

La presente publicación refleja el resultado de las Cuartas Jornadas organizadas desde el grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza (los) Usos del arte, que tuvieron lugar en el salón de proyecciones de Bellas Artes en el Campus de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2016.

El grupo de investigación (los) Usos del arte desde su creación en 2013 -en la Titulación de Bellas Artes- ha recibido el apoyo de distintas instituciones, desde el Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal, la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel o el Vicerrectorado de nuestro Campus de Teruel. Y, por supuesto, de la propia Universidad de Zaragoza y la DGA del Gobierno de Aragón.

El grupo no tendría ningún sentido ni viabilidad sin tener en cuenta el trabajo y dedicación de las profesoras y profesores que forman el cuerpo de miembros efectivos así como el de los miembros colaboradores. Quisiera agradecer su trabajo a todas las personas que han participado en estas IV Jornadas, a las/los miembros efectivos y colaboradores del grupo, Carmen Martínez, Marta Marco, Rocío Garriga, Juan García, Juan Cruz Resano, Juan Antonio Cerezuela, Álvaro Terrones, Gloria G. Durán, Diego Arribas, Minerva Rodríguez, Elena Cañete, así como a los invitados en esta ocasión, los profesores José Luis Albelda (UPV, Valencia) y Víctor Ligorred (UZ) y a las / los estudiantes del Grado de Bellas Artes del campus de Teruel que han participado en estas IV Jornadas, Alberto Martínez, Silvia Gil, Hugo Casanova, Leticia Burillo y Pedro Zarzoso.

Agradecimiento al Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P)

<http://usosdelarte.unizar.es>



ÍNDICE

desusos de la comunicación

1_Silvia Martí Marí 1-6
IV Jornadas. Territorios del desuso.

industrias, arquitecturas y paisajes (endesuso)

2_Gloria G. Durán "De salones ilustrados, modernos y modales" (Intermediae, Matadero Madrid) 7-16

3_Rocío Garriga "En tomo al lenguaje común y los lenguajes de las artes: una aproximación" (UZ) 17-24

4_Juan García Collazos "Gracias por el ruido de fondo. Una reflexión sobre la escucha y las convenciones llamadas silencio, desde la gramola hasta los altavoces del Smartphone" (UZ) 25-28

5_Álvaro Terrones "El desuso sobrepasado en caso de performance: reactivación de procedimientos de acción mediante partituras e instrucciones migratorias" (UPV) 29-34

6_Pedro Zarzoso "Fueron ciudad" (UZ) 35-38

7_Juan Antonio Cerezuela "De digital a papel: Análisis de la serie Diarios en lenguaje hexadecimal" 39-44

8_Elena Cañete "El desuso artístico y sus usos políticos" (UZ) 45-48

9_Minerva Rodríguez Cabrejas "Memorias en desuso" (UZ) 49-54

10_José Luis Albelda "Contra el bit. Recuperar la _physis_ vivir el paisaje" (UPV) 55-62

11_Marta Marco "Periferias. Donde la ciudad declina. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo" (UZ) 63-72

12_Diego Arribas "Zu start. La transformación de las instalaciones industriales en desuso en Alemania" 73-82

13_Carmen Martínez Samper "Espacios en blanco. Poética del desuso: las serrerías de Albarracín" 83-90

14_Juan Cruz Resano "Del savoir-faire al selfie: cómo afecta ello al arte contemporáneo?" (UZ) 91-94

15_Víctor Murillo Ligorred "Del desuso de la pintura tradicional al uso de la mecánica del proceso pictórico. Dos paradigmas concretos: Gerhard Richter y Sigma Polke" (UZ) 95-98

16_Alberto Martínez "Deconstruyendo la ruina" (UZ) 99-104

17_Leticia Burillo "Fuera de juego. La despoblación rural" (UZ) 105-108

18_Silvia Gil "Beneficiencia. Hogar y refugio" (UZ)

19_Las Jornadas en imágenes 109-114

115-120



El 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 2016 se celebraron las Cuartas Jornadas

(los) Usos del arte_ territorios del desuso

en el Salón de Proyecciones del Edificio de Bellas Artes del Campus de Teruel de la Universidad de Zaragoza, organizadas por el grupo de Investigación (los) Usos del arte del Grado en Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, las cuales han sido recogidas y recopiladas en este texto.



Cuartas Jornadas
territorios del desuso

Grupo de Investigación H-70 (los) Usos del arte_2016

© de los textos, los autores

EDITORA: Silvia Martí Marí

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Minerva Rodríguez Cabrejas

ISBN: 978-84-946695-1-4

Impreso en España. Printed in Spain

IMPRIME: La Imprenta Comunicación Gráfica. Paterna-Valencia.

CONVOCATORIA:

Boletín Oficial de Aragón 24/11/2016 | BOA. Núm. 227
RESOLUCIÓN de 23 de noviembre de 2016, de la Directora General de Investigación e Innovación, por la que se resuelve la convocatoria para el año 2016, de subvenciones a la actividad investigadora de los grupos de investigación reconocidos por el Gobierno de Aragón cofinanciada por el Programa Operativo FEDER Aragón 2014-2020

H70 (los) Usos del arte Silvia Martí Marí | Ref.: H70

Nombre del grupo: (los) Usos del arte

Investigador Principal: Silvia Martí Marí

“TERRITORIOS DEL DES-USO: EL POTENCIAL DEL ARTE PARA SU REACTIVACIÓN CRÍTICA”

SILVIA MARTÍ MARÍ

Universidad de Zaragoza

Investigadora principal del Grupo H-70 (los) Usos del Arte, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel. Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la U.P.V. y Licenciada en Psicología por la Universitat de València. Su obra artística y sus producciones teóricas exploran las relaciones entre lo público y lo privado, entrelazando lo personal y lo político,

abarcando, entre otras, cuestiones de arte público, de género o de movilidad. Ha participado en diferentes grupos y proyectos de investigación concernientes a estas temáticas.

Hay un cuadro de Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que está mirando fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Este aspecto tendrá el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona ruina tras ruina y las va arrojando ante sus pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, inconteniblemente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

Walter Benjamin¹

El grupo (los) Usos del arte investiga/trabaja sobre la forma de conocimiento que la sociedad extrae, o puede extraer, del arte, así como la forma de conocimiento que el arte incorpora, o podría incorporar, desde el tejido social, con el objetivo de producir un enriquecimiento, visibilización y ampliación de ambas esferas. (los) Usos del arte plantea cuatro líneas principales de investigación: la primera de ellas pretende centrarse en el estudio y análisis de los debates actuales en torno a los usos críticos del arte; la segunda línea se interesa por las intervenciones en el territorio, el contexto y el espacio público que se llevan a cabo desde el arte; la tercera tiene por objeto el arte como creación y, desde esa perspectiva, se trata de llevar a cabo experiencias y búsquedas creativas interdisciplinares en las prácticas

artísticas y la cuarta línea pone el foco sobre las múltiples y diversas conexiones que pueden establecerse en torno al arte y la educación.

En las presentes IV Jornadas se ponen en acción todas estas líneas de investigación, pues la temática que abordan gira en torno a los territorios del desuso, el des-uso aplicado, analizado, visto, utilizado o abordado desde múltiples puntos de vista: el des-uso como concepto aplicable a diversas circunstancias, prácticas, dispositivos, nociones o conceptos que en un pasado más o menos reciente estaban/estuvieron en uso y que actualmente, por diferentes motivos, se encuentran en desuso, desactivados. Las diferentes participaciones de las jornadas plantean algún tipo de reflexión

crítica, alguna intervención en el territorio o algunas prácticas artísticas diversas y también consideraciones y reflexiones hacia el ámbito educativo relacionadas con una mirada, como la del Angelus Novus de Benjamin, hacia el pasado (más o menos cercano), al indagar en cuestiones varias que, aunque actualmente en desuso, permanecieron activas en algún momento pasado.

La propuesta en estas IV jornadas consistía en llevar a cabo una reflexión en torno a ideas, conceptos, usos, máquinas, obras, técnicas, materiales, historias, palabras, costumbres, profesiones, espacios, paisajes, industrias, oficios, tradiciones, arquitecturas, comportamientos, territorios, hábitos, músicas, afectos, capacidades, dispositivos... en desuso.

Estos posibles ámbitos, dispositivos, etc., han dejado de usarse, no necesariamente porque se hayan roto, no sean efectivos, no sirvan o ya no funcionen, sino porque han sido olvidados, sustituidos, borrados, dejados de lado; el foco de luz ya no se posa sobre ellos, han dejado de ser productivos, interesantes, efectivos, útiles en nuestro presente consumista, irreflexivo, siempre en busca de la siguiente novedad o incluso interesado en determinados borrados y olvidos históricos... Y este proceso se da en todo tipo de ámbitos, desde los tecnológicos, a los personales o sociales, pasando por los materiales o históricos.

Según el concepto de historia de Walter Benjamin la "tempestad" del progreso nos hace dar la espalda al pasado, nos hace mirar hacia el futuro dejando inacabado el potencial latente del pasado, las posibilidades no realizadas. En los "desechos de historia", los "borrados", los "olvidos", lo que ya no cuenta, lo que ya no es novedoso, lo que está en desuso, se encuentra latente un potencial real para Benjamin. Lo obsoleto, lo anticuado o pasado de moda no estaría muerto, sino latente y sería precisamente cuando el objeto ha sido expulsado del régimen de la novedad, "cuando el objeto ya no es más moderno, cuando realmente se revelan las distintas capas de significado que en él se encuentran concentradas. El objeto obsoleto muestra entonces la catástrofe que se oculta tras el mundo soñado. El objeto se convierte en imagen dialéctica cuando se observan (cuando se piensan) esas fuerzas contrapuestas, cuando se ve que tras lo nuevo está lo viejo, que tras el avance continuo, se encuentra un estar-siempre-en-el-mismo-sitio, que tras la apariencia de libertad está en el fondo el encadenamiento, que, en definitiva, tras la felicidad prometida se encuentra la realidad de la insatisfacción."²



Todas estas posibles aplicaciones/dispositivos () en desuso se encuentran en un metafórico *stand by*, en cualquier momento susceptible de ser reiniciadas, reincorporadas, reusadas, actualizadas, vueltas a poner en circulación de alguna otra manera, con algún giro estudiado, organizado o quizás inesperado... Esta atención hacia el pasado, esta activación de lo latente, de lo que está en desuso, bien podría ser una de las posibilidades que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas, como muestran las intervenciones en estas Jornadas. Se trataría de activar o reactivar las promesas incumplidas del pasado, y esa activación consiste en una acción que sería política para Benjamin. En sus tesis sobre el concepto de historia esta, frente al historicismo, permanece abierta, inacabada, por hacer. Dice Benjamin "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura ese tiempo vacío y homogéneo, sino el cargado por el tiempo-ahora."³

Resulta iluminador reflexionar sobre las circunstancias y el porqué del abandono o de la situación del desuso de que se trate; podría arrojar luz sobre a qué dinámicas sociales responden esos desusos, estableciendo correspondencias e interferencias con el pasado y, según actuemos en el presente, también con nuestro futuro. De nuevo resuena aquí la noción de historia abierta de Walter Benjamin, según lo expresa Hernández Navarro, no

30/11/16 desusos de la comunicación	01/12/16 industrias, arquitecturas y paisajes (endesuso)
11.00h. Silvia Martí Mari IV Jornadas, Territorios del desuso.	10.20h. Silvia Martí Mari IV Jornadas, Territorios del desuso.
11.05h. Gloria G. Durán "De salones ilustrados, modernos y modales: un aproximación" (UZ)	10.30h. José Luis Albelda "Contra el bit: Recuperar la physis, vivir el paisaje" (UPV)
12.00h. Rocío Garriga "En torno al lenguaje común y los lenguajes de las artes: una aproximación" (UZ)	11.20h. Marta Marco "Pienso, donde la ciudad desfila. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo" (UZ)
12.30h. Juan García Collazos "Gracias por el ruido de fondo. Una reflexión sobre la escucha y las convenciones llamadas silencio, desde la gramola hasta los altavoces del Smartphone" (UZ)	12.10h. Diego Arribas "Zu start. La transformación de las instalaciones industriales en desuso en Alemania"
12.50h. Álvaro Terrones "El desuso sobrepuesto en caso de performance: reactivación de procedimientos de acción mediante partituras e instrucciones migratorias" (UPV)	13.30h. Carmen Martínez Samper "Espacios en blanco. Política del desuso: las serenas de Alemania"
13.10h. Mesa Redonda	17.00h. Juan Cruz Resano "Del savoir-faire al seith: ¿cómo afecta ello al arte contemporáneo?" (UZ)
17.00h. Miguel Ángel Alvaro "... de camino al mensaje el message por el camino" (UZ)	17.20h. Víctor Murillo Ligorred "Del desuso de la pintura tradicional al uso de la mecánica del proceso plástico. Dos paradigmas concretos: Gerhard Richter y Sigmar Polke" (UZ)
17.20h. Pedro Zarzoso "Fuera ciudad" (UZ)	17.40h. Alberto Martínez "Deconstruyendo la ruina" (UZ)
17.40h. Juan Antonio Cerezo "De digital a papel: Análisis de la serie Dianos en lenguaje hexadécimal"	18.00h. Leticia Burillo "Fuera de juego. La deshabitación rural" (UZ)
18.00h. Elena Calle "El desuso artístico y sus usos políticos" (UZ)	18.20h. Silvia Gil "Benevolencia, Hogar y refugio" (UZ)
18.20h. Minerva Rodríguez Cabezas "Memorias en desuso" (UZ)	18.40h. Hugo Casanova "San Julián: El arte urbano como herramienta de transformación de un barrio" (UZ)
18.40h. Mesa Redonda Final	19.00h. Mesa Redonda Final

ción "que ofrece a los artistas la posibilidad de actuar en el pasado. Creando nuevas historias, historias paralelas, alternativas, verosímiles... historias posibles, los artistas toman conciencia de que aún no está todo perdido, pero que todo podría perderse si no se actúa inmediatamente. Hacer arte es hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, es hacer política"⁴.

Las jornadas se plantean de modo abierto para la presentación de comunicaciones, proyectos, experiencias o creaciones que de algún modo reflexionen sobre estas cuestiones, sobre el concepto "en desuso" desde el campo interdisciplinar del arte. Como en anteriores ediciones, se ha contado con una serie de ponencias, tanto de invitados, como de miembros del grupo y de estudiantes, graduados o doctorandos de nuestra titulación (Bellas Artes).

En esta edición, las jornadas se desarrollaron en dos días ampliándose respecto a otros años dada la cantidad de trabajos, creaciones, investigaciones y en general interés que estas temáticas del desuso despiertan, particularmente en el territorio turolense (y aragonés en general). La sensibilidad hacia estas problemáticas es tal, que sería deseable que estas jornadas, que ponen el foco sobre esta problemática desembocaran en otras acciones en los diversos ámbitos culturales, educativos, artísticos, institucionales, etc.

Así pues, estas IV Jornadas "Territorios del desuso" reflexionan sobre la reutilización de "lo que cae en el olvido"⁵, y se dividen en dos grandes bloques, cada uno de los cuales se agrupa en una de las jornadas. En la celebrada el 30 de noviembre de 2016, llamada **Desusos de la comunicación**, los desusos que son presentados tienen como un posible nexo en común el que se trata de estructuras de comunicación en desuso. Así, comenzaron las IV Jornadas con la ponencia de la colaboradora del grupo Gloria G. Durán "De salones ilustrados, modernos y modales" en la que los salones ilustrados dirigidos por mujeres en el s. XVIII son reivindicados e incluso se intenta recuperar su espíritu en la actualidad, desde prácticas artísticas (Propuesta de De Salonnières en la Casa Encendida de Madrid, "Reavivando el espíritu de aquel salón de 1608, "la chambre bleue", y siguiendo las huellas de los muchos que le sucedieron, este proyecto de artes escénicas y salónicas propone la creación de un espacio-tiempo de cuerpo y movimiento, de conversación, de empatía entre iguales y diversas; un momento, si acaso, de contrapoder")⁶.

Prosiguió la ponencia de Rocío Garriga, miembro efectivo del grupo y profesora en el Grado de Bellas artes (Universidad de Zaragoza) "En torno al lenguaje común y los lenguajes de las artes: una aproximación", en la que diversos aspectos del uso del lenguaje, tanto común, como literario y artístico así como el silencio, los silencios, son abordados. La siguiente intervención fue la del miembro efectivo del grupo y profesor (Universidad de Zaragoza) Juan García Collazos con "Gracias por el ruido de fondo. Una reflexión sobre la escucha y las convenciones llamadas silencio, desde la gramola hasta los altavoces del Smartphone" en la que se argumenta cómo las novedades tecnológicas pueden contener lecturas politizadas ya que, en el caso analizado, repercuten en la pérdida sonora de matiz sensible, fomentando una homogeneización a la baja de la sensibilidad.

Concluyó la mañana la intervención de Álvaro Terrones "El desuso sobrepuesto en caso de performance: reactivación de procedimientos de acción mediante partituras e instrucciones migratorias" en el que se reivindica -desde el lenguaje formal de las performances- el uso de la partitura como posibilidad de reactivación de performances en desuso que pueden ser puestas de nuevo en circulación.

En la tarde se presentó la comunicación de Pedro Zarzoso, estudiante realizando el TFG en Bellas Artes (Universidad de Zaragoza), en la que explica su proyecto artístico

“Fueron Ciudad”, en el que se recuperan, en una instalación artística, letras de diferente tipografía utilizadas en rótulos comerciales, en desuso, recogidas entre deshechos de un almacén de rótulos, que en algún momento habían estado colgadas en los diferentes negocios locales. Zarzoso reflexiona sobre la pérdida de identidad de nuestras ciudades que la retirada de estas letras de la ciudad representa, pues forman parte y transforman el espacio público. Así, Fueron Ciudad pretende dar vida a pedazos de historia de la ciudad que probablemente no deberían haberse retirado. Zarzoso, mediante este proyecto, aboga por que “Recuperemos aquello que pertenece a nuestra historia y si es necesario descontextualicémoslo para que adquiera valor y pueda servir de foco para construir mejores ciudades en un futuro”. A continuación tuvo lugar la intervención “De digital a papel: Análisis de la serie Diarios en lenguaje hexadecimal. Desusos y nuevos usos del diario personal” presentada por Juan Antonio Cerezuela, artista y miembro colaborador del grupo, en la que se analizan nuevas modalidades de diario personal (estando en desuso el clásico en papel) debidos a los cambios sociales y tecnológicos. Presenta asimismo una posible reactivación del diario a través de su premiada obra “Mi diario en sistema hexadecimal (2016)”⁷.

La comunicación de la doctoranda (de la Universidad de Zaragoza) y colaboradora del grupo, Elena Cañete Gericó “El (des)uso artístico y sus usos políticos” reflexiona sobre la prevalencia del discurso y valores científicos sobre los artísticos, tanto en la sociedad como en la estructura de la academia, reivindicando la metodología y *tempo* propios del arte, de la actividad artística. Así, plantea reivindicar un posible desuso reflexivo, un abandono de la actividad artística (quedando esta en desuso), un estar “en barbecho”, que sería propio del *tempo* de la creación artística frente a una noción productiva-utilitaria.

Y cerrando la primera jornada se presentó “Memorias en desuso” de Minerva Rodríguez Cabrejas, doctoranda (de la Universidad de Zaragoza) y colaboradora del grupo, en la que presenta la obra de creación de un álbum familiar intervenido por ella, para “recuperar” la memoria en desuso de su abuelo desde que empezó a padecer Alzheimer.

El 1 de diciembre, agrupadas bajo el título **Industrias, arquitecturas y paisajes (en desuso)**, tuvieron lugar las presentaciones del segundo día de las jornadas, en muchos de cuyos casos los desusos tratados estuvieron relacionados específicamente con el territorio turolense o aragonés.

Comenzó este segundo día con la conferencia invitada del profesor de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia José Luis Albelda, “Contra el bit. Recuperar la physis, vivir el paisaje”. En sintonía con las reflexiones de Juan García Collazos en el día anterior, respecto de la pérdida sensible en el campo sonoro, Albelda plantea que seamos conscientes de la pérdida sensible que llevamos sufriendo arrastrados por la corriente acrítica del progreso tecnológico y comunicacional (progreso que José Luis Albelda cuestiona) debido a los lenguajes y pantallas digitales. Así, Albelda reivindica la recuperación de la experiencia física, corporal, en todos los aspectos -incluidos la vivencia de la pintura, del paisaje- no como un ejercicio de añoranza sino de compensación y resistencia. Albelda recomienda el equilibrio para un “cuidado ecosistémico [] para poder disfrutar la vida buena”.

Se continuó con la ponencia de Marta Marco, miembro efectivo del grupo y profesora en el Grado de Bellas artes (Universidad de Zaragoza), “Periferias. Donde la ciudad declina. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo” en la que asimismo reivindica la experiencia física en la vivencia y pintura del paisaje. Noción de paisaje que se amplía, incluyendo la mirada artística sobre la periferia de Teruel, tanto la industrial como la que incluye las interesantes formaciones arcillosas de Monolotes, reivindicando estos territorios locales para la formación de la mirada artística.

Diego Arribas, miembro colaborador del grupo, en “Zu start. La transformación de las instalaciones industriales en desuso en Alemania”, reivindicó las posibilidades de usos para el arte y la cultura del patrimonio industrial de Aragón en desuso a partir del ejemplo de las reactivaciones para la cultura de espacios industriales en desuso en Alemania. Asimismo Carmen Martínez Samper, miembro efectivo del grupo, en “Espacios en blanco. Poética del desuso: las serrerías de Albarracín”, muestra ese mismo tipo de reactivación de espacios industriales en el arte, apelando a la recuperación, en un ejercicio de memoria, de la serrería familiar turolense (en Albarracín), actividad en desuso del patrimonio industrial local.

Continuaron las intervenciones de Juan Cruz Resano López, miembro efectivo del grupo y profesor de la Universidad de Zaragoza, “Del savoir-faire al selfie: ¿cómo afecta ello al arte contemporáneo?” en la que reflexiona sobre lo que identifica como el desuso del “saber hacer” (el oficio) en parte del arte contemporáneo y la transformación en un “saber” relacionado con la auto-imagen que detecta de manera crítica. Víctor Murillo Ligorred, profesor de

la Universidad de Zaragoza, presenta “Del desuso de la pintura tradicional al uso de la mecánica del proceso pictórico. Dos paradigmas concretos: Gerhard Richter y Sigmar Polke” en la que analiza qué puedan implicar, frente a la pintura que les precede, los procedimientos pictóricos de Richter y Polke.

Para terminar presentaron sus trabajos los estudiantes del grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en cuyas investigaciones y TFG se plasman las problemáticas del desuso relacionados específicamente con el territorio turolense o aragonés. Así, en la intervención de Alberto Martínez “La ruina en desuso”, Martínez reflexiona sobre espacios abandonados de Teruel (casas de campo en ruinas) y se plantea su reactivación desde diversos proyectos de su práctica artística. También Leticia Burillo en “Fuera de juego. La despoblación rural” presenta su obra “Fuera de juego”, asimismo referida a espacios abandonados (en este caso un campo de fútbol) en desuso, de la provincia de Teruel.

Silvia Gil Millán en “Beneficencia. Hogar y refugio. Arqueologías de la memoria”, presenta su investigación (TFG) sobre el edificio emblemático de Teruel, actualmente “patrimonio” en desuso. A partir de sus investigaciones realiza una exposición⁸ basada en el edificio y la/las historia/s que esconde. Este conjunto arquitectónico es reactivado a través del arte, ejemplificando la idea de que desde el arte se puede actuar en el pasado, para que no todo esté perdido, aunque “todo podría perderse si no se actúa inmediatamente. Hacer arte es hacer historia. Y hacer historia, si el tiempo está abierto, es hacer política”⁹. La propia Gil reivindica la posibilidad de recuperar el Hogar del Comandante Aguado para algún uso cultural, artístico, pues considera que “Artistas turolenses de cualquier especialidad y género podrían nutrirse aquí, y sería estupendo que este edificio, en desuso después de que se pensara para albergar el Museo Etnográfico, acogiera un centro de creación artística, al estilo de la cárcel de Segovia”. Ahí queda su propuesta.”¹⁰

Y terminó la jornada la intervención de Hugo Casanova: “San Julián: El arte urbano como herramienta de transformación de un barrio”¹¹, en ella habló del arte urbano (y del Museo a Cielo Abierto del barrio de San Julián en Teruel (MCAT)) y de cómo a través de las intervenciones de “arte mural”, y otras actividades culturales, se ha logrado ser un reclamo para que la gente vaya a ver a estas expresiones artísticas, ya que se trata de un barrio que no cuenta con patrimonio histórico como el centro. Casanova también incidió en los peligros de que la recupe-

ración de estos barrios en desuso cultural/patrimonial/turístico puedan ser, a partir de esta reactivación de base popular, ciudadana, gentrificados desde el poder institucional o desde el capital privado.

A modo de conclusión se estableció un interesante diálogo y breve repaso a los principales conceptos y reflexiones que habían salido a la luz a lo largo de los dos intensos días. Así, salieron a relucir observaciones como la organicidad con la que las presentaciones se habrían ido relacionando e hilvanado y complementándose unas con otras. Se resaltó el aspecto vivencial, experimentado, emocional, que diferencia el interés de los estudiantes en la temática del desuso en el territorio turolense -al formar parte de su experiencia real, afectiva- frente a un interés más intelectualizado -quizás- como pueda darse en otros contextos artísticos o académicos, dada la especificidad que la problemática del abandono, el desuso o la ruina representa en buena parte del territorio aragonés.

Asimismo, se habló sobre la necesidad de mantenerse alerta frente a los diferentes desusos que se producen, y de indagar sobre qué puedan estar escondiendo u ocultando dichas transformaciones. Mantenerse alerta también frente a borrados u olvidos interesados, frente a la afirmación de logros como si estuvieran asegurados y supuestamente ya establecidos, así como ser precavidos frente a los centelleos de lo novedoso, lo nuevo considerado como necesariamente mejor... Concluimos que parece más prudente -y refleja una actitud crítica- analizar los cambios y procesos que se dan no como si ocurrieran en un continuo temporal lineal, sino considerar el presente como dentro de un tiempo no-continuo en el que se dan avances y retrocesos, olvidos y huidas hacia delante, ocultaciones, vueltas y revueltas que hay que destapar, analizar y en su caso reactivar.

En ese sentido, las reflexiones planteadas en las diversas intervenciones nos animan a mantener la cautela frente a fáciles adscripciones al “progreso” dado que, como advertía Benjamin, “La idea de un progreso del género humano a lo largo del curso de la historia no puede separarse de la idea de su prosecución en un tiempo vacío y homogéneo. La crítica de la idea de tal prosecución debe constituir la base misma de la crítica de la idea general de progreso.”¹²

Es esta idea de tiempo homogéneo, lineal, progresivo y de dirección “inevitable” la que estas jornadas se han planteado indagar, cuestionar. Pues en ocasiones, rebuscando en el pasado, en la revisión, reflexión y potencial de todo lo actualmente en desuso, podemos

encontrar vías para la acción (acción que es política en los términos de Benjamin).

Por otra parte, queda de manifiesto que las prácticas artísticas contemporáneas pueden ser un instrumento muy potente a la hora de tratar el pasado “como algo vivo, no clausurado, algo que afecta al presente, que sigue vigente y operando en nuestro tiempo... [] de modo que lo que hacen los artistas es “conectar” ese pasado que se encontraba olvidado, desconectado.”¹³

En este sentido, se reitera la necesidad de este tipo de encuentros y reflexiones con el deseo de que sirvan -como pretendía Benjamin- no solo para recordar y reconstruir el pasado, sino para construir el presente a partir del pasado, a partir de todas las posibilidades no realizadas del pasado.

Quisiera terminar expresando mi agradecimiento a todas las personas que han participado en estas IV Jornadas y a todas las que las han hecho posible, así como a todo el público asistente, y a todas las instituciones que han colaborado en su realización.

Notas:

1 BENJAMIN, Walter, Sobre el concepto de historia, Obras I, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 310. Escrito originalmente en 1939.

2 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”, Sociedades en Crisis. Europa y el concepto de estética. Actas Congreso, Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 238-249.

3 BENJAMIN, Walter, Sobre el concepto de historia, Obras I, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 315.

4 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”, Sociedades en Crisis. Europa y el concepto de estética. Actas Congreso, Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 238-249.

5 <http://diariodeteruel.es/2016/11/29/los-usos-del-arte-reflexiona-acerca-de-la-reutilizacion-de-lo-que-cae-en-el-olvido/>

6 http://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/programa_de_salonnieres.pdf

7 Mi diario en sistema hexadecimal (2016) 1er Premio en la Muestra de Arte Joven de La Rioja (Logroño, 2015) y Premio al Mejor Artista de WEAREFAIR! (Madrid, 2016).

8 <http://diariodeteruel.es/2017/06/21/silvia-gil-in-augura-bellas-artes-arquitecturas-la-memoria/>
9 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”, Sociedades en Crisis. Europa y el concepto de estética. Actas Congreso, Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 238-249.

10 <http://diariodeteruel.es/2017/06/21/silvia-gil-in-augura-bellas-artes-arquitecturas-la-memoria/>
11 http://www.eldiario.es/aragon/cultura/Chile-Teruel-mural-revitalizar-barrio_0_444456524.html

<http://www.ecodeteruel.tv/el-arte-popular-llenas-calles-del-barrio-de-san-julian/>

<http://imagenes.diariodeteruel.es/noticia/72259/santiago-y-alfredo-dos-nuevos-rostros-para-el-barrio-de-san-julian>

12 BENJAMIN, Walter, Sobre el concepto de historia, Obras I, 2, Madrid, Abada, 2008, p.314

13 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, “Hacer visible el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)”, Sociedades en Crisis. Europa y el concepto de estética. Actas Congreso, Madrid, Ministerio de Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 238-249.

“DE SALONES ILUSTRADOS, MODERNOS Y MODALES”

1/Emmy Hennings, salonnière dada. Collage de Gloria G. Durán, imagen de “De salonnieres”.
Emmy Hennings, pareja de Hugo Ball y artífice de la continuidad del Cabaret Voltaire donde arrancase hace 100 años la aventura dadaísta. Dado que en nuestra historiografía de los salones los dadás son salonnieres dentro de la autonomía moderna hemos querido homenajear su figura y amplificar el posible sentido de los salones.

GLORIA G. DURÁN

Universidad Rey Juan Carlos

Gloria G. Durán (Madrid) es doctora en Bellas Artes, pintora, escritora, investigadora y docente. Su tesis doctoral versa sobre mujeres dandy del periodo de entreguerras y es autora de tres libros y numerosos artículos sobre el tema. Ahora publica Agentes críticos, una serie de conversaciones con los agentes conformadores del paisaje del nuevo género de arte público de la ciudad de Madrid. Ahora escribe su próximo libro sobre los

salones y sus derivas como nichos de autonomía y elegante subversión.

En la actualidad forma parte del equipo curatorial de Intermediae-Matadero Madrid y es también profesora del Máster de Cultura, Comunicación y Ciudadanía Digital de la Universidad Rey Juan Carlos y Medialab-Prado.



La república de los fines es así un proyecto para concretar y universalizar la libertad y para hacerlo en función no de una proclama utópica o milenarista, sino de una sólida estructuración del orden social e intelectual. O como canta Chavela Vargas “que nadie escupa sangre para que otro viva mejor”.

Jordi Claramonte, La República de los fines.

Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 22.

Este artículo quiere hablar de salones, de gentes más que de lugares, de encuentros más que de paredes. Sin embargo si atendemos al título propuesto, salones ilustrados, y salones modernos, y salones modales, olvidamos los primeros salones, aquellos que comenzaron a civilizar a las gentes, aquellos que de la mano del final de las guerras de religión que asolaran Europa durante el siglo XVI enseñaron a las gentes a estar juntas, pensar juntas, bailar y darse la mano en señal de amistad. Los primeros salones, aquellos que arrancaran en la alcoba azul de Rambouillet, aquellos que no son ilustrados, pues aún no había arrancado este periodo tan importante de nuestra historia, tampoco son modernos, pues la negatividad frente a la burguesía no se había hecho necesaria, ni mucho menos eran salones modales, pues lo relacional, lo colaborativo y las sinergias no poblaban aun el vocabulario de los alfabetizados. Pero, ahora que lo pienso nuevamente, veo que eso, los salones fundacionales, que congregaban a aristócratas

y a artistas, a escritores y filósofos, a desconocidos que se iban haciendo amigos tenían un poco de todos los anteriores. Quizá todos sean, pese a pertenecer cada cual a su contexto y a su tiempo histórico un poco ilustrados, por su seriedad, un poco modernos, por su afán epatante y su casi ilegalidad, y un poco modales, por su relacionalidad y la búsqueda de nuevas posibles vías de hacer la vida, y su afán por prototipar modelos de lenguajes y formas de hacer.

Quizá los nombremos como tales, como ilustrados o como modernos o modales para darles cierto sesgo contextual, quizá un marco cronológico desde el que poder pensarlos. No obstante todos ellos conservan un toque de unión o de similitud, o de objetivos comunes. Todos buscan eso que nombrara Jordi Claramonte en el texto de lo que podría leerse como fundacional, su libro sobre la autonomía, la ilustrada, la moderna y la modal, La República de los Fines (Claramonte, 2010).

El salón será, bajo este prisma, un espacio y un tiempo, un conglomerado de gentes en pos de la autonomía, en pos del proyecto ilustrado que está siempre por completarse. Será ese lugar de gentes y entre gentes donde cada cual sea soberano de sí mismo, donde cada cual sea responsable de su ingenio y su potencia, donde cada cual se hace cargo y se hace libre y responsable, comprometido y autónomo. De algún modo los salones, todos, no son más que una suerte de laboratorios de modos de relación, espacios en los que se ensayan y se ponen a prueba modos de compartir, de crear juntos, de estar, conversar, de colaborar en la creatividad, de localizar afectos, de explorar las pasiones alegres y lidiar con las tristes. Modos de moverse, de amar, de producir. Son modos que buscan, desde una absoluta independencia con respecto a los poderes, otros caminos para hacer una vida. Una vida con los otros, una vida que podría, o no, creerse a contracorriente.

PROTOSALONES

Todo comenzó, al menos para mí, cuando estaba escribiendo una tesis doctoral que llamaríamos Dandysmo y Contragénero (Durán, 2011). Allí, el dandy, la figura principal y la que estructuraba todo nuestro estudio, se dibujaba ante mí como un ser un poco diferente a como se le trataba. Nunca lo vi solitario, ni independiente e incluso yendo como iba a contracorriente, había algo en él que lo asemejaba a otros seres, otros seres que quizá transitaran las mismas calles en otro siglo. Los dandys eran seres anacrónicos a conciencia, y eran anacrónicos indefinidos. Imitaban otro tiempo y otro género tergiversado. Por ello la mujer dandy, que fue el objeto de mi estudio, era una mujer que se disfrazaba de un hombre de otro tiempo que, como dirían los contemporáneos dieciochescos, se andaban ablandando de tanto frecuentar los salones.

Cuando Dena Goodman (Goodman: 1996) escribe la introducción para su libro sobre La República de las Letras, esa otra república de los fines que se gestó en un espacio epistolar, una república en diáspora compuesta por hombres, “los filósofos”, que habitan un espacio sin lugar cuatro siglos antes de internet, recurre al contradictorio Rousseau a la hora de darnos noticias de estos miedos sociales que aún nos ocupan. El bueno de Rousseau veía completamente pernicioso que los hombres, los pensadores, los filósofos, se rodearan de mujeres, o más bien, asistieran a los salones que eran regentados por mujeres. Su miedo no era que las mujeres se hicieran fuertes y acabasen dominando el mundo, sino muy al contrario, el miedo era que los hombres se ablandasen hasta hacerse mujeres, hasta ser cuidadosos como ellas. Rousseau insistía en increpar a sus pares la necesidad

de proteger y no servir al otro sexo. Así lo escribirá en Politics and the Arts (Rousseau: 1960, p.49):

La mujer más estimada es la más conocida, sobre la que más se habla, la que más se ve en sociedad, en la casa de quien más veces se cena, la que impone su tono, la que juzga, resuelve, decide, pronuncia, asigna talentos, méritos, y virtudes impone grados y lugares, y cuyo favor es más ignominiosamente rogado por humildes y amaestrados hombres... En sociedad, no saben nada, aunque juzgan todo.

Lo que le molestaba pues a Rousseau, y por tanto a muchos de sus contemporáneos e incluso a muchos estudiosos de la ilustración, es esa feminización de los hombres, esa suerte de dandyficación o, podríamos llamar, androginización. De algún modo se erige Rousseau como un hombre de verdad, frente a esos otros hombres blandos, intrigantes, maquinadores y falsos, esos que zigzaguean con un discurso en permanente gestación.

Y es que los salones han sido, desde que arrancaran en 1610, espacios en los que las mujeres, auténticas mediadoras avant-la-lettre, han generado un lugar social y un lugar político (Arendt: 2015) al margen de todo en el que la igualdad entre los sexos, los tiempos dilatados y la absoluta falta de censura han establecido la pauta. Una pauta que los dandys de algún modo traerán al XIX con esa su “imaginación anacrónica”, como la llama Elizabeth Amman cuando estudia la figura en la era revolucionaria, o más ajustadamente, los años del terror parisino (Amman: 2015). Uno de los posibles ángulos desde el que podemos estudiar, según la americana, la revolución francesa y su relación con el dandysmo es la imaginación anacrónica que enfatizará la división entre el presente y el pasado, lo viejo y lo nuevo, los modernos y los antiguos. Lo que hace esta imaginación es mirar al pasado y ponerlo en relación con el presente. La revolución se torna una suerte de ruptura, una discontinuidad en el tiempo. Y el dandysmo entonces no es ni un hedonismo que se auto estiliza ni tampoco una suerte de lucha de clases eterna, sino un problema meramente cronológico. La misión de esta imaginación anacrónica es llegar a términos con el cambio, entender esa relación que se establece entre un pasado que se quiere traer al presente. De algún modo cada dandy podría ser un salonniere despistado, un ser que en un contexto pasado tendría un sentido integrador y en un presente trabaja desde un desacoplamiento buscado, conflictivo y epatante. Hay una modernidad que no es masculinizante, seria y segura de sí misma. Hay una modernidad, que ya nombrara Baudelaire (Baudelaire: 1994) que se articula desde una tradición oral, de conversación de



2/ *Les precieuses ridicules*. En 1663 Moliere publicará, “Las preciosas ridiculas”, editado por Barbin. Se trata de una comedia de un acto que satiriza los extremos a los que llegará el uso del lenguaje y la afectación de las maneras en los primeros salones aristocráticos. Una sátira muy conveniente para un rey absoluto Luis XIV que por esas fechas veía resplandecer un poder que desconfiaba de la nobleza y, cómo no, de sus cenáculos de contrapoder encerrados en torno, precisamente, a los salones de “las preciosas”. Como vemos este nombre quedará desde entonces asociado en el imaginario popular a las salonnières o anfitrionas de otros tantos salones. Durante la Revolución Francesa, más de un siglo después, aún “rodarán cabezas de las preciosas”, pese a que al finalizar el XVII dejarán de existir.

3/ Gertrude Stein y Alice B. Toklas en el Atelier – Salon- de su residencia parisina, 27 Rue de Fleurus. Foto: Man Ray, 1923.

4/ Certificado de Bautismo del Barón de Holbach, 1723
5/ DADA DAMEN - 100 JAHRE DADA Mujeres Dada celebran el centenario del Cabaret Voltaire en la explanada de la estación central de Zurich. De izquierda a derecha. Primera fila abajo: Sonia Delaunay sosteniendo el pendón, Sophie Taeuber, detrás Beatrice Wood, Florine Stettheimer, Hannah Höch, detrás Clara Tice, Bronia Pelmutter, Mabel Dodge, Mina Loy, Kate Steinnitz, en medio de ellas sentada Juliette Roche y Suzanne Duchamp, encima del banco en plan pose Elsa von Freytag-Loringhoven, debajo de pie Katherine Dreier y sentada en el banco Alice Bailey. Segunda fila arriba: Mary Wigman, Louise Norton, Katherine Rhoades, Germaine Everling, Toyen (Maria Cervinova), Gabrielle Buffet, Emmy Hennings, Nelly van Doesburg.

sentidos ambiguos. Es una modernidad muy “de salón”, concibiendo este como lo vamos nombrando. Pero antes de adentrarnos en la modernidad y ya que hemos titulado nuestro leve paseo por el maravilloso mundo de los salones como ilustrados, modernos y modales, vamos a tratar de introducir los términos desde ahí. Solo apuntaremos, dado lo breve del espacio del que disponemos, que los proto-salones esos magníficos y azules lugares aristocráticos de los que se ocupase en profundidad Benedetta Craveri en La Cultura de la conversación (Craveri: 2003) contempla un arranque del concepto pero enmarca unos modos de hacer y estar que buscan más una renovación del lenguaje y una gestación de lo que se llamó Le Monde o El Bel Sprit que se nos antoja interesante pero ciertamente conflictivo a la hora de defender una autonomía que busca la república de los fines. Por eso hemos acuñado ese nombre, proto-salones, o más ajustadamente salones pre-ilustrados, en los que las preciosas, que nunca fueron tan ridículas como las pintan (Moliere: 1659), sobrevivieron al siglo de Luis XIV. Pasaremos pues directamente a los salones ilustrados que quizá comenzasen a conformarse en toda su seriedad durante ese siglo XVII pero que florecieron, al igual que lo haría la razón y el estudio, la ciencia y la laicidad, durante el siglo XVIII, el gran siglo ilustrado

en el que el gozne de nuestra civilización, la revolución francesa, se fue gestando a fuego lento y, sin lugar a dudas, en parte en muchos de los múltiples salones que invadieron la vida urbana para lograr horadar esa “salida” a la que se referirá Kant (Kant: 1784).

SALONES ILUSTRADOS

La letanía de textos que nos han hablado a lo largo del larguísimo siglo XX de y sobre la ilustración han tratado, discretamente, de desprestigiar a los salones. De algún modo y siguiendo la tradición decimonónica y sobre todo el juicio kantiano, sólo lo escrito se consideró digno de ser tenido en cuenta. Lo escrito, según los habitantes del decimonono siglo, es profundo y riguroso, es racional y sensato, es útil y valioso. Por lo tanto, tal y como nos enseña Dena Goodman en el segundo capítulo de su estudio sobre la República de las Letras (Goodman: 1996), el capítulo en el que ahonda en la naturaleza de los salones ilustrados que llama Philosophes and Salonnières: A Critique of Enlightenment Historiography, estos lugares y tiempos de encuentro y conservación fueron obviados por la historiografía al uso, nunca se consideraron ni trascendentes y ni mucho menos dignos de entrar a formar parte de la génesis de las ideas que nos sostienen. Lo oral, lo efímero, lo que se

supuso poco serio e imposible de perseguir, como es la vida producida en un salón, y el acervo de saberes allí puestos en juego, se consideraron fuera del foco de lo importante. No obstante, y como suele ocurrir, varios estudiosos han logrado recuperar los salones y ponerlos en su trascendente lugar. Entre estos cabría destacar a Roger Chartier, quien diera una magistral conferencia al respecto en la Fundación Juan March dentro del ciclo La cultura galante (2011), que tituló, La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito. Allí el francés desmonta el texto kantiano que define la ilustración como salida y la salida como leída y reposiciona los salones como los verdaderos lugares donde la ilustración pudo gestarse a fuego lento.

Los salones de la ilustración eran lugares donde se trabajaba, no eran reuniones sociales más o menos frívolas y no buscaban, bajo ningún concepto, el placer. Geoffrin, una de las grandes salonnieres dieciochescas, concebía la búsqueda del placer como una esclavitud intolerable. Los philosophes frecuentaban los salones en los que, si bien el ingenio se valoraba, no era lo más apreciado y nunca valía por sí mismo. Los juegos no tenían presencia alguna. Las salonnieres de la ilustración eran mujeres que no quisieron matar el tiempo entre lujos y vestidos, muy al contrario, eran verdaderas ilustradas, mujeres ávidas de aprender y de formarse. Los salones se convirtieron de tal modo en lugares híbridos, entre privados y públicos, entre serios y amenos, generaban un modelo de conocimiento que solo hoy, en la era de lo relacional y lo efectivo, somos capaces de comprender. Pero todo lo que sucedía en un salón se tomaba de modo muy serio, como una tarea, como una misión. Los principios ilustrados, la fe en el progreso y la racionalidad estaban en juego, y la mejora de las condiciones sociales generales también. Todos los hombres y mujeres que se encontraron semanalmente, en el mismo espacio a la misma hora con similares invitados durante décadas pudieron ir construyendo un intangible saber que alimentó las corrientes artísticas, científicas, sociales y culturales que conformaron la modernidad. Las salonnieres de la ilustración eran un puñado de mujeres de la élite. Todas se conocían y todas se admiraban. Sus vidas eran perfectamente regulares y su objetivo en la vida era su propia educación y la expansión de las ideas gestadas en muchos de los casos, de sus reuniones salonísticas, de las argumentaciones de los philosophes, los debates retóricos, las sesiones de lectura, los bailes e incluso los conciertos. El arte de la conversación llevado al siglo de la razón se hizo más serio pero nunca perdió su carácter de totalidad, conversar es hacer además de hablar.

Las primeras décadas del XVIII arrancan con un leve legado aún mundano del XVII que retoman Madame Tencin y la Marquesa de Lambert pavimentando el camino hacia la alta ilustración donde Marie-Thérèse Geoffrin, cuyo salón florecerá desde el 1749, Julie de Lespinasse, que vivirá sus momentos de éxito tras la muerte de su mentora Marie Du Deffand, 1764 y Suzanne Necker, que arrancará el suyo en esos tiempos ya convulsos que anunciarán la revolución. Suzanne Necker junto a Lespinasse regentará el que podría ser el último salón plenamente ilustrado que terminará exactamente con la caída en desgracia de su marido en 1781, el famoso ministro de finanzas de Luis XV que precipitase los acontecimientos revolucionarios. También cabría destacar a la mujer de Helvétius, quien junto a su marido liderará un salón bastante más radical y anti eclesiástico. No obstante el salón que amparó la enciclopedia y que más problemas tendrá con la censura por su radicalidad y spinozismo será el salón de Paul Henri Thiry, el Barón de Holbach, donde Diderot, D'Alambert y los demás philosophes se encontraron entre 1750 y 1780 dos veces cada semana, los domingos y los jueves.

La vida intelectual en París se organizaba en torno a estos salones, encuentros que con una estricta regularidad disponían los encargados de hacerlo, las salonnieres o los salonniers. Geoffrin, por ejemplo, recibía los lunes a los artistas y los miércoles a los escritores. Y, como ya hemos apuntado, el salón D'Holbach, quien recupera Blom en el imprescindible Gente Peligrosa (Blom, Philip: 2014), ese lugar en el que los más radicales, Spinozianos y ateos, extremos en sus posicionamientos que alimentarán a los artífices de la futura revolución y del pensamiento contracultural.

Todas se preparaban para cada sesión. Estudiaban y leían. A veces en muchos salones se conversaba y otras también se leía en voz alta siendo de suma importancia la atención extrema hacia aquello que se debatía o se estudiaba. La absorción, como si de una creación se tratase, era la clave del tiempo/espacio que se compartía en un salón. Tenía uno que absorberse en el tema tratado. La creación de un espacio compartido y el enriquecimiento y aprendizaje conjunto y continuo marcarán la labor constante y cotidiana. Tengamos en cuenta que hablamos de encuentros semanales que se prorrogarán durante años, incluso décadas. Como academias independientes que repudiaban la rigidez de la academia, nacida casi contemporáneamente, la frivolidad de Le Monde y el estricto control que la monarquía absoluta pretendía ejercer sobre cada uno de los cortesanos.

Los artistas, y los escritores, los intelectuales en suma, adquirirán al frecuentar estos espacios una categoría y un estatus equiparable a la aristocracia. Y es esta tradición aristocratizante la que los dandys, o artistas de la modernidad, preservan y perpetúan para adscribirse a esta estirpe de aristócratas de intemperie, como lo pondrá tiempo después Juan Ramón Jiménez. El salón será al cabo un espacio político, un lugar para “vivir juntos” (Arendt: 1997, p.123), una comunidad de amigos cuyas relaciones se basan en la libertad y se quieren opuestas tanto a las relaciones patriarcales de la familia como a aquellas absolutistas de la monarquía. Como lo relata Barzun cuando habla del mecanismo de control de los protocolos sociales absolutistas (Barzun: 2001), la etiqueta cortesana que imponía la performance que se esperaba de cada cual dependiendo de su rango, se desvanecía y desactivaba cuando un conde, un marqués o un duque se codeaban con el hijo de un cuchillero, como Diderot, o el hijo encontrado de una par, como D'Alambert. El mismo Montesquieu en sus “Cartas Persas” (Montesquieu: 2008) nos cuenta como el comportamiento de los hombres de letras se irá transformado hasta ser descrito como muy similar, en formas, ritmos y posicionamientos, al de la nobleza. Como ya nos enseñara Carolyn Lougee al introducirnos en el mundo de los salones pre-ilustrados, esos paradisiacos des femmes (Lougee: 1977) los hombres de letras habían aprendido a comportarse noblemente en los salones aristocráticos durante todo el largo reinado de Luis XIV, y una vez hubieron aprendido perpetuaron su estar en el mundo hasta nuestros días.

Por lo tanto serán los salones ilustrados lugares en pos de una autonomía que quiso desgajarse de la iglesia y quiso pensar a contracorriente inventándose unos modos otros de relacionarse con los demás y consigo mismo. Durante todo el antiguo régimen los salones funcionarían como una institución a la sombra de la academia y a la sombra del parlamento. Gestarán un modo de hacer política directa que aún permea en nuestras plazas y centros sociales. Lugares que aúnan lo performativo, lo oral, lo agonístico, los usos y modos nuevos, el experimento, el laboratorio. Quizá la verdadera historia de la institución arte como híbrido de lo educativo y lo investigativo y lo creativo.

SALONES MODERNOS

Lucia Re escribe en “The Salon and Literary Modernism: Wilde, Proust and Stein” (Bilski & Braun ed.: 2005, p.171-195) que los salones de la modernidad influirán decididamente en la gesta de este mismo concepto. Que, pese a sí mismos, su modo desdibujado, a capas, su efímera oralidad acabará dando pie a otros modos nuevos, no tan severos ni tan individualistas, solitarios

y masculinos como los que armarán el siglo XIX, otros modos nuevos que cambiarán el mismo concepto de modernidad. También que la normatividad victoriana, o más ampliamente podríamos decir, burguesa, se fragmentará y se invalidará en estos recurrentes encuentros. Estos salones se alzarán como lugares a rebours, “a contracorriente”, en contra de esa norma que se quiere invalidar. Autonomía moderna, como lo pondría Claramonte (Claramonte: 2012), en su más pura esencia. Dosis de negatividad fragmentada en comportamientos provocativos que se retroalimentan en compañía mientras crean las semillas de nuestra querida vanguardia. Lucia Re rescata bajo este ethos salonístico y conversador a las figuras de Marcel Proust, con sus infinitas frases sin lugar para el aliento, sus detalles nimios que suman imágenes indelebles, su atención a lo pequeño y a la belleza que se va; a Oscar Wilde y su dandysmo de chuché que, pese a eso, consiguió epatar y adquirir el estatus de héroe de la causa; y a Gertrude Stein, una salonniera que escribió lo que oyó o que trató, como ya lo hicieran sus pares salonnieres del siglo XVII, de llevar al papel lo que transita por las ondas sonoras. Una extraña y ardua gesta que deshace el sentido de lo hablado y lo escuchado generando juegos de palabras que ahora llamamos vanguardistas. Ejercicios formales impagables para la avanzada literaria de los primeros años veinte del pasado siglo.

El arte de la conversación, ese arte que aglutina toda una performance, que incluye modos de hablar, de sentarse, de acercarse a los otros, ese arte que podríamos considerar una auténtica coreografía, estaba de capa caída. El anacronismo de los dandys, su antigüedad consciente tiene mucho que ver en esto. También su modo de ser y estar solo es un reflejo en los otros. Se achacaba a la revolución francesa el fin del arte de la conversación ya que se leía como un arte demasiado pegado al ser aristocrático, o como lo pondría Veblen, a esa clase ociosa que se quiso imitar en su superficie pero no en su anti burguesa profundidad (Veblen: 2014). No cabe duda que la revolución y sus postrimerías darían más voz a lo escrito y en particular a la prensa escrita. Por ello desde entonces el debate, la confrontación de ideas, las sentencias y las categorizaciones borrarían el juego, y los triples sentidos.

La clase media burguesa no tenía ni el tiempo, ni el lujo, ni mucho menos la cultura y el talante requeridos para llevar a término este noble arte de la conversación. No obstante y como suele suceder algunos aún trataron de seguir una línea de autonomía y contrapoder, de derroche y zigzag. Lucia Re nos recuerda como algunos



6/ Las otras fotos de las salonnieres: "De Salonnieres", La Casa Encendida, del 17 al 22 de mayo de 2016, Madrid. Sala D, Sala E. 10 salones. Salón presentación: "Metasalón. De autonomía y salonnieres", Jordi Claramonte y Gloria G. Durán. Dado que nuestros salones se desarrollaron en una escenografía salonnierre que recorría los tres modelos de salón: los de la autonomía ilustrada, la autonomía moderna y la autonomía modal. Desde la Chambre Bleu de Rambouillet, en 1610, hasta el CSA La Tabacalera de Lavapiés, en 2010-2016, recorrimos

todas las posibilidades. Se aprecia La estancia azul de Rambouillet y su asidua más aristócrata, Mademoiselle de Montpensier. También aparecen Gertrude Stein, ilustre salonnierre expatriada a París, Madame de Staël, quien tuvo un salón nómada post revolucionario, y las españolas, la Duquesa de Alba y la Marquesa de Santa Cruz, que regentaron sus salones afrancesados cuando se perseguía lo francés en nuestro país; Goya, como un invitado asiduo las retrató y dibujó.¹

escritores decimonónicos quisieron preservar el hilo de lo salonístico, ella nos habla de André Morellet y su libro De la conversación de 1812; de Honoré de Balzac y su conocido Una conversación entre las 11 y la medianoche de 1832, que imaginó salones pasados de moda dirigidos por tres mujeres donde los poetas, los artistas, los políticos, los dandys, y los "talentos" del momento se reunían libremente para conversar y conspirar y de los anacrónicos y dandyficados hermanos Goncourt y su La mujer del siglo dieciocho. No obstante nos recuerda la académica que los detractores del arte de la gentil conversación y la galantería, los detractores del mundo de los salones eran mucho más numerosos y dominaron el panorama cultural del gran siglo de la burguesía.

Sin embargo y dado que poco es el espacio que aquí nos resta, rescataremos estos salones a los que se refiere Lucía Re no sin recordar que el mismo sentido de la vanguardia será epatante y que por tanto los salones son pequeñas repúblicas de los fines. Toda la vanguardia y todos los ismos podrían leerse como salones. Al cabo se trató de grupos de amigos, que asiduamente se encontraban y que tenían un objetivo común, desbancar el sistema de vida opresivo, demandante gris y aburrido en el que habían nacido. Unos antes de la I Guerra mundial, otros después, pero todos serán hijos de un sentido del progreso mal digerido, de un sentido de la utilidad impuesto y de un sentido de la vida como ahorro. Una vida aburrida proyectada a un porvenir que se

alejaba, como el horizonte, siempre y en cada zancada. De entre todos los salones de los que nos habla Re destacamos el de Geneviève Straus, ilustre viuda de Bizet quien inspiró a Proust y su En busca del tiempo perdido que escribiera entre 1913 y 1927. Desde 1890 el joven Proust frecuentará los salones parisinos, tanto los de las clases medias, como el de Madame Arman de Caillavet o Lydie Aubernon, Madeleine Lemaire y, sobre todo, Geneviève Straus, quien sería la base para su personaje de Oriane de Guermantes. Todos los personajes de su obra guardan cierta semejanza con alguna de estas damas y sus habituales encuentros semanales en el París de finales del XIX. La estratificación social tal como aparece en la novela se estructura y aprende también en estos encuentros. Es allí donde toman cuerpo las diferencias, básicas para la modernidad, entre las clases aristocráticas, las burguesas y el posicionamiento de artistas e intelectuales.

Los salones que ni son públicos ni son privados facilitan la acción de una mujer, o varias. Estás, como modernas mediadoras, establecen las pautas a conversar, organizan la música a escuchar, preparan el baile si lo hubiera, invitan a los intelectuales que interesa, debaten sobre lo contemporáneo, renuevan los usos y modifican el lenguaje. Como una inmensa trama de proto-instituciones artístico culturales cada salón en cada casa ponía su granito de arena para una transformación que recalaría en las vanguardias.

Wilde también se transformará en su propio personaje, decidido y compuesto, precisamente frecuentando un salón, el salón de su madre, Jane Francesca Elgee, la inmensa señora de William Wilde que recorría su casa atendiendo a sus invitados como una inmensa nave "navegando a toda vela". Yeats escribirá sobre la ilustre y avanzada dama londinense: "Londres tiene muy pocos buenos conversadores, pero cuando uno escucha a Lady Wilde comprende como Oscar se transformará en uno de los mayores y mejores conversadores de nuestro tiempo" (Yeats: 1955). La madre de Oscar Wilde era una avanzada a su tiempo: era feminista, y generó un salón de independientes, creativo, y muy influyente en la arena pública. La recepción era los sábados por la tarde, y en torno a 100 personas atendían cada encuentro; escritores, profesores, políticos, periodistas, estudiantes, actores, músicos, talentos, y proto-artistas. Se tocaba música, se cotaban historias, se leían nuevas obras en alta voz. De todo este potaje Wilde extraerá su afán por sorprender y no ser jamás sorprendido, su impertinencia, su afilada ironía, su rapidez mental, su impredecibilidad, su belleza. En suma su dandysmo, o dicho de otro modo su autonomía contracorriente, aristocratizante y satisfecha de sí misma.

De Gertrude Stein se ha hablado poco. Una burguesa americana en un loco París, una coleccionista minúscula con un olfato sin igual para discernir lo que conformaría el canon occidental de la vanguardia pictórica. A su vera

Picasso, Max Ernst y tantos otros encontrarán un lugar donde conversar sobre sus avances e inventar lenguajes nuevos. Gertrude Stein a diferencia de Wilde, habló más bien poco. Será una escuchadora, un arte este también muy valorado en nuestros días y poco explicado. También congregaba los sábados en su piso de París, aunque el tono de sus encuentros era más bohemio, más informal, más moderno quizá. Estos más modernos modos de hacer irían variando a lo largo de los años y de la informalidad se pasó a un estricto control de los invitados, y Alice B. Toklas, su pareja, decidirá, llegando a los años 20 tomarse los encuentros más en serio. Sería un salto cualitativo, quizá lo que pasará en todo un siglo, lo que transformó la frivolidad del diecisiete en la ilustrada seriedad del XVII pasó en casa de los Stein en unas pocas semanas.

Matisse, invitado asiduo, era, por ejemplo, muy preciso hablando pero había invitados que sólo querían ver las nuevas pinturas y no hablaban en absoluto. Leo Stein, el hermano de Gertrude, explicaba los nuevos lenguajes pictóricos a un público aún en ciernes que no era tan obediente como el actual. Alfred Stieglitz también acudía y allá cada cual hacía lo suyo, y lo que resulta más fascinante, hablaba una lengua diferente. No obstante lo interesante de este efímero asunto es que Gertrude Stein trató de capturarlo, como ya dijimos. Y lo que sucedió es que nadie, o casi nadie, la entendió. La obra The Making of Americans, de 926 páginas, o Tender Buttons,

e incluso sus Portraits, se consideraban collage ilegibles, demasiado dadás sin ser en absoluto dadás para ser comprendidos y tenidos en cuenta. Solo serían valoradas al correr de los años cuando la tozuda "originalidad" de la vara de medir la valía de los formatos y cuando el collage se sobrevaloró y los experimentos verbales tomaron su verdadero e importantísimo lugar (Bay Cheng: 2004).

De hecho el mismo dadaísmo, o cuanto menos el esplendoroso arranque en el cabaret Voltaire de la gesta dadaísta, que tomó su justo y fundamental lugar en la historia el siglo XX al correr de los años, tendrá todas las características de un salón (Granes: 2011). Un lugar de gentes que se unen con asiduidad, que están en una tierra de nadie entre lo público y lo privado, que abogan por una autonomía no del contexto sino de sus propios modos de vivir, que quieren una revuelta desde la base de lo más cotidiano e infraordinario y que se cuece a fuego lento en momentos de pensamiento colectivo, de acción en contra del vulgar burgués en comunidad. Una comunidad inestable y dadá, siendo dadá nada y todo a un mismo tiempo. Cuando el año pasado, en el 2016, en primavera, hicieramos los salones en la casa encendida, De salonnières (de los que hablaremos como final de artículo), la imagen elegida será la de Emmy Hennings. Ella, pareja de Hugo Ball, será, a nuestros ojos, la verdadera artífice del dada. En el cabaret Voltaire Tristan Tzara y Marcel Janco leían poemas en rumano que sacaban de sus bolsillos, un acto dadaísta supremo que no habría recibido ni un solo visitante ni mucho menos un público fiel sino llega a estar mediado, suavizado y engrasado por una Emmy Hennings que cantaba canciones que todos conocían (Rasula: 2015). Un inestable equilibrio entre lo rompedor y lo legible que la vanguardia supo, aunque nos cueste creerlo, trabajar a conciencia. Las salonnières, Emmy y todas las demás, han sido básicas a la hora de generar la historia del arte occidental y solo ahora, en este tiempo de re pensar la institución salen a la luz sus potencialidades.

SALONES MODALES

Los nichos de autonomía que hemos dejado para el final, los que llamamos salones modales, están, hoy día por varias partes, sino, por todas. Siendo verdad que la autonomía, o el ser soberanos de nosotros mismos, está bien lejos de completarse, también es cierto que los intentos para lograrlo entre todos se multiplican igualmente por todos los lugares. Centros sociales autogestionados, lugares de génesis de herramientas de participación ciudadana, nueva institucionalidad, la institución que aprende, las figuras de los mediadores, los acompañantes, los grupos de conversación, las

mesas e debate, las puestas en común, todos son formatos salonísticos, quizá no tan perpetuados ni tan regulares como cuando la sociedad era más simple y no teníamos Internet. Hoy nos juntamos en las ciudades y nos juntamos en el campo y en el espacio virtual. Hoy queremos que cada cual se haga cargo, que proponga y realice, que busque una libertad desde la responsabilidad. Que construya ciudad y cuente cómo lo hace. Que invente nuevos modos para vivir, y para transportarse y para alimentarse. Estamos en un tiempo de salones expandidos, salones analógicos con su continuada digital. Difícil en las escasas palabras que nos quedan dar cuenta de un complejísimo fenómeno lleno de matices. Lo que queda claro es que atendemos a un cambio de era, estamos en un estadio intermedio, entre el desmoronamiento del mundo que se gestó al amanecer de la Europa moderna y una nueva era que aún no sabemos como será.

Por eso y dada la complejidad vamos a ser más humildes y nos centramos para terminar en el festival, el primero del mundo, de artes salonísticas y performativas. Hemos de advertir que somos plenamente conscientes del oximorón que anula sus términos en un golpe sonoro. Un festival no puede ser un salón, o al revés. Los salones duraban décadas y eran de una regularidad aplastante, solo así se podía innovar crear, inventar, preservar y diseminar lo creado y aprendido. Los festivales son encuentros anuales o bianuales y conllevan lo espectacular y sobre todo un público que actúa como público bien educado y observador. En los salones el público se integra en el mismo espectáculo y el acto creativo es conjunto, unos no miran y otros hacen, en el salón todos hacen todos luchan por su autonomía contagiosa. Hoy con nuestra apretada agenda institucional imposible generar esa hibridez de público y privado. Pese a todo, nosotros, conscientes de lo simbólico del acto. Lo intentamos. Y así anunciamos nuestro simulacro:

<http://www.lacasaencendida.es/escenicas/salonnières-5632>

Reavivando el espíritu de aquel salón de 1608, "la chambre bleue"; y siguiendo las huellas de los muchos que le sucedieron, este proyecto de artes escénicas y salonísticas propone la creación de un espacio-tiempo de cuerpo y movimiento, de conversación, de empatía entre iguales y diversos; un momento, si acaso, de contrapoder.

Una posibilidad de ser cómplices imaginando y pensando modos de ser y estar, dejando entrar sin miedo el caos, la sorpresa, los afectos, la divagación, la investigación, el error y el silencio.



1/Emmy Hennings, salonnière dadaísta.
Collage de Gloria G. Durán, imagen de "De salonnières". Emmy Hennings, pareja de Hugo Ball y artífice de la continuidad del Cabaret Voltaire donde arrancase hace 100 años la aventura dadaísta. Dado que en nuestra historiografía de los salones los dadás son salonnières dentro de la autonomía moderna hemos querido homenajear su figura y amplificar el posible sentido de los salones.

En dos semanas y en distintos espacios de LCE veremos y bailaremos ocho propuestas coreográficas y de performance, exploraremos y trataremos de pulpos y de arañas, de lúcidas locas, de ciberpolítica, de brotes y kombucha, del pensamiento del corazón, de cómo la masculinidad se distrae en la pista de baile, de (anti) terrorismo, de anatomía, de oculoides, de memoria holográfica y dadá. De cómo una vez es casi nunca o demasiado. De lo tuyo y lo mío y de lo de todos. De si aún es posible o necesaria e imposible la razón común y su espíritu.

Organizado por Juan Perno y Gloria G. Durán.

(descarguen aquí el PDF) http://www.lacasaencendida.es/sites/default/files/programa_de_salonnieres.pdf

Para terminar solo dar cuenta de lo importante de recuperar este magnífico des-uso que está en pleno uso, los salones que son todos y en todo tiempo un poco modales, un poco modernos y un poco ilustrados. Y en homenaje a Jordi Claramonte, mi socio y amigo, y quien me inspiró a la hora de dar cuenta de este principio organizador añadimos el final del texto que presenta su nuevo libro y primero de una trilogía básica sobre la Estética Modal:

El objetivo de todo ello es acometer una recuperación de lo estético en toda su potencia, investigando la consistencia y la lógica de los procesos autopoieticos y de auto-organización sin los cuales no se entiende un pimiento ni en un plano meramente estético ni mucho menos en un plano social y político.

Bibliografía:

AMMAN, E., Dandysism in the Age of Revolution. The Art of Cut, The University of Chicago Press Books, Chicago, 2015.
ARENDR, H., La Promesa De La Política, Austral. Humanidades, Madrid, 2015.
BARZUN, J., Del amanecer a la decadencia: Quinientos años de vida cultural en Occidente (De 1500 a nuestros días), Taurus, Madrid, 2001.
BAUDELAIRE, C., El Pintor de la vida moderna, Colegio Oficial de aparejadores de Murcia, Murcia, 1994.
BAY CHENG, S., Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre, Routledge, NY and London, 2004.
BILSKI E. & BRAUN E., Jewish Women and Their Salons. The power of conversation, The Jewish Museum, Yale University Press, New York, 2005.
CLARAMONTE, J., Estética Modal, Tecnos, Madrid, 2016.
CLARAMONTE, J., La República de los fines, CENDEAC. Colección Ad-Hoc, Murcia, 2010.
CRAVERI, B., La Cultura de la conversación, Siruela, Madrid, 2003.

DURÁN, G.G., Dandysmo y contragenero, CENDEAC. Infraveles, Murcia, 2011.

GOODMAN, D., The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment, Cornell University Press, 1996.

GRANES, M., El puño invisible, Taurus, Madrid, 2011.

KANT, E., ¿Qué es la ilustración?, 1784.

LOUNGEE, C., Le Paradis des Femmes: Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France, Princeton, 1977.

MOLIERE, N., Las preciosas ridículas, Paris, 1659.

MONTESQUIEU, Ch.-L., Cartas persas, Cátedra, Madrid, 2008.

RASULA, J., Dadá. El cambio Radical del siglo XX, Anagrama. Colección argumentos, Madrid, 2015.

ROUSSEAU, J., Politics and the Arts. Letter to M.

D'Alembert on the Theatre. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1960.

STEIN, G., The Making of Americans, Dalkey Archive Press, 1925.

STEIN, G., Tender Buttons, New York, Claire Marine, 1914.

VEBLEN, T., Teoría de la clase ociosa, Alianza bolsillo, Madrid, 2014.

YEATS, W.B., Autobiographies, Macmillan, London, 1955.

Ciclo de conferencias, Fundación Juan March (Madrid), Los salones galantes: 13, 15 y 20 diciembre 2011: Martes 13 de diciembre, Benedetta Craveri: "La cultura de la conversación"; Jueves 15 de diciembre, Guillermo Solana, "Los salones galantes en la pintura francesa del siglo XVIII"; Martes 20 de diciembre, Roger Chartier: "La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito".

Notas:

1 El Hôtel de Rambouillet era la residencia parisina de Catherine de Vivonne, marquesa de Rambouillet, Madame de Rambouillet, quien inauguró, según todas las historias, la tradición de los salones regidos por mujeres y con afán contestatario. El salón permaneció activo entre 1620 y 1648. Donde se alzaba la residencia se encuentra hoy día el Pavillon Turgot del Museo del Louvre. Por él pasaron todas las personalidades que acabarán liderando la Fronza y renovando la lengua y el pensamiento francés. Todos los miembros del salón eran recibidos por Rambouillet en su cama, en lo que se llamaba la "ruelle", allí se unían la flor y nata de las letras francesas, incluyendo: Madame de Sévigné, Madame de La Fayette, Mademoiselle de Scudéry, la Duchesse de Longueville, la Duchesse de Montpensier, Jean-Louis Guez de Balzac, Bossuet, Jean Chapelain, Corneille, François de Malherbe, Racan, Richelieu, La Rochefoucauld, Paul Scarron, Claude Favre de Vaugelas, y Vincent Voiture. Todos ellos adoptaron para sí mismos el término précieus, que será posteriormente satirizado, como ya vimos, por Molière en Les Précieuses ridicules (1659).

“EN TORNO AL LENGUAJE COMÚN Y LOS LENGUAJES DE LAS ARTES: UNA APROXIMACIÓN”

ROCÍO GARRIGA

Universidad de Zaragoza

Rocío Garriga emplea la instalación, la escultura, la fotografía, el dibujo y el texto. En el desarrollo de su obra busca constantemente nexos entre las artes, la historia y la literatura reflexionando sobre los límites entre el decir y el mostrar; manejando las ideas de silencio, potencialidad e indeterminación. Artista, profesora e investigadora. Doctora en Bellas Artes (CUM LAUDE-Mención Internacional) por la Universitat Politècnica de València. Tesis: El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo. Su formación

e investigación artística ha sido apoyada por diversas entidades: Beca Formación de Profesorado Universitario (2009-2012), Beca DKV Grand Tour: investigación y producción de obra en Nueva York (2009), artista e investigadora invitada por la Fine Arts Faculty of Brighton, Reino Unido (2011-2012). Actualmente, se encuentra finalizando su Grado en Filosofía (Universidad de Valencia), continúa desarrollando su investigación y producción artística en Valencia y trabaja como Profesora Ayudante Doctora en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

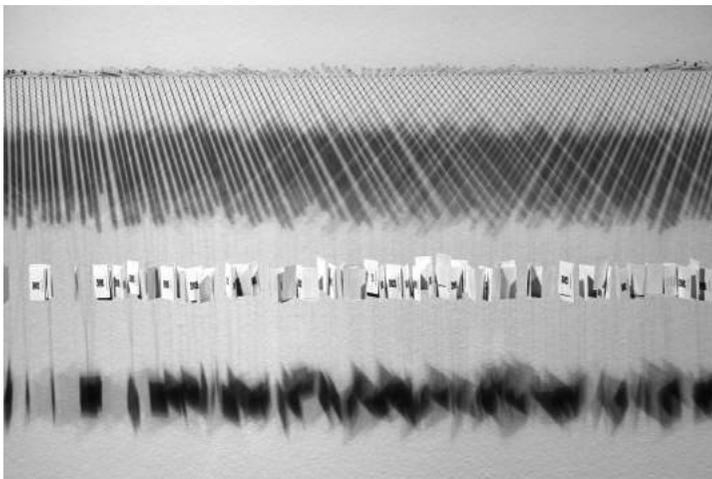
En términos muy generales el desuso es un grado que adquieren determinados objetos o comportamientos¹, tiene que ver con una pérdida de costumbre o hábito respecto a algo; además, al producirse necesariamente en el tiempo también se presenta como síntoma de transformación y su aplicación como perspectiva de análisis es valiosa: indica casi inequívocamente los puntos de inflexión a los que se sujetan la Historia/las historias y la relevancia de su reflexión radica en la comprensión que se pueda alcanzar respecto a esas nuevas incorporaciones, que contribuyen a la construcción y el mantenimiento de la memoria.

Teniendo en cuenta tales aspectos propongo a continuación una aproximación al desuso trazando de modo muy sintético tres de sus vías, según tres situaciones distintas: una, me referiré a algunos de los problemas que surgieron en relación al idioma alemán durante los años del Tercer Reich. La desconfianza respecto al lenguaje común afectó profundamente la producción literaria de quienes usaron esta lengua en sus textos durante varias décadas. Algo puede caer en desuso por presiones externas o internas, por imposición y censura,

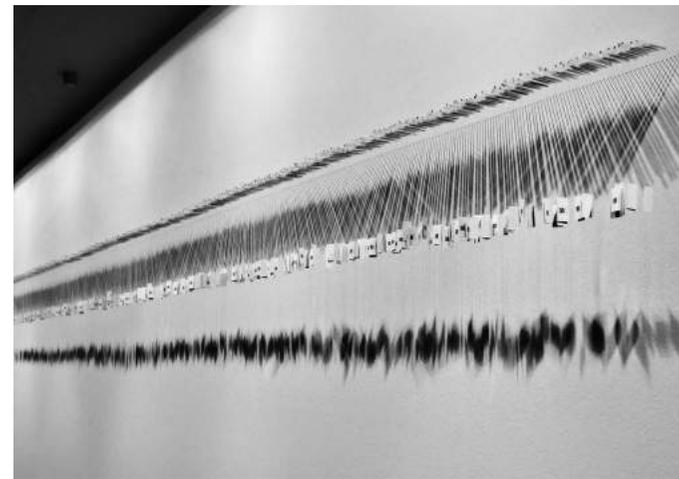
por estar sometido a manipulación ideológica... Dos, presentaré un acercamiento a las innovaciones plásticas y discursivas que se plantearon a partir de la década de los 60 y que tienen que ver con las nuevas tendencias que inició el arte conceptual. La transición del uso al desuso también tiene que ver con la obsolescencia, un fenómeno de sustitución, de una cosa anticuada o inadecuada a las circunstancias o necesidades del momento, por otra. Tres, acabaré refiriéndome al uso y al desuso según el olvido y la memoria, la ausencia y la pérdida, abordando estos temas desde una obra artística de creación propia basada en la recopilación de noticias relacionadas con un minuto de silencio en Google.

USOS Y ABUSOS (EXCESOS) DEL LENGUAJE COMÚN: LTI

El filólogo Victor Klemperer escribió: "el lenguaje no solo crea y piensa por mí, [...] guía a la vez mis emociones, dirige mi personalidad psíquica, tanto más cuanto mayores son la naturalidad y la inconsciencia con que me entrego a él"².



1/Un año en minutos de silencio. Revisión, 2013. Rocío Garriga. 600 noticias de un minuto de silencio en Google. Vidrio, impresión digital sobre papel y nailon. 30 x 600 x 14 cm. aprox. Detalle.



2/Un año en minutos de silencio. Revisión, 2013. Rocío Garriga. 600 noticias de un minuto de silencio en Google. Vidrio, impresión digital sobre papel y nailon. 30 x 600 x 14 cm. aprox. Vista general lateral.

Las imposiciones estéticas, la modificación de los lenguajes o la suplantación de unas estructuras sociales por otras, son algunas de las transformaciones que se llevan a cabo con el fin de consolidar un poder que se opone a otro. En su ensayo *El Estado Criminal* (1995) Yves Ternon³ destaca que los rasgos que conforman las estructuras genocidas tienen como uno de sus principios de base las acciones que persiguen la vulneración y el debilitamiento del otro, exigen del grupo que oprime un empoderamiento que hunde sus raíces en las alteraciones de lo cotidiano.

La manipulación y consecuente alteración del lenguaje común se constituyó como uno de los instrumentos propagandísticos más potentes del Tercer Reich pues era el medio «más público y secreto a la vez». En aquel contexto Klemperer supo ver que el lenguaje común es reflejo y también espejo de una cultura, que el idioma alemán se hundía bajo la jerga nazi.

A partir de las experiencias personales que documentó en sus diarios dejó constancia de la situación durante los primeros meses del nazismo. Con este material escribió el libro *LTI*. La lengua del Tercer Reich, que se publicó por primera vez en el Berlín oriental en 1946. En las

notas que tomó durante el primer año, y a través de las anécdotas de su cotidianidad, Klemperer muestra cómo el lenguaje hablado experimentaba cambios significativos que ponían de manifiesto las ideas que el partido deseaba arraigar en el pensamiento de la población: “21 de marzo de 1933: [...] En Leipzig se ha nombrado una comisión para nacionalizar las universidades. En el tablón de anuncios de nuestra universidad cuelga un largo aviso (que, según cuentan, también cuelga en otras universidades alemanas): «Cuando el judío escribe en alemán, miente». [...] 27 de marzo: Aparecen nuevas palabras o las viejas adquieren un sentido nuevo y especial o se forman nuevos compuestos que no tardan en solidificarse y en convertirse en estereotipos. En el lenguaje exaltado, siempre de uso obligado pues conviene mostrar entusiasmo, las SA se llaman ahora «el ejército pardo». Los judíos extranjeros, sobre todo los franceses, ingleses y norteamericanos, hoy en día suelen recibir el nombre de «judíos del mundo». Con la misma frecuencia se utiliza la expresión «judaísmo internacional» [...] 20 de abril: [...] «Pueblo» se emplea tantas veces al hablar y escribir como la sal en la comida; a todo se le agrega una pizca de pueblo: fiesta del pueblo, camarada del pueblo, comunidad del pueblo, cercano al pueblo, ajeno al pueblo, surgido del pueblo...”⁴.

En su ensayo *El milagro hueco* (1959)⁵ George Steiner refirió específicamente el problema del lenguaje común como materia en la obra literaria de los escritores alemanes de aquel tiempo. Ese texto fue hiriente, polémico y antipático, pero no cabe duda de que quedó plasmada en él esa relación entre el lenguaje y la inhumanidad política que Klemperer había retratado y que otros como Dolf Sternberger, Gerhard Storz y W. E. Süskind catalogaron al publicar en 1957 *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*⁶, una suerte de glosario en el que se recogían “todas las barbaridades que el Tercer Reich había cometido con la lengua. [...] La ruina del lenguaje es la ruina del ser humano”⁷.

Con motivo de aquella situación muchos escritores dejaron de escribir en alemán, otros abandonaron su profesión y algunos terminaron suicidándose, como Stefan Zweig. El Grupo 47 —entre sus miembros Heinrich Böll, Günther Grass, Ingeborg Bachmann o Paul Celan— se fundó con el objetivo de revitalizar la literatura alemana cuyo desarrollo se había detenido, entre otras razones, por la pervivencia de las afecciones a las que se había visto sometido ese idioma. Resignificar palabras concretas, proporcionar otra sonoridad a determinadas expresiones, hacer visible la objetivación política del lenguaje, tal fue su cometido.

En la ficción de George Orwell 1984 (1949)⁸, una novela escrita entre 1947 y 1948, aparece reflejada esa supresión del pensamiento que deriva de la destrucción del lenguaje común: que palabras anteriormente neutras signifiquen y remitan a la represión o la condena; que otras palabras, estas sí cargadas de significado político, desaparezcan con el fin de suprimir las estructuras para poder pensar determinadas cuestiones. No fue solo el alemán, también el inglés. Usos, abusos y desusos que no tienen que ver con el/los idioma/s sino con los regímenes políticos que lo/s instrumentalizan.

CAMBIOS PLÁSTICOS Y DISCURSIVOS DEL ARTE CONCEPTUAL

Durante las primeras décadas del siglo XX las objeciones respecto a la eficacia del lenguaje ya no tenían tanto que ver con la crisis del sujeto poético que refirió Hugo von Hofmannsthal en la Carta a Lord Chandos⁹, cuanto con el carácter inefable de las experiencias extremas: la crítica en torno al lenguaje común por haber sido mancillado, por su inadecuación a la realidad y por su incapacidad para dar cuenta de los hechos, se agravó con motivo del impacto de la Gran Guerra, una crisis que no hizo más

que empeorar en la segunda mitad del siglo XX y que se extendió al lenguaje del arte.

En los años 60 las cuestiones que planteaban muchos de los artistas que hoy se conocen como conceptuales tenían que ver con una crítica directa a las estructuras y los lenguajes de las artes: los temas de las obras se afectaron por tales preocupaciones siendo estas el objeto de discurso; y por otra parte las formas tampoco quedaron indemnes, surgieron otras configuraciones, otros modos de presentación, otras dinámicas creativas. Aunque tal y como afirmara Mel Ramsden¹⁰, «Art & Language nunca fuera un grupo, sino un modo socialmente contingente de hacer arte de vez en cuando»¹¹, sí que es cierto que él, Michael Baldwin, Robert Barry o Joseph Kosuth¹² —que fue quien introdujo el conceptualismo en EE.UU y comenzó con la edición de la revista *The Fox*¹³— contribuyeron a que se desarrollara no solo un discurso o una concepción respecto a lo que era o aportaba el arte, sino también a que se asumieran otras formas de expresión que hasta entonces no habían sido entendidas como actos o presentaciones propiamente artísticos.

Suele decirse que muchos artistas del momento se sumaron a la tendencia de la inmaterialidad de la obra de arte como procedimiento: “Lo que parecía necesario a finales de los años sesenta era una actitud reductiva, por la que la presencia de la objetualidad, tal como llegó a ser entendida a través del ensayo de Donald Judd [que se titula «Specific Objects», publicado por primera vez en 1965 en *Arts Yearbook*], pudiera transformarse en una ausencia”¹⁴. Según Benjamin Buchloh, Mel Bochner fue el primer artista en ofrecer una muestra conceptual en 1966: frente a la imposibilidad de asumir los gastos de transporte, seguro y montaje de las obras que debían formar parte de la muestra, Bochner decidió presentar como obra una serie de archivadores estandarizados con hojas móviles que incluían las imágenes fotocopiadas de las piezas seleccionadas¹⁵. Robert Morris se propuso estudiar los límites de la escultura como fueron estudiados los de la pintura hasta el momento preocupándose de todas aquellas variables que a priori no se entendían como pertenecientes al objeto en sí mismo: la luz, el punto de vista ofrecido al espectador, el contexto... Piezas como *Charcoal Sculpture without Specific Shape* (1963) de Bernard Benet convertían la forma en contenido; las series *Carrier Wave* (1968) o *Inert Gas* (1969) de Robert Barry, trabajaban el poder discursivo de la invisibilidad de la materia equiparando el papel intencional de la ausencia con el de la presencia¹⁶. En ocasiones, cuando se ha reducido la tendencia del conceptual a supuestos básicos se ha expresado «el

protagonismo de la idea frente a la materialidad de lo que se presenta». Quizá una lectura vaga de esa «estética del silencio» que Susan Sontag proponía en *Estilos Radicales* (1969)¹⁷ contribuya a ello, también la mala interpretación de algunas de las afirmaciones que hiciera Lucy Lippard en su momento: “Todavía no sabemos cuánto menos ‘nada’ puede ser. ¿Se ha llegado a un grado cero último con las pinturas negras, las blancas, los haces de luz, las películas transparentes, los conciertos silenciosos, las esculturas invisibles, o cualquier otro de los proyectos mencionados anteriormente?”¹⁸. En este sentido cabría subrayar que con el conceptual no se proponía la inmaterialidad de la obra —un contrasentido que es, por otra parte, inviable. Las fórmulas que presentaban tenían que ver con una revisión de los elementos materiales vehiculares, indudablemente se planteó un uso y disposición de la materia para la configuración de la obra plástica que no era el habitual. Fue entonces cuando muchos artistas comenzaron a perder su interés por los materiales tradicionales y comenzaron a decantarse por los retos que suponían los nuevos: la idea, la palabra, el texto, el documento.

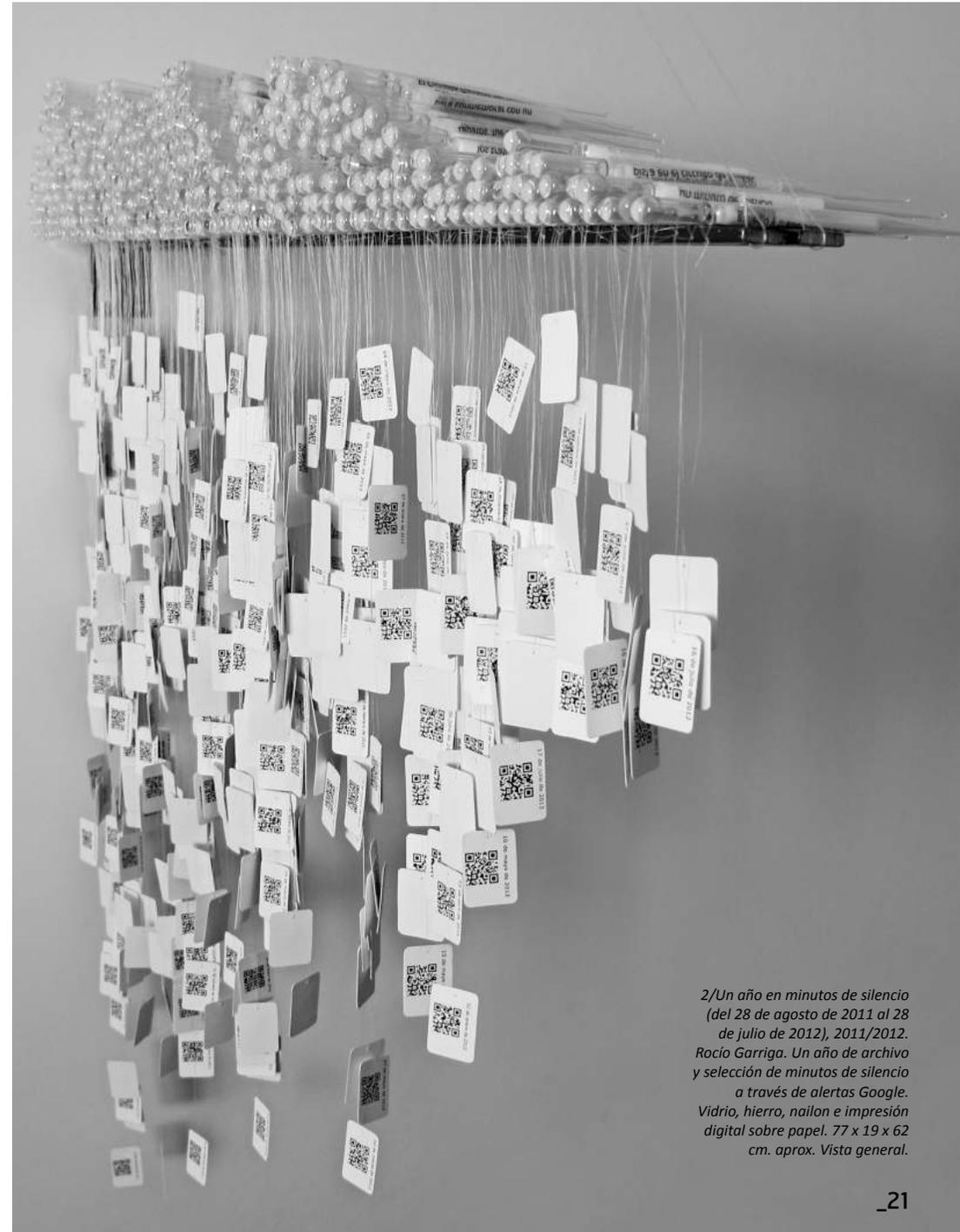
Ahora sí, en términos reducidos: las primeras obras de arte conceptual in-formaban, es decir que daban forma y contenido, siempre en torno a las cuestiones tenían que ver con un uso crítico del lenguaje común y un cuestionamiento del lenguaje interno de las artes.

TRANSFORMACIONES DEL OLVIDO: ARCHIVO DE NOTICIAS DE UN MINUTO DE SILENCIO POR ALERTA GOOGLE.

In-formar es uno de los supuestos básicos que el arte contemporáneo ha heredado de la tendencia del conceptual. Muchas obras actuales incorporan o hacen uso de esta dinámica creativa, es el caso de la pieza que abordo a continuación.

En el año 2009 cambié de manera determinante el curso de mi investigación artística, todo por una anécdota cargada: aquel día me pregunté junto a una amiga, porque se habían guardado 5 minutos de silencio en lugar de uno.

Imaginar el valor cohesivo, la potencia política, la violencia emotiva y la capacidad comunicativa de ese momento simbólico me llevaron a intuir que el silencio sería un objeto de investigación apasionante, y lo afirmé dedicándome a ello en mi obra, desarrollando mi tesis doctoral en torno a él¹⁹.



2/Un año en minutos de silencio (del 28 de agosto de 2011 al 28 de julio de 2012), 2011/2012. Rocío Garriga. Un año de archivo y selección de minutos de silencio a través de alertas Google. Vidrio, hierro, nailon e impresión digital sobre papel. 77 x 19 x 62 cm. aprox. Vista general.

A finales del mes de agosto del año 2011 di de alta en Google una alerta a mi correo electrónico que contenía las palabras clave [minuto de silencio]. Durante un año completo estuve recibiendo la información de todo lo relacionado que se publicaba en Internet y acumulé varios miles de noticias. La dimensión de un archivo semejante cambió en el mismo instante en el que comencé a hacer uso de él: las noticias indicaban minutos de silencio en actos conmemorativos o de protesta, también referían la desaparición de personas, muertes repentinas, violentas (muchos casos de violencia de género).

Seleccioné e imprimí sobre papel vegetal los fragmentos en los que aparecían las palabras clave de la búsqueda y realicé Un año en minutos de silencio (2011-2012), una pieza escultórica en la que archivé los fragmentos impresos en pipetas pasteur de cristal: introduce una por una las noticias en el interior de las pipetas y modelé el vidrio para que quedaran completamente selladas (inaccesibles). Posteriormente añadí a cada pipeta el Código Qr que correspondía a la noticia de un minuto de silencio que contenía, posibilitando así el acceso a la noticia completa en la red.

En aquel momento mi objetivo consistió en conceder a la noción abstracta —y simbólica— del silencio, dimensiones sensibles (longitud, peso, espacio, apariencia) para hacerla entendible, comprensible, materialmente perceptible y asimilable²⁰: porque cada una de aquellas noticias constituía además toda una historia. Eran historias con monumentos efímeros, de un minuto de silencio, con una presencia que entonces ya no solo era virtual.

Un año después de haber realizado el archivo de noticias de un minuto de silencio me propuse comprobar cuántos de aquellos enlaces accesibles por Código Qr seguían activos. En Un año en minutos de silencio. Revisión 2013²¹ decidí enfrentar esa otra realidad, reflexioné sobre el papel que juegan las tecnologías de la información y la comunicación en el mantenimiento de la memoria, en torno a esas otras historias que no se escriben con letra capital: internet es uno de los medios que más perpetuidad otorga a los contenidos, que vuelven a publicarse, citarse o mencionarse y que se mantienen aunque de ellos se pierda el origen.

Al revisar los links descubrí que solo se había roto el vínculo en contadas ocasiones, esto es: en la mayoría de los casos la información se mantenía en pie. Con todo ello, decidí también modificar el aspecto de la obra, expandir en el espacio las noticias, formar con ellas una línea, con

las pipetas apuntando a la pared, clavadas en ella, como si fueran dardos. Formando un horizonte de cristal.

Es cierto que “hay numerosos monumentos del siglo pasado que no solo están externamente recubiertos de una pátina, sino que han caído en el olvido y si todavía son cuidados y visitados es en escasas ocasiones y habiendo perdido su originario sentido político”²². Pero el desuso es también un valor positivo, tiene que ver con el cambio que se promueve con él: los monumentos, en general, no dejan de transformarse.

En términos generales podría decirse que el desuso es correlato del uso en un sentido anterior y en otro posterior: anterior, si el desuso comporta ausencia y posterior cuando desemboca en pérdida y transformación. La pérdida de confianza en el lenguaje común que se dio en los escritores alemanes provocó el desuso de esa lengua en términos literarios, pero derivó en ese uso renovado que consiguió propiciar el Grupo 47. La pérdida de eficacia y adecuación a las inquietudes sociales y personales de los lenguajes de las artes provocó el desuso de las técnicas y procedimientos artísticos habituales hasta el momento, pero con ello se hizo posible el surgimiento de diversos planteamientos conceptuales, obras discursivas, vehiculadas con otras soluciones plásticas, modos de expresar que indudablemente enriquecieron el mundo de las artes. Y finalmente, el desuso (olvido) de los monumentos, traducido por muchos en materia significativa pues la reflexión en torno a su pérdida de sentido restaura su contenido y da lugar a otras formas conmemorativas.

Bibliografía:

ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.). Arte conceptual revisado. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990.
ALONSO PUELLES, A. El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.
CARRASCO CONDE, A. (ed.). La ciudad reflejada. Memorias e identidades urbanas. Madrid: Díaz & Pons Editores, 2015.
GARRIGA, R. El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo. V. PONCE y M. MOLINA, directores. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015.
GARRIGA, R. Haciendo Tiempo. P. CRESPO, directora. S. MIRALLES, supervisión. Tesis de Master, Universitat Politècnica de València, 2009.
HARRISON, CH., ORTON, F. A provisional History of Art & Language. Paris: Editions E. Fabre, 1982.
HOFMANNSTHAL, H. Carta de Lord Chandos. Prólogo de Claudio Magris. Traducción de José Quetglas. Murcia: Colección de Arquitectura, 1981.

Notas:

1 Empleo la palabra grado para significar distintos niveles de intensidad, pues para que algo caiga en desuso debe haber sido objeto o haber estado sujeto a uso previamente.

2 KLEMPERER, V. LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Editorial Minúscula, 2001, p. 31.

3 TERNON, Y. El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX. Traducción de Rodrigo Rivera. Barcelona: Ediciones Península, 1995.

4 KLEMPERER, V. LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Editorial Minúscula, 2001, pp. 51-58.

5 STEINER, G. Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa Editorial, 2013.

6 Título que podría ser traducido como “Del diccionario de los inhumanos” y que finalmente se ha difundido como Diccionario del Monstruo.

7 ROETZER, H., SIGUAN, M. El siglo XX. De 1890 a 1990. Vol. II.: Historia de la literatura alemana. Barcelona: Ariel, 1992. Cita en: ALONSO PUELLES, A. El arte de lo indecible. Wittgenstein y las vanguardias. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002, p. 66.

KLEMPERER, V. LTI. La lengua del Tercer Reich: apuntes de un filólogo. Traducción de Adan Kovacsics. Barcelona: Editorial Minúscula, 2001.

LIPPARD, R. L. (ed.). Changing: Essays in Art Criticism. New York: E. P. Dutton, 1971.

MORGAN, R. Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones, 2003.

ORWELL, G. 1984. Barcelona: Austral, 2010.

SONTAG, S. Estilos Radicales. Madrid: Santillana Ed. Generales, 2002.

STEINER, G. Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano. Traducción de Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa Editorial, 2013.

TERNON, Y. El Estado Criminal: los genocidios en el siglo XX. Traducción de Rodrigo Rivera. Barcelona: Ediciones Península, 1995.

VON FÜRSTENBERG, A., BIGGIERO, F., KOSUTH, J., PRINZHOR, M. The language of equilibrium: Venice Biennale 52. International Art Exhibition. Milan: Electa, 2009.

8 ORWELL, G. 1984. Barcelona: Austral, 2010.

9 HOFMANNSTHAL, H. Carta de Lord Chandos. Prólogo de Claudio Magris. Traducción de José Quetglas. Murcia: Colección de Arquitectura, 1981.

10 Mel Ramsden entrevistado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés: “Hubo muchas diferencias agravadas entre ALUSA (Art & Language en los Estados Unidos) y ALUK (Art & Language en el Reino Unido). Aunque The Fox era por supuesto la revista neoyorkina, muchos de quienes hacían el verdadero trabajo no eran americanos. Algunos eran ingleses, otros eran australianos. Era el producto de una población en tránsito. ALUK había hecho algún trabajo previo para proyectar e inventariar, para trazar los posibles límites de conversación de Art & Language. Una manera de contemplar The Fox es verlo como si estuviera examinando estos límites de otras maneras: disponiéndose a extenderlas tan rápido como fuera posible. Esto dio lugar a un gran alboroto (como sucederá en Nueva York) hasta el punto que con el tiempo ALUSA tuvo que ser suprimida. Esto es resumir muchísimo, pero por supuesto, ALUK encontró esta especie de espectáculo. Quizá otra manera de exponerlo sería decir que, a la larga, se convirtió no tanto en una diferencia entre ALUK y ALUSA como entre una visión expandida de la autoría de ALUKUSA (Art & Language del Reino Unido y de los Estados Unidos) y la visión convencional de la autoría mantenida por uno de los más importantes redactores fundadores de la revista, Joseph Kosuth. Para él, su autoría

no era cosa de broma". En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.) *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 23.

11En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.). *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 18.

12 Sobre la historia de Art & Language, con detalle, en: HARRISON, CH., ORTON, F. *A provisional History of Art & Language*. Paris: Editions E. Fabre, 1982. También en: VON FÜRSTENBERG, A., BIGGIERO, F., KOSUTH, J., PRINZHOR, M. *The language of equilibrium: Venice Biennale 52. International Art Exhibition*. Milan: Electa, 2009. En esta última publicación se incluyen las entrevistas realizadas a Joseph Kosuth por Germano Celant así como algunos de los textos más importantes de Art & Language.

13Mel Ramsden entrevistado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés: "Hubo muchas diferencias agravadas entre ALUSA (Art & Language en los Estados Unidos) y ALUK (Art & Language en el Reino Unido). Aunque The Fox era por supuesto la revista neoyorkina, muchos de quienes hacían el verdadero trabajo no eran americanos. Algunos eran ingleses, otros eran australianos. Era el producto de una población en tránsito. ALUK había hecho algún trabajo previo para proyectar e inventariar, para trazar los posibles límites de conversación de Art & Language. Una manera de contemplar The Fox es verlo como si estuviera examinando estos límites de otras maneras: disponiéndose a extenderlas tan rápido como fuera posible. Esto dio lugar a un gran alboroto (como sucederá en Nueva York) hasta el punto que con el tiempo ALUSA tuvo que ser suprimida. Esto es resumir muchísimo, pero por supuesto, ALUK encontró esta especie de espectáculo. Quizá otra manera de exponerlo sería decir que, a la larga, se convirtió no tanto en una diferencia entre ALUK y ALUSA como entre una visión expandida de la autoría de ALUKUSA (Art & Language del Reino Unido y de los Estados Unidos) y la visión convencional de la autoría mantenida por uno de los más importantes redactores fundadores de la revista, Joseph Kosuth. Para él, su autoría no era cosa de broma". En: ALIAGA, J. V., CORTÉS, J. M. (eds.) *Arte conceptual revisado*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 23.

14MORGAN, R. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones, 2003, p. 23.

15 En: MORGAN, R. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones, 2003, p. 27.

16"Aunque la fotografía actúa como un componente necesario de la obra, la serie *Inert Gas* trata más sobre la escultura o, más exactamente, sobre una ampliación del concepto de escultura como masa desmaterializada, volumen de energía invisible, expansión molecular de ese volumen, declaración sobre la relatividad y relación contextual de todas las formas materiales con su entorno. El arte, naturalmente, no es simplemen-

te un acontecimiento que tiene lugar en el tiempo y en el espacio, sino la intención que hay detrás de ello, la posibilidad de reconstruir una idea mental —el cervello de Duchamp— separada del lenguaje del mundo visible". En: MORGAN, R. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal Ediciones, 2003, p. 123.

17SONTAG, S. *Estilos Radicales*. Madrid: Santillana Ed. Generales, 2002.

18LIPPARD, R. L., CHANDLER, J. *The Dematerialization of Art*. En: LIPPARD, R. L. (ed.). *Changing: Essays in Art Criticism*. New York: E. P. Dutton, 1971, pp. 255-276, p. 276. Texto publicado por primera vez en la revista *Art International*, nº 12, febrero de 1968. [Traducción propia. Fragmento fuente: "We still do not know how much less 'nothing' can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture, or any of the other projects mentioned above?"].

19Cfr. GARRIGA, R. *El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo*. V. PONCE y M. MOLINA, directores. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015, p. 19.

20 Cfr. GARRIGA, R. *Haciendo Tiempo*. P. CRESPO, directora. S. MIRALLES, supervisión. Tesis de Master, Universitat Politècnica de València, 2009, p. 70.

21Esta obra se mostró por primera vez en la exposición *Substratos*, comisariada por Nilo Casares, en la Sala de la Muralla del Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, España). Recientemente ha sido expuesta en el Grønbechs Gård Museum, Hasle (Dinamarca), representando a España en el *European Glass Context 2016*. También en el año 2016, en exposición: 85 noticias de un minuto de silencio. En: Sin [Con] Palabras, comisariada por Angustias Freijo, en la Galería Freijo (Madrid, España).

22 CARRASCO CONDE, A. *La ciudad como palimpsesto*. En: CARRASCO CONDE, A. (ed.). *La ciudad reflejada. Memorias e identidades urbanas*. Madrid: Díaz & Pons Editores, 2015, pp. 81-108, p. 100.

“GRACIAS POR EL RUIDO DE FONDO. UNA REFLEXIÓN SOBRE LA ESCUCHA Y LAS CONVENCIONES LLAMADAS SILENCIO, DESDE LA GRAMOLA HASTA LOS ALTAVOCES DEL SMARTPHONE”

JUAN GARCÍA COLLAZOS

Universidad de Zaragoza

Pianista, formado en el Conservatorio Superior de Zaragoza, Sweelinck Conservatorium Amsterdam y Universidad de Wisconsin-Milwaukee. Máster en investigación musical por la UNIR. Profesor en el Conservatorio Profesional de Música de Teruel, profesor asociado en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de Teruel. Doctorando en educación por la Universidad de Zaragoza.

Sus inquietudes se reparten entre la improvisación musical, el encuentro artístico interdisciplinar y los procesos psicológicos del aprendizaje musical.

La historia del mundo es también la historia del ruido. Ya en la cosmogonía de varias religiones (hinduismo, judaísmo) encontramos el concepto del ruido-sonido (Attali, 1985) como anterior a la creación misma del universo (lo que se denomina Tohu Bahu en la tradición hebrea). Y, en el s. XX, John Cage se refiere al ruido como acompañante de nuestra existencia, molesto cuando ignorado, fascinante si se escucha (Cage, 1961).

El ruido, como desorden, como caos, es simulacro de muerte (Attali, 1985), y se ha empleado como arma desde el comienzo de la civilización. Sinónimo de subversión, el ruido atenta contra el poder, y, para mantener el orden, debe ser controlado por la autoridad. Así, desde que la música se vincula con las instituciones de poder (Attali, 1985), se convierte en un rito sacrificial. El caos, la violencia y el desorden atribuidos al ruido se convierten en música, en ruido domesticado. Y, a partir de ahí, en instrumento del poder, con tres posibles usos: hacer creer, hacer olvidar, y hacer callar. Hacer creer en una ideología, en unos valores o consignas del régimen (como

era el caso de la música de Shostakovich, compuesta durante el periodo stalinista); hacer olvidar la violencia, injusticia, etc. (como sucede en las tonadas navideñas); o hacer callar: 'conquistar' sonoramente un espacio.

Entre los usos que ha tenido la música como instrumento de poder, uno de los más interesantes y crípticos de la historia lo constituye el cambio en el estándar de afinación que sucedió durante el III Reich. Hasta entonces, la nota 'la', referencia para la afinación occidental, correspondía con la frecuencia de 432Hz; pero, en 1939, el ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, impulsó un cambio de afinación para que el estándar fuera la=440 Hz, según algunas teorías (Schnitman, 2013), con la intención de alienar al pueblo también a través del sonido, al ser esa frecuencia mucho menos natural, desde el punto de vista numérico y de proporciones (Di Nasso, Nizzardo, Pace, Pierleoni, Pagavino, Giuliani, 2016). Estándar que se adoptó internacionalmente. Hoy en día, aunque la afinación a 440Hz se mantiene (con algunas leves variaciones), podemos encontrar muchas horas de

música grabada y comercializada con la afinación previa al nazismo, todas ellas enmarcadas en la categoría de música espiritual (relajación, Ayurveda, etc.).

Si nos planteamos ruido, sonido, silencio y música desde el punto de vista del oyente, habremos de diferenciar los distintos modos de escucha tal y como señala Iturbide (2016), desde las clásicas categorías (escucha focal, escucha periférica, escucha atenta-distraída), a otros modos de entender la escucha (fenomenológica, profunda, cuántica). La primera categorización se refiere a los niveles de atención del oyente (focal cuando se centra en un aspecto del paisaje sonoro, periférica cuando procesa los sonidos ambientales menos significativos, atenta-distraída cuando el oyente alterna entre ambos estados durante la escucha). Desde otra perspectiva, el concepto de escucha fenomenológica corresponde a M. Schafer, quien nos habla de la escucha aislada de la fuente de sonido original (esto es, grabada, o en su defecto, escuchada 'a ciegas'), y que supone un paso más en la atención al tratar el sonido como cosa en sí. La escucha profunda, tal y como la promovía en sus escritos la compositora americana Paulina Oliveros (2005), supone dedicar atención plena a todos y cada uno de los matices del sonido, al propio sonido de los pensamientos y a cualquier otro detalle del paisaje sonoro. Para esta autora, los animales son "deep listeners", ya que perciben gran cantidad de cambios en su entorno únicamente a través de la escucha, puesto que es un aspecto fundamental para su supervivencia.

Consiguió Oliveros crear una corriente de pensamiento musical y compositivo que se ha hecho un hueco en la escena americana de la música culta. Oliveros iba más allá al proponer el concepto de escucha cuántica, una modalidad de escucha no lineal y que aprehendería la totalidad del hecho sonoro o musical (aunque hay que decir que esta aportación no ha pasado de una mera especulación).

Y, como con tantas otras cosas, el cambio de milenio ha tratado tesis y antítesis: de la escucha plena que plantea Oliveros, a la música para aeropuerto de Brian Eno. El productor y compositor escribe una música pensada para no ser escuchada, susceptible de interrumpirse en cualquier momento (por los avisos típicos de los aeropuertos) sin que el discurso musical se vea alterado (Martí, 2002). Algo parecido a lo que ya planteaba Cage (1961) cuando habló de que la música debería "amueblar" con sonido los espacios, adaptarse a los ruidos propios de cada entorno, armonizándolos. Concepto que la factoría Muzak (Martí, 2002) incorporó a la perfección al producir música para ambientar oficinas, salas de

espera, tiendas. Y que hoy en día podemos observar en ascensores, centros comerciales, y entornos laborales (la llamada muzakificación de la música).

Pero, ¿qué ocurre cuando no hay ruido ni sonido? Como ya experimentó Cage (1961), jamás llegamos a percibir el silencio, puesto que siempre hay uno u otro sonido, aunque se trate del sonido del torrente sanguíneo o el del funcionamiento del sistema nervioso. Sin embargo, cuando sentimos un fuerte cambio en la presión sonora entramos en alerta (Palacios-Garoz, 1999), escuchamos con mucha más atención (al igual que los animales) e intentamos conectarnos con el entorno en el que estamos (Nancy, 2002).

Y, con la llegada de la grabación sonora, la escucha sufre una revolución: se ha conseguido atrapar el hecho sonoro y es posible repetirlo tantas veces como se desee (Goehr, 2012). Tal y como afirma Attali (1985) se ha cruzado el umbral que separa la era de la representación de la era de la repetición. El fonógrafo de Edison, ideado (entre otros fines) para preservar los discursos de los grandes hombres de la época, y excluyendo la grabación musical prácticamente por completo (Chalkho, 2015), se convierte a la larga en un instrumento no de conservación, sino de reproducción en serie. Desde ese momento, la música entra en el campo de la repetición banal, y se convierte aún más en un instrumento económico y político.

A nivel tecnológico, la grabación y reproducción sonora son todavía muy primitivas. Por ello, cuando escuchamos en la actualidad las míticas grabaciones de Caruso (ya digitalizadas), el ruido del shellac impregna toda la grabación, de modo que el ruido de fondo no se sitúa donde su propia denominación indicaría. Ha pasado al frente y se ha convertido en una pantalla, en un filtro (que modifica los demás sonidos grabados), que deriva en una percepción distinta de la propia voz de Caruso (Villegas, 2012). De hecho, escuchando los intentos modernos de limpiar esos registros fonográficos, nuestra preferencia se inclina hacia los anteriores, fieles a la tremenda imperfección de la grabación original.

Andado el tiempo, en los años 30 del siglo pasado, aparece la grabación (en disco y cinta magnética), mucho más perfeccionada, pero con su ruido de fondo característico (el sonido de la aguja recorriendo las imperfecciones del surco, o de las partículas magnéticas en la cinta). El uso del sonido analógico en las grabaciones y reproducciones conllevó la presencia de un ruido de fondo que ha acompañado a la humanidad durante más de cincuenta años, que ha sido transmitido por radio y

televisión y que ha producido varias generaciones cuya memoria sonora ha sido (y todavía es, en muchos casos) analógica. Se mezclan en este punto lo emocional y lo tecnológico, cuando en muchas ocasiones se califica el sonido analógico como más cálido, más humano, en contraposición con la fría perfección del audio digital.

En la época dorada del disco de vinilo otro dispositivo de reproducción musical estaba al alza. Se trata de los boomboxes, enormes radiocasetes típicos de las zonas más conflictivas de las grandes ciudades (especialmente en los EEUU). Asociados a los jóvenes marginados afroamericanos, representaban una vertiente de la llamada guerra del sonido (de la que se hablará después), un uso de la música para hacer callar, con su desmesurado volumen sonoro, en un empleo territorial del sonido (como refleja a la perfección la película de Spike Lee *Do the right thing*, en la que el atronador boombox del personaje de Radio Raheem es el causante de el violento incidente final).

Y, por fin, en las últimas décadas del siglo pasado, apareció el sonido digital: transformar impulsos sonoros en información binaria. Con él, en la teoría, decíamos adiós al ruido de fondo y saludábamos a una calidad de audio desconocida hasta entonces. Pero con el audio digital también comenzó el debate analógico vs digital, un debate que de manera intermitente se ha mantenido hasta hoy. Hasta entonces, los amantes del sonido de calidad encontraban consuelo sonoro en equipos hi-fi, cuidadas combinaciones de amplificadores, giradiscos y altavoces. A partir de entonces, el sonido high quality pasó (sobre el papel) a ser accesible para cualquier consumidor.

Falso...

Pasados unos años de transición, en los que para los discos compactos la 'D' era sinónimo de calidad, surgieron los formatos comprimidos de sonido (mp3 y similares). La tendencia desde entonces ha sido básicamente engañar al oyente, vendiendo la ilusión de que cada vez teníamos más horas de música en un menor espacio, obviando la calidad del audio que se escuchaba con los diferentes formatos de audio comprimido.

Paralelamente, se estaba librando la llamada guerra del sonido. The loudness war la comenzó la industria musical, atenta al cambio de estilo en el consumo del usuario (que progresivamente se volvía más caprichoso y voluble). Conscientes de que, en cada audición, las canciones estaban a prueba durante unos segundos

antes de que el usuario moviera el dial de la radio, y con la voluntad de atrapar al consumidor, las grandes compañías comenzaron a comprimir cada vez más el sonido (un tipo de compresión distinta a la del mp3, en este caso es un proceso que afecta sólo a la intensidad del sonido, no a su peso en bytes). Esto quiere decir que, como resultado, se igualaba la intensidad sonora en toda la obra, no había picos y valles en el sonido de una canción, de modo que todo sonaba igual de fuerte. Una guerra que ha causado mucho malestar en el colectivo de los ingenieros de sonido, que han visto su trabajo literalmente aplastado por la apisonadora de la compresión (Márquez, 2011; Devine, 2013).

Y con este escenario llegamos a uno de los fenómenos actuales de escucha ambiental en reproductores portátiles: el uso de los altavoces del smartphone para escuchar música. En esta situación, el audio es de una penosa calidad, pues los mal llamados altavoces de estos dispositivos no ofrecen respuesta por debajo de los 200Hz (unas notas inferior al do central) y no tienen un rango dinámico (la música aún suena más plana). Es un sonido sin bajos y sin relieve. Un sonido que se mezcla con el ruido de la calle en un mestizaje perverso.

Así, tras más de un siglo de grabaciones sonoras y evolución, podemos tomar como cierta la frase de Donald Fagen (productor y músico de jazz): "Con toda la innovación tecnológica, la música suena cada vez peor" (Tesler, 2008). Algo que, por otra parte, no parece preocupar mucho a la sociedad.

Bibliografía:

ATTALI, Jacques. Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música. Madrid: Siglo XXI, 1995.

CAGE, John. Silence: lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CHALKHO, Rosa. Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales. Buenos Aires: Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos, 2015, no 51, p. 75-82. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232015000100008

DEVINE, Kyle. Imperfect sound forever: loudness wars, listening formations and the history of sound reproduction. Popular Music, 2013, vol. 32, no 02, p. 159-176.

DI NASSO, L., NIZZARDO, A., PACE, R., PIERLEONI, F., PAGAVINO, G., & GIULIANI, V. Influences of 432 Hz music on the perception of anxiety during endodontic treatment: a randomized controlled clinical trial. Journal of Endodontics, 42(9), 2016, pp. 1338-1343.

GOEHR, Lydia. Tres ratones ciegos: Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y del escuchar en la época de la transmisión global. Enrahonar: quaderns de filosofia, 2012, no 49, p. 121-15. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Enrahonar/article/viewArticle/258103/0>

ITURBIDE, M. R. La escucha como forma de arte. Sul Ponticello, 25, 2016. <http://www.sulponticello.com/la-escucha-como-forma-de-arte/#.WFjQocv2GhA>

NANCY, J. L. A l'écoute. Paris: Editions Galilee, 2002

MÁRQUEZ, Israel V. "La guerra del volumen": música y escucha en la era digital/". The loudness war": music and listening in the digital age. Cuadernos de Información y Comunicación, 2011, vol. 16, p. 197.

MARTÍ PÉREZ, Josep. Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. TRANS-Revista Transcultural de Música 10, 2002. <http://www.sibetrans.com/trans>

OLIVEROS, Pauline. Deep listening: a composer's sound practice. New York: IUniverse, 2005.

PALACIOS-GAROZ, José Luis. Música callada, silencio sonoro. Castellón de la Plana: Dossiers feministes, 1999, no 3, p. 99-105.

SCHNITMAN ESPINDOLA, Tatiana Maria, "Sonic Peace: An Antithesis to Sonic Warfare" (2013). FIU. Electronic eses and Dissertations. Paper 993.

TESLER, Pearl. Ear Ache. Current Science, 2008, vol. 94, no 2, p. 4.

VÉLEZ, Daniel Villegas. La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros*/THE POLITICS OF LISTENING: FORMALISM AND SOUNDING BODIES/A POLÍTICA DA ESCUTA. FORMALISMO E CORPOS SONOROS. Bogotá: Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 2012, vol. 7, no 1, p. 147.

“EL DESUSO SOBREPASADO EN CASO DE PERFORMANCE: REACTIVACIÓN DE PROCEDIMIENTOS DE ACCIÓN MEDIANTE PARTITURAS E INSTRUCCIONES MIGRATORIAS.”

ÁLVARO TERRONES

www.alvaroterrones.com

Artista de acción con perfil investigador. Estudios cursados en l'Escola Superior d'Art i Disseny de Castelló, la Universitat Politècnica de València y Universidad Burg Giebichenstein Halle (Alemania). Participa en eventos internacionales de performance: Friedericianum Kassel; Artevict Londres; Performance Laboratorium Linz; Mother's Thong Helsinki; RIAP Québec; Art Nomade Chicoutimi; PAB Berguen, entre otros. Autor de diversas publicaciones sobre arte de acción, estudia los procesos creativos y de planificación para la performance en Europa y Canadá. Desarrolla estancias de investigación en el centro CELAT Universidad de Montreal y Le Lieu, Centre en Art Actuel de Québec.



1/Álvaro Terrones. Performance Sing Sing Sing with a Swing reinterpretación de Evento Hillado, Madrid, 2015_ Photo: Pablo Duarte Medina-Galería Freijo.

La acción artística participativa, escénica y pública, contiene de forma natural un elevado número de indeterminaciones y fenómenos imprevisibles cuando está teniendo lugar. Para la persona que planifica y desarrolla la acción, resulta imprescindible aceptar y adaptarse al elemento de la incertidumbre ya que la intervención y participación del público puede ser aleatoria e imprevisible. Sin embargo, desde su inicio, la acción tiene la posibilidad de presentarse mediante unas pautas que señalen su desarrollo, unas indicaciones mínimas que clarifiquen su propósito: el autor encomienda sus intenciones a los asistentes, ellos custodian la idea hasta que les plazca ponerla en funcionamiento y el documento del pacto es la partitura de acción.



2/ Álvaro Terrones, Paco Nogales y Ana Matey. Performance *Sing Sing Sing with a Swing*, Madrid, 2015_ Photo: Pablo Duarte Medina-Galería Freijo.



3/ Felipe Ehrenberg y Álvaro Terrones durante la reinterpretación de *Evento Hilado*, Madrid, 2015_ Photo: Pablo Duarte Medina-Galería Freijo.

INTRODUCCIÓN

En la performance artística contemporánea, la partitura es un plan de acción que permite la reinterpretación de la obra. Este recurso instructivo también es un modelo de capital comunitario que contiene la información necesaria de la performance: dispositivos gráficos nómadas y migratorios que se mueven con libertad entre estadios geográficos, culturales e históricos. De este modo, el proceso creativo de una acción puede transferirse, por ejemplo, a otro artista desde una época lejana o un lugar distante. Esta migración de procedimientos performativos a partir de anotaciones, instrucciones, diagramas o dibujos permite la reactivación de obras de acción que permanecen en desuso -o reposo-. Volver a la acción significa sobrepasar la desidia implícita en la desesperación de una obra que espera y se contiene a contranatura por haber sido creada para usarse, para estar activa, para ser performance.

El siguiente análisis se basa en la práctica artística de autoría propia *Sing Sing Sing with 1* (2015) desarrollada a partir de la partitura de acción de Felipe Ehrenberg *Evento Hilado* (1973).

REACTIVACIÓN DE PROCEDIMIENTOS DE ACCIÓN MEDIANTE PARTITURAS E INSTRUCCIONES MIGRATORIAS

En el arte de acción actual, el artista Felipe Ehrenberg (Tlacopac, México, 1943) es, a mi parecer, el promotor de un modelo de capital comunitario basado en la migración de procedimientos performativos a partir de documentos gráficos. En sus obras, su concepción de partitura abarca, entre otras funciones, la reactivación de acciones que permanecían en desuso. Para Ehrenberg, mediante la partitura la obra gana una dimensión inesperada, haciendo posible resignificar una idea (poiesis) en contextos y circunstancias diferentes:

“Así como en la música y en la danza el uso de partituras y anotaciones han logrado traspasar los límites del tiempo y de la geografía, en el arte de acción se ha generado también un metalenguaje, un lenguaje usado para hacer referencia a otros lenguajes -partituras visuales- que le permiten a otros intérpretes recrear obras concebidas en el pasado y en lugares distantes.”²

Felipe Ehrenberg (Tlacopac, México, 1943) es un artista con lenguajes muy diversos: dibujo, pintura, arte de acción, mail art. Ehrenberg destaca en lo referente a las artes gráficas como pionero con la técnica de la mimeografía durante los años 60, normalizando así el uso creativo -y en ocasiones la invención- de medios económicos de reproducción en el ámbito artístico, factor de capital comunitario que crecería al mismo ritmo que sus colaboradores.

Felipe Ehrenberg se declara a sí mismo como “neólogo”. Si bien sus intenciones artísticas huyen de la especialización expresiva como límite creativo, el término con el que se autodefine Ehrenberg concreta y reduce a lo esencial su compromiso con la experimentación artística, los nuevos medios, la multiplicidad de lenguajes y su flexibilidad divulgativa. Ehrenberg no solo es multifacético respecto a su práctica artística, sino que además lo es en su proyección, haciendo que su producción alcance múltiples contextos. Además de su relevancia como referente creativo y teórico, para la historiadora Marta Yzquierdo, su obra adquiere entre las décadas de los 70 y 80 un compromiso cívico, centrado en “la creación de instrumentos y estrategias activas de compromiso social

y involucramiento con la comunidad [...] en el campo extendido de la gestión cultural y política.”³

Las complicidades colaborativas que el artista ha estimulado a lo largo de su carrera también han sido un factor determinante en su trabajo de acción. Para Ehrenberg, así como en la música y en la danza el uso de partituras y anotaciones han logrado traspasar los límites del tiempo y de la geografía, en el arte de acción se ha generado también un metalenguaje, un lenguaje usado para hacer referencia a otros lenguajes -partituras visuales- que le permiten a otros intérpretes recrear obras concebidas en el pasado y en lugares distantes: “con la invención de estos metalenguajes, la obra de arte gana una dimensión inesperada: la capacidad para resignificar una idea (poiesis) en contextos y circunstancias diferentes.”⁴

La partitura de acción es el testimonio de una performance que relata de forma genérica tanto su desarrollo como las múltiples vías que conducen a su plena manifestación. Por medio de la partitura, después de la ejecución de la acción la obra efímera “deja entonces de ser exclusivamente territorio presente para cultivar me-

canismos de comunicación y dejar una huella que permanece viva entre nosotros.”⁵

En 1973 Ehrenberg viaja a Ámsterdam donde realiza su primera interpretación de Evento Hilado en el In-Out Center de Ulises Carrión y después en el Festival Internacional de Teatro al Aire Libre. Ehrenberg describe su acción de la siguiente forma:

“El/la asistente irá cortando tramos de hilo para amarrarlos a cualquier parte del (de la) intérprete [...] y llevando la otra punta hasta las manos de cualquiera de los espectadores. Cuantos más hilos se van conectando entre el intérprete y las personas, más queda el intérprete sujeto a los movimientos, hasta los más ligeros, de la gente. Mientras esto sucede, la/el intérprete le ofrecerá al público su personal y muy particular narración de lo que es, a su entender, La Historia del Arte.”⁶

En España se presentó la exposición antológica Felipe Ehrenberg (1968-2015) comisariada por Marta Ramos Yzquierdo en la Galería de Arte Freijo. Además, y con la colaboración del propio artista, se programaron en varias ciudades de España un circuito de conferencias junto a la reinterpretación de sus partituras visuales por parte de otros autores en diversos centros de arte. Este programa de partituras visuales se planteó como un trabajo en red y colaboración con instituciones y artistas de la escena madrileña. Ehrenberg, no propuso una re-escenificación de sus acciones performáticas, sino una transformación de sus ideas a partir de las partituras de acción. Estas nuevas acciones se llevaron a cabo en el espacio independiente de arte y creación Nadie, nunca, nada, no de Madrid el año 2015.

A continuación se describe a modo de crónica la acción Sing Sing Sing with a Swing 2015, una obra de autoría propia desarrollada a partir de la partitura de Ehrenberg Evento Hilado 1973:

Sing Sing Sing with a Swing se basa en la particular narración sobre la historia del arte que Ehrenberg hace durante su acción Evento Hilado. En esta nueva acción, se ha sustituido la genealogía artística del siglo XX por una selección de música popular que recorre el período 1900-2000. Escogiendo una canción representativa de cada década, se ha dividido el siglo XX en 10 partes, todo ello surgido de un proceso de investigación etnomusicológico durante la ideación de la acción. Cada canción se ha grabado en una cassette: 10 en total. A estos temas musicales se ha añadido un discurso de Ehrenberg, previamente editado, en el que se repetía la frase ...y esto es

importante por lo que sucede después... Esta sentencia premonitória se reproducía entre cinta y cinta anunciando el cambio de década.

El cassette ha sido el objeto transformado, donde la misma cinta magnética de su interior ha sustituido el hilo que usaba Felipe en su interpretación de Evento Hilado para conectar a las personas mientras hablaba sobre la historia del arte. El criterio de selección de las canciones ha sido intuitivo. Esto ha permitido imaginar algunos de los momentos en los que la acción podría subir de intensidad, pausar cuando fuera necesario o introducir en ella el elemento humorístico. Tanto el reproductor como las 10 cassettes estaban unidas a mi cuerpo. Durante la ejecución de la acción, las canciones se reproducían junto al público. Una vez reproducida la cassette se instalaba en una cuerda en el centro de la sala y de ella se extraía la cinta magnética para conectar a las personas. Mientras tanto, hasta la próxima década, se reproducía... y esto es importante por lo que sucede después...

Sing Sing Sing with a Swing se convirtió en una instalación participativa, un espacio arquitectónico interconectado por las personas asistentes, unidas a su vez por los hilos de cada década del siglo XX que habían sonado en el lugar, al compás de la voz de Ehrenberg y del arte de acción.

4/ Álvaro Terrones. Performance Sing Sing Sing with a Swing en el espacio independiente de arte y creación Nadie, Nunca, Nada, No de Madrid, 2015. Photo: Pablo Duarte Medina-Galería Freijo.



Bibliografía:

- EHRENBERG, F. Partituras Visuales Ehrenbergianas. México DF: Biombo Negro Editores, 2015.
- FILLIOU, R. Genio sin talento. Barcelona: MACBA, 2003.
- SCHECHNER, R. Teatro de Guerrilla y Happening. Barcelona: Ed. Anagrama, 1973.
- TERRONES, Á. Action Graphic. Diagrama y Acción. Valencia: Universitat de València: Centre de Documentació d'Art Valencià Contemporani Romà de la Calle, 2014.
- TERRONES, Á. Use in Case of Performance, Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia departamento de escultura UPV, 2013.
- VVAA. Arte Vida 1960-2000. New York: Edición El museo del Barrio, 2008.
- YZQUIERDO, M. Felipe Ehrenberg 67-15. Madrid: Galería de Arte Freijo, 2015.

Notas:

- 1 El análisis de esta performance participativa se incluye en el estudio, ampliamente desarrollado, sobre la planificación y el ensayo en el arte de acción. Ver: TERRONES, Á., "De las instrucciones de Allan Kaprow a las partituras de Felipe Ehrenberg: La influencia de la planificación en la acción artística participativa y la práctica teatral", en EAC, Educación, Arte y Comunicación. Revista académica, investigativa y cultural. Loja: Universidad Nacional de Loja Ecuador, nº 3, junio 2015, pp. 38-49.
- 2 Íbidem.
- 3 YZQUIERDO, M. Felipe Ehrenberg 67-15. Madrid: Galería de Arte Freijo, 2015.
- 4 EHRENBERG, F. Partituras Visuales Ehrenbergianas. México DF: Biombo Negro Editores, 2015, p. 4.
- 5 TEJO, C. "No vamos a dormirnos nunca". En: TERRONES, Á. Use in Case of Performance, Valencia: Laboratorio de Creaciones Intermedia departamento de escultura UPV, 2013, p. 52.
- 6 EHRENBERG, F. Partituras Visuales Ehrenbergianas. México DF: Biombo Negro Editores, 2015, p. 18.

"FUERON CIUDAD"

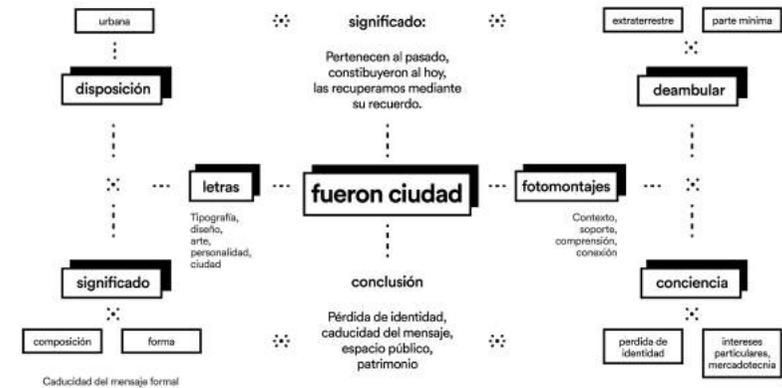
PEDRO ZARZOSO

Coolte.net

Diseñador gráfico y socio de coolte.net estudio de diseño gráfico con base en Teruel y alumno del Grado de Bellas Artes de la FCSH de la Universidad de Zaragoza. Tras finalizar mis estudios de sonido, estuve seis años trabajando en televisión. Durante esta época descubrí el diseño gráfico casi por casualidad y desde entonces forma parte de mi vida. En 2012 fundé junto a Raúl Antón el estudio coolte.net. He participado en numerosas exposiciones

colectivas coordinadas desde el Grado de Bellas Artes. Al margen de los estudios, he realizado otros trabajos entorno a la caligrafía y al lettering. En mi trabajo intento combinar arte y diseño tanto en el terreno personal como profesional. Actualmente me encuentro finalizando el Grado de Bellas Artes y trabajando sin descanso en el crecimiento personal y profesional.

1/ Mapa visual con los conceptos y elementos que componen la instalación.



Fueron tercera persona del plural del pretérito perfecto simple del verbo ser.

Ciudad_ Conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas.

Fueron ciudad, es el nombre de la pieza que formó parte de la exposición colectiva ECOS (Sala de Exposiciones de la FCSH de Teruel) en abril de 2016. La exposición se enmarca dentro del ciclo Especies de Espacios, coordinado por Silvia Martí y Rocío Garriga profesoras de la asignatura Metodología de proyectos Espacio, en el grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

ECOS basó su temática en el ámbito de la ciudad y la naturaleza, lugares que normalmente habitamos. Debido a mi profesión y a mi condición de ciudadano el ámbito de la ciudad resulta especialmente interesante para mí,

ya que de una u otra manera mis actos se ven constantemente reflejados en ella y de ella es de quién voy a hablar en este texto.

Fueron ciudad es una instalación compuesta por dos partes. La primera y más importante son 34 letras dispuestas en el suelo de la sala formando un conjunto similar a la arquitectura urbana de una ciudad. Y la segunda, son 8 fotomontajes impresos en un tamaño de 15 x 13 cm, colocados en la pared a modo de documentación y contexto para el espectador.



2/ Foto montaje que acompaña a la pieza principal a modo de documentación.
 3/ Foto montaje que acompaña a la pieza principal a modo de documentación.
 4/ Foto montaje que acompaña a la pieza principal a modo de documentación.

Las letras, escogidas por encuentro casual entre desechos de un almacén de rótulos, provienen de la calle. Estas pertenecían a negocios locales y fueron rescatadas entre hierros y chatarra en una de mis visitas.

Esta pieza es una mezcla de inquietudes personales y profesionales, que se inician con la lectura del Discurso

que Paco Bascañán¹ leyó en el acto de incorporación del académico a La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, editado digitalmente por Camgrafic en 2009.

Tras su lectura, encontré múltiples respuestas a mis inquietudes como diseñador y ha supuesto un cambio de

la visión con respecto a la responsabilidad que tiene mi trabajo en el entorno, sobre todo en la ciudad. En este texto expongo una reflexión personal sobre la pérdida de identidad que sufre la sociedad en su conjunto, a favor de intereses individuales, en su mayoría impuestos por una corriente que tiene como base el capitalismo y el consumo masivo.

En primer lugar propongo la ciudad como soporte, en la que las letras lo invaden todo. Propongo fijar la mirada en nuestro paseo cotidiano y en la cantidad de letras que podemos observar a nuestro alrededor acompañando nuestra mirada casi en todo momento.

Al tomar la ciudad como soporte me viene a la cabeza el libro de George Pérec "Tentativa de agotar un lugar parisino"² (1992) en el que relata varios paisajes urbanos mediante múltiples descripciones de lo que en ese momento está aconteciendo. Imaginemos lo difícil que sería realizar este ejercicio sin nombrar o leer un solo rótulo, cartel, graffiti... incluso en una ciudad tan pequeña como Teruel. Señalizarlo todo, colocar nuestro rótulo más grande o el simple hecho de decorar una pared, forman parte de ese libro enorme con el que en esta ocasión quiero comparar la ciudad.

No tengo más que abrir la ventana y ahí está. Un rótulo de 5 x 4 metros que yo mismo diseñé y me recuerda lo mal que se me da decorar una ciudad. Aunque os digo la verdad, no puedo atribuirme la elección del tamaño ni su ubicación. Imagino que no soy el único con implicaciones, todos tenemos un buzón en el que colocamos nuestro nombre para que pueda ser interpretado por el cartero o ese amigo despistado que nunca sabe dónde vives.

Vivimos rodeados de letras. Estas son símbolos que todos comprendemos, nos ayudan a interpretar el entorno, a encontrar nuestro camino, a distraer nuestra mirada casi en todo momento y normalmente las encontramos donde más las necesitamos. Pero, ¿se nos ha quedado pequeño el soporte? ¿Podríamos decir que vivimos en ciudades tomadas por las letras? ¿Son los rótulos un ejemplo de Sociedad del Espectáculo? ¿Reflejan los rasgos y la personalidad de sus habitantes? ¿Qué pasaría si recuperáramos las que no se utilizan? O mejor aún: ¿Y si los devolviéramos a su lugar actual?

Son la voz de la calle, continuas llamadas de atención, explicaciones directas y en ocasiones repetitivas de letras dispuestas en palabras que quieren comunicarnos algo. Aunque hoy en día y en función al lugar donde nos encontremos, es probable que ese algo sea una voz común, que ocupa el espacio público codo con codo con la arquitectura.

Como comenta el arquitecto Koolhaas en una entrevista³ en diciembre de 2009 en el diario el País, la pérdida de identidad de nuestras ciudades es una realidad. Se extiende silenciosamente y al parecer nuestras necesidades como sociedad la están continuamente modificando.

Resulta interesante comprobar cómo estos mensajes se intensifican en el centro de las ciudades y cómo van desapareciendo y variando en escala a medida que visitamos otros enclaves urbanos más alejados del centro.

La caducidad del mensaje que sufrimos actualmente viene de la mano de la tecnología y se muestra cada vez más en nuestras ciudades. Esto genera cambios y por supuesto genera pérdidas, desuso. Este último es el que me interesa. Durante mi búsqueda, encontré pedazos de historia de nuestra ciudad que probablemente nunca deberían haberse retirado y que están presentes en la parte más contextual de la instalación.

Para la realización de esta parte, fijé mi mirada en las letras de la ciudad, en cómo transforman el espacio público. Para contextualizar mi trabajo, realicé una "Deriva tipográfica"⁴ por la ciudad de Teruel que me sirvió para conocer detalles que a diario pasan desapercibidos.

Con todo ello, propongo al espectador, y en este caso al lector, que realice el mismo ejercicio, que tome conciencia de su alrededor y centre su atención en una unidad mínima, la letra. Al modificar nuestra escala de percepción, encontramos muchas pistas para descubrir la ciudad actual en la que vivimos. Como ciudadanos, hacemos conscientes de estos elementos contribuye a que el espacio público mejore, sea más funcional y en definitiva esté diseñado en función a nuestras necesidades reales, no a las que nos imponen intereses individuales.

Os animo a recorrer no solo vuestra ciudad si no cualquier otra para que comprobéis si hay diferencias o si en cambio es todo igual. ¿Cuándo nos emocionan? ¿Cuándo nos chillan? Todo esto nos ayuda a conocer mejor nuestro entorno y generar una conciencia común con respecto al diseño que debe tener nuestra ciudad respetando e integrando cada parte con el resto.

Recuperemos nuestro patrimonio o desechémoslo con criterios comunes como sociedad, que ayuden a mejorar en conjunto. Recuperemos aquello que pertenece a nuestra historia y si es necesario descontextualicémoslo para que adquiera valor y pueda servir de foco para construir mejores ciudades en un futuro.

“DE DIGITAL A PAPEL: ANÁLISIS DE LA SERIE DIARIOS EN LENGUAJE HEXADECIMAL. DESUSOS Y NUEVOS USOS DEL DIARIO PERSONAL.”

JUAN ANTONIO CEREZUELA

www.juanantoniocezuela.com

Artista visual e investigador. Doctor en Artes Visuales e Intermedia por la Universidad Politécnica de Valencia (2014), con mención Internacional y Premio Extraordinario. Lcdo. en BBAA en la Universidad de Granada (2005). Fue becario FPU en el Departamento de Escultura (UPV, Valencia), participando en proyectos de investigación I+D+i y en diversos congresos. Ha escrito sobre arte sonoro, vídeo y arte intermedia en revistas de investigación como Arte

y Políticas de Identidad o Revista de Bellas Artes La Laguna. Forma parte del comité de la revista Sonda: Investigación y docencia en Artes y Letras, y ha sido docente en la Facultad de BBAA de Valencia. Recientemente ha sido residente en Fabra i Coats, y ha recibido el 1er Premio de Arte Joven de La Rioja y el Premio al Mejor Artista de WEAREFAIR.

DE LA ESCRITURA AL RASTRO DIGITAL.

La intimidad es una reliquia del pasado. Es una excrecencia de una cultura burguesa. La intimidad nace en el siglo XIX, en la Inglaterra industrial victoriana. No seamos nostálgicos, porque la privacidad está desapareciendo.¹

Joan Fontcuberta

Lunes, 26 de diciembre de 2016

Queridos diarios:

Antes solíamos escribir diarios. El furor de escribir diarios íntimos surgió durante los siglos del clasicismo en forma de diario de testigo urbano, diario de viaje, forma ampliada del livre de raison. Se trataba de un hábito de escritura que se refugiaba en el retiro y el aislamiento para ofrecer un testimonio individual acerca de lo colectivo, un hábito que en el siglo XIX impregnó la sensibilidad de la burguesía y se popularizó enormemente. Sin embargo, según expresa Sibilia, es evidente que la escritura de diarios remite hoy día a los ritmos cadenciados y al tiempo estirado de otras épocas, hoy fatalmente perdidos. Existe una gran diferencia entre aquellas formas de expresión y las que inundan hoy día Internet y los medios de comunicación:

Al pasar del clásico soporte de papel y tinta a la pantalla electrónica, no cambia solo el medio: también se transforma la subjetividad que se construye en esos géneros autobiográficos. Cambia precisamente aquel yo que narra, firma y protagoniza los relatos de sí. Cambia el autor, cambia el narrador, cambia el personaje.²

Ante un cambio de paradigma en el que cualquier cosa, incluso la privacidad, es susceptible de convertirse en objeto de mercancía, la intimidad queda relegada a la categoría de reliquia del pasado. No es extraño entonces que estas nuevas modalidades de escritos hayan sido consideradas más íntimas que íntimas.

Cabe señalar la reflexión que Joan Fontcuberta propone sobre la nueva realidad de la fotografía. Fontcuberta habla de postfotografía para referirse a la imagen fotográfica que ha sido reemplazada por la hiperrealidad

Notas:

1 Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia del académico correspondiente, a título póstumo, Ilmo. Sr. Paco Bascañán Rams leído en el salón de actos del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, el día 18 de diciembre de 2009. Campgràfic Valencia 2009 (<https://cuatrotipos.files.wordpress.com/2009/12/homenaje-a-paco.pdf>)

2 PEREC, G., Tentativa de agotar un lugar parisino, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.

3 MOZAS, J. Vivimos un urbanismo loco, entrevista al arquitecto Rem Koolhaas, Babelia, diario El País 2009. (http://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157_850215.html)

4 Título del citado Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia del académico correspondiente, a título póstumo, Ilmo. Sr. Paco Bascañán Rams leído en el salón de actos del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, el día 18 de diciembre de 2009.



5/ Instalación completa de la pieza *Fueron ciudad*

6/Detalle de las letras dispersas sobre el suelo

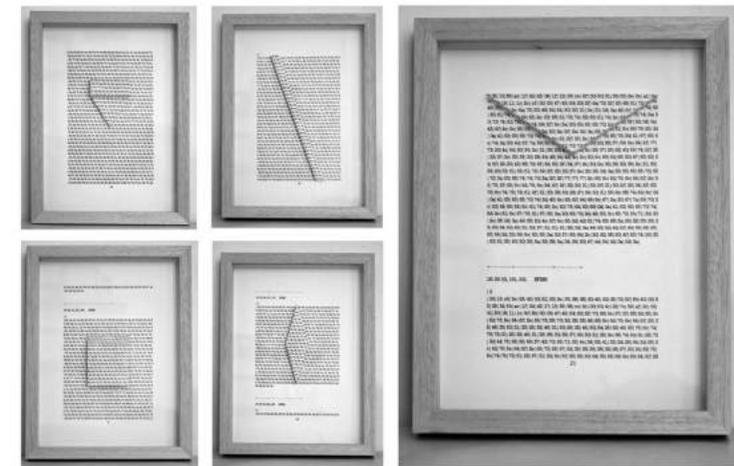


1/ Diarios en hexadecimal. 2016.

Impresión b/n sobre papel, encuadernación tapa dura con letra grabada

2/ Mi diario en sistema hexadecimal. 2016.

Impresión b/n sobre papel, encuadernación tapa dura con letra grabada.



3/ Arquitecturas de diario en hexadecimal. 2016.

Impresión b/n sobre papel plegado. Madera coto y cristal.

digital. La fotografía del siglo XIX y del XX se fundaba en la memoria, el archivo y la documentación, pero ahora se trata de entretener con ella nuestra marca biográfica, consolidando el estatus de la fotografía como el paradigma de la imagen ubicada entre la realidad y el artificio. Ahora no importa tanto el contenido de la fotografía como el hecho de su circulación en la Red. En una entrevista, Fontcuberta expresa: “La fotografía tradicional era palabra impresa. Ahora la foto es oralidad, cotidianidad y más socializada en la medida en que todos nos atrevemos a expresarnos con imágenes.”³

Algo parecido parece ocurrir con la escritura biográfica y aquellos formatos vinculados al diario personal. El diario tradicional, que comenzó siendo palabra escrita sobre papel, de puño y letra, ahora inunda la Red en forma de blogs, fotologs, videoblogs y redes sociales. El uso tradicional del diario personal ha caído en desuso. Sin embargo, emerge en un nuevo formato a través de las redes digitales.

En el arte contemporáneo y en el cine independiente también se ha hablado de diario personal y de género autobiográfico para referirse a obras que, a través de diferentes formatos, mantienen ciertas características

emparentadas con dichos géneros. Sucede en las series fotográficas de Nan Goldin (The Ballad of Sexual Dependency, 1982-1995), en las pinturas del artista On Kawara (Date Paintings o serie Today, 1966-2013), o en los dibujos e instalaciones de Tracey Emin (Everyone I Have Ever Slept With, 1963-1995). Incluso en el campo del cine y del videoarte, el diario ha estado muy presente, destacando por su carácter reflexivo y ensayístico, o bien desde el terreno de la pseudo-ficción: 365 Day Project (2007) de Jonas Mekas; Electronic Diaries (1986-1994) de Lynn Hershman; The Mom Tapes (1974) de Ilene Segalove; Confessions of a Sociopath (2002) de Joe Gibbons; My Last Bag of Heroin (For Real) (1986) de Michel Auder; The Weather Diaries (1986-1990) de George Kuchar; Irène (2009), de Alain Cavalier; David Holzman’s Diary (1967) de Jim McBride. Todas estas manifestaciones artísticas, no obstante, vislumbran un cambio importante en la forma en que el diario es escrito y leído, no solo por su contenido y formato audiovisual. Se trata de diarios pensados y dirigidos a una audiencia. El espectador se convierte en el confidente o en el oyente indiscreto de la historia de su autor.

El diario tradicional no era escrito para ser leído. Se cerraba con candados y se guardaba en lugares

recónditos, como cajones poco frecuentados. O bien se recurría a caligrafías crípticas que lograsen impedir que el lector indiscreto pudiera leerlos. Así, el funcionario naval y político Samuel Pepys escribió sus diarios hacia 1660 en un momento crítico de su vida familiar, donde aparecían 1.250.000 palabras cifradas en una escritura codificada que hablaban sobre su vida privada, manifestando sus infidelidades y amores fortuitos. Antes incluso que Samuel Pepys, el francés Gilles de Gouberville, o el filósofo británico John Dee, también utilizarían la grafía griega en sus diarios o livres de raison para hablar de sus infidelidades conyugales.

A mitad del siglo XX todavía encontramos estos vestigios en diversos autores. Los cuadernos de notas del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, publicados póstumamente contra su voluntad en vida, expresaban en las páginas pares sus vivencias y reflexiones más íntimas en un lenguaje codificado, mientras que en las páginas impares anotaba sus pensamientos públicos en alemán perfectamente comprensible.

En los diarios íntimos, los autores contaban su propia historia y construían un yo en intenso diálogo consigo mismo. Pero en las prácticas diariísticas de

la contemporaneidad, uno no se halla solo consigo mismo. Nuestros cuartos propios están conectados; permanecemos constantemente conectados a la Red. Surgen manifestaciones renovadas del género autobiográfico, pero los sujetos ficcionan al narrar sus vidas en Internet, aprovechando ventajas como el anonimato y la facilidad de recursos que ofrece la Red. El pacto autobiográfico de Philippe Lejeune se rompe. Autor, narrador y protagonista no coinciden, tan solo de un modo ilusorio y, francamente, cuestionable.

Todo esto no hace sino evidenciar una transformación en los géneros autobiográficos y en el propio subgénero del diario personal. Este desuso del diario en su esencia tradicional deja, en cambio, la apertura a un nuevo modo de entender el propio género dentro de un nuevo contexto histórico imbuido en el triunfo imperante de la comunicación, la información e Internet.

Sin embargo, la incursión del propio género en el territorio del artificio y de la información (lo que podríamos denominar el postdiario, la postautobiografía) y la caída de la autenticidad – y nacimiento de la sospecha – acerca de sus historias (en tanto que no están dirigidas a una autorreflexividad, sino a una audiencia), no son los únicos

indicios de que el diario personal parezca pertenecer a un tiempo ya pasado. Nuestra vida ahora es más digital. Cada vez la vida en la Red ocupa más esferas de nuestro ámbito cotidiano, en la esfera de la información, de la comunicación, del trabajo y del ocio.

Este tipo de escritura personal obedece a un hecho consciente – a veces sobreconsciente – acerca del propio Yo y también del modo en que dicho texto será interceptado por la audiencia. Sin embargo, Internet es una caja abismática contenedora de huellas y rastros personales, residuos de nuestra actividad diaria, de cuya magnitud y alcances no somos plenamente conscientes. En otro sentido, éste podría constituir también nuestro “diario”, un diario de huellas y rastros digitales al que también debiéramos prestar cierta atención.

DEL RASTRO DIGITAL A LA ESCRITURA: ANÁLISIS DE LA SERIE DIARIOS EN HEXADECIMAL, ARQUITECTURAS DE DIARIO EN HEXADECIMAL Y UN MINUTO DE SILENCIO EN GOOGLE.

En la actualidad, proporcionamos una inmensa cantidad de información y datos online bajo una sensación de intimidad, bajo una sensación de que quedará entre nosotros y nuestro ordenador, o que, como señala Remedios Zafra, de ser vista por alguien, ¿qué puede importar descontextualizada? Ciertamente, estamos hablando de minúsculos datos dentro de una inmensa nube, “pero unida a todos y cada uno de los datos registrados puede representar estadísticamente una vida online [...]”⁴. Marta Peirano explica el terrorífico efecto causado por nuestras huellas y registros a través de la Red mediante el caso de Malte Spitz, miembro del Partido Verde alemán, quien en 2009 conseguiría, bajo insistencias y demandas, que su compañía telefónica, la Deutsche Telekom, le proporcionase todos los datos que tenía sobre él⁵. Spitz contactó con una agencia de visualización de datos para descifrar las más de treinta mil líneas de datos que recibió en un Excel por parte de su compañía. El resultado fue que, a partir de estos datos y otro tipo de información pública sobre su cuenta de Twitter o de su blog, esta agencia consiguió reconstruir un mapa de todos los recorridos y desplazamientos realizados por Spitz durante 6 meses.

Bajo esta idea de exceso de flujo de información y de residuos y huellas que generamos en la Red produjo una serie de piezas: la primera de ellas, Mi diario en sistema hexadecimal⁶.

En Mi Diario en sistema hexadecimal (2015), registré mediante un software el tráfico de datos resultado de

la interacción de la IP de mi ordenador en la Red; desde páginas visitadas, consultas realizadas al buscador de Google, y otras acciones llevadas a cabo en mi vida privada en la Red. Todos estos datos fueron transcritos en lenguaje hexadecimal, que es un sistema de numeración posicional vinculado a la informática y a las ciencias de la computación.

Mi diario en sistema hexadecimal manifiesta cómo cada vez estamos más acostumbrados a llevar a cabo una vida privada ante nuestros ordenadores a través de la Red, viajando por diversas direcciones IP sin necesidad de movernos de nuestra propia silla, accediendo a nuestras cuentas de correo y redes sociales, y preguntando a la casilla de Google todo aquello que nos preocupa o nos pasa por la cabeza. Toda esta información y tráfico de datos a través de la Red forma parte de nuestro día a día, constituye nuestro diario personal y privado.

El resultado fue la creación de un diario personal con todos los datos en hexadecimal extraídos de la interacción producida durante un breve período de tiempo. La fragilidad e intangibilidad de la ingente información generada, de este modo, adquiere un aspecto visual y un volumen espacial al ser impresa en papel, dando forma de este modo a un yo digital que ahora quedaba visibilizado. Aunque de un modo distinto, el uso de cifrados mediante números y letras recuerda a aquellos recursos de codificación de información íntima utilizados por Samuel Pepys, Gilles de Gouberville o Ludwig Wittgenstein en sus anotaciones y diarios. La cuestión del lenguaje hexadecimal es que, en cierta medida, puede ser descifrado. La información contenida en las páginas de Mi diario en sistema hexadecimal habla de un yo virtual relegado al estricto rango de la información, una información que puede ser descifrada y que muestra la dirección IP desde la cual se realizaron las diversas interacciones a través de la Red, así como las consultas realizadas y los flujos de información intersticiales durante este proceso.

Ciertamente no somos plenamente conscientes de toda esta gran cantidad de datos y residuos digitales que generamos día a día. Es por ello que el ejercicio de la escritura conlleva una reflexión. Escribir un diario personal conlleva un ejercicio de autorreflexión o de conciencia sobre determinados acontecimientos que ocurren cada día. Para el cineasta Jonas Mekas, en el momento de escribir un diario, el día “regresa a ti en el momento de la escritura, es medido, resuelto, aceptado, rechazado y reevaluado. Todo está sucediendo de nuevo (...)”⁷ Nuestra vida digital también debería ser evaluada, pero la inmediatez del propio medio no lo permite.

Transcribir esta “información inconsciente” en Mi diario en sistema hexadecimal remarca un ejercicio de conciencia sobre el propio hecho de navegar en Internet y dejar rastros y huellas día a día.

A raíz de Mi diario en sistema hexadecimal, inicié una serie de Diarios en hexadecimal (2016), seriaciones temporales de mi vida digital en la Red, que llevaron finalmente a la realización de la serie Arquitecturas en hexadecimal (2016) y Arquitecturas de diario en hexadecimal (2016). Estas dos últimas series corresponden a la transformación en volumen de estos datos. Se trata de una serie de arquitecturas de papel con datos impresos en hexadecimal, construyendo formas geométricas y minimalistas mediante la seriación y la repetición. La intención de dar volumen a estos datos continúa la idea trazada por la serie de Diarios en hexadecimal: otorgar un aspecto tangible a todos esos datos de los cuales no somos conscientes, darle un aspecto físico a nuestro Yo digital.

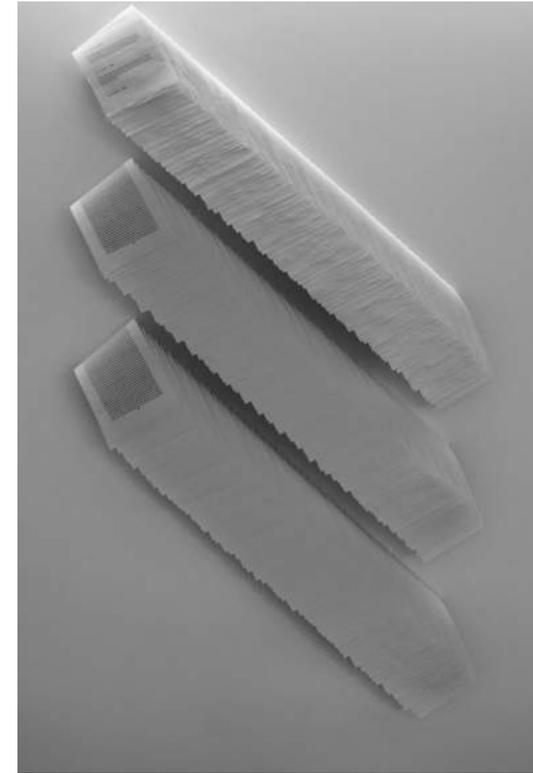
La pieza más significativa de este proceso de investigación la hallamos en Un minuto de silencio en Google (2016), una instalación formada por un extenso archivo de datos en hexadecimal que corresponden a todo el flujo de información capturado durante mi conexión con la Red ante la casilla del buscador de Google.

Como señala Remedios Zafra, “la casilla vacía responde. La casilla vacía asume la función de una peculiar forma de autoridad en Internet. La casilla vacía identifica lo que existe en el mundo existiendo en la Red y ella es capaz de invocar [...]”⁸. La casilla vacía responde a aquellos vacíos que buscamos y a aquellas cosas que desde nuestra privacidad nos preocupan o a las que queremos buscar solución, en una especie de confesionario o gurú que nos aconseja y que todo lo sabe. Ese todo es lo que Remedios Zafra identifica como “uno de los territorios donde se gestiona el horror vacui del ciberespacio [...]”⁹.

El punto central de Un minuto de silencio en Google alude también a la importancia del tiempo; un minuto de silencio, en el mundo occidental, implica un acto de meditación o de reflexión importante ante algo (pensemos en los minutos de silencio por víctimas de una guerra o de un atentado).

Un minuto de silencio en Google alude a una pausa temporal crucial en la gestión de nuestras interacciones y de nuestro Yo en la Red. Como explica Zafra:

La ausencia de tiempo para pensar, derivada de la primacía de esta revalorización del presente último,



4/ Un minuto de silencio en Google. 2016. Impresión b/n sobre papel. Madera.

encuentra sus mejores aliados en la velocidad y el exceso de información. La saturación de datos e imágenes con que llenamos nuestro tiempo en nuestros espacios conectados quiere (y puede) aniquilar el espacio vacío requerido para una autogestión del yo, para la dotación de sentido y la crítica de aquello que hacemos [...]”¹⁰

El silencio que propone la instalación, ese espacio de no interacción con la Red está, sin embargo, lleno de ruido. Mientras nuestro ordenador permanezca conectado a la Red, se generarán multitud de interacciones, entre ellas la constante verificación y actualización de la conexión, una ingente cantidad de flujos de información y de datos no visibles e imperceptibles, más incluso por el hecho de suceder en un período tan corto de tiempo.

Como vemos, tanto Mi diario en sistema hexadecimal como Arquitecturas en hexadecimal o Un minuto de silencio en Google, queda patente una intención de

registro de actividades de carácter personal de forma reiterada. Estas formas de diario, en tanto que sedimentos o rastros de vida, nos conducen al campo de lo afectivo, a los espacios intersticiales de la propia existencia, ya se trate de una existencia real o digital. La nueva realidad digital no hace sino mostrar tanto la hipertrofia como el abismo generado por el exceso de información. Internet es el mayor cajón de sastre de todas nuestras huellas y datos que una vez quedaron registrados; una Pompeya digital que se muestra tan evidencial como frágil. Ante este hecho, nuestra identidad digital exige modos de concienciación y de reflexión acerca del propio medio en el cual construimos nuestra privacidad.

Bibliografía:

ARIÈS, P., DUBY, G. Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración. Madrid: Taurus, 2001.
FONTCUBERTA, J. "Del Homo Videns al Homo Fotográfico". El Confidencial [en línea], 2014. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-04/joan-fontcuberta-fotografia_141141/
GUASCH, A. M. Autobiografías visuales. Del archivo al índice, Madrid: Siruela, 2009.
PARDO, J. L. La intimidad. Valencia: Pre-Textos, 1996.
PEIRANO, M. ¿Por qué me vigilan, si no soy nadie? [en línea], 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPE7i8wuupk>
RENOV, M. The Subject of Documentary. Minneapolis: Minnesota Press, 2004.
SIBILIA, P. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Madrid: Fórcola Ediciones, 2010.

Notas:

1 FONTCUBERTA, J. "Del Homo Videns al Homo Fotográfico". El Confidencial [en línea], 2014. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-04/joan-fontcuberta-fotografia_141141/

2 SIBILIA, P. La intimidad como espectáculo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 61.

3 FONTCUBERTA, J. "Del Homo Videns al Homo Fotográfico". El Confidencial [en línea], 2014. Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-06-04/joan-fontcuberta-fotografia_141141/

4 ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Madrid: Fórcola Ediciones, 2010, p. 43.

5 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NPE7i8wuupk>

6 La instalación formó parte del Proyecto Arte y Matemáticas, celebrado en la sala de exposiciones de la ETSA de la Universidad Politécnica de Valencia. La obra recoge parte del resultado como miembro de un proyecto I+D+i de la Universitat Politècnica de València: "Modelización matemática de formas escultóricas complejas. Investigación interdisciplinar experimental de arte contemporáneo y matemáticas" (Ref. AP20120570), dirigido por Elías M. Pérez y concedido por la Universitat Politècnica de València en la Convocatoria de Programa de Apoyo a la Investigación y Desarrollo de la UPV (PAID-05-12).

Mi diario en sistema hexadecimal ha sido mostrada posteriormente en diversas exposiciones, obteniendo el 1er Premio en la Muestra de Arte Joven de La Rioja (Logroño, 2015) y el Premio al Mejor Artista de WEAREFAIR! (Madrid, 2016).

7 RENOV, M. The Subject of Documentary. Minneapolis: Minnesota Press, 2004, p. 86.

8 ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Madrid: Fórcola Ediciones, 2010, p. 125.

9 ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Madrid: Fórcola Ediciones, 2010, p. 131.

10 ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado, (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Madrid: Fórcola Ediciones, 2010, p. 165.

"EL (DES)USO ARTÍSTICO Y SUS USOS POLÍTICOS."

MA ELENA CAÑETE GERICÓ

Universidad de Zaragoza

Artista. Graduada en Bellas Artes, Máster en Profesorado (Artes Plásticas), y Máster en investigación educativa (Didáctica de las Artes Plásticas), actualmente doctoranda en Educación. Tras su primera inmersión en la práctica docente, como profesora de Educación Plástica y Visual, y en el ámbito museístico, como guía de museo y monitora de talleres artísticos en el IAACC Pablo Serrano, reconduce su carrera artística a la investigación

educativa, en la que reflexiona sobre el lugar que ocupa el arte, y la propia investigación artística, en el contexto científico/educativo y social, poniendo énfasis en su necesario replanteamiento para con la calidad y legitimación de la misma al mismo nivel que el resto de saberes. Replanteamiento en el que se posiciona como exalumna, artista y profesora emergente.

Cuando las pretensiones de la educación artística se reducen al desarrollo de ciertas técnicas o destrezas manuales, y este modelo educativo adquiere tal interés que deja de ser un modelo más para convertirse en una norma, no sólo es el sistema educativo el que se ve perjudicado, pues trasciende el contenido al propio objeto de estudio. Es en este contexto en el que el arte, no debiendo ser definido como el producto aislado y directo de las condiciones económicas, materiales, religiosas ni políticas, cae en desuso. El desuso del arte por parte de los artistas, es el uso del arte por parte de sistema económico/político. Desuso que puede entenderse bien como parte de un proceso, o bien como finalidad, dependiendo de cuál sea su posicionamiento. Desde un planteamiento visual podemos definir el desuso como el cambio de dirección en la jerarquización de un primer plano, que pasa a difuminarse en el fondo de un paisaje. Como afirma Marín (2011) creemos que, en la percepción social del arte y de la investigación artística, se produce una contradicción entre el carácter emocional y subjetivo de los procedimientos artísticos, y la demanda de objetividad/demostrabilidad. En este sentido, lo subjetivo es anticientífico, pero, ¿Qué es la ciencia? ¿Existe alguna ciencia ajena al hombre, no son acaso, todas ellas subjetivas? Pues detrás de cada teoría científica hay una comunidad científica, y detrás de ésta un científico, una subjetividad más. En este punto, lo

objetivo es lo que, naciendo primero como elucubración o hipótesis, después es sometido a comprobación empírica a través de la cual obtiene la confirmación de la comunidad científica. Basta con que la comunidad científica la apruebe para que sea considerado ciencia, puesto que el pueblo no entendería que un científico no haga ciencia. Sin embargo, ¿cómo puede constituir aún a día de hoy un discurso actual el debate sobre la denominación del arte y no arte? ¿Acaso las obras que realiza un artista, siguiendo el mismo proceso que, por ejemplo, un físico (elucubración, empiria y comunidad artística) no deberían ser consideradas por el público como arte? ¿Por qué damos por hecho una evidencia y no la otra?

El paradigma positivista es responsable de la aparente incompatibilidad entre las ciencias naturales y las sociales/humanas, y, a pesar de que ya se ha superado un cambio de paradigma, lo cierto es que la sociedad de conocimiento sigue considerando la superioridad de las ciencias naturales sobre las ciencias sociales. El pragmatismo constituye el criterio por excelencia a la hora de hacer ese tipo de juicios. Parece lógico pensar que las áreas de conocimiento que nos faciliten la vida son a las que debemos dar más importancia, entendiendo un mayor pragmatismo con una mayor facilitación vital. Pero, ¿qué significa entonces facilitar la

vida, en qué sentido? El paradigma del que partimos para dar respuesta a esta pregunta, es el asociado a la Teoría Crítica, la cual postula como definitorio de la persona su hacer social, fundamentado en la acción comunicativa (Arraiz, y Sabirón, 2012). En este contexto, la Educación Artística se presenta como un útil para la concienciación y la emancipación social e intelectual.

Una vez posicionada, presento aquí el diálogo interno entre la divergencia de mis pensamientos, respondiendo por un lado desde el llamado eje sistema (objetividad, mundo exterior), y matizando después desde el eje de vida (subjetividad, mundo interior), ejes que deberían mantenerse siempre en equilibrio. Retomando la pregunta “¿Qué significa facilitar la vida?”, me digo:

- Elena, los médicos, ellos son los más necesarios, su pragmatismo es indudable: Bien, los médicos mantienen y restauran nuestra salud, la mantienen con el objetivo de vivir mejor, y la restauran con el objetivo de vivir más.

- Elena, los ingenieros, sus inventos mejoran nuestro día a día, piensa que gracias a la industrialización podemos disponer de más tiempo vital, las máquinas hacen por nosotros el trabajo sucio: limpieza, construcción, transporte, comunicaciones...: Aquí aparece el primer punto discordante, pues, está claro que la maquinaria médica, la de limpieza, facilita la vida, pero... ¿Las comunicaciones, facilita la vida estar conectado a la red 24 horas? Sí, Elena, gracias a eso puedes acceder a una cantidad de información y conocimiento inabarcable de otro modo, además de mantener relaciones con personas lejanas. Vale, sí, pero... ¿Qué ha pasado con el cara a cara, no estamos distanciándonos más, cada vez? Y, lo mismo ocurre con la información, pues en la escolarización obligatoria los niños con interés por la cultura si no son dirigidos pueden verse abrumados por el aluvión de información, llegando a optar quizá por la desinformación... y los que no lo están, con su habilidad para copiar y pegar nunca tuvieron la capacidad de esfuerzo tan en desuso.

- Bueno, si tenemos que jerarquizar, Elena, ya hemos asumido a la medicina como la ciencia de las ciencias, hemos dicho que su pragmatismo es incuestionable. ¡Mantiene y alarga la vida! ¿Cómo podrías comparar la cura de una enfermedad con una poesía? Parece una blasfemia. Sí, pero aquí está la pregunta que quizá no nos hacemos con suficiente reflexividad: ¿Qué vida? Si el mayor valor es el pragmatismo, una vida pragmática deberá ser más feliz. No obstante, no parece ser así. Podemos concluir que mientras la ocupación del

pragmatismo debería ser mantener y prolongar la vida, la del humanismo será hacer que merezca la pena la anterior. ¡Eureka, todo encaja! Estamos hablando de dos fuerzas necesarias, en cuyo equilibrio, cuantitativo y cualitativo radicará nuestro mejor o peor paso por la vida. Aquí es donde entra en juego el papel que realmente tienen las ciencias sociales/humanas, y entre ellas el arte. Y a modo de ubicación espacial, introduzco este poema de Carlos Marzal (2004).

EL COMBATE POR LA LUZ

*De tanto ver la luz hemos perdido
la recta proporción de ese milagro,
que otorga a la materia su volumen,
contorno fiel al mundo que queremos
y límite a los puntos cardinales.*

*A fuerza de costumbre, hemos dado en creer
que es un merecimiento, cada día,
que el día se levante en claridad
y que se ofrezca límpido a los ojos,
para que la mirada le entregue un orden propio,
distinto a los demás, y lo convierta
en nuestra inadvertida obra de arte.*

*Hay una ingratitud consustancial
al hecho de estar vivos, un intrínseco
poder de desmemoria, y nos impiden
brindar a cada instante el homenaje
que cada instante de verdad merece,
por su absoluta magia de estar siendo,
en vez de no haber sido en absoluto.*

*Con cada amanecer dubitativo,
con cada tumultuoso amanecer,
la luz arrasa el reino de la noche
y emprende su combate. En el confuso
magma de oscuridad, con cada aurora
triumfa la exactitud de cuanto existe
sobre la vocación de incertidumbre
que tienta con su nada a lo real.*

*En toda madrugada se renueva
un conjuro de origen, esa fórmula
que impuso el movimiento al primer día.
Somos testigos, en el alba pura,
del trono en que la luz alza su reino
y lo concede intacto a cualquier súbdito.*

*Conviene contemplar la luz con más paciencia,
brindarle una atención encandilada,
el sumiso homenaje con que un bárbaro
descubre reverente en su aventura
la tierra que jamás ha visto nadie.*

La respuesta a qué es lo que conduce a un artista a la inactividad artística, o desuso del arte, es una cuestión que voy a tratar de responder delimitando alguno de los posibles factores que la atraviesan. Esta primera aproximación a una respuesta, vendría a manos de la historia de la ciencia, con la que trato de trazar un paralelismo respecto a mi propia historia artística, con la finalidad de comprender el flujo del uso y desuso artístico en un sentido trascendente. Así, la trayectoria artística habitual no es diferente de esta historia de la ciencia a la que hacemos referencia.

En este contexto, conforme a la evolución de la ciencia a lo largo de la historia distinguimos tres épocas bien diferenciadas: la primera época pre-científica, caracterizada por la relación entre miedo y Fe, comprende el periodo temporal desde la Prehistoria a la Edad Media, y se divide principalmente en tres fases. En la primera fase, impera el miedo ante lo desconocido (que lo es todo, porque no tienen registros anteriores ente los acontecimientos que les sobrevienen) y la necesidad de entrar en acción para sobrevivir, siendo la constante acción lo que determina la finitud de la vida, pues la no reacción constituía la muerte. Señalando como despertar artístico el comienzo de mis estudios en Bachillerato Artístico, puedo diferenciar sin esfuerzos mi época pre-científica en la que el miedo ante lo desconocido (casi todo, dada la juventud) y la Fe en el Arte, aun siendo casi desconocedora de técnicas y contextualización artística me llevaron a una actividad artística ágil. La segunda fase en la historia de la ciencia, protagonizada por la civilización greco-romana, conforma civilizaciones, que, a su vez conforman saberes (preguntas y respuestas); la segunda fase artística, dará comienzo al inicio de Bellas Artes, en el que aumentó el conocimiento del objeto de estudio, continuando la actividad artística. La tercera fase correspondería al momento histórico de la Edad Media, produciéndose un retroceso en los saberes anteriores por no aportar nuevos conocimientos, pero época enriquecedora en cuanto a ordenamiento y almacén de antiguos saberes en sus grandes bibliotecas, época que en nuestro paralelismo recaería en el meridiano y finalización del Grado, en el que por una parte se me ofrecían contenidos no coherentes con la práctica artística contemporánea, y otros que sí lo eran, contribuyendo a aumentar los conocimientos sobre el objeto de estudio artístico, que serían materializados en el Trabajo Fin de Grado.

La segunda época científica, y la segunda etapa artística en mi trayecto, que corresponde con una reordenación artística hacia el ámbito educativo, (cursando el Máster

de Profesorado, y posteriormente el de investigación Educativa) se caracteriza por la entrada en crisis de la creencia (religión, en su caso, arte en el nuestro) a manos de la demostración (ciencia moderna, pragmatismo), así, la persona deja de confiar ciegamente en la Fe, para hacerlo en la ciencia (aceptando como verdad la razón, y como razón el sentido), donde los saberes de observación e intuición son relevados por la explicación de la disciplina experimental y su causa-efecto.

El experimento, o la práctica artística en nuestro caso, permite producir un nuevo conocimiento, sobre la demostración de un saber anterior, constituyendo así las que denominamos ciencias experimentales, obra de arte en nuestro caso. El experimento científico, tiene en el control, dirigido a la prevención de causas y predicción de efectos su razón de ser; es ahí donde el arte no coincide, y ese el motivo por el que es rechazado por la comunidad científica, pero a su vez, es el motivo por el que es necesario. La tecnificación de la existencia en el siglo XX lleva a la ciencia a una situación de crisis, y es que la imposición del eje sistema como forma de vida, en la que las máquinas aparentan estar a nuestro servicio (cuando realmente se trata de tecnificar, maquinizar a las personas), no parece ser suficiente o pertinente para dar sentido a la subjetividad y particularidad humana.

El excesivo control, previsión y pronóstico sobre la vida se traduce en una pasividad vital en la que la propia identidad personal se ve amenazada por la cosificación de su existencia. Es esta época en la que la práctica artística brilla por su ausencia, dedicándome por completo a la teorización como una balsa de supervivencia, y habiendo caído sobre mí la losa del pragmatismo, tras la realización de prácticas artísticas no remuneradas y la no oportunidad de permanencia en un ámbito que me permitiese ser autosuficiente, podemos decir que se produce el desuso del arte. El arte que un día era algo inevitable, se debilita, y se esconde, en cada intento de adhesión al sistema. Momento de pausa y a marchas forzadas, que se ve reflejado en las palabras de Milan Kundera (2000:16):

(...) una inmovilidad que ya no es la del no-movimiento sino la de la ubicuidad potencial, la de una movilidad absoluta que anula su propio espacio, a fuerza de recorrerlo incansablemente y sin esfuerzo; así como la transparencia ha estallado en mil fragmentos similares a añicos de un espejo en el cual todavía veremos reflejarse furtivamente nuestra imagen, justo antes de desaparecer.

Siguiendo con nuestro paralelismo, la tercera época en la historia de la ciencia, denominada de la Complejidad, se

inicia tras la progresiva recuperación de la Fe en el siglo XXI, Fe protagonizada por la ausencia de control, por el miedo, la curiosidad y la pertinencia de la persona como ser en busca de sentido. Caos, multirreferencialidad y dimensión trans vienen de la mano de la física cuántica, con Ilya Prigogine y sus investigaciones sobre los agujeros negros y el concepto de tiempo:

El tiempo no es la eternidad, ni es el eterno retorno. La estructura del espacio-tiempo está ligada a la irreversibilidad, pero el tiempo no es solamente irreversibilidad, sino devenir y evolución. Ilya Prigogine (2012:52).

Y con la idea de devenir y evolución, no en línea recta, sino en rizoma (Deleuze, y Guattari, 1977), soy testigo de la historia de mi desuso artístico. Historia, que marca el comienzo de un nuevo uso, renovado, fortalecido, más contextualizado que nunca, y cuya energía interna jamás podrá ser abatida. Desuso necesario, que actúa como impulso, permitiéndome posicionarme, desde el exilio. El arte está vivo, no es una producción en serie, ininterrumpida y manejable. Tiene derecho a jugar con los silencios, las pausas y los vacíos; siendo así el desuso, entendido como un signo más de su lenguaje, una seña más de identidad, que lejos de empobrecerlo, lo enriquece, porque nunca será un fin, sino parte de un proceso, del que da muestra. El desuso, así entendido, implica tomar aire, bucear y volver a la superficie, sabiendo dónde me ubico, a qué me enfrente, determinando quién soy, y quién quiero ser, como persona, docente, y artista. Porque, el arte, trasciende a su definición, no pudiendo ser contenido más que en su propio desbordamiento, que fue, y será en mí, mientras yo siga siendo.

Y es en este seguir siendo colectivo, que el arte, y su desuso reflexivo tendrán sentido, permitiéndonos ser quienes somos, sin olvidar que fuimos y seremos, algo más que causa-efecto, y algo más que vida y muerte, contenidos, más allá de nosotros mismos, en un proceso trascendente, que implica pausas, resistencias, desbordamientos y vacíos.

“MEMORIAS EN DESUSO”

MINERVA RODRÍGUEZ

Universidad de Zaragoza

Doctoranda en Educación en la Universidad de Zaragoza. Profesora interina de Dibujo y Artes Plásticas. Máster en Profesorado en la especialidad de Dibujo y Artes Plásticas por la Universidad de Zaragoza. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel.

Nieta.

Bibliografía:

ARRAIZ, A. y SABIRÓN, F. (2012). Orientación para el aprendizaje a lo largo de la vida: modelos y tendencias. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1977): Rizoma. Valencia: Pretextos.

KUNDERA, M. (2000). La insoportable levedad del ser. Barcelona: Tusquets Editores.

PRIGOGINE, I. (2012). El nacimiento del tiempo. Buenos Aires: Tusquets editores.

MARÍN VIADEL, R. (2011). La investigación en Educación Artística. Educatio Siglo XXI. Vol. 29 nº 1, 211-230.

MARZAL, C. (2004). Metales pesados. Barcelona: Tusquets Editores.

*Hace más de un año que le diagnosticaron Alzheimer a mi abuela.
Hace más de un año que dejó de usar su memoria.
Hace más de un año que su memoria cayó en des-uso.
Hace más de un año que muchos desaparecimos de su mente.
Hace más de un año que muchos desaparecimos de su vida.
Hace más de un año que muchos estamos en des-uso.
Hace más de un año que muchos somos des-uso.*



1/ Memorias en desuso. Fotomontaje.

Durante estas líneas hablaré del territorio común entre mi abuelo y yo -el territorio familiar- y, del desuso relativo a la memoria de mi abuelo debido al Alzheimer que padece desde hace más de un año.

Para ello, nada mejor que comenzar diferenciando una serie de términos que en un primer momento pueden llegar a parecer idénticos o al menos muy similares, pero que se encuentran a gran distancia entre sí.

RECUERDO VS. MEMORIA.

La Memoria, entre muchas otras acepciones, es la "facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado" y la "exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto".¹

El Recuerdo por otro lado, se define como "memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló", "cosa que se regala en testimonio de buen afecto" e incluso "objeto que se conserva para recordar a una persona, una circunstancia, un suceso, etc."²

Para mi abuelo, ya solo quedan unas pocas imágenes en su mente. El territorio de su mente, su campo, su esfera de acción, apenas está en uso ya.

Antes de que mi abuelo perdiera la memoria (antes de que me perdiera) comencé mis estudios de doctorado en Educación. En mi segundo año, conocí la obra de Edgar Morin y su concepto de tercio incluso. "El principio de tercio incluso significa que se puede ser uno mismo y otro"³. Y eso es lo que quiero hacer con este proyecto, quiero recuperar la memoria en desuso de mi abuelo, dejar de estar en des-uso, quiero volver a ser uso.

Por ello, mientras estás leyendo estas líneas, no haré otra cosa más que intentar huir de la lógica clásica – por medio del pensamiento complejo y las múltiples realidades (las mías y las de mi familia; las de mi abuelo)– haciendo desaparecer la visión que tengo del mundo de mi abuelo (del mundo de mi familia, de mi mundo).

¿Y cómo hacer todo esto? Pues por medio de fotografías e imágenes familiares que usaré, que reconstruiré; en su memoria y en la mía.

Marianne Hirsch usa el término "postmemoria" para hablar de la memoria de "segunda generación"⁴, aquella que adquirieron los descendientes de los supervivientes del Holocausto, pero "que puede ser útil para describir otras memorias que guardan segundas generaciones de eventos y experiencias colectivas traumáticas".⁵

Rebeca Pardo, propone más términos en relación a la memoria, como el de "memoria empática" para denominar a los trabajos realizados a partir de huellas ajenas.⁶ Este término, nace de un peculiar proceso de asimilación de las imágenes y las vivencias ajenas con las propias, gracias a la similitud y los lugares comunes que existen entre todas las poses familiares y las situaciones captadas por la cámara (aunque sean de diferentes

países o culturas). Este proceso de asimilación se produce gracias a lo que Marianne Hirsch ha llamado «Affiliative look», que Pardo traduce como «mirada afiliativa» y que consiste según esta autora en un proceso por el que nos involucramos con una imagen familiar ajena hasta adaptar esa imagen dentro de nuestra propia narrativa familiar.

Y eso es lo que quiero hacer durante estas líneas, durante estas hojas, durante estas imágenes. Quiero involucrarme en las fotografías de mi abuelo hasta adaptar esas imágenes dentro de mi propia narrativa familiar.

Dentro del arte, Pardo nos cuenta que se dan muchos casos en los que los artistas se enfrentan a la muerte o a la enfermedad (tanto propia como de su entorno cercano) por medio de la cámara, siendo esta un objeto de resistencia. Citando obras como las de Jo Spence reivindicando la propiedad de su cuerpo durante un cáncer de pecho por medio de autorretratos o la película documental Annie Leibovitz. La Vida A Través De Una Lente realizada por su hermana Barbara. De una manera u otra, estas miradas no son más que cajas de recuerdos, de imágenes, de fotografías y de testimonios que sirven para recordar, para entender a los demás y a sí mismos.

Entre todos los artistas que han trabajado sobre el Alzheimer, la memoria familiar y sobre la figura del abuelo, encontré la obra de Alan Berliner *Intimate stranger* (EEUU, 1991). Este documental se basa en la vida de su abuelo. A través de fotografías que en su momento fueron recuerdos personales y emotivos (pero que ahora no eran más que imágenes de "desconocidos familiares", de "extraños íntimos") que al estar desprovistas de los relatos reales de los protagonistas, terminan siendo imágenes sin significado, sin un punto de vista. Fotografías sin un recuerdo al que aferrarse.

Cuando comencé a preparar este proyecto, acudí a casa de mi abuela en busca de fotografías y recuerdos. Cual Indiana Jones, busqué y rebusqué por los armarios del salón y no encontré ni un solo álbum de fotos. Ni un solo "libro en blanco de hojas dobles, con una o más aberturas de forma regular, a manera de marcos, para colocar en ellas fotografías, acuarelas, grabados, etc."⁷. Tan solo, una caja metálica de los años sesenta de cola-cajo.

TAN SOLO una caja de los años sesenta de cola-cajo.

Pero esa caja, era LA CAJA. ERA EL ÁLBUM FAMILIAR.

Mi familia es una caja metálica de cola-cajo de los años sesenta.



2/ Memorias en desuso. Fotomontajes. En el campo. En la mili. De charanga. Buscando hortalizas. Bautizo de Ana. Jugando en Tudela. En Marruecos. Banda Municipal.

LA CAJA, estaba llena de fotografías de todo tipo y clase: en blanco y negro, en sepia, a color, grandes, pequeñas, rotas, etc. Estaba llena de cartas. Estaba llena de recuerdos. Y a través de esos recuerdos, he querido desarrollar este proyecto, estas líneas.

No quiero otra cosa que reivindicar el álbum familiar. Quiero usar el álbum como narrador de historias, de historias verdaderas y reales. De historias falsas e irreales. El

álbum como “tercio incluso” del territorio familiar por medio de la memoria empática/afiliativa. Quiero que el álbum deje el territorio del des-uso, quiero reivindicar su uso, su papel como narrador de historias.

MI CAJA, mi álbum contiene imágenes, fotografías, cartas en las que he empatizado, en las que me he integrado. Creando nuevos recuerdos. Creando nuevas imágenes de la vida de mi abuelo en las que a partir de este momento YO estuve presente. YO fui uso.

*Hace menos de un año que muchos no somos des-uso.
 Hace menos de un año que muchos estamos en uso.
 Hace menos de un año que muchos aparecimos en su vida.
 Hace menos de un año que muchos aparecimos en su mente.
 Hace menos de un año que su memoria se alzó en uso.
 Hace menos de un año que volvió a usar su memoria.
 Hace menos de un año que el Alzheimer de mi abuelo cayó en desuso.*

“CONTRA EL BIT. RECUPERAR LA PHYSIS, VIVIR EL PAISAJE”

Notas:

1 Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

2 Íbid.

3 VALLEJO, N. (2001). Entrevista a Edgar Morin. El pensamiento complejo: antídoto para pensamientos únicos. Consultado en http://www.avizora.com/publicaciones/reportajes_y_entrevistas/textos/edgar_morin_entrevista_0047.htm

4 HIRSCH, M. (2002). Family frames. Photography, narrative and postmemory. Harvard University Press: Cambridge, citado en PARDO, R. (2010) La fotografía y el cine autobiográfico: la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria. Universitat de Barcelona: España.

5 Cita original: “it may usefully describe other second-generation memories of cultural or collective traumatic events and experiences”.

6 PARDO, R. (2010) La fotografía y el cine autobiográfico: la imagen familiar como huella mnemónica e identitaria. Universitat de Barcelona: España.

7 Definición del término álbum, extraído de Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

JOSÉ ALBELDA

UPV

Doctor en Bellas Artes, imparte las asignaturas “Arte y naturaleza” y “Arte, naturaleza y ecología en cultura contemporánea” (BB.AA., Valencia). Es miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (UPV) e Investigador Principal del proyecto I+D+i “Humanidades Ambientales”. Dirige el Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental y ha formado parte durante dos años de la Junta Directiva de Greenpeace-España. Es autor y coautor de publicaciones relacionadas con el entorno arte-naturaleza, como el libro La construcción de la naturaleza (1997) y numerosos artículos de investigación sobre dicho tema.

El título suena algo herético: ¿cómo contra el bit? ¿Se puede cuestionar el mundo digital que tantas cosas nos ofrece? Parece extemporáneo criticar al gran medio que caracteriza nuestro presente, que nos ofrece herramientas antes jamás imaginadas como Google, que nos permite conseguir cualquier información casi al instante, sentirnos más intercomunicados que nunca con Facebook o Twitter, y estar permanentemente conectados y localizables gracias al smartphone, con el que se puede estar al tanto de las últimas noticias del mundo o pagar tus compras y recibos. ¿Cómo cuestionar la realidad digital, si representa el máximo progreso de nuestra sociedad?

Bien, pues de eso se trata, de intentar analizar -sin dejarnos influir por su omnipresencia y apoyo sistémico- si las ventajas de la sociedad digital tal y como se plantea hoy en día son más que sus inconvenientes, y comprobar si tenemos un verdadero control social sobre las TICs (Tecnologías de la Información y la Comunicación); si son, como nos dicen, herramientas que facilitan la comunicación o, más bien, medios totalizadores que configuran nuestra sociedad y nuestro imaginario individual, querámoslo o no.

POSICIONAMIENTO

La tesis que se defiende en este texto se puede desglosar en unos pocos puntos:

1. Las TICs no son simples herramientas que facilitan la comunicación y el aprendizaje, sino una auténtica revolución tecnológica y cultural que marca un antes y un después en la historia de la humanidad, como en su momento sucedió con la máquina de vapor, el automóvil, la televisión o la electrónica. En ese sentido, pasan a ser un elemento constitutivo de nuestra sociedad y de nosotros mismos. Internet y las TICs nos educan, nos configuran: no son meros soportes para la comunicación, no se nos acerca la realidad a su través, sino que se han convertido en nuestra principal realidad, la que sustituye a la experiencia física directa. No nos ayudan a comprender el mundo, conforman nuestro mundo. No son medios, son fines.

2. Las TICs no facilitan la comunicación de calidad ni el verdadero conocimiento, sino la multiplicación de contactos simplificados y redundantes, profundamente condicionados por las normas de la aplicación o el canal digital que se utiliza. A su vez, esta simplificación del intercambio, la aceleración que implica la saturación de inputs y su marcada dominante audiovisual, van poco a poco destruyendo nuestra capacidad de pensamiento abstracto, complejo y holístico. Twitter, por ejemplo, solo admite como máximo 140 caracteres por envío, lo cual necesariamente afecta a la extensión y profundidad de matices de los mensajes. Facebook permite, a la hora de opinar, marcar “me gusta”, pero eso realmente es matizar poco ¿no? -ni siquiera existe la opción contraria... En resumen: nuestra actual cultura digital se caracteriza por la multiplicación de plataformas, mensajes y contactos de contenidos muy similares, uniformizados, cayendo en la simplificación, la ausencia de matices y de análisis. Esta cultura digital omnipresente condiciona estructuralmente la comunicación, una “baja comunicación” muy intensiva que poco a poco va moldeando nuestra mente, nuestro lenguaje y nuestra mirada.

3. Contra lo que se nos dice, la conexión constante a través de la red wifi o los datos móviles, la localización perpetua a través del smartphone y las aplicaciones de GPS, así como la progresiva sustitución de la experiencia física directa y de nuestra percepción no mediada por una nueva naturaleza digital multipantalla, no supone un avance en la autonomía individual, sino un retroceso en las libertades, en la medida en que implica un mayor control y uniformización de la población¹.

4. Recordemos que las innovaciones tecnológicas revolucionarias se caracterizan por propagarse rápidamente y configurar una nueva estructura de sociedad y de relación con el entorno. Tienen una vocación global y, en general, no admiten ninguna crítica negativa, zafándose de cualquier intento de control público en su expansión o de coexistencia equilibrada con otros medios previos. Son, por tanto, totalitarias.

5. Las TICs, que concentran una gran parte de la inversión en I+D y en programas de formación laboral, así como en ayudas públicas a la innovación educativa y equipamientos, no van a ser la panacea universal que nos permita solucionar o mejorar los grandes problemas a los que se enfrenta nuestra civilización: cambio climático, crisis socioeconómica y ecológica, progresiva escasez de recursos naturales, desigualdad en el reparto de la riqueza... En algunos casos, como en la crisis económica vinculada a la especulación capitalista, agravan el problema al potenciar la movilidad del capital global. También aceleran los procesos industriales que están contribuyendo al deterioro ecológico y, cada vez más, van sustituyendo al trabajo humano gracias a los avances en robótica, con lo cual se agrava la crisis sistémica de empleabilidad y la desigualdad². De hecho, en las últimas dos décadas de desarrollo masivo de estas tecnologías, la crisis ecológica no ha hecho más que empeorar, a lo que se le ha sumado una crisis socioeconómica también de carácter global.

6. La segunda naturaleza, la digital, creada por nosotros, está siendo una gran herramienta de distracción y de atomización individual, que bajo el pretexto de la interconexión constante y las “redes sociales”, en realidad limitan a una pequeña parte nuestra verdadera capacidad de organización y colaboración social, a la vez que centran nuestros intereses en aspectos muy superficiales de la realidad, muy arquetípicos, así como en el entretenimiento constante. Nos facilita continuamente “mirar hacia otro lado”, a las brillantes y dinámicas pantallas de nuestro entorno digital, evitándonos percibir la intensidad del declive de la naturaleza física y del equilibrio ecosistémico, que es lo verdaderamente fundamental para nuestras vidas. Si vamos a un ejemplo clásico, la televisión, que la gente sigue abrazando en soledad o familia por las noches -quizás no tanto las nuevas generaciones, que ven videos en el portátil o en el móvil-, comprobaremos que la mayor parte de los programas no inciden en los urgentes problemas que tenemos, ni analizan sus causas estructurales y la manera de afrontarlos, sino que están dedicados al entretenimiento banal: los reality shows, la

violencia, el lujo, las comedias..., sobre todo a través de series de escasísima complejidad de guión y nula calidad. El capitalismo como cosmovisión y los sistemas masivos de entretenimiento y adoctrinamiento han creado una sinergia muy sólida. De hecho conforman un maridaje perfecto: trabajar para el capital lo más posible y el escaso tiempo libre no pensar, consumir y evadirse a través de un entretenimiento que reafirme las bases del propio sistema. Por lo demás, es también la distracción de fácil acceso la que permite amansar a una cada vez mayor masa de población expulsada de la sociedad: parados, precarios, ancianos desatendidos, excluidos, ilegales... que siguen entreteniéndose en lugar de organizarse de forma eficaz para apoyarse unos a otros y enfrentarse al sistema que los ha marginado.

7. Frente a la creciente colonización digital de nuestras vidas -pero también a modo de contrapeso y reequilibrio, sin una necesaria oposición radical-, defendemos desde el arte y la vida cotidiana recuperar la intensidad y el sentido de la experiencia física directa, la mirada sin filtros y la comunicación sin interfaces, la percepción del entorno a través de todos nuestros sentidos, la contemplación detenida y la vivencia del cuerpo y con el cuerpo sin más intermediaciones. También defendemos la recuperación de un arte que canalice este importante retorno a una vivencia y una sensorialidad escasamente mediadas. No habría aquí un afán de oposición, sino de diversidad: no nos oponemos a la existencia de un arte digital, pero sí a un apoyo excesivo a las nuevas tecnologías aplicadas a la creación, frente a otros medios y lenguajes que nos permiten trabajar nuestra creatividad directa y potenciar la percepción holística, ecosistémica, del yo en relación al todo.

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Una vez enunciada nuestra tesis, revisemos algo más en profundidad el estado de la cuestión y las expectativas posibles.

La digitalización se considera incuestionablemente como la máxima modernidad y un “progreso” necesariamente positivo, sin aceptar ninguna crítica. Cualquier postura en contra será tachada de retrógrada, antigua o añorante, sin necesitar detenerse a analizar los pros y contras de este supuesto progreso. De hecho no se dan debates académicos públicos al respecto. Se entiende, tácitamente, que se trata de una evolución esperable fruto del desarrollo tecnocientífico de nuestras sociedades, algo “natural” y en todo caso inevitable, así que es mejor ir a favor de la corriente y no en contra, pues a la postre va a ser para bien, nos dicen. Aunque ese

“para bien” realmente no se argumente de forma sólida, entre otras cosas porque no tienen ninguna necesidad de argumentar, el modelo ya está impuesto y apenas hay gente que discrepe. Mi universidad -UPV-, por ejemplo, ha decidido priorizar el proceso de digitalización de todo lo que sea susceptible de ser digitalizado: los trabajos de fin de Grado y de Máster, que antes recibíamos en papel y podíamos cómodamente subrayar y corregir sin la necesidad de un ordenador, ahora se “suben” a una plataforma digital, se corrigen en pantalla -a menos que uno quiera imprimir 100 páginas por trabajo a su cuenta y riesgo- y se evalúan también a través de formularios digitales. Todo ello implica una pérdida considerable de tiempo porque la plataforma no suele funcionar bien y, en el caso en que alguna vez funcionara correctamente, el proceso siempre sería más largo y tedioso que recoger el tomo del casillero de la facultad. Pero nadie osa rechazar la orden impuesta de este nuevo tránsito digital, y ante cualquier queja -de carácter estrictamente francotirador, pues no se consigue masa crítica al respecto- se alude inmediatamente al “progreso” y demás, sin responder ante la argumentación más que evidente de la pérdida de tiempo y de sus escasas o nulas ventajas. Este proceso de imposición vertical sin debate, “naturalizado” y sin admitir cuestionamientos, se ha convertido en una inercia hegemónica, es decir en un poderoso modelo sin rival posible que se autoafirma por el seguimiento masivo; contando además con el apoyo sistémico de los medios de conformación de nuestro imaginario cultural y viéndose además reforzado por su carácter marcadamente adictivo. Ante todo ello es mucho más fácil creer en las TICs que dudar, asentir que desobedecer. Sobre todo porque cualquier desobediencia implica desgaste y a la postre fracaso, aunque solo si entendemos el fracaso como no conseguir específicamente el objetivo que se pretende, pues las formas de resistencia son en muchos casos indirectamente fructíferas. Según vemos, los modelos totalitarios -como la transición digital- no admiten alternativa: o se obedece o se ve uno expulsado del sistema. No existe en ningún caso libertad de elección ni coexistencia equilibrada de varias opciones.

A su vez, estos procesos totalitarios van progresivamente zafándose de los intentos de regulación social o política. Tenemos muy buenos ejemplos históricos de hasta qué punto el desarrollo de las tecnologías se escapan de cualquier control y acaban configurando las sociedades a su imagen e interés³, sin atender a ninguna evaluación previa de riesgos, pues toda innovación hegemónica se reviste inmediatamente con el manto de lo “absolutamente beneficioso” y del

“incuestionable progreso”. La expansión del automóvil es, creo, un buen ejemplo: ha conformado el mundo -el paisaje, las sociedades...- según sus necesidades, y ahora andamos viendo cómo minimizamos sus daños; y no es precisamente tarea fácil, pues ya se ha impuesto dicho modelo globalmente. Una vez abierta la caja de pandora y diseminado su contenido, las soluciones son escasas y difíciles. Algo similar ocurrió con la energía nuclear -nos decían que resolvería todos nuestros problemas energéticos y que las nucleares no podían explotar...-, o con la inicial difusión masiva del insecticida DDT, aparentemente inocuo y “absolutamente beneficioso” en sus inicios, aunque acabó siendo uno de los mayores venenos ambientales que se conocen. Pero no hemos aprendido especialmente de todos estos incuestionados “progresos” tecnológicos del pasado, que, como cualquier modelo hegemónico, no se automesuran. Solo muy a posteriori, tras comprobar el daño de su exceso, intentamos con muy poco éxito equilibrarlos. Por lo demás, decíamos, los sistemas hegemónicos no admiten con facilidad competidores: En el estado de Rio Grande do Soul, en Brasil, se procedió al desmantelamiento de toda la red de ferrocarril pues se entendía que el automóvil era el mejor medio de transporte, el progreso natural después de la antigua etapa del tren. Lo mismo ocurrió en España con el desmantelamiento de la red de tranvías urbanos en los años 60, con la incorporación de nuestro país al desarrollismo. Ahora se están construyendo nuevas redes de tranvías, pues es un medio más ecológico que el automóvil y mucho más adecuado para entornos urbanos, y no creo que Brasil tarde mucho en comenzar a recuperar su red de ferrocarril.

La evolución civilizatoria es a nivel tecnológico lineal en su proceso de progresiva complejidad, y salvo en modelos de aislamiento voluntario o colapso, no es esperable ninguna involución general -entendida como renuncia a desarrollos tecnológicos autóctelos. Si bien sí encontramos ejemplos de redimensionamiento y evolución menos agresiva de los modelos tras comprobar sus efectos negativos -retorno del tranvía, “pacificación del tráfico”...-, pero han de cumplir su ciclo, es decir destruir o dañar lo suficiente como para poder ser cuestionados y reconsiderados a posteriori, tras comprobar sus efectos negativos e incluso catastróficos, nunca a priori. En cualquier caso, esta poderosa inercia no implica que obviemos reflexionar sobre las ventajas e inconvenientes de las nuevas tecnologías, que como bien sabemos llevan parejas su propia conformación social. Ya lo decía McLuhan: el medio es el mensaje, o al menos también lo es. Es decir, el medio no es un canal neutro, influye en el mensaje y en aquel que lo recibe, como individuo y como sociedad.

LA INERCIA EXPANSIVA

El comportamiento de los sistemas tecnocientíficos hegemónicos, al igual que cualquier otro modelo de máximo poder e implantación, funciona ecosistémicamente como una especie dominante: va ganando terreno y autorreproduciéndose, consumiendo recursos -en este caso ganando usuarios-, y diezmando a las especies competidoras -los medios analógicos y físicos en general que son depredados. Solo disminuirá su avance cuando ya no queden recursos de los que nutrirse -toda la sistémica reconvertida a modo digital- o los daños sean tales que surja una reacción de limitación, que de momento no parece aún cercana. Pero de momento seguimos en fase de crecimiento. La expansión se muestra en densidad de tiempo y en extensión espacial: ya hay más móviles que habitantes en el mundo, y la media de horas individuales dedicadas al teléfono móvil y demás pantallas -los ordenadores, la televisión, la tablet...- sobrepasa las ocho horas diarias. Un ejercicio muy interesante de autoconocimiento de nuestro grado de implicación -o dependencia- digital es calcular nuestros tiempos diarios de pantalla, a lo que podemos sumar alguna interacción con interfaces digitales de sonido -escuchar música o hablar por el móvil mientras caminamos o vamos en autobús, por ejemplo. En todo este tiempo de interacción con interfaces digitales, la realidad física que nos rodea prácticamente no existe -en el caso de las absorbentes pantallas- o se ve mermada en su nivel de presencia perceptiva -en el caso de la interacción con sonido. Resulta evidente qué realidad, si la primera física o la segunda, digital, vivimos más. Esta nueva segunda realidad podrá o no referirse a la primera, y tiene unas claves obviamente distintas, más amplias y seductoras, pues no tiene que plegarse a las leyes de la physis.

La idea de intensidad y generalización a la que aludíamos, hace que nuestra propia configuración perceptiva y comunicativa sea predominantemente a través de interfaces, más que por interacción directa. En los tiempos analógicos usábamos el teléfono para quedar y vernos, ahora con la nueva realidad digital no hace falta quedar, podemos comunicarnos a distancia, minimizando la presencialidad. Comentan que en Tokio la mayor parte de los jóvenes no están interesados en relacionarse físicamente, sino a través de interfaces, incluso para el sexo. Pero en general no están interesados en relacionarse, basta su constante vinculación con el cybermundo para sentirse completos. Hace poco surgió el fenómeno de la “caza de pokémons”: recuerdo jóvenes en un parque de Budapest, caminando aceleradamente

entre árboles preciosos sin despegar la mirada de la pantalla, buscando algún valioso pokémon oculto tras algún seto. En este juego la realidad física es solo la referencia topológica para la realidad que interesa, la digital. Este vertiginoso desarrollo, al igual que en su momento el del automóvil, se nos muestra, decíamos, naturalizado como un desarrollo inevitable, como el de un organismo vivo, como un niño que crece. De hecho es hijo nuestro, creación nuestra, y mayormente se desea que se desarrolle y se reproduzca. Sin embargo, nunca pensaremos, puestos a naturalizar, en una plaga o en la metáfora de un cáncer incontrolado que finalmente nos va a dañar, pues con su desmedido crecimiento ha olvidado regularse y ejercer su función correcta.

No debemos minusvalorar el poder de atracción de la nueva realidad digital: Los bebés y niños pequeños son inmediatamente tranquilizados poniéndoles un video en la tablet, no con sonajeros o canciones de su madre. Más que tranquilizados podríamos decir que son neutralizados. Para esta nueva generación que irá creciendo, la realidad digital será a buen seguro más dominante, más atractiva y cierta que el entorno físico que deberán parcialmente aceptar. Sin embargo mi generación -los nacidos en los años 60- era analógica, representábamos la realidad a través de medios mecánicos, físicos y químicos: hacíamos fotografía en película revelada con procedimientos químicos, yo escribí mi tesina con máquina de escribir mecánica. Y la mayor parte de la información procedía de libros físicos y fotocopias. A esto le correspondía un tipo de organización mental y de relación con la realidad que era mucho más unitaria y continua. Nuestra generación vivió la transición de la realidad física a la realidad digital. Acogimos los ordenadores y el video con gran interés, corrían entonces los años 80 del siglo pasado, y tuvimos nuestras primeras experiencias con ordenadores -el Departamento de pintura compró uno- y la facultad adquirió un equipo de video que yo no llegué nunca a utilizar como alumno. Y a partir de los 90 todo se aceleró, sobre todo internet y la vertiginosa transformación digital, su mutación de instrumento a medio cultural.

CUESTIONAMIENTO, REEQUILIBRIO, AUTOCONTROL.

Parece suficientemente argumentado que no controlamos ya la naturaleza digital en la que estamos sumergidos, la que conforma nuestra cotidianidad, sino que ella nos controla a nosotros: Google, Facebook tienen nuestros datos y comercian con ellos, no hay control posible sobre la información una vez subida a internet,

resulta fácil localizarnos físicamente si disponemos de un smartphone, etc... Ya hay psicólogos y psiquiatras especializados en deshabitación de interfaces digitales, y en Japón ha llegado a morir algún joven de inanición y falta de sueño por no desconectarse de sus videojuegos on line. Ante todo ello, cabe cuestionarnos si la implacable transformación de nuestro mundo en un entorno digital es el tipo de progreso que realmente nos interesa. En ese sentido cabe en primer lugar distinguir entre dos acepciones del término “progreso”: progreso entendido como crecimiento, consumo y sofisticación continua de estructuras tecnocientíficas, y el concepto de “progreso” vinculado a la mejora de las condiciones de una cultura o civilización gracias al uso bien enfocado de sus recursos y avances técnicos, éticos y sociológicos. Aquí estamos hablando del primer tipo de progreso, no del segundo, en su aplicación real. ¿Y no se podrían combinar ambos? sí, pero el dominante es el primero, y dado su carácter hegemónico no permite el buen desarrollo del segundo. Por tanto el primer paso será el cuestionamiento del primer tipo de progreso, que no necesariamente se traduce en mejoras socioculturales. Pero esto no es fácil, pues se nos vende el mundo digital como progreso incuestionable y se ve reforzado, en efecto, por un uso masivo aparentemente satisfactorio.

Una vez comprobado que, en conjunto, las ventajas de una digitalización total de nuestros sistemas de percepción y comunicación son menores que un modelo de coexistencia equilibrada con sistemas analógicos y físicos, el paso siguiente es defender el reequilibrio. Pero la nueva realidad no va a dejarse controlar de forma eficaz en su dinámica expansiva, hasta que sea limitada por alguna de sus bases de sustentación, especialmente la energía⁴. Mientras tanto es más que probable que siga comportándose como una especie dominante en relación a su ecosistema de referencia, pues no hay otra especie -sistema- más poderosa que pueda reequilibrarla. Cabe siempre, podemos pensar, la posibilidad de comerirnos individualmente: ya que a nivel general no es muy factible, comencemos por nosotros mismos, buscando un equilibrio entre nuestras vivencias digitales, analógicas y físicas. Sí, este es el punto de partida, pero tampoco esto es fácil precisamente porque somos una especie social y, en ese sentido, nos resulta dificultoso asumir comportamientos radicalmente distintos a los de los demás con los que trabajamos o nos relacionamos. En ocasiones simplemente no tenemos opción de autorregulación, como es el caso del entorno laboral de gestión, donde mayoritariamente se nos imponen los interfaces digitales para realizar nuestro trabajo. Incluso si uno es profesor de pintura, una disciplina

esencialmente física, debemos manejar un ordenador gran parte del tiempo.

ACTITUDES DE RESISTENCIA: RECUPERAR LA EXPERIENCIA DIRECTA DE LA PHYSIS.

En cualquier caso, desde la búsqueda de la Vida Buena cabe colectivamente asumir posturas de resistencia, pues a nivel ético resulta lo más adecuado. Como toda actitud de resistencia contrahegemónica en un estado de crecimiento de su ciclo no cabe pensar en grandes éxitos, sino que nos debe bastar con el compromiso de “decir verdad” y buscar lo más posible el equilibrio en lo personal y los círculos de influencia más accesibles, demostrando con datos la situación en la que nos encontramos. Y que la gente se vaya haciendo consciente, alguna gente, poca gente.

¿Qué proponemos, como actitud consciente de resistencia?

- Frente a la nueva realidad digital donde la vida se experimenta a través de interfaces, planteamos recuperar la vivencia directa no mediada, como una actitud de resistencia ante el totalitarismo del bit, buscando la calidad más que la cantidad de vínculos digitales.

- Impulsar iniciativas para recuperar siquiera parcialmente el vínculo con el entorno físico cotidiano y el equilibrio sensitivo, sin interfaces que priman unos sentidos anulando los otros. El creciente interés por la mindfulness o conciencia plena, una adaptación laica occidental de las tradicionales meditativas orientales como el zen, apunta en este mismo sentido: ser más conscientes de la vida cotidiana, sin la necesidad de la mediación de interfaces. Y por supuesto van a más el teatro, la biodanza, las terapias de contacto directo con el cuerpo -reiki, masajes, meditación, abrazos terapéuticos...- todo lo que de alguna forma sirve de compensación a una vida marcada por el exceso digital.

- En educación, buscar sistemas de reequilibrio a una intensiva digitalización del proceso de enseñanza-aprendizaje, entendida como el único progreso posible. En realidad no es así: la educación armónica, la que más nos interesaría, exige un alto grado de vivencias multisensoriales sin interfaces, de ahí la necesidad de desarrollar la expresión corporal y la afectividad a través del trabajo grupal con el cuerpo y los sentidos, para lograr una buena maduración psicoafectiva. En ese sentido apuntan líneas pedagógicas como Montessori o Waldorf.

- En lo relativo a las Bellas Artes, recuperación de las disciplinas no mediadas digitalmente y con una buena presencia multisensorial: la pintura, la escultura física, la performance, las instalaciones, el dibujo, y, en general, las prácticas plenairistas (arte y naturaleza, arte público, paisajismo, fotografía del entorno, etc.). En este sentido, recuperar la experiencia artística directa entre cuerpo y entorno sin mediaciones digitales no sería, pues, un ejercicio de añoranza sino de compensación, una propuesta máximamente contemporánea, en la medida en que supone una respuesta consciente ante el exceso digital en nuestras vidas. Por otra parte, desde hace décadas, sobre todo a partir del agravamiento de la crisis ecológica, el arte vuelve a mirar a la realidad física ocupándose de la naturaleza, del paisaje y de la ecología dentro de una actitud ética de valoración de su belleza natural y de su función imprescindible para la continuidad de la vida humana en el planeta. En este sentido, la experiencia directa -desde cualquier disciplina- facilita un vínculo empático de calidad, que potencia la capacidad de comunicar desde el arte la importancia y los problemas de la realidad física y más en concreto de sus desequilibrios ecosistémicos.

CONCLUSIONES (SIEMPRE EN PROCESO)

Hemos de ser prudentes a la hora de asumir cualquier innovación como buena por el hecho de ser la más reciente o tener una implantación muy rápida y poderosa. Es importante recordar que los sistemas hegemónicos configuran las sociedades; no son simples instrumentos, son en realidad sus bases constituyentes. Así ha sido en el plano energético con el petróleo -antes con el carbón- y con sus respectivos vectores tecnológicos: la máquina de vapor y el automóvil. No pensemos que va a ser distinto con la tecnología digital, no es una herramienta de comunicación, genera su propia cosmovisión, su nueva realidad.

Comprender y aceptar que la digitalización de nuestras vidas no es el mejor camino para el verdadero progreso civilizatorio es ya un gran paso. El siguiente ya lo hemos apuntado: girar la mirada al mundo físico, del que dependemos, y hacernos conscientes de su deterioro ecosistémico como primer paso para centrarnos en su cuidado. También darnos cuenta de que la Vida Buena se ha basado siempre en el equilibrio, en el camino de en medio epicúreo, y no en los excesos totalitarios de una cosmovisión única, hipertecnológica y digital.

El hecho de que las innovaciones hegemónicas no tengan hasta la fecha autolimitación eficaz sin un vector

externo que las colapse, no implica que dejemos de cuestionarlas, ni impide que iniciemos proyectos de limitación en nuestro ecosistema más cercano. Que no haya posibilidad de una “victoria general” no le quita importancia a los pequeños territorios reconquistados donde la vida se nos haga más diversa y más equilibrada.

Si aceptamos el carácter totalitario y, a la postre, negativo en su conjunto de la digitalización de nuestras vidas, entonces el arte de recuperar la experiencia directa y creativa de la physis será uno de los proyectos más necesarios, en la medida en que persigue una Vida Buena, equilibrada, donde recobraríamos poco a poco nuestra autonomía física y la vivencia del entorno sin prótesis perceptivas. Así, pintar paisaje plenairista, deambular, hacer teatro o performances con el cuerpo, tallar piedra o madera, hacer arte en la naturaleza o en la ciudad, al igual que cuidar del paisaje o defender el equilibrio ecosistémico, son actos bien enfocados que buscan una vida colectiva e individual más consciente y equilibrada, sin descuidar la realidad primera, la física, de la que dependemos.

Vivimos en la sociedad que vivimos, en efecto, y no defendemos una Arcadia feliz analógica o incluso pretecnológica, pero sí planteamos la necesidad de cruzar opiniones sobre modelos y procesos que asumimos a priori como positivos y que no siempre lo son, sobre todo por su tendencia hegemónica, excluyente y totalitaria. La digitalización tiene muchas cosas buenas, no se hace aquí ninguna moción a la totalidad, simplemente se cuestiona su exceso descontrolado y la ausencia de argumentos suficientemente contrastados sobre sus supuestas bondades. Sí defendemos, sin embargo, que su expansión hegemónica genera grandes problemas, que van desde la homogeneización global de los sistemas -y contenidos- de comunicación social y de percepción del mundo, a otros que tienen que ver con una cierta devaluación de la experiencia física. Todo ello concluye en una marcada intercambiabilidad entre dos realidades que van difuminando sus límites: la física -analógica- y la digital, que cada vez va ganando más terreno en la conformación de nuestra mirada y de nuestra vida.

“PERIFERIAS: DONDE LA CIUDAD DECLINA. UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DEL PAISAJE CONTEMPORÁNEO”

MARTA MARCO

Universidad de Zaragoza

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia donde realizó sus estudios de Bellas Artes en la especialidad de Pintura; Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia, en la especialidad de Historia del Arte. Actualmente es profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza, actividad que compagina con su carrera artística profesional. En el ámbito de la investigación ha

obtenido diversas ayudas para el desarrollo de proyectos relacionados con la pintura, el dibujo, la ilustración y la docencia. Desde 2011 dirige el curso de Pintura de Paisaje “Miradas y Territorio” de la Universidad de Verano de Teruel (Universidad de Zaragoza).

Notas:

1 RIECHMANN, J. ¿Derrotó el smartphone al movimiento ecologista?. Madrid: Catarata, 2016, p. 224 y ss.

2 Ibidem, p. 23 y ss.

3 Al respecto la imprescindible aproximación histórica transdisciplinar a la interacción entre energía, sociedad y crisis ecológica: FERNÁNDEZ, R. y GONZÁLEZ, L. En la espiral de la energía. Historia de la humanidad desde el papel de la energía (pero no solo) (1). Madrid: Libros en acción, 2014.

4 FERNÁNDEZ, R. y GONZÁLEZ, L. En la espiral de la energía. Colapso del capitalismo global y civilizatorio (2). Madrid: Libros en acción, 2014.

El título de esta ponencia responde a ciertas inquietudes personales que desde el ámbito de la pintura me alertan desde hace tiempo. En esta intervención dejaré planteadas una serie de cuestiones ineludibles para el pintor profesional que se enfrenta hoy a lo que antes fue una disciplina artística bien acotada y definida: el paisaje. Debido en gran medida a los cambios culturales que se han precipitado en las últimas décadas del siglo XX y especialmente en el XXI, el ejercicio de la pintura como profesión se ha convertido en una opción incómoda, que muchos consideran obsoleta y en desuso. Sin embargo, se sigue practicando, enseñando en escuelas y universidades, y formando parte esencial del mercado del arte. ¿A qué se debe esta continuidad? ¿Quiénes pintamos hoy y por qué? ¿Qué sentido tiene en la era de la cultura digital seguir a pie de caballete? y, sobre todo, atendiendo al tema principal que nos ocupa ¿En qué medida la práctica de la pintura favorece la sensibilidad hacia la apreciación y comprensión del paisaje, del concepto y su dimensión epistemológica? Intentaré argumentar algunas respuestas.

Comenzaré por revisar brevemente el concepto mismo de paisaje con el fin de constatar el vínculo ineludible con la pintura que el término adquiere en el corto recorrido histórico de su existencia.

Es evidente que el paisaje ha existido siempre, pero nunca, hasta épocas relativamente cercanas, nuestro entendimiento lo consideró algo más que un terreno, lugar o espacio con otras virtudes que no fueran funcionales, principalmente ligadas a la producción agrícola. El paisaje no fue sujeto susceptible de contemplación estética ni captó la atención de las artes en la cultura occidental mientras se mantuvo esta consideración exclusivamente ligada a su valor material.

La palabra paisaje se introduce en el siglo XVIII tras una adaptación de las francesas *paysage* y *pays*, procedentes todas ellas del latín *pago*, que alude a una demarcación rural o cualquier cosa relacionada con el campo. En nuestra cultura el término *pago* tiene también relación con los tributos y diezmos que el campesino pagaba (de ahí el significado del verbo *pagar*) en época feudal. Por lo tanto el sentido del término tiene ante todo connotaciones utilitarias relacionadas con la economía de la Edad Media, basada fundamentalmente en el sector primario. Tanto el campesino como el recaudador de impuestos, preocupados por la rentabilidad que determinada tierra podía producir, no consideraban el territorio como algo bello.

“Cuando se tiene que pagar la tierra, es evidente que no puede existir ni país ni paisaje. Alguien que está agobiado por sacar rentabilidad a la tierra no puede contemplar



1/ Formación de arcilla o "Monote" en el barrio de San Julián (Teruel)



2/ Parque de las Arcillas, Teruel.

con entusiasmo su belleza; (...) Hace falta que el hombre se libere de esa carga onerosa y pueda mirar a su alrededor sin la preocupación de que una tormenta o la sequía arruinen su economía para que pueda realmente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, la aurora o la variedad de luces y tonalidades que dejan las estaciones a su paso.”¹

Efectivamente, como afirma Calvo Serraller, el campesino no atiende a la Naturaleza por su belleza sino por su productividad puesto que vive de ella. Para él el paisaje, entendido como pago o campo, no posee una dimensión estética, no es un objeto para la contemplación. El hombre anterior al Renacimiento no tiene conciencia del paisaje como hoy lo entendemos, de hecho, ni siquiera existe esa palabra en su vocabulario. Tendrá que producirse un cambio cultural y económico profundo para que el territorio que se extiende a su alrededor amplíe su significado. Calvo Serraller² otorga un papel fundamental en este cambio a la figura del comerciante, hombre al cual no afectan las inclemencias del tiempo ni el cambio estacional, su vida no depende del comportamiento

imprevisible de la Naturaleza, al contrario, su oficio puede verse beneficiado en periodos de escasez si especula con determinados productos. Además, el comerciante viaja, sale de su tierra natal, conoce otros lugares, compara geografías diversas y de este modo va creando la conciencia de su propia identidad. Es entonces cuando surge la palabra país, que alude a las características físicas, antropológicas y políticas que permiten identificar un territorio.

Cabe añadir al comentario de Serraller que el comerciante es también un burgués puesto que reside en la ciudad, de modo que su mirada al entorno rural o campestre se irá tiñendo de cierta añoranza. Al amparo de las ciudades, donde se gesta la nueva economía, surgirán otros individuos más capacitados para expresar ese sentimiento de anhelo del campo en el que ya no viven: serán los poetas, artistas e intelectuales quienes expresen y hagan posible la divulgación de una nueva conciencia del paisaje.

Así pues, resulta curioso que sea desde la ciudad y a través de la reflexión de poetas y pensadores como se va

dotando de significado a un concepto vinculado en principio con el medio rural.

Podemos preguntarnos cómo es posible que no existiera antes del renacimiento una conciencia del paisaje cuando hay poetas en la antigüedad clásica (Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio...) que son sensibles a las bellezas del campo. El historiador Sánchez de Muniain nos dice que la clave está en la diferencia existente entre el sentimiento de la Naturaleza y la visión estética de ésta. El sentimiento del que habla Muniain no tiene que ver con el paisaje, que, para él, es un concepto asociado con la práctica pictórica:

“La palabra “paisaje” viene de la pintura, y ha sido traslaticamente aplicada a la Naturaleza vista con ojos pictóricos. Hoy, este sentido traslaticio ha crecido de tal manera en importancia, que está avasallando poderosamente al primero. Es decir, que al hablar estéticamente de un paisaje, entendemos que se trata de un paisaje natural, si no se habla expresamente de arte.”³

Lo que ocurrió a partir del renacimiento, no fue el descubrimiento de ese sentimiento de la Naturaleza que ya

conocían los poetas clásicos, sino que se valoró el entorno, gracias quizá a la visión de los pintores, de un modo diferente. En palabras de Muniain, lo que hicieron los hombres del renacimiento fue:

“(…) caer en la cuenta del valor estético independiente que todas las cosas de la Naturaleza circundante tienen vistas pictóricamente y reunidas. El cielo, la tierra y el mar que abarca la vista desde un lugar determinado, además de ser un conjunto de cosas bellas, forman una unidad estética visual que se llama “paisaje”.“⁴

Digamos que lo que se adiestra a partir del renacimiento es la mirada. Ese afán de ordenamiento compositivo y de estudio geométrico y perspectivo que se desarrolla en este periodo histórico tiene su reflejo en el empeño del artista observador por reordenar o componer los distintos elementos de la Naturaleza de forma ficticia, artificial, recreada, en definitiva: ideal. El cielo, el horizonte, la tierra, la vegetación, etc., se disponen ordenadamente en el espacio bidimensional de la pintura, creando un arquetipo que permanece inmutable en nuestra conciencia.

Hay que añadir que este paisaje idealizado tiene relación con la idea de Paraíso, de jardín, cuya imagen está ligada también de manera muy directa con el surgimiento del concepto “paisaje” y el desarrollo del género pictórico⁵.

En este ordenamiento ideal de la Naturaleza influirá el credo filosófico, religioso o moral de cada individuo o momento histórico. Así la interpretación e imagen del paisaje irá adaptándose a las necesidades espirituales de cada época e individuo.

“Los paisajes pintados son, en cierto sentido, dobles proyectados por el hombre para traducir plásticamente sus convicciones, miedos o sensibilidades. (...) El paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación, y contemplar es ver el alma de las cosas. Incluso si se trata del vacío.”⁶

El paisaje no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. Como expresa Javier Maderuelo, el paisaje no es lo que está delante sino lo que se ve⁷. Efectivamente, pero yo añadiría un matiz a esta idea y diría que: miramos lo que necesitamos ver. Cada uno busca, interpreta y selecciona lo que la realidad le ofrece en función de sus sensibilidades, como ha expresado Rafael Argullol en la cita anterior. En este sentido, la evolución de la pintura, sus avatares y derivas, consecuencia de hechos históricos y culturales, ha ido transformando la imagen del paisaje pictórico y su función.

Desde los *lexos*⁸ del renacimiento o la *vedutta*⁹ del barroco, el paisaje ha ido adquiriendo entidad como género pictórico hasta alcanzar total independencia en el siglo XIX con la revolución romántica y la aventura paisajística de la pintura au *plein air*.

Con los pintores de la escuela de Barbizón comienza a adquirir relevancia la experimentación directa en el lugar. No se concibe la pintura de paisaje sin la presencia in situ del artista, pero no solo con una intención de mimesis de lo real, sino por la necesidad de mantener contacto físico con el entorno representado.

Pintar paisajes “del natural” es habitual durante el siglo XIX. Primero los pintores románticos se enfrentan a la Naturaleza con un talante introspectivo, viendo en ella el reflejo de su propia espiritualidad. Los elementos que la componen: mar, montañas, vegetación, desierto, etc., son símbolo de lo majestuoso, la infinitud, lo misterioso, lo inabarcable..., grandes retos para el espíritu humano. El hecho de sentir físicamente las inclemencias del tiempo, la fatiga al caminar, la atracción del abismo, etc., estimula al artista romántico quién va creando

un sentimiento trágico y trascendente hacia el paisaje. En las composiciones de Friedrich, Constable o Turner la Naturaleza aparece como espectáculo ante el cual el artista manifiesta su melancolía, rebeldía, pasión, hipersensibilidad, en definitiva: el predominio del sentimiento sobre la razón.

Pero, conforme avanza el siglo, el hecho de pintar paisajes va perdiendo el sentido trágico que los románticos le otorgaban y con el tiempo se asocia a una concepción lúdica de la vida y de la pintura, que, en nuestra época, se populariza hasta el extremo de convertirse en una práctica habitual entre pintores aficionados no profesionales (el coloquialmente denominado “pintor dominguero”) haciendo un flaco favor a quienes mantienen un compromiso de mayor calado y trascendencia con la pintura. Personalmente creo que esta es una de las razones por las cuales el artista contemporáneo no desea abordar el paisaje desde el terreno de la pintura. Por otra parte, el hecho de pintar en nuestros días supone un reto, casi un desafío frente a la avasalladora presencia de nuevos medios que saturan el mercado artístico y la vida cotidiana. La tecnología ofrece nuevas herramientas con las que la pintura debe convivir sin complejos ni prejuicios, manteniendo su esencia. La pintura es un lenguaje más, que requiere tiempo, buen oficio y dedicación; un lenguaje con el cual podemos transmitir nuestro ideario, nuestros sentimientos y nuestros pensamientos con claridad y destreza. Ahora bien, la adquisición de estas destrezas es un proceso lento que requiere disciplina, paciencia, metodología y predisposición. En este sentido, la práctica del paisaje del natural es una buena opción, porque se fundamenta en la capacidad de observación, reflexión y contemplación de quién la ejerce.

Otro argumento que podemos esgrimir en defensa de la continuidad de la pintura de paisaje es que ha sido (como hemos visto al comienzo de esta charla) la disciplina que dio origen al concepto mismo. Si no queremos desvirtuar el significado de esa idea debemos tener presente cómo surge y porqué. Sólo así podremos defender muchos postulados o actitudes ante problemas sociales y humanos relacionados con el entorno natural, su conservación, sostenibilidad, etc., desde el ámbito de las artes plásticas.

En este sentido son oportunas las palabras de José Luis Albelda al defender la práctica de la pintura de paisaje en nuestro tiempo como un medio reivindicativo ante la pérdida de contacto y respeto con el medio natural: “En este contexto, podemos afirmar que el sentido de

pintar paisaje hoy en día ya no se limita a una mera práctica costumbrista que creció a la sombra de una sociedad burguesa, sino que va asumiendo también otros valores que tienen que ver con la recuperación de la vivencia de la naturaleza, con la reivindicación de la belleza de unos paisajes que ya no garantizan su permanencia y, finalmente, con el retorno a un hacer vinculado a la experiencia directa.”¹⁰

Pero no será solamente a través de la pintura como se recupere esta sensibilidad hacia el entorno, sino a través de todo un entramado cultural y artístico en el que surgen otros lenguajes:

“La expresión del binomio cultura-naturaleza se extenderá al ámbito de la intervención en el paisaje (Land art, Walking art, arte de intervenciones mínimas...), llevando a cabo un desplazamiento de la representación paisajista propia de la tradición pictórica, a la actuación directa del artista en el territorio.”¹¹

Aunque estos otros ámbitos serán mejor tratados hoy por otros ponentes, coincidiremos irremediablemente en la predisposición anímica para la contemplación y el acercamiento sensible hacia el territorio y sus valores estéticos.

Coincidiremos, por ejemplo, en la necesidad de sentir el paisaje mediante el paseo. Pasear es una acción necesaria para relacionarnos con el entorno. A través del andar se han conformado en nuestro siglo las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean.¹² Pero no solo nos ha de interesar deambular por la ciudad que es nuestro ámbito cotidiano, sino viajar (que no hacer turismo), recorrer, descubrir, conocer, extraviarse, ascender, buscar en otros lugares y otros ámbitos el sentido de nuestra existencia. “El viajero se caracteriza por el olvido del objetivo y por conceder al camino una atención mayor”¹³ nos dice Mathieu Kessler, “Solo el viajero, el paseante, tiene una relación auténtica con el paisaje. Su intención estriba por completo en la comprensión estética del lugar, con independencia de un objetivo práctico.”¹⁴ Es bueno cansarnos, experimentar físicamente las consecuencias de nuestra acción para contemplar el espacio que nos rodea y, en el caso de los pintores, ser capaces de transmitir mediante la imagen aquello que el paisaje nos hace sentir.

Debido al desarrollo de medios de transporte basados en la velocidad se ha ido perdiendo esa capacidad de contemplación. Un gran andarín como fue Unamuno se quejaba del avance en infraestructuras viarias que eludían el paso por lugares y pequeñas poblaciones, en los que el viajante ya no reparaba, ya no se detenía. (No quiero pensar que diría hoy al atravesar la península en

el AVE en apenas tres horas). La velocidad ha hecho que el horizonte, esa línea estática que daba estabilidad al paisaje, se mueva y se transforme continuamente. No nos da tiempo a asimilar nada. La mirada no reposa y el cerebro no procesa la información porque no llega a captarla. Al viajar a alta velocidad son otras las sensaciones, las intenciones, las emociones...pero ya nada tienen que ver con el paisaje.

La imagen contemporánea del paisaje en el siglo XX ya no se identifica necesariamente con la Naturaleza, pues nuestra vida cotidiana se desarrolla principalmente en entornos urbanos alejados de la idea pintoresca del paisaje campestre. La ciudad y su arquitectura han sido incluidas en el repertorio de imágenes del paisaje desde el renacimiento. Ciudades reales, imaginadas, en construcción, en ruinas, espléndidas, decrepitas, se utilizan como símbolo del poder, como escenarios de leyendas religiosas o morales, testimonio de viajes o acontecimientos...etc., hasta formar casi un género pictórico independiente.¹⁵ El entorno urbano como tema para la reflexión sobre el paisaje genera una serie de cuestiones sobre el género mismo difíciles de resolver al ser un espacio que se desvincula de la Naturaleza. Siendo ésta parte fundamental en el origen del paisaje pictórico, parece necesario replantearse la inclusión o no del paisaje urbano dentro del género. Quizá lo más oportuno sería revisar la definición del género paisajístico para ubicar convenientemente toda una serie de representaciones que ya no evocan nuestra relación con el medio natural. Pero dejaremos los problemas clasificatorios para los historiadores y nos limitaremos aquí a constatar el hecho. No obstante, surge siempre la duda, sobre todo cuando se trata de analizar un entorno que se encuentra a medio camino entre lo urbano y lo rural (entendido como medio natural): la periferia de las ciudades.

Los entornos periurbanos suelen ser espacios de difícil clasificación, indefinidos, donde, en el mejor de los casos, se produce la hibridación de lo natural vegetal con lo construido; lugares de transición que se encuentran a medio camino entre lo rústico y lo urbano, lo habitado y lo despoblado, donde almacenes, industrias, ruinas y vertederos, se fusionan con huertos, riberas y arrabales. Esta indeterminación es sugerente para el observador contemporáneo del paisaje y en especial para el artista, quien habiendo superado la idea tradicional de lo pintoresco, se aproxima a estos espacios con otra intención en la mirada.

A priori la periferia no es un lugar destacable por su belleza formal pues ni cumple generalmente con las normas urbanísticas de ordenación del territorio ni

3/ Polígono industrial La Paz, Teruel



4/ Antigua caseta de aperos en los Llanos de San Cristóbal, Teruel.



conserva un entorno natural atractivo. Para la mayoría se trata de un terreno de nadie, expuesto a la especulación inmobiliaria, impersonal, donde en el peor de los casos se generan problemas sociales debido a la concentración de población marginal. Sin embargo, estos lugares indeterminados donde la ciudad se disuelve perdiendo su perfil y abriéndose a otros ámbitos desconocidos donde muchas veces reina el caos, el desorden y cierto grado de libertad, estimulan al artista contemporáneo familiarizado con poéticas de lo indefinido, permeable y desclasificado.

“Coser, tejer un medio urbano en el que el límite, el borde, no suponga una frontera irreversible sino un espacio de encuentro armónico para una nueva convivencialidad es un reto poético y práctico al cual los arquitectos no deben permanecer ajenos ya que la poesía es un delgado hilo que alimenta la materia con la que se construyen las cosas.”¹⁶

Así pues, la periferia constituye un espacio adecuado para reflexionar sobre el paisaje desde una perspectiva contemporánea, un espacio que puede recorrerse andando, sin prisa, detenidamente, con una mirada desprejuiciada, abierta y creativa.

En ciudades pequeñas como Teruel es especialmente fácil acceder a estos espacios por su proximidad y accesibilidad. El entorno turolense en general es idóneo para el estudio del paisaje por varias razones: su singularidad geográfica, el valor estético de sus recursos paisajísticos y la interrelación entre el medio natural y el medio urbano. Estas características dan entidad al “paisaje cultural” de Teruel y su provincia, tradicionalmente ligada a la ganadería y la agricultura, sin un desarrollo industrial relevante que haya condicionado su transformación. El vínculo con el medio natural es por ello aún muy potente a nivel social, económico y cultural, y sobre todo, visual.

La periferia de la capital turolense se caracteriza por la radicalidad de la transición de lo urbano a lo campestre o rural. Prueba de ello son los monolitos de arcilla (popularmente conocidos como “Los monotes”) que surgen en medio del barrio del Arrabal y San Julián, naturaleza pura que persiste en medio de nuevos edificios de viviendas. En pocos pasos, tan solo algún pajar, casetas de aperos y restos de antiguas ollerías dan acceso a uno de los entornos periféricos más singulares de la ciudad, absolutamente desprovisto de edificaciones: el Parque de las Arcillas. Se trata de un conjunto de cerros y lomas que limitan el casco urbano por el este, formado por terrenos de arcilla roja y pinar.

Desde el Paleolítico inferior se detecta presencia humana en este territorio, siendo la zona de asentamiento de los primeros pobladores de la ciudad. La calidad y cantidad de sus arcillas propiciaron la explotación de este recurso natural hasta el siglo XX, cuando debido al abandono de la industria alfarera se degradó la zona. En la actualidad está siendo objeto de recuperación gracias al Proyecto Life + Teruel, ejecutado con el apoyo financiero de la Comisión Europea para el desarrollo del medio ambiente e impulsada por el Ayuntamiento de la ciudad. Con este proyecto se pretende integrar en la urbe una zona de notable valor medioambiental y cultural. Javier Monclús, arquitecto y urbanista implicado en el Proyecto, insiste en la necesidad de integrar estas zonas al tejido urbano sin desvirtuar los elementos patrimoniales o culturales que llevan implícitos, creando un espacio nuevo que se caracteriza por la hibridación de ambos entornos.

“Cuando se analizan esas situaciones de borde o periurbanas, geógrafos y urbanistas tratan de entender ambos tipos de entorno como parte de los conjuntos urbanos, siempre en procesos de transformación. Tanto en grandes ciudades como en núcleos urbanos de tamaño medio e incluso en pequeños asentamientos, los procesos que se desarrollan en el tiempo dan lugar a la disolución de los límites entre la ciudad y el entorno natural o, al menos, a complejas situaciones de transición entre lo urbano y el medio circundante.

(...) Dese hace décadas, la tradición urbanística converge y se hibrida con la paisajística, planteándose la necesidad de entender la ciudad como una “segunda naturaleza”.”¹⁷

Tras la puesta en marcha del Proyecto Life la accesibilidad al parque ha aumentado considerablemente gracias a una red de senderos que recorren cerros y barrancos. Muchos de estos caminos eran conocidos y utilizados con anterioridad únicamente por los propietarios de las antiguas ollerías o por pastores que frecuentaban la zona. En ocasiones algunos artistas como Ángel Novella o Agustín Alegre pintaron “Los Monotes” adentrándose en los senderos del parque cuando no era muy habitual hacerlo. Yo misma he llevado a los alumnos de Bellas Artes para pintar del natural en un entorno cercano al Campus universitario antes de que existiera un acceso cómodo. Ahora, se producen nuevos usos por parte del vecindario, que pasea o hace deporte por un lugar contiguo a la ciudad pero totalmente inmerso en la naturaleza, al que se accede directamente andando desde los barrios de San Julián, Arrabal y el Carrel.

Otras zonas periféricas de interés son las cuencas fluviales del río Alfambra y del Guadalaviar al norte y noroeste de la ciudad respectivamente. El Guadalaviar, llamado

Turia desde la confluencia con el Alfambra en la misma ciudad de Teruel, discurre hacia Valencia paralelo a la vía del tren y la estación. Como es habitual en estos casos, la frondosa vegetación de ribera (choperas y huertos) contrasta con las áridas formaciones arcillosas y calizas (Barranco de Río Seco, Fuente de las Atarazanas, etc.), proporcionando una imagen clásica desde el punto de vista pictórico muy convencional, no por ello exenta de interés, sobre todo si se incorporan elementos arquitectónicos en desuso existentes a lo largo del curso del río como depósitos de agua, antiguos edificios industriales y la propia vía férrea con sus tinglados, cocheras, andenes y apeaderos.

Entre ambas cuencas fluviales, al norte de la ciudad, se ubica el Polígono industrial la Paz. Más alejado de lo que es el primer cinturón perimetral del casco urbano, el polígono es visible desde las zonas altas de la ciudad con sus características naves industriales y postes de tendido eléctrico, recortándose en el horizonte el perfil de los Montes Universales y serranía de Albarracín. La diversidad de construcciones fabriles de todo tipo, naves industriales y desguaces, forman una imagen que es común a las afueras de cualquier ciudad contemporánea. Nuestra mirada está habituada a este tipo de construcciones y ambientes cuando salimos del centro urbano por autovías y carreteras, sin embargo, pocas veces lo consideramos lugar de interés desde un punto de vista estético, cuando, las mismas fábricas individualmente consideradas, constituyen todo un repertorio de formas y color absolutamente atractivo.

A mediados del siglo XX se acuña el término “arqueología industrial” para referirse al estudio de los vestigios materiales, inmuebles y documentales relacionados con la industria en desuso y comienzan a valorarse antiguas fábricas y talleres como arquitecturas de interés cultural dignas de protección y restauración, hasta el punto de considerar algunos complejos industriales merecedores del título de patrimonio de la Humanidad (Línea de ferrocarril de Semmering en Austria, altos hornos de Volklingen en Alemania o la cuenca industrial de Milán en Italia) Sin embargo, desde el punto de vista pictórico, el tema industrial no es frecuente sino como símbolo de la modernidad durante las vanguardias de principios del siglo XX.

Por todos los alrededores de Teruel proliferan barrios residenciales en terrenos que antes fueron de labor como las Viñas de San Cristóbal. En ellos quedan, diseminados por los campos entre chalets de nueva construcción, vestigios de casetas que sirvieron para guardar aperos de labranza, incluso piezas de arado de tractor abandonadas

en los campos parecen estar erigidas deliberadamente como esculturas. Tampoco es extraño ver rebaños pastando cerca del casco urbano por los solares sin construir. Estos restos dan testimonio de un pasado muy reciente vinculado a la agricultura y la ganadería más que a la industria, que ha dejado pocos aunque interesantes elementos arquitectónicos, como algunas chimeneas de antiguas fábricas.

Si ampliamos la circunvalación, destacan por su orografía y singularidad geológica los barrancos y ramblas de Valdecierros, Barrachina (al oeste) y el barranco de la vía minera hacia el noreste. Estas formaciones de yesos y arcillas, donde los plegamientos del terreno son tan evidentes, nos ofrecen un espectáculo de texturas y color difícilmente superable por la pintura. Cuando esto ocurre parece absurdo intentar emular a la Naturaleza, pero la pintura puede y debe ir más allá.

El estímulo visual que estas geografías nos producen junto a la acción del paseo, supone una experiencia estética que el creador debe transmitir de algún modo a un público que ya no está habituado a ver pintura ni sabe ver en aquello que le rodea, a la pintura misma. Tan importante es ver arte en el paisaje como apreciar el paisaje a través del arte. Ese es nuestro deber y nuestro reto.

5/ Alumnas de Bellas Artes en el Barranco de Valdecierros, Teruel



Bibliografía:

ALBELDA, J.L.: La mirada al paisaje en la pintura valenciana contemporánea: los últimos 30 años. En Navegando entre dos siglos 1978-2008. Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, coord. Román de la Calle, Valencia, 2014.

ARGULLOL, R.: "Ver el alma de las cosas", Suplemento cultural Babelia, Diario El País. 13-11-99.

CALVO SERRALLER, F.: Concepto e historia de la pintura de paisaje. En Los paisajes del Prado. Ed. Nerea. Madrid, 1993.

CARERI, F.: Walscapes. El andar como práctica estética. Ed. Gustavo Gili, 2013.

KESSLER, M.: El paisaje y su sombra, Ed. Idea Books, 2000.

MADERUELO, J.: Introducción. El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza, Huesca, 1996.

MARCO, M.: Del jardín construido al jardín pintado: aproximación a la temática del jardín en la pintura de Sorolla, Benlliure y Pinazo. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

MONCLÚS, J.: El proyecto Life Teruel como estrategia de regeneración urbana e integración paisajística. En Life+Teruel. Recuperación del entorno de Las Arcillas, Ed. Ayuntamiento de Teruel, 2013.

RODRIGUEZ, D.; BOROBIA, M., Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII, Museo Thyssen-Bornemisza, Catálogo, 2011.

SANCHEZ DE MUNIAIN, J.M^a. : Estética del paisaje natural. Ed. Arbor. Madrid, 1945.

SOBRINO, J.: Los ojos que nos miran. Paradojas en los paisajes industriales o la centralidad de la periferia. En Arte, industria y territorio, 2. Minas de Ojos Negros (Teruel), coord. Diego Arribas, Ed. Fundación Beulas, Diputación de Huesca, Gobierno de Aragón, 2006.

Notas:

1 CALVO SERRALLER, F.: Concepto e historia de la pintura de paisaje. En Los paisajes del Prado. Ed. Nerea. Madrid, 1993. p.12.

2 CALVO SERRALLER, F.: Op. cit. p. 12.

3SANCHEZ DE MUNIAIN, J.M^a. : Estética del paisaje natural. Ed. Arbor. Madrid, 1945. pp.92 -93.

4 SANCHEZ DE MUNIAIN, J.M^a. : Op. cit. p.95.

5 MARCO, M.: Del jardín construido al jardín pintado: aproximación a la temática del jardín en la pintura de Sorolla, Benlliure y Pinazo. Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

6 ARGULLOL, R.: "Ver el alma de las cosas", Suplemento cultural Babelia, Diario El País. 13-11-99.

7MADERUELO, J.: Introducción. El paisaje. Actas II Curso sobre Arte y Naturaleza, Huesca, 1996.

8 Representación de paisajes como fondo escenográfico en composiciones pictóricas con otro tema principal.

9Representaciones panorámicas de lugares y paisajes urbanos que podrían considerarse precursores de las modernas postales.

10ALBELDA, J.L.: La mirada al paisaje en la pintura valenciana contemporánea: los últimos 30 años. En Navegando entre dos siglos 1978-2008. Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias. Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, coord. Román de la Calle, Valencia 2014. P. 45

11 ALBELDA, J.L.: Op. cit. p. 58

12CARERI, F.: Walscapes. El andar como práctica estética. Ed. Gustavo Gili, 2013

13 KESSLER, M.: El paisaje y su sombra, Ed. Idea Books, 2000. p. 23

14 KESSLER, M.: Op cit., p. 21.

15 Sobre el estudio de las ciudades pintadas es recomendable la consulta del catálogo de la exposición Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII, comisariada por Delfín Rodríguez y Mar Borobia, celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza en octubre de 2011, donde se hace, entre otros, un magnífico estudio sobre el tema de la ruina en la representación pictórica.

16 SOBRINO, J.: Los ojos que nos miran. Paradojas en los paisajes industriales o la centralidad de la periferia. En Arte, industria y territorio, 2. Minas de Ojos Negros (Teruel), coord. Diego Arribas, Ed. Fundación Beulas, Diputación de Huesca, Gobierno de Aragón, 2006. p. 203.

17 MONCLÚS, J.: El proyecto Life Teruel como estrategia de regeneración urbana e integración paisajística. En Life+Teruel. Recuperación del entorno de Las Arcillas, Ed. Ayuntamiento de Teruel, 2013. p. 15

"ZU START. LA TRANSFORMACIÓN DE LAS INSTALACIONES INDUSTRIALES EN DESUSO EN ALEMANIA."

DIEGO ARRIBAS

Universidad de Zaragoza

Maestro Industrial ICAI, por la Universidad Pontificia de Comillas, Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València. Su trabajo aborda la relación entre arte, naturaleza e industria. Ha expuesto en museos y galerías nacionales e internacionales como la Exposición Universal de Sevilla, la Bienal Internacional de Arte en la Naturaleza de Abtsgmünd, Stuttgart, (Alemania), el Museo de Arte Contemporáneo de Mérida de Yucatán

(México) o el Colegio de España en París. Profesor del grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza entre 2006 y 2016. Miembro del grupo de I+D, HAR2016-78241-P: El arte y las transformaciones del espacio común del territorio, de la Universidad del País Vasco. Ha sido director del Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Teruel), gestor por la que recibió el Premio al Mejor Espacio Expositivo de Arte Contemporáneo de Aragón en 2014, concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

Este artículo aborda una selección de actuaciones llevadas a cabo en Alemania en algunas instalaciones industriales en desuso, como minas, fundiciones, fábricas, depósitos, etc., en dos de sus enclaves más industrializados: la Cuenca del Ruhr: Oberhausen, Duisburg, Zollverein, Essen, Bochum y Dortmund, y las minas de lignito de Sajonia/Anhalt, en la región de Halle, en las confluencias de los ríos Mulde y Elbe, una extensa planicie emplazada en el triángulo formado por las ciudades de Wittenberg, Bitterfeld y Dessau.

La sensibilidad de las autoridades regionales ha afrontado el cese de la actividad industrial como una oportunidad para reciclar los edificios y las instalaciones que quedaron en desuso, dotándolos de una nueva identidad vinculada al ámbito del arte, la cultura y el turismo. Importantes artistas y arquitectos fueron invitados a participar en el proceso de redefinición y asignación de nuevos usos con notables resultados. Centros de arte, auditorios, espacios de encuentros culturales o rutas turísticas vinculadas al pasado industrial de la región, han supuesto un revulsivo al parón productivo y su declive productivo y demográfico¹.

Junto a estas intervenciones se ha reivindicado el valor patrimonial de este legado industrial, consiguiendo

el reconocimiento de la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad para algunos de ellos. La inercia creada por las primeras actuaciones en el patrimonio industrial en desuso se ha consolidado en Alemania como una corriente proteccionista habitual, que genera nuevos empleos y vincula emocionalmente a la población con su pasado y su identidad productiva.

1. LA CUENCA DEL RUHR

La Cuenca del Ruhr, o Región del Ruhr, se sitúa al noroeste de Alemania, en el estado federal de Renania del Norte-Westfalia. Es una conurbación que agrupa a once ciudades y 31 municipios. Bañada por los ríos Ruhr, Lippe y Emscher, se extiende por una superficie de 3.484 km² y cuenta con una población de algo más de 5 millones de habitantes.

Sus principales ciudades son Oberhausen, Duisburg, Essen, Bochum y Dortmund. La historia de esta región ha estado estrechamente vinculada a la minería del carbón, en especial a partir de 1847, cuando el industrial Franz Haniel excava el primer pozo en Zollverein, cerca de Essen.

A lo largo de la segunda mitad del s. XIX se excavarán tres pozos más, cuya explotación exigirá una importante cantidad de mano de obra, atrayendo trabajadores de las regiones limítrofes. En 1900 son ya 5.355 los mineros



1/ La torre del castillete con la inscripción Zollverein que preside la entrada al museo, se ha convertido en un símbolo de Essen y de toda la zona del Ruhr



2/ Castell (1991) obra de Ulrich Rückriem en un escorial del complejo industrial de la mina de carbón de Zollverein, Essen.

que trabajan en Zollverein, con una producción anual de 1,7 Tm al año.

En 1926 Zollverein forma un trust con otras empresas como Phoenix AG, Thyssen, Rheinelbe-Union y la Rheinische Stahlwerke AG, constituyendo la segunda compañía de producción de acero del mundo. Con los cuantiosos beneficios de su buena situación en el mercado, Zollverein abre en 1932 el pozo XII, un ambicioso proyecto minero que se convierte en la instalación de extracción de hulla más grande del mundo. El pozo está considerado como una obra maestra de la técnica y la industria, construida por los arquitectos Fritz Schupp y Martin Kremmer, ambos seguidores de la Bauhaus. Durante las tres décadas posteriores será un ejemplo de arquitectura industrial. La producción, que asciende a los 12.000 Tm anuales, coloca a la explotación en la cabeza de la producción mundial de carbón.

Su ciclo vital acaba en 1986, en el comienzo de la crisis del carbón, y el gobierno regional decide adquirir las instalaciones y declarar monumento nacional al pozo XII, en el marco de un plan para el saneamiento y reutilización de los edificios. La iniciativa desemboca en la creación de la Fundación Zollverein, con el objetivo de conservarlo y abrirlo al público a través de una programación cultural que abarca exposiciones, teatro, danza y otras disciplinas.

La Fundación coordina las nuevas actividades desde 1998, con una oferta que incluye visitas guiadas por la explotación conducidas por los propios mineros, que enriquecen el recorrido con comentarios sobre sus vivencias personales y se involucran en un “taller de historia”, a través del cual se recoge y archiva distintos documentos sobre la historia de Zollverein.

El Museo Zollverein así constituido se inspira en el principio de los ecomuseos: los visitantes recorren el mismo camino que seguía el carbón desde su extracción, transporte, cribado, lavado y almacenamiento. Con una intervención mínima para hacerlo transitable, el recorrido discurre por las gigantescas máquinas extractoras, las cintas transportadoras y las naves industriales, complementado con vídeos y grabaciones de ruidos auténticos que ilustran todo el proceso.

El arte y la arquitectura están también presentes en este proyecto a través de escultores como Ulrich Rückriem, que instala cinco de sus obras en distintos puntos de la explotación, y arquitectos como Norman Foster, al que se le encarga la remodelación de algunos de los edificios industriales, como la sala de calderas, un imponente espacio de 3.600 m². El complejo industrial fue declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 2010.

Zollverein fue la punta de lanza de la industria alemana, que tuvo en el carbón el motor del denominado “milagro alemán”, que permitió su recuperación económica después de la II Guerra Mundial. Una actividad que iba a ser, a la postre, la semilla de la Comunidad Económica Europea con la firma, en 1951, del Tratado de París, un acuerdo entre seis países del centro de Europa que unieron sus esfuerzos de colaboración, en el ámbito minero-siderúrgico, creando la Comunidad del Carbón y del Acero que, tras continuas transformaciones desembocaría en la actual Unión Europea.

Pero junto a Zollverein, otras actividades mineras y siderúrgicas de la región tejieron un entramado industrial que provocó un importante aluvión de mano de obra procedente de los países vecinos primero y, con posterioridad, de Turquía, Italia, Portugal o España. Una población que generó un espacio de convivencia multicultural formado por personas de 171 nacionalidades distintas. Una circunstancia que supuso uno de los argumentos, junto con el tratamiento dispensado al patrimonio industrial de la región, para ser nombrada Capital Cultural Europea en 2010, junto a las ciudades de Pécs (Hungría) y Estambul (Turquía).

Un reconocimiento a la capacidad de reacción de las autoridades alemanas para reconducir el declive industrial

hacia nuevas actividades, aprovechando el potencial patrimonial de la industria para desplegar un ambicioso programa cultural, que capta cada año un importante número de visitantes. El tránsito de la actividad industrial al sector servicios ha sido una importante baza para generar alternativas laborales al excedente obrero resultante de la crisis del carbón de los años 80 del pasado siglo, que redujo a 39 los 146 pozos mineros existentes. En la actualidad son tan sólo ocho los que permanecen abiertos, dando empleo a unos 30.000 mineros, pero las subvenciones estatales que hacen posible la continuidad de la extracción de hulla ha puesto el tope en el 2018, año que marcará el final de la actividad minera de la región.

Anticipándose a este inevitable final, las autoridades regionales han desplegado un plan de reconversión de las instalaciones industriales en centros culturales, ya consolidado, que ha convertido a este rincón de Alemania en uno de los principales destinos culturales de Europa. Para ello, la apuesta por el arte contemporáneo, junto a la musealización de la memoria obrera, ha sido decisiva.

Minas, acerías, fábricas, depósitos e incluso las colonias mineras, constituyen ahora una tupida red de elementos industriales, convertidos en espacios culturales, que configuran una atractiva oferta de ocio. Bajo la denominación de “Ruta de la Cultura Industrial”, las instalaciones

industriales adaptadas a su nueva función se agrupan en 25 rutas temáticas ofertadas desde las cinco grandes capitales de la región.

Además de seis grandes museos de la minería y la industria, la red se complementa con otros muchos, sobre todo de arte contemporáneo, ubicados en grandes naves, acerías o depósitos. En el apartado residencial se han habilitado para su visita dieciocho colonias de mineros y algunas casas de patronos, algunas, como la "Hohenhof", en Hagen, una atractiva muestra arquitectónica del Jugendstil, o la "Villa Hügel", en Essen, un ostentoso palacete perteneciente a Alfred Krupp -fundador de la saga industrial Krupp- convertido ahora en centro cultural. Una empresa que ha contribuido a esta metamorfosis a través de la Fundación Krupp, con la aportación de 55 millones de euros para el Museo Folkwang, inaugurado en 2010.

Encontramos también reclamos arquitectónicos para los amantes de esta disciplina en el "Pozo XII" de Zollverein, enmarcado en el estilo Bauhaus y acondicionado posteriormente por el arquitecto Rem Koolhaas. La apuesta por arquitectos-estrella para esta reconversión cultural está también presente en la cercana localidad de Essen, en el Musiktheater encargado a Alvar Aalto. También una de las cinco grandes capitales de la región, Duisburg, encargó una remodelación de su gran puerto fluvial a Norman Foster, transformándolo en un complejo de ocio, oficinas y centro comercial. Foster colaboró también con los suizos Herzog & Meuron en la transformación de unos grandes silos junto al río en un museo de arte contemporáneo: el Museum Küppersmühle. También el equipo japonés SANAA (Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa) ha participado en este laboratorio de nuevos hitos arquitectónicos inspirados en el legado industrial, con la Escuela Zollverein de Gestión y Diseño, un gran cubo de hormigón de nueva planta edificado sobre la parcela de una antigua fábrica de tornillos. La Escuela tiene el objetivo de servir de orientación y apoyo a la adaptación a sus nuevos usos de los antiguos edificios industriales.

Una adaptación que está también presente en las otras tres grandes ciudades de la Ruhrgebiet: Bochum, Dortmund y Oberhausen.

En Bochum encontramos la Jahrhunderthalle, un espectacular auditorio ubicado en un conjunto de naves construido en 1902 para la exposición industrial y comercial de Düsseldorf, reutilizado posteriormente para los altos hornos del Bochumer Verein. Después de su cierre, la restauración de los 8.900 m² de superficie estuvo a cargo de Karl-Heinz Petzinka en 2003. Desde entonces se utiliza para diversos eventos, como la Triennale del Ruhr y espectáculos de ópera. Música clásica, pop y rock. Fue



3/ Imagen de Big Air Package (2013) de Christo, desde su interior.

una de las sedes de la programación de la Capital Europea de la Cultura de 2010.

Dortmund ha enlazado su tradición cervecera con el arte contemporáneo mediante la apertura del Dortmunder Union, una antigua fábrica de cerveza que acoge varias actividades: el Museo Ostwall (MO), dedicado principalmente a obras del movimiento Fluxus, junto a obras del Nouveau Réalisme, informalistas y expresionistas. Acoge importantes obras de artistas como Wolf Vostell, Joseph Beuys o Dieter Roth, instalaciones de Jason Rhoades y Mark Dion, o fotografías y videos de artistas actuales como Freya Hattenberger. Alberga también un Centro de Educación Cultural con talleres, laboratorios multimedia y salas de seminarios abierto a todas las generaciones y disciplinas artísticas. El Hans Breder Intermedia-Archivo es otra parte importante del Dortmunder U. El archivo es atendido conjuntamente por la Universidad de Dortmund y el MO, con documentación y registros multimedia desde la década de los 60 del pasado siglo. El centro se ofrece como lugar de encuentro para



4/ Ferrópolis, imagen del festival de música MELT!

la creación, el debate y la investigación sobre contenidos artísticos, estéticos, históricos, políticos, sociales, arquitectónicos y urbanos.

Por último, en Oberhausen, encontramos una de las instalaciones más emblemáticas del conjunto industrial del Ruhrgebiet: el Gasómetro, una imponente estructura de 120 metros de altura y 68 metros de diámetro, construida en 1927 como almacén de gas de los altos hornos de MAN Gustavsburg. Destruído gravemente dañado por los bombardeos aliados de la II Guerra Mundial, fue reconstruido en 1949 y continuó su funcionamiento hasta 1988. Después de varios años inactivo, se invirtieron 16 millones de DM en su remodelación, transformándolo en la mayor sala de exposiciones de Europa. Con una tribuna para 500 personas el antiguo depósito de gas se ha invertido en un espacio polivalente que alberga manifestaciones culturales de diversa índole: exposiciones, conciertos, obras de teatro, acciones, instalaciones de arte, convirtiéndose en uno de los enclaves más importantes de la Ruta de la Cultura Industrial².

Una de las instalaciones más espectaculares fue la desarrollada por Christo Javacheff en 2013 en el interior del depósito: Big Air Package³, un gigantesco globo de aire mantenido hinchado en posición vertical por dos grandes ventiladores. Los visitantes podían acceder a su interior y experimentar la monumental obra de arte, iluminada por la claraboya del Gasómetro y 60 focos en su interior, que ofrecían una difusa atmósfera luminosa. Una experiencia única de luz, forma y espacio.

UNA REGIÓN DE ARTE

A lo largo de este proceso de reconversión, el éxito en la asignación de nuevos usos culturales a las instalaciones industriales de las cinco grandes ciudades del Ruhrgebiet, ha ido animando a los municipios de su entorno a desplegar proyectos similares. El resultado es una profusión de museos y centros de arte en la región que requería una promoción y difusión conjunta de sus programaciones para facilitar la visita de los interesados. Con tal motivo se creó Ruhr Kunst Museen (RKM), un consorcio que agrupa a esta rica oferta cultural bajo el lema "15 ciudades, 20 museos, una Región de Arte"⁴.

2. FERRÓPOLIS

En Alemania, la magnitud de la huella de las explotaciones mineras ha sido proporcional a la sensibilidad con la que se ha abordado su reparación. Una de las grandes zonas mineras de la antigua Alemania del Este se sitúa en el estado federal de Sajonia-Anhalt, en la región de Halle, en las confluencias de los ríos Mulde y Elbe. Una extensa planicie, emplazada en el triángulo formado por las ciudades de Wittenberg, Bitterfeld y Dessau, es el escenario de una gran explotación de lignito a cielo abierto, destinada a proveer de combustible a la central térmica de Vockerode. Su imponente edificio es visible desde kilómetros de distancia, gracias a sus cuatro chimeneas de 140 metros de altura. Para la extracción del mineral, gigantescas máquinas de estructura metálica, provistas de enormes rotapalas giratorias, trabajaron día y noche a lo largo de 40 años. La relación entre el carbón útil para la combustión y el estéril se situaba en una proporción de 1/7, lo que requirió la extracción de una importantísima cantidad de mineral con su consecuente inversión de energía. Se calcula que las máquinas excavadoras consumían el equivalente a la tercera parte del total de la energía que generaba la central térmica.

El cese del funcionamiento de la central eléctrica y la explotación minera en 1992 fue una de las consecuencias de la recesión económica fruto de la reunificación alemana, que supuso el despido de 100.000 de las 135.000 personas que trabajaban en la región. El impacto sobre el

territorio es fácil de adivinar. Junto a la convulsión social, el fin de la actividad industrial dejaba al descubierto sus efectos sobre el medio natural: 600 kilómetros cuadrados de paisaje degradado y los ríos Mulde y Elbe, que recorren la zona, gravemente contaminados. La envergadura de la situación desborda a vecinos y autoridades que son incapaces de encontrar una respuesta a semejante panorama. Se creó un foro regional para buscar un proyecto común de recuperación del entorno. El objetivo principal era regular el desarrollo del territorio y controlar la especulación introduciendo elementos y conceptos culturales. La escala del problema y la imposibilidad técnica y económica de abordarlo desde una única perspectiva, obligó a las autoridades a emprender proyectos más modestos que crearan una red de actuaciones puntuales que en su momento irían conectándose entre sí, hasta configurar la solución global. Se recurrió a equipos interdisciplinarios para encontrar soluciones imaginativas y factibles. La proximidad de Dessau, sede de la mítica escuela Bauhaus, facilitó que se incorporaran al proyecto arquitectos, paisajistas y artistas plásticos de este centro docente.

Se puso el énfasis en el valor del paisaje resultante y como primera actuación se potenció la recuperación de un extenso parque ubicado en la localidad de Wörlitz: el Gartenreich, que data de 1740. Obra del barón Friedrich Franz, hombre ilustrado de la época que trasladó a sus propiedades los progresos agrícolas, industriales y paisajísticos que había conocido en Inglaterra, el parque, abierto al público y diseñado con un objetivo didáctico, había sido declarado Patrimonio de la Humanidad y Reserva de la Biosfera por la UNESCO en 1979. La segunda actuación apunta hacia las máquinas extractoras que han quedado varadas en las extensas planicies de las minas. Son estructuras metálicas de más de 250 metros cuadrados de superficie, algunas de las cuales sobrepasan los cien metros de longitud. El gobierno regional tenía previsto desmantelarlas, sin embargo, un grupo de arquitectos y artistas plásticos de la Bauhaus plantean su conservación. Proponen que el presupuesto que se va a destinar a su destrucción se emplee en repararlas y hacerlas visitables, incluso habitables. Su recuperación permitía, de alguna manera, desarrollar el modelo de "ciudad dinámica"⁵ que plantearan los situacionistas en los años cincuenta.

Estas fortalezas metálicas, constituyen uno de los elementos más atractivos de la explotación, convirtiéndose en el símbolo de este nuevo paisaje cultural. Los primeros interesados en la idea fueron los propios trabajadores que las habían manejado. Ahora podrían enseñarlas a los turistas que, cada vez en mayor número, acudían a visitar aquel singular escenario. Se consiguió que a cinco

de ellas se les concediera la protección oficial como elemento patrimonial y un presupuesto anual de la administración regional para su mantenimiento. El conjunto, instalado en la mina Golpa Nord, con un primer presupuesto de 5 millones de marcos alemanes, se constituyó como una nueva ciudad, inaugurada en 1995 con el nombre de Ferrópolis⁶.

Bajo la dirección del arquitecto Rainer Weisbach, profesor en la Bauhaus de Dessau, se construyó una gran ágora con gradas labradas sobre el propio terreno de la explotación, rodeado por cinco excavadoras restauradas, a cada una de las cuales se les asignó un nombre según su apariencia: Big Wheel, Gemini, Mad Max, Medusa y Mosquito. El escenario, destinado a grandes acontecimientos al aire libre como actuaciones musicales, teatro, danza, espectáculos pirotécnicos, proyecciones de luz, etc., no es muy distinto al de los grandes conciertos de rock con sus estructuras metálicas destinadas a soportar focos y equipos de sonido, solo que en Ferrópolis, además, en las estructuras podían instalarse almacenes, tiendas, viviendas, etc. La nueva ciudad fue presentada en la Feria Internacional de Hannover de 2000, con una actuación de Mikis Theodorakis, a la que asistieron 7.000 personas. Más de 90.000 personas la visitarían a lo largo de ese año, después de una importante promoción.

La actividad estrella de su programación es el festival Melt!⁷, uno de los festivales de música electrónica, indie y pop más importantes de Europa, que se celebra ininterrumpidamente desde 1990 durante el mes de julio. En las últimas ediciones ha congregado a más de 20.000 personas, un tercio de las cuales vienen desde fuera de Alemania, procedentes de 30 países de distintos continentes. El gran espacio a cielo abierto de Ferrópolis, incluye un extenso camping para alojar a los visitantes durante los tres días que dura el festival y dispone de todos los servicios necesarios para atender a esta población puntual, incluida la asistencia sanitaria. El espacio abierto en el medio natural, la amplitud de los accesos a la zona, la facilidad de comunicaciones para llegar desde las principales capitales europeas y una cuidada organización, han hecho de esta convocatoria musical una de las más seguras de Europa, y una de las favoritas de los jóvenes, acaparando premios como el Artist's Favourite European Festival de 2010 o el Green 'N' Clean Award del Año 2011.

Gartenreich y Ferrópolis son las primeras actuaciones dentro de un vasto plan de choque para recuperar la región, que se estructuró en cinco ámbitos:

Tradición cultural

Ecología

Comunicaciones

Economía

Identidad

Tradición Cultural. El primero se marca como objetivo restaurar y potenciar el conjunto de Gartenreich como símbolo de una apuesta cultural de los antepasados de la región, que debe servir ahora de ejemplo.

Ecología. En el ámbito ecológico la acción principal se fija en crear un gran cinturón verde en torno a Gartenreich, con especies autóctonas que sufrieron un grave retroceso a lo largo del s. XX.

Comunicaciones. En cuanto a las comunicaciones, se plantea la recuperación de caminos, carreteras locales y vías de tren de la red de cercanías que quedaron en desuso con la construcción de la autovía Berlín – Munich que atraviesa la región.

Economía. La economía se reorienta después del declive industrial hacia el turismo cultural y la implantación de una red de trabajadores autónomos locales y pequeñas empresas, apoyados por el Ministerio de Trabajo, cuya actividad sea sostenible y respetuosa con el entorno.

Identidad. Por último, se trabajó en la creación de una nueva identidad cultural, marcada por la intersección del

paisaje natural protegido del entorno de Gartenreich y los nuevos elementos industriales heredados de las minas a cielo abierto y la central térmica.

El coste total del plan se estimó en 412 millones de marcos alemanes, de los cuales el sector público aportó el 25%. El plan se desarrolló en cinco años, al término de los cuales se habían generado 9.200 nuevos puestos de trabajo.

3. ESPAÑA Y ARAGÓN. LA CONSIDERACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL.

Vistos algunos ejemplos de reutilización de instalaciones industriales inactivas en Alemania, cabe preguntarse cómo se aborda este fenómeno en nuestro país. El tratamiento que recibe en España el patrimonio industrial en desuso es muy desigual en cada comunidad autónoma. Andalucía, Asturias y Catalunya constituyen el grupo que lidera la atención al legado industrial, tanto a sus instalaciones como a la historia vinculada a ellas. También País Vasco y Castilla La Mancha han desplegado interesantes iniciativas encaminadas a la integración de su pasado industrial en el diseño de su política cultural. Sin embargo, otras comunidades acusan todavía un notable retraso en la consideración de su patrimonio industrial como una riqueza cultural que puede imbricarse incluso dentro de las estrategias de revitalización económica de los enclaves en los que se ubican.

Aragón es una de ellas. A pesar de que cuenta con un rico pasado industrial y elementos singulares que lo



5/ Rehabilitación de la nave de clasificación de las Minas de Sierra Menera (Ojos Negros), Teruel.

atestiguan, no ha desarrollado hasta el momento una adecuada estrategia de protección que vaya más allá de su identificación, inventariado y catalogación. Tal vez uno de los casos más sangrantes que recientemente ha despertado el debate sobre el tratamiento institucional hacia este patrimonio, sea la Fundación Averly de Zaragoza, un complejo industrial que comenzó su actividad en la capital de Aragón en 1863, dedicado a la fundición tanto industrial como artística en hierro y bronce. En la primera vertiente se especializó en la fabricación de maquinaria industrial y en la segunda en la fundición de obras artísticas, ornamentales y mobiliario urbano.

Tras el cese de su actividad en 2013, los propietarios, acuciados por las deudas, venden la fábrica a la constructora Brial, que planea la construcción de 200 viviendas. Un propósito que choca con el interés patrimonial de este conjunto, considerado como el máximo protagonista de la industrialización de Aragón desde el s. XIX. Una catalogación patrimonial restrictiva, que declara sólo el 30% del conjunto como Bien Cultural (un estatus inferior al BIC), que comprende la vivienda de la familia, el jardín y la fachada principal, permite a la constructora llevar adelante la demolición del conjunto fabril para sus propósitos. Pese a la denuncia de irregularidades y la intensa actividad contraria al derribo de una plataforma ciudadana y la asociación Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés, APUDEPA, el proceso de derribo no se detiene.

En febrero de 2014 las Cortes de Aragón desestimaron dos proposiciones no de ley que pedían catalogar la totalidad de la vieja factoría zaragozana como BIC. En julio de 2014, la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Zaragoza suspendió el derribo por un procedimiento administrativo, pero finalmente, en julio de 2016, Brial comenzó los trabajos de demolición de las naves no catalogadas dentro del conjunto de Averly.

Con su derribo, Aragón perdió la “joya de la corona” de su patrimonio industrial, un bien catalogado dentro de la selección de los “100 elementos del Patrimonio Industrial de España”, realizada por la sección española del Comité Internacional para la Conservación del Patrimonio Industrial (TICCIH), que se presentan en una exposición itinerante en el ámbito nacional e internacional en colaboración con las instituciones interesadas.

4. LA CONTRIBUCIÓN DEL ARTE. LA EXPERIENCIA DE LAS MINAS DE OJOS NEGROS, TERUEL.

La desidia de las instituciones aragonesas, ya sea del Gobierno de Aragón o del Ayuntamiento de Zaragoza, como en el caso de Averly a través de los grupos mayoritarios

PSOE y PP, tiene su contrapunto en algunas iniciativas de la sociedad civil, como las de la asociación APUDEPA en defensa de la conservación del patrimonio industrial o de artistas plásticos como el proyecto desarrollado en las minas de Sierra Menera de la localidad de Ojos Negros en Teruel.

Bajo la denominación Arte, industria y territorio se puso en marcha en el año 2000⁸ una iniciativa para resignificar el paisaje y las instalaciones que la explotación a cielo abierto de la Compañía Minera Sierra Menera, había dejado después de casi cien años de actividad extractora en ese enclave. La dignificación del trabajo de los mineros, la asignación de nuevos usos a las naves y edificios abandonados y la consideración del paisaje minero como paisaje cultural, constituyeron el marco dentro del cual se desarrollaron entre el año 2000 y el 2007 encuentros de artistas que intervinieron en el escenario minero y especialistas de diversas disciplinas como: arte, arquitectura, arqueología industrial, filosofía, ingeniería de minas, geografía, sociología, desarrollo local, gestión del patrimonio... que se dieron cita en el Barrio Minero para debatir, conocer experiencias y proponer propuestas de actuación para este enclave. La iniciativa fue acogida con entusiasmo por la localidad y la corporación municipal, quien decidió adquirir el conjunto del coto minero y las instalaciones, hasta entonces en manos privadas, para poder abordar estrategias de futuro que pudieran contribuir al despegue económico y social de una localidad que desde el cierre de la explotación ha ido perdiendo población y posibilidades de desarrollo.

Las primeras propuestas de actuación quedaron reflejadas en la publicación que sirvió de impulso al proyecto⁹ y, con posterioridad, toda la actividad desplegada en las convocatorias de Arte, industria y territorio, tanto las obras de los artistas como los textos de los especialistas participantes, en sendas publicaciones editadas por la Asociación de Artistas del Jiloca¹⁰ y el CDAN de Huesca¹¹, que dio un importante soporte a esta iniciativa.

Como consecuencia de la reivindicación de este escenario como un espacio vivo para el arte, la cultura y el futuro de la población, la Dirección General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón declaró este escenario en 2011¹² como Parque Cultural, la figura de mayor protección patrimonial de Aragón. El impasse de la crisis económica no ha permitido hasta el momento ponerlo en marcha con el presupuesto y los mecanismos necesarios, tal como ya lo hacen los otros cinco parques culturales aragoneses creados en 1998.

Pendiente del pleno funcionamiento como parque cultural, de la redacción del Plan Rector que defina y ordene

su actividad y de la asignación del presupuesto anual correspondiente, se van dando algunos pasos para el desarrollo de su nueva identidad cultural. A principios de 2016, el Ayuntamiento de Ojos Negros abordó la transformación de algunas de las instalaciones más emblemáticas del patrimonio minero. Con una asignación cercana a los 600.000 euros procedente del FITE, un fondo especial de inversión en Teruel cofinanciado por el estado central y el autonómico, se han abordado las primeras obras: la adecuación de las tolvas de carga de mineral como un mirador sobre el Valle del Jiloca, la reparación y cierre de los talleres del ferrocarril, la consolidación y cerramiento de la imponente nave de selección de mineral y el acondicionamiento de la Vía Verde que transcurre sobre el antiguo ferrocarril minero.

Son las primeras actuaciones de un ambicioso proyecto que partió de una iniciativa de arte contemporáneo y que el consistorio y los vecinos continúan impulsando, convencidos de las posibilidades de desarrollo de la conservación y asignación de nuevos usos al patrimonio minero. Un patrimonio que habla de su pasado, de su historia y de su identidad. Un ejemplo de que el legado industrial en desuso, desde la perspectiva del arte y la cultura, puede convertirse en una nueva oportunidad para su entorno, contribuyendo a su desarrollo socioeconómico, en lugar de reducirlo a simple chatarra.

Bibliografía:

ARRIBAS, D. (1999), Minas de Ojos Negros, un filón por explotar, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca.
----- (2003), Arte, industria y territorio, Actas, Teruel: Artejiloca.
----- (2006), Arte, industria y territorio 2, Actas, Huesca: CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas.
BLÁZQUEZ ABASCAL, J. (2010) Espacios Reconvertidos para el uso cultural y artístico en Europa y Estados Unidos entre 1970 y 2009. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz.
B.O.A. Boletín Oficial de Aragón, nº 62, 28-03-2011, pp. 6465 a 6469.
CHTCHEGLOV, I. (1999), "Fórmula para un nuevo urbanismo", Internacional Situacionista, Vol I, La realización del arte, Madrid, Literatura Gris.
MARCUS, G. (1993), Rastros de Carmín, Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos.
GONZÁLEZ IBÁÑEZ, E. (2013), Aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el Recorrido, la Memoria y la Acción. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 171 – 182.

Notas:

1 Sobre estas iniciativas puede consultarse la tesis doctoral de Jimena Blázquez Abascal, directora del NMAC, Montenmedio Arte Contemporáneo, defendida en 2010 en la Universidad de Cádiz, bajo el título: Espacios Reconvertidos para el uso cultural y artístico en Europa y Estados Unidos entre 1970 y 2009.

2 Toda la información sobre la Ruta de la Cultura Industrial en: www.route-industriekultur.de

3 La instalación de Christo empleó 20.350m² de tela translúcida y 4.500 metros de cuerda. Una vez inflado alcanzó un peso de 5,3 toneladas, una altura de más de 90 metros, un diámetro de 50 metros y un volumen de 177.000 metros cúbicos. Big Air Package se extendía prácticamente de pared a pared del interior del depósito y sólo permite el paso angosto a su alrededor. "El espacio interior es probablemente el aspecto más extraordinario de todos los packaging que hemos desarrollado. Desde el interior de la sala parece una catedral de 90 metros de altura", explica Christo.

4 Toda la información sobre las actividades de los museos y cada una de las ciudades se va actualizando en un calendario que está disponible en su web: <http://www.ruhrkunstmuseen.com>.

5 El concepto fue desarrollado por Ivan Chitchevlov en 1953, con el título "Fórmula para un nuevo urbanismo". Se ha publicado en Internacional Situacionista, Vol I, La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. Otras referencias de la propuesta de Chitchevlov, así como la del gran proyecto de ciudad nómada de Constant, "New Babilon" se encuentran en el libro de MARCUS, G. (1993), Rastros de Carmín, Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos.

6 Todos los detalles sobre las instalaciones y las actividades de Ferrópolis se pueden consultar en: www.ferro-polis.de

7 El festival dispone de una página web con la información de la edición del festival de cada año y todos los detalles para participar, en: www.meltfestival.de

8 Sobre este proyecto puede consultarse la tesis doctoral de Edurne González Ibáñez, defendida en 2013 en la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, bajo el título: Aproximación a la connotación simbólica de lo subterráneo a través de la exploración artística desde el Recorrido, la Memoria y la Acción, pp. 171 – 182.

9 ARIBAS, D. (1999), Minas de Ojos Negros, un filón por explotar, Teruel, Centro de Estudios del Jiloca.

10 ARIBAS, D. (Coord.) (2003), Arte, industria y territorio, Actas, Teruel: Artejiloca.

11 ARIBAS, D. (Coord.) (2006), Arte, industria y territorio 2, Actas, Huesca: CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas.

12 Boletín Oficial de Aragón, nº 62, 28-03-2011, pp. 6465 a 6469.

"ESPACIOS EN BLANCO. POÉTICA DEL DESUSO_ LAS SERRERÍAS DE ALBARRACÍN"

CARMEN MARTÍNEZ SAMPER

Universidad de Zaragoza

Nacida en Albarracín (Teruel) es licenciada y doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Miembro efectivo del grupo de investigación (los) Usos del Arte de la Universidad de Zaragoza, en su trabajo de investigación se establecen interferencias entre disciplinas donde la esencia de la arquitectura tradicional, con la que convive, ocupa un lugar destacado junto al Patrimonio Cultural desde el que establece vínculos con el arte contemporáneo. Por ello, la transformación de formas

arquitectónicas en una obra poética en escultura le lleva a un apropiacionismo en torno al hueco arquitectónico, a los espacios cotidianos y al hogar.

INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años me interesa el patrimonio arquitectónico y la transformación del espacio construido tanto en la ciudad como en el medio rural. La investigación que tenía pendiente ha comenzado a tomar forma atendiendo, en esta ocasión, a los espacios industriales y la actividad forestal, desarrollada en Albarracín de forma paralela al sector servicios.

Una de las líneas de investigación del grupo (los) Usos del arte hace hincapié en las "Intervenciones desde el arte en el territorio, el contexto y el espacio público". Son conceptos que intervienen en este caso y cuyo objetivo principal nos encamina a:

Llevar a la práctica algunos de los usos del arte, intervenir desde el conocimiento propio del arte en ámbitos interdisciplinares, en procesos de producción, o de transformación o conflicto social de modo contextual, revitalizando y fortaleciendo de este modo el tejido empresarial, social, educativo, imaginario, simbólico, identitario, productivo.

El territorio al que vamos a referirnos pertenece a la provincia de Teruel; es un punto neurálgico por

diferentes motivos. Se sitúa en la Sierra de Albarracín, al suroeste de la provincia de Teruel, donde ocupa el área sur-occidental del Sistema Ibérico. Se trata de una región con numerosas singularidades, por ejemplo, desde la Edad Media mantiene un sistema de organización administrativa que engloba a 23 pueblos (las antiguas aldeas) en cuatro sexmas que las acoge bajo la denominación de Comunidad de Albarracín. Su territorio está definido principalmente por el paisaje de piedra de rodeno, el nacimiento de varios ríos (como el Tajo) e importantes extensiones de pinares. Esto último favoreció la puesta en marcha de explotaciones forestales al amparo de los Montes Universales, que agrupan a los pinares de la Ciudad y Comunidad de Albarracín.

Estas industrias emergentes, que iniciaban su andadura en torno a los años 60, se abastecían de los pinares cercanos (entre ellos los de Cuenca y Guadalajara) y los ayuntamientos obtenían importantes beneficios económicos. Pero, anteriormente, al desarrollo industrial de estas serrerías, empresas familiares, de actividades vinculadas a la madera se desarrollaban en pequeñas carpinterías locales principalmente en Orihuela del Tremedal (Teruel).

Este empuje empresarial fue muy importante porque asentó población en una región con baja densidad,



1/ MADERAS MARTINEZ S.A. Tjño.13 Fachada lateral con nombre de la empresa.
Original en color de Julia Fernández, 2016.



2/ Maderas Martínez, S.A. Interior del taller de las persianas.
Original en color de Julia Fernández, 2016.

en torno a 3 habitantes por km², que se presenta en los medios con un desierto demográfico pero, paralelamente, ofrece una cara más amable si valoramos su capacidad para mantener unos paisajes naturales increíbles por su interés histórico, geográfico, faunístico, botánico... la calidad de sus silencios en un mundo lleno de "ruidos" y una belleza arquitectónica que es un recurso imprescindible de su día a día.

ESPACIOS EN BLANCO. Un espacio por catalogar: el Patrimonio Industrial de la Sierra de Albarracín, vinculado a los recursos forestales.

Al iniciar la presentación del tema señalaremos que aunque en el título se nombran "las serrerías de Albarracín" en plural, nos centraremos en una industria en concreto, que es con la que iniciamos la investigación. Se trata de la empresa Maderas Martínez, S.A. en sus dos factorías. En total cuatro empresas son protagonistas de una historia paralela pero será la empresa Maderas Martínez donde centraremos la presentación que nos ocupa.

LA POÉTICA DE LOS ESPACIOS EN DESUSO

El interés por la arquitectura industrial en desuso se ha convertido en una tendencia contemporánea vinculada a la conservación del patrimonio. Edificios históricos como Les Halles de París (Víctor Baltard, 1852-1870) que fueron demolidos entre 1971 y 1973 son algunos de los ejemplos claves de las intervenciones irracionales. Algunas de estas intervenciones sucesivas han llevado a una reacción en favor del proteccionismo de estas construcciones, que son de interés por la sinceridad de sus estructuras y materiales. Se promueven estudios, inventarios y catalogación de estos conjuntos principalmente para que no caigan en el olvido y, en algunos casos, los estudios de arquitectura colaboran con estudiantes para generar nuevas propuestas de uso para el desuso.

No es un tema nuevo. La relación que se establece entre los espacios industriales en desuso y su reactivación para adaptarlos a nuevas funciones busca parte de su esencia y, en muchos casos, se dirigen a la actividad cultural. Ejemplos conocidos como El Matadero o La

tabacalera en Madrid nos permiten analizar, con cierta precisión, el interés por este Patrimonio en fase de recuperación, tras mantener un estadio crítico de olvido y abandono. Algunos conjuntos han sido propuestos para ser declarados como Patrimonio Mundial: la Siderúrgica de Völklinger (Alemania) en 1995 (declarada en 1994); la línea de ferrocarriles de Semmering (Austria, 1850), etc. En España se seleccionan los conjuntos de colonias industriales de los ríos Cardener y Llobregat en Cataluña; la ruta minera de Castilla La Mancha. El Puente colgante de Vizcaya (Alberto Palacio, 1893) está catalogado por la UNESCO desde 2006, por nombrar algún ejemplo.

El caso de la Minería es una de las actividades más consideradas y es fácil encontrar ejemplos de su revitalización cultural y sorprende que sea la vinculación con la economía forestal, la que esté menos considerada a pesar de la repercusión socio económica que ha protagonizado en la provincia de Teruel y concretamente para la Sierra de Albarracín.

Como señala D. Miguel Ángel Álvarez Areces¹, en la conferencia inaugural impartida durante las "Jornadas

Patrimonio Industrial y la obra pública" (celebradas en Zaragoza en abril de 2007) señala que:

El estado de la cuestión del patrimonio histórico de la industria, constata: un gran número de elementos a conservar, a pesar de ser sujetos a una continua transformación, de mantener un proceso de obsolescencia y, ausencia de rentabilidad económica para sus propietarios. Atendiendo a las circunstancias del reciente desarrollo del sector de la construcción y del urbanismo desaforado, su ubicación, en bastantes casos, en espacios urbanos privilegiados, suele ser piezas de interés especulativo. En cuanto a las ruinas industriales, existe una absoluta desprotección legal.²

Por todo ello, es necesario o puede ser un punto a considerar entre las tareas ya iniciadas, desarrollar una toma de conciencia sobre estas construcciones tan particulares en estilo que, aunque obsoletas en su función primera, por medio de un nuevo uso pueden tener una garantía de pervivencia en el futuro. Sobre estos aspectos de conservación, señala Ascensión Hernández Martínez³ (Universidad de Zaragoza) que surgen algunas dificultades



3/ Maderas Martínez, S.A. Vista aérea de la serrería.

sobre cómo lograr que sean sostenibles socialmente y, para ello, es imprescindible su reutilización. Pero, además, debe tratarse con cierta delicadeza la compatibilidad de sus tipologías a preservar, sin arruinar ni eliminar la memoria, gracias a una adaptación a nuevos usos con actuaciones rigurosas y bien documentadas. Por lo general, será la actividad cultural la que ocupe mayoritariamente estos espacios. El arte contemporáneo, la generación de contrastes entre la obra clásica y la contemporaneidad está muy estructurada y aportan un buen maridaje tanto para Museos como para Centros culturales. Ofrecen para las nuevas instalaciones:

- Amplios espacios; naves con estructuras vistas; espacios diáfanos; luces cenitales; estética brutalista; materiales característicos de una época...y la marca de la industria en sí misma.

Pero a la hora de intervenir en estos espacios industriales, los que quedan a cielo abierto y los que son parte de la arquitectura que los define como industria, cabría reflexionar sobre lo que se pretende cuando hablamos de conservación. Tal vez es ahí donde las actuaciones

pueden variar en forma y proceso. No siempre se busca preservarlas como testimonio de una época o como fuente de estudio sobre tecnología y desarrollo económico, organización social y estilos de construcción; en ocasiones, se definen en el propio edificio como testigos de una estética de una época concreta con gustos constructivos bien definidos. También intervenir puede ser una excusa para una reactivación urbana con importantes inversiones en proyectos culturales. Y de todo ello, surge una especulación y una discusión sobre el tema de RESTAURACIÓN/REHABILITACIÓN y de la CONSERVACIÓN. Me refiero a estos conceptos porque conservar las fachadas y crear una arquitectura nueva en el interior no es lo que entendemos por conservación del Patrimonio Industrial. La dificultad de lograr que los espacios acojan a nuevas actividades es realmente el reto necesario y prioritario. Al intervenir de forma radical se pierden partes de las edificaciones que guardan datos históricos, se aplican materiales nuevos y texturas diferentes e incluso se irrumpe en el orden del urbanismo circundante con añadiduras de módulos que son innecesarios. Estas intervenciones, que "rompen" el trazado urbanístico de la ciudad con volumetrías ajenas



4/ Maderas Martínez, S.A. Antiguo taller de la tarima. Vista exterior. Original en color de Julia Fernández, 2016.



5/ Maderas Martínez, S.A. Aserradero. Nave principal. Original en color de Julia Fernández, 2016.

al paisaje que define ciertos entornos, la pérdida de detalles tales como letreros de comercios y anuncios publicitarios en cerámica de los años cuarenta (por ejemplo, “Nitratro de Chile”).

En cualquier caso, y para adentrarnos en el tema concreto de esta intervención, es necesario que se generen iniciativas públicas, voluntad política y, con todo ello, promover la renovación urbana donde las estructuras existentes no lleguen a languidecer, donde las zonas que se intervenga generen nuevos retos e intereses en la población.

ESPACIOS EN DESUSO PARA EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y EL CINE

Durante el desarrollo de esta investigación hemos podido indagar en otras disciplinas donde el desuso está ocupando un lugar destacado. Además de los polémicos ejemplos, donde la población se posiciona con ímpetu en defensa de su patrimonio como ha sucedido con el edificio de la fundación Zaragozana Averly, que ha perdido en esta batalla buena parte de su contenido. Se trataba de una fábrica familiar con siglo y medio de historia que mantenía moldes históricos, el archivo de empresa y la maquinaria como elementos conformadores de la memoria cultural y laboral de Zaragoza.

A pesar de estar seleccionada entre los 100 elementos de Patrimonio Industrial de España por la asociación internacional TICCIH (The International Comitee for the Conservation of Industrial Heritage), que solicitó su protección integral como B.I.C. <http://www.ticcih.es/tag/fundacion-averly/>, el gobierno de Aragón sólo ha protegido una parte: la vivienda, parte del jardín y la portada de acceso. Lo que es la fábrica en sí ha quedado fuera. Junto a este ejemplo de posicionamiento social en defensa del patrimonio industrial, también se desarrollan eventos vinculados a esta temática como un proyecto desarrollado en el País Vasco, que traemos a colación. Se trata de la Asociación donostiarra M-etxea⁴ en la que profesores de la Escuela Superior de Arquitectura y estudiantes de esta especialidad analizan espacios abandonados. Desde 2007 investigan “el uso del espacio urbano de una forma proactiva como otra manera de repensar la arquitectura”. Han actuado en diversas ciudades del País Vasco y Asier Ochoa, arquitecto y miembro del colectivo, explica: “partimos siempre de la realidad arquitectónica manteniendo un enfoque práctico. Pensamos que nuestro laboratorio y lugar de actuación es el espacio habitado. Somos diseñadores y usuarios del espacio al mismo tiempo, por tanto

tendemos a analizar y probar sobre el terreno las ideas que desarrollamos. Ya desde el origen, M-etxea partía de la realidad arquitectónica con un carácter eminentemente práctico. En los diversos talleres organizados desde la asociación, los participantes pueden aplicar sus vivencias y experiencia como usuarios de los edificios. De modo que son al mismo tiempo los que analizan y prueban las ideas que se desarrollan”.

El festival internacional de cine de Oviedo nos conduce por otros modos de comunicar las experiencias del espacio en desuso. Se trata de FICARQ (Festival Internacional de Cine y Arquitectura) que en su tercera edición de 2015, en la sección del concurso de micrometrajés, desarrolló la temática de “Espacios en desuso”. Las obras presentadas hacían hincapié en el patrimonio industrial y en los espacios abandonados donde volvían la vista atrás para actualizar la memoria de los lugares por medio de la superposición de imágenes, la activación de sonidos, que volvían a habitar estos espacios abandonados. En la mayor parte de ellos, las grandes naves, los elementos que se dispersan por el suelo, el interés de las ventanas, de la vegetación, de las manchas...⁵ estaban presentes y no permiten mantenerse ajeno a esas parcelas abandonadas donde nos indican lo que pudo ser y no llegó a materializarse o lo que un día tuvo sentido porque las personas estaban allí. Una parte humana sobrevuela el abandono y su desaparición conlleva el irremediable descuido.

LAS SERRERIAS DE ALBARRACIN. UN CASO CONCRETO EN EL MEDIO RURAL.

Historias pasadas tras las ventanas rotas y algunas paredes agrietadas vuelven a tener una presencia sensible al tomar como punto de partida los espacios industriales por los que pasé buena parte de mi vida. De aquellos ruidosos momentos, del penetrante sonar de las sirenas... hemos pasado a los silencios eternos; de enormes puertas cerradas y naves deshabitadas; de naturaleza que se apodera de la tierra y la tierra se convierte en un lugar donde crece la maleza. En este espacio en desuso, mi observatorio, surgió la necesidad de revisión de los espacios, que vistos desde fuera, ajenos a la verdadera naturaleza de una historia de cohabitación, se fueron transformando en los espacios en blanco que se reivindican desde la poética que el arte imprime en las cosas. Son una superficie sobre la que (re) escribir esta parte del relato que no nos es indiferente; la que nos conmueve y sobre la que cualquier tiempo invertido supone una apuesta por recuperar la parte de la memoria común. Esta revisión conlleva escarbar en las

entrañas, revisar algunas imágenes, porque en ambos casos encontramos la versión más fidedigna de lo que podría formar parte un olvido inmerecido. Como señala Henri Bergson:

*Ahí está mi memoria, que inserta algo de ese pasado en este presente. Mi estado del alma, al avanzar en la ruta del tiempo, crece continuamente con la duración que recoge; por decirlo así, hace bola de nieve consigo mismo.*⁶

La memoria es un recurso de aprendizaje necesario. Recordar es dejar a un lado la palabra “olvido” para un espacio no palpable que nos guía entre los datos recogidos (e interpretados) para construir aquello que un día fue. Ese “aquello” que renace al modificar su función primigenia.

Nuestra apuesta nos lleva a analizar estos espacios desde una visión poética, la que desde el arte podemos apreciar como un mundo inerte que vuelve a resurgir, en esta nuestra toma de conciencia. Las propuestas artísticas nunca van a buscar un rendimiento económico sino una serie de sensaciones, el silencio que conmueve en un espacio donde habita una soledad que nada tiene que ver con los días donde un deambular constante de hombres y máquinas, de una arqueología industrial que se va instalando entre las máquinas dormidas y los restos de un naufragio que nos ha permitido documentar un tiempo muy diferente a los días de ruidosa actividad y movimientos continuos; donde dibujáramos los recorridos constantes en un mapa de los pasos si hubiéramos impregnado de color las suelas de las botas de trabajo, las ruedas de los tractores, de los camiones a su llegada a las naves. Un plano donde los trazados fueran visibles como las líneas del metro en un mapa impreso.

El simbolismo llena la arquitectura de los espacios industriales porque son referentes de una época. Buscamos en esta reflexión una nueva utilidad del espacio que duerme. La transmutación de espacios y tiempos, de personas, de sonidos/ruidos... Ahora el silencio me resulta extraño. No percibir la calidad de los aromas que dejaba la madera; no sólo en el aire, también en la ropa de los trabajadores. Todo son una serie de secuencias con las que intentamos reconstruir nuestro mundo.

Gracias a la fotografía podemos obtener instantáneas que nos facilitan la ubicación en los espacios a los que referirnos y sobre los que reflexionamos en un ejercicio de mediación entre lo conocido y lo compartido. Las fotografías aéreas, paisajísticas, de edificios, de las gentes... Nos facilitan información sobre la construcción de la memoria. Como

señala Ignasi de Solá Morales⁷ “nuestra mirada ha sido construida y nuestra imaginación prefigurada a través de la fotografía”. Utiliza el concepto francés “terrain vague” y esa relación de ausencia de uso le lleva a interpretarlo con un sentido expectante atendiendo al potencial ya que, como espacios evocadores, los espacios vacíos de las ciudades aportan una percepción diferente de las ciudades, “vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación”.⁸

Estos espacios aparentemente olvidados, donde prevalece la memoria del pasado sobre el presente que les delimita, el sentido de su extraña existencia dentro de un organigrama urbano, de la geografía de lo improductivo donde lo cotidiano se distancia mucho de aquello que albergó espacios con una fuerte actividad industrial diaria.

El desuso nos lleva en dirección hacia el olvido. Fue el filósofo alemán Ebbinghaus⁹ (1885) quien estudió de forma sistemática la pérdida de información en la memoria. Es sobrecogedor observar que nos fallan los datos y que el esfuerzo por traer al presente una parte de nuestro tiempo pasado es complicado. Todo es efecto del paso del tiempo. La memoria se debilita y se reemplaza por nuevos aprendizajes.

La información se debilita, lleva a sentir la culpabilidad por no haber recogido más documentación; un naufragio que va a la deriva por el desuso y el tiempo... Desaparecen “las cosas”, lentamente, como en un alejamiento de la realidad.

¿CUÁL HA SIDO LA REALIDAD CON LA QUE NOS HEMOS ENCONTRADO?

Algunas dificultades nos llevan a concebir una metodología de trabajo que nos permita desarrollar este empeño por recuperar la memoria, transmitirla y recopilar datos para reconstruir el patrimonio. Entre algunas de las cuestiones planteadas al iniciar la investigación encontramos dificultades al:

- Buscar en el recuerdo para reavivar la luz que se apaga con cada día que pasa. Los recuerdos están en las fotografías y muchas no están a nuestro alcance todavía.
- Recordar no siempre permite resucitar lo vivido.
- No encontrar las claves, ni las pistas para recuperar la memoria de todos los momentos que vivimos entre castillos de madera y montañas de serrín.
- Activar mecanismos que contribuyan a recuperar los recuerdos.
- La realidad es compleja y dejaba de lado todo aquello que se perdía. No valorar los recursos vividos, con la antelación

suficiente, dificulta el estudio de este tema. Con nosotros, siento, también se perderán los restos de este naufragio “conocido”, que es parte de nuestra familia; de nuestros orígenes.

Para concluir, al igual que sucede con los edificios construidos, la memoria se deteriora por el desuso. No es difícil encontrar ejemplos en las ciudades, en el medio rural, en los polígonos industriales, en las urbanizaciones inacabadas. Después de la crisis, del cambio generacional también, hay esqueletos en casi todos los lugares donde la nube explotó. Espacios transformados en terrenos vacíos de reflexión, para la reflexión, para avanzar y retroceder en un tiempo que fue y es distinto para cada uno de nosotros. Espacios que se reconvierten en otros adaptados a nuevas funciones y son lugares muy próximos a la actividad artística.

Los esqueletos abandonados, inertes como ensoñaciones de ciudades muertas. Algunos de ellos quedaron en estructuras de vacío humano, que nunca fueron habitadas por nadie. Cuerpos vacíos y espacios poéticos de la desolación.

En el complejo mapa que se ha ido construyendo en diversos lugares se han dejado una serie de puntos conformados por infraestructuras abandonadas a su suerte; perdidas por las intervenciones injustificadas que olvidaron lo que un día fueron y las dejaron sin identidad, sin memoria, sin un proyecto necesario en el que prevalezca un sentido lógico que justifique los modos de hacer, al instalar sobre ellas las nuevas huellas que ocupan lugares símbolo de desarrollo, de vida, de actividad empresarial; una fuente de recursos laborales que hoy duermen un sueño sin retorno si las políticas autonómicas no se implican para dotarlos de una nueva funcionalidad que dé sentido a la rehabilitación.

Bibliografía:

ÁLVAREZ ARECES, M. A., “El patrimonio industrial en España. Situación actual y perspectivas de actuación”. Jornadas Patrimonio industrial y la obra pública, Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte (Colección Actas. 71), 2007.
BERGSON, H., Memoria y vida (textos escogidos por Gilles Deleuze), Madrid: Alianza Editorial, 2012.
SOLÁ MORALES, I., “Terrain vague”. Documento en red: https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales_i_terrain-vague.pdf.
HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., “El reciclaje de la arquitectura industrial”. Jornadas Patrimonio industrial y la obra pública, Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte (Colección Actas. 71), 2007. Documento en red: <http://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Departamentos/EducacionCulturaDeporte/Documentos/>

[docs/Areas/Jornadas/Jornadas_Patrimonio_Industrial/El_reciclaje_de_la_arquitectura_industrial.pdf](#)
Otros documentos:

AVERLY. B.I.C. Ver: The International Comitee for the Conservation of Industrial Heritage). B.I.C. <http://www.ticcih.es/tag/fundicion-averly/>,
El Diario Vasco. “Nuevas formas de repensar la arquitectura”. Asociación M-Extea. : http://www.eldiario.es/norte/euskadi/Nuevas-formas-repensar-arquitectura_0_280322564.html
UNESCO. Documento en red: <http://whc.unesco.org/es/list>
CASANELLES I RAHÓLA, E., “Nuevo concepto de Patrimonio Industrial, evolución de su valoración, significado y rentabilidad en el contexto internacional”. Documento en red: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-7/capitulos/11-Nuevo_concepto.pdf
FICARQ 2015. Festival Internacional Ide Cine y Arquitectura. Ver: Enlaces para visualizar contometrajes: <http://www.ficarq.es/portfolio/espacios-en-desuso/>
<http://www.ficarq.es/portfolio/los-platos-rotos/>

Notas:

1 Es presidente de TICCIH-España.
2 ÁLVAREZ ARECES, M. A., “El patrimonio industrial en España. Situación actual y perspectivas de actuación”. Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte (Colección Actas. 71), 2007, p. 10. Documento en red: [Consultado 29 de noviembre de 2016] <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/documents/10157/675f026a-1329-4dff-9542-ab001c451bef>
3 Perteneció al Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza.
4 http://www.eldiario.es/norte/euskadi/Nuevas-formas-repensar-arquitectura_0_280322564.html
5 Adjuntamos unos enlaces para visualizar estos cortos: <http://www.ficarq.es/portfolio/espacios-en-desuso/>
<http://www.ficarq.es/portfolio/los-platos-rotos/>
6 Henri BERGSON, Memoria y vida (textos escogidos por Gilles Deleuze), Madrid: Alianza Editorial, 2012, p.15.
7 SOLÁ MORALES, I., Terrain vague, p.124. Documento en red: https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/solc3a1-morales_i_terrain-vague.pdf [Consultado el 21 de noviembre de 2016]
8 Ibidem, p.126.
9 Hermann Ebbinghaus descubrió los efectos de la posición serial: el material del principio y el final es memorizado con mayor rapidez que el material de en medio. Adoptó la teoría del debilitamiento del olvido, el cual asumía que los rastros de memoria simplemente se desvanecen con el tiempo, fue reemplazada por la teoría de la interferencia, la cual sostiene que el olvido es causado por aprendizaje nuevo que interfiere con la capacidad para recordar aprendizaje anterior. Ebbinghaus elaboró tres explicaciones básicas del olvido: Teoría de la interferencia - Uno se olvida de algo porque se ha solapado con otro aprendizaje. Teoría del decaimiento - La huella de algo en la memoria va desapareciendo poco a poco, se va debilitando. Teoría de la fragmentación - Se van olvidando poco a poco los detalles, los fragmento, hasta que se olvida por completo.

“DEL SAVOIR-FAIRE AL SELFIE: ¿CÓMO AFECTA ELLO AL ARTE CONTEMPORÁNEO?”

JUAN-CRUZ RESANO LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

Doctor en Bellas Artes y miembro del grupo de investigación H-70 (los Usos del arte de la Universidad de Zaragoza (Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal). He sido becario investigador del Gobierno Vasco y en la actualidad soy profesor en la Facultad de Educación de la capital aragonesa, donde también soy coordinador del área de Didáctica de la Expresión Plástica. He participado en numerosos congresos nacionales e internacionales y tengo publicados varios artículos en diferentes medios, habiendo obtenido a su vez varios premios artísticos y literarios.

Inmersos en el siglo XXI, un tiempo en el que los avances tecnológicos se dan a un ritmo que supera la capacidad de asimilación del ser humano, puede resultar muy tentador adivinar un tono nostálgico cuando se alude al savoir faire —es decir, al saber hacer, al oficio— en el ámbito artístico. Postura, por otra parte, relativamente lógica si tenemos en cuenta que el savoir faire se asocia a conceptos tales como conocimiento, experiencia, pericia, destreza, habilidad, etc., y son innumerables los casos de creadores que han alcanzado un peso relevante en el ámbito indicado sin atesorar tales “virtudes” (o, al menos, hacerlas visibles en sus producciones). Como notábamos, el listado de ejemplos sería muy extenso, pero bastará con fijarse en una galería de arte de prestigio internacional, la londinense Lisson Gallery, para comprobar cómo entre sus artistas —todos ellos de gran prestigio, léase Buren, Cragg, de la Cruz, Deacon, Herrera, Oursler, Weiwei, etc.— apenas tiene sentido hablar de destrezas y habilidades técnicas¹. Obviamente, ello no responde solo al espíritu de los tiempos (Zeitgeist), toda vez que ha pasado un siglo desde que Duchamp revolucionase la creación plástica con el ready made y el arte conceptual esté más que asumido (otro debate sería reflexionar acerca de qué tipo de arte domina el mercado, algo que fácilmente se intuye con la nómina citada, pero dicha cuestión no tiene cabida en este texto).

¿Significa todo lo apuntado hasta aquí que cualquier atisbo de dominio técnico ha quedado postergado u abandonado en el arte contemporáneo? La respuesta es un no rotundo, dado que en la actualidad la apertura de estilos y lenguajes en el arte es tan extensa como flexible. En este sentido, también existen creadores de éxito que evidencian un gran virtuosismo, si bien, en esta ocasión, nos centraremos en un marco más pequeño y concreto para dar algunas pistas. Solo en Aragón, Iris Lázaro o Georges Ward servirán para ilustrar dos ejemplos de artistas que trabajan con óleo o acrílico de una manera tan minuciosa como impactante². En la misma comunidad autónoma Jaime Sanjuán exhibe una técnica no menos laboriosa si bien se sirve del iPad para confeccionar sus producciones, bien lejos —metodológicamente hablando—, del virtuosismo que el vasco Kepa Garraza exhibe en sus carbonillos de temática transgresora.

Con este breve listado no hemos pretendido equilibrar posturas o fuerzas ni reivindicar ninguna tendencia sobre otra, simplemente testimoniar que, siendo aceptable cualquier postura o planteamiento, en el selecto grupo de los artistas altamente cotizados sí que parecen imponerse ciertas corrientes. Un hecho innegable que abre la puerta a un debate de otro calado: ¿qué es “saber hacer” en el arte actual? ¿Sería más oportuno

hablar en términos de “saber hacerse”? Expresión esta un tanto castiza, justo es reconocerlo, pero que ayuda a describir con precisión ese trabajo callado y subrepticio que suele proporcionar ventajosos atajos para alcanzar los objetivos o fines perseguidos (tanto en el campo artístico como en otros ámbitos, obviamente). Semejante cuestión, aun siendo muy compleja y escurridiza, no debe obviarse, si bien dentro del contexto en que nos hallamos la reconduciremos hacia la enorme relevancia que hoy en día tienen, por encima del producto creado – obras de arte, en este caso–, tanto la difusión del trabajo como la del propio autor (existiendo casos donde el orden varía y los resultados incluso “mejoran”). Un fenómeno, no obstante, que tampoco es novedoso si pensamos en Dalí o Warhol como mitos o figuras que supieron crearse a sí mismos manejando hábilmente los medios de comunicación y la autopromoción. Con todo, la gran diferencia entre otras épocas y la actual es que las TIC y las redes sociales prácticamente obligan a estar “presente” (visible) en la enorme y confusa valla publicitaria que no dejar de ser internet. Un hecho que aparentemente debería haber ayudado a dar forma al ideal de democratización de la cultura –¿y al sueño de conseguir que cualquier persona pueda ser un artista, como Beuys (1995) reclamaba? – pero que, a todas luces, no se ha traducido en una mayor culturización de la sociedad, más bien al contrario.

Llegados a este punto, daremos un giro en el discurso hasta ahora expuesto para reflexionar sobre las flaquezas o contrapartidas de esa varita mágica que en su momento pareció ser internet y el enorme potencial que, según su uso, puede aportar. En cualquier caso, no puede negarse que siempre ha habido voces críticas o escépticas ante las nuevas tecnologías (Molinuevo, 2004; Morozov, 2011), si bien, aún proviniendo de reconocidos expertos, suelen quedar aparcadas o silenciadas por el ensordecedor ruido (mediático) que define nuestra época e impide la reflexión serena. Un ruido o barahúnda del que, en mayor o menor medida, todos somos partícipes y al que damos forma, por ejemplo, expresándonos “libremente” en las redes sociales. Recurro al entrecomillado porque esa supuesta libertad quizá no sea otra cosa que un señuelo o una ilusión toda vez que la repercusión de millones de internautas es, a la postre, inocua. Una idea que la filósofa Marina Garcés (2016) corrobora al afirmar sin ambages que no es admisible que cada cual tenga su opinión y que todas sean a su vez válidas (y aquí cabría plantearse lo mismo ante la ingente cantidad de personas que se consideran “artistas” y no cesan de generar obras o productos). La pensadora y académica sostiene que pensar no es tanto elucubrar como confiar en que el pensamiento, es decir, las palabras, –el arte, añadiría

yo– pueden transformar la vida (Garcés, 2015). Una idea o creencia en la que se han sustentado las escuelas de pensamiento orientales y occidentales, pero que se ha visto debilitada y desplazada por la excesiva mercantilización que impera en la actualidad y que parece haberse erigido en única religión a seguir. Una situación que no ha evitado que estemos inmersos en una crisis económica con un fuerte impacto en gran parte de la sociedad y que alcanza, en palabras de Garcés, incluso a nuestras instituciones políticas y educativas. Así las cosas, todo ello tendría como esencia o núcleo la irrelevancia de la decisión colectiva y del razonamiento común (Garcés, 2015, 2016), reafirmando ello la inanidad apuntada de nuestras opiniones personales lanzadas al éter virtual o binario.

Descrito el panorama de la actual crisis estructural, ¿qué relación o impacto genera ello en el campo artístico? Desde mi modesto entender, no estará de más recordar que en dicho ámbito sigue muy vigente el mito del genio individual, y en su fuero interno cualquier creador o creadora aspira a alcanzar un éxito que le haga despuntar y destacarse sobre el resto de artistas-competidores. Fin nada reprochable pero que homologa el ámbito artístico, caracterizado por una peculiar idiosincrasia (incluso espiritual), con otros campos donde alcanzar la cima o el estrellato es la gran meta a alcanzar independientemente de la “calidad” de los méritos o logros obtenidos (piénsese, por ejemplo, en obras menores que se convierten en best sellers del ámbito literario). Dicho de otra forma, nos hallamos en una esfera de conocimiento donde el individualismo es norma inherente y el fenómeno selfie bien puede simbolizar gráficamente el espíritu que subyace en todo ello. Lamentablemente, la autorreferencialidad se ha impuesto a la autorreflexión (y la viralidad a la veracidad), al tiempo que, como afirmaba Garcés, la gran crisis actual es la de la irrelevancia de la decisión colectiva y del razonamiento en común. Una situación que hace que la capacidad humana de razonar y de elaborar el sentido de nuestras ideas y formas de vida esté cada vez más sometida a la transformación de nuestra inteligencia en algo meramente productivo (Garcés, 2016). Una crisis, por lo tanto, que podría traducirse en cierto fracaso de la cultura, apropiándonos de un texto de J. A. Marina (2010). Un pensador que también plantea una inspiradora reflexión tomada del campo de la entomología para alertarnos de que, si bien los individuos egoístas quizá aventajen a los altruistas en el interior de los grupos, suelen ser los grupos altruistas quienes aventajan a los egoístas (Marina, 2010). Cavilación que, dada por válida, tocaría de lleno en la línea de flotación del mundo del arte, pues a nadie se le escapa a qué grupo de los dos señalados suelen

pertenecer los artistas. De este modo, es innegable que en el ámbito cultural seguirán surgiendo dalís, kahlos, barcelós, shermans, etc., que alcanzarán el éxito y la fama individual, pero ello no frenará la creciente precariedad e inestabilidad de un colectivo que, regodeándose en un gran tecnicismo y/o autorretratándose profusamente, seguirá formando parte de un grupo mucho más amplio, es decir, una sociedad que, a día de hoy, está inmersa en la crisis descrita (y en ella el altruismo, por desgracia, también corre el riesgo de caer en desuso y desaparecer). Tal situación, resumible en la expresión “sálvese quien pueda”, se ha visto favorecida o fomentada mediante el plan epistemológico, cultural y educativo que conlleva la ideología desideologizada impuesta por el capitalismo actual (Garcés, 2016). Qué duda cabe de que no todos los artistas mantienen unas posturas como las descritas, pues existen creadores comprometidos que se rebelan contra el sistema-mundo y el propio sistema del arte, optando por denunciar mediante sus trabajos todo aquello que consideran injusto o criticable. La nómina de representantes es, por suerte, muy amplia, si bien, desgraciadamente, la suma de todos sus esfuerzos apenas tiene repercusión. Es más, sus discursos muchas veces quedan neutralizados por un exceso de estetización (Delgado, 2013) y en otras ocasiones se produce una especie de perversión en sus mensajes, toda vez que puede resultar indigno hablar por otros y pecar de cierta incongruencia narcisista al hacer la revolución bajo el paraguas de una protección asegurada (De la Nuez, 2010). ¿Indica ello que estamos ante el fracaso del arte “comprometido”, tal y como afirman diferentes voces? Nos guste o no, lo cierto es que también cabría hablar de cierta decepción, toda vez que, si los movimientos o ismos revolucionarios más lejanos en el tiempo quedaron neutralizados por el formol de la fama (futurismo, dadaísmo, surrealismo...), otros, mucho más recientes, no han dejado de ser un brindis al sol más o menos provocador pero incapaces de trascender e ir más allá del propio arte. Sin ir más lejos, aunque se hayan superado los muros o paredes del denominado “cubo blanco”, la imbricación entre el arte activista y la lucha urbana, por poner un ejemplo, no está exenta de desembocar en un elemento de promoción mercantil de las ciudades o zonas donde se da, de tal modo que el arte político de calle no pasa de ser un espejismo que oculta un dispositivo de desactivación del propio activismo político (Delgado, 2013). Con todo, no debe tirarse la toalla. Quizá vaya siendo hora de asumir, sin ir más lejos, que una asociación vecinal puede tener más poder de transformación en un entorno concreto que un grupo de artistas urbanos, no siendo ello algo negativo per se y sí la señal de aviso para comenzar a aceptar planteamientos

que ya en su día defendieron artistas como Allan Kaprow, basados los mismos en la idea de que no hacer nada que tenga que ver con el arte puede ser algo verdaderamente “artístico” (Kaprow, 2007). Desde este tipo de enfoques quizá sea más fácil romper la especie de hechizo que las TIC han obrado en la gran mayoría de las personas (artistas incluidos), pues que todo el mundo pueda hacerse un selfie y retocar de infinitas maneras la imagen obtenida no significa que exista una democratización real de la cultura. Es más, quizá ese ensimismamiento narcisista y autocomplaciente sea el que más interese a quienes promueven una inteligencia pre y poshumana para la ciudadanía, dejándonos, a modo de señuelo, opinar y expresarnos libremente porque, fuera de las decisiones colectivas, lo que cada persona opine es, simple y llanamente, redundante (Garcés, 2016).

Poniendo el punto final con un ejemplo muy visual o gráfico, no deja de ser una broma de mal gusto –siendo comedidos en nuestras palabras– que resulte muy fácil localizar en internet una sección de “selfies antes de morir”, encontrando en ella fotografías (¿retocadas?) como la que muestra a un nadador, móvil en mano, antes de ser atacado por un gran tiburón. Así las cosas, de nosotros depende seguir mirando a cámara con la mejor de nuestras sonrisas mientras el suelo en el que nos apoyamos se agrieta o empezar a reflexionar y, sobre todo, reaccionar. Bien pensado, no parece la mejor opción mover solo un dedo para que una imagen nos haga inmortales –eso sí, solo de forma virtual– al tiempo que nuestro día a día se hace más precario e inseguro.

Bibliografía:

BEUYS, J. Cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5–1972. Madrid: Visor, 1995.

DE LA NUEZ, I. Inundaciones. Barcelona: Debate, 2010.

DELGADO, M., “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns-e*, 18(2), 2013, pp. 68-80.

GARCÉS, M. Filosofía inacabada. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2015. “Filosofía: La palabra libre”. *Babelia*, 5-12-2016, p. 14

KAPROW, A. La educación del des-artista. Madrid: Árdora, 2007.

MARINA, J. A. Las culturas fracasadas. Barcelona: Anagrama, 2010.

MOLINUEVO, J. L. Humanismo y nuevas tecnologías. Madrid: Alianza, 2004.

MOROZOV, E. *The Net Delusion: the Dark Side of Internet Freedom*. New York: Public Affairs, 2011.

Notas:

1 Es más, figuras que cabría situar en el top ten mundial del mercado del arte se jactan de no tocar una sola de sus piezas y delegar en equipos altamente cualificados, siendo un caso paradigmático la figura del estadounidense Jeff Koons.

2 Con motivo de sus exposiciones en la capital aragonesa a finales de 2016 –en La Lonja y el Palacio Montemuzo, respectivamente– la crítica especializada se explayaría en términos o expresiones como delectación, primorosa precisión, atención escrupulosa, exquisita minuciosidad, etc., lo cual, sin hacer juicios de valor, da idea del tipo de *savoir faire* aludido.

“DEL DESUSO DE LA PINTURA TRADICIONAL AL USO DE LA MECANICIDAD DEL PROCESO PICTÓRICO. DOS PARADIGMAS CONCRETOS: GERHARD RICHTER Y SIGMA POLKE”

VÍCTOR MURILLO LIGORRED

Universidad de Zaragoza

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y Doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza. Título de la tesis, *Filosofías de la imagen: relaciones entre fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Nota: Sobresaliente Cum Laude. Actualmente, profesor asociado del área de didáctica de la expresión plástica de la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza. Profesor de artes plásticas del Ayuntamiento de Calatorao y pintor en el estudio Víctor Ligorred artista plástico.

En el campo de las artes visuales, las interrelaciones y trasvases entre pintura y fotografía constituyen uno de los fenómenos más sorprendentes de los últimos tiempos. Estas prácticas artísticas han reintegrado el tema de la representación, la figuración, y la narración, especialmente desde el lado de la fotografía. En otro sentido, ciertos aspectos formales de la fotografía han suscitado el interés de los pintores. Para nuestro estudio, es, precisamente ese, el que hace que reflexionemos en torno a esos aspectos discursivos que han influido decisivamente en la práctica pictórica. La fotografía, desde este punto de vista, establece una serie de relaciones tangenciales con la pintura en tanto que, las formas y usos de su génesis representativa, es decir, de la literalidad de la imagen propia de la tecnicidad del aparato, son las cualidades que la pintura incorpora a sus maneras de hacer en la última recta de la modernidad.

Pues bien, este nuevo uso de las imágenes pictóricas, como acicate de un nuevo tiempo de la imagen, es el pertinente para explicar cierto tipo de pintura que se expresa en términos de mecanicidad, de tecnicidad y de antiestilo.

En este sentido, la pintura, en la estela de relaciones tangenciales y limítrofes a otros campos, comienza a desbordarse a sí misma creando un tipo de imaginario

que se asienta sobre los sedimentos de la banalidad, de lo anodino y de lo indiferente, características comunes de cierta parte del programa conceptual del arte pop. Para desarrollar este discurso, centrado en la teoría que presento, se han seleccionado dos prácticas pictóricas de dos artistas a través de los cuales podemos explicar el desuso de la pintura tradicional, y la adopción de un nuevo uso de las formas de hacer, centrada en términos de mecanicidad, entendida ésta como una pintura de máquina.

Por tanto, para el desarrollo de mi intervención, voy a aplicar esta teoría del uso de la mecanicidad en la pintura desde la obra de Sigmar Polke y Gerhard Richter plasmada en dos pasos bien diferenciados: en el primero, situaré la obra de Polke como una obra alejada de una práctica tradicional, centrada en una apariencia de máquina, con técnicas como la del bolígrafo o los sellos de caucho. En segundo lugar, voy a establecer esta relación de máquina con la obra de Richter, concretamente, con la obra de las fotopinturas de los años sesenta y, en un segundo momento, en la época de la abstracción de los años ochenta y noventa.

Así, en el caso de Sigmar Polke le sedujeron, desde un primer momento, los planteamientos del norteamericano Cy Twombly. Desde esta visión, le atrajo la comprensión

alternativa del pop que éste representaba, frente a la versión oficial de los Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg. Es decir, lo importante para Polke escribe Crow: "Era la alianza con ese populacho invisible que negaba todos los medios sancionados por la expresión artística."¹ De otro modo, Polke destruye cualquier aura que tuviera la pintura hasta ese momento. La radicalidad de su planteamiento no solo se refleja en un tipo de pintura determinado, sino en la adopción de una génesis anti-pictórica—y anti-artística—, basada en su referente más cercano, la fotografía. El desuso o abandono de una práctica tradicional se constata en la utilización fetichista a comienzos de los años sesenta del bolígrafo,² los sellos de caucho y por último las pinturas infantiles sobre un soporte, en este caso, siempre papel, barato y sin enmarcar.

Así, el carácter anti-artístico o anti-estilístico del autor es lo verdaderamente característico, no solo de su personalidad, sino de su obra. Desde este punto de vista, Polke se muestra como un verdadero insolente, en tanto que, su anti-sofisticación y rudimentariedad crean un deseo de socavación de la identidad artística. Polke, desde este análisis, encarna la personificación de una disposición a la renuncia, de la más mínima propaganda y refinamiento, al establecimiento de unas relaciones, con el poco respetable anonimato de los no cualificados e indeseables de la sociedad.³ Desde esta perspectiva, la predisposición era insólita, puesto que ningún artista americano, ni siquiera Twombly había demostrado hasta ese momento semejante desdén. Polke se adueñó de las retículas de puntos como explica Thistlewood,⁴ en el sentido de Lichtenstein, pero con la particularidad de aparecer como puntos de la tipografía industrial ampliados. En esta estrategia mezcló tanto a Warhol como a Lichtenstein, creando una obra que combinaba la mecanicidad del proceso industrial, y la rudimentariedad de la mano del pintor según señala Yoldi.⁵ Esta es la clave, esta es la circunstancia que sitúa a Polke como uno de los paradigmas de nuestro estudio, donde el desuso de la pintura tradicional se contempla en la radicalidad de unos procesos alternativos, que actúan como un gran campo de pruebas en la época de la desmaterialización del objeto artístico.

Asimismo, el carácter esquivo del artista, su inestabilidad de estilo intencionado, y la naturaleza frecuentemente burlesca de sus creaciones,⁶ lo acercan irremediablemente al estatus duchampiano. En ello, Polke pertenece a esa generación de artistas nacidos durante la guerra o poco antes de ella que, a uno o a otro lado de Alemania, se desarrollaron en la década de los cincuenta y se materializaron en los años sesenta. Polke

junto a Richter⁷, encarna la primera generación de los denominados neo expresionistas alemanes.

Asimismo, Polke, al igual que Johns o Ruscha, resucita el deseo duchampiano de volver un ojo crítico hacia el arte mismo, situándose como un espectador privilegiado de los acontecimientos, eso sí, fuera del escenario.⁸ En ello, Polke tiene como gran logro el romper con las pesadas cadenas de la tradición pictórica. Por consiguiente, asume un diálogo que pinta en comunicación con diversos aspectos de la cultura, y no únicamente con la propia cultura, sino trasladando al medio más allá de sus anteriores fronteras.

En segundo lugar, y una vez expuesta la obra de Polke, la obra de Gerhard Richter emerge con un discurso radicalmente opuesto a la tradición pictórica anterior. La obra de Richter, concretamente la que tiene que ver con las fotopinturas, incide en la exigencia de pintar como una cámara de fotos. Es decir, de crear fotografías con pintura, esa es su intención. Esta obsesión, determina un tipo de imagen que, aun prescindiendo de un modelo cercano, tiene su interpretación en códigos fotográficos. Sus formas de hacer no radican en una concepción tradicional en códigos pictóricos, sino que, por el contrario, están sustentadas en términos de mecanicidad, tecnicidad y antiestilo. Richter esconde la mano del pintor para mostrar la huella del aparato. Sus barridos intencionados y programáticos, expresan esa última intención de querer hacer una foto con pintura. Desterrando de su praxis los empastes, las pinceladas o cualquier recuerdo a una convencionalidad anterior. Richter se adentra en un debate de lo fotográfico, en relación con la suplantación de lo pictórico.

Este nuevo uso de la técnica abre un nuevo mundo de posibilidades amparado en conceptos extraídos de lo fotográfico como son los anteriormente señalados. La literalidad con la que Richter desarrolla su pintura encarna desde esta visión, el desuso de un oficio rudimentario aprendido, fundado en la visión y experiencia subjetiva del creador. Por el contrario, este nuevo enfoque se centra en el uso de un proceso mecánico y técnico llevado a cabo desde el antiestilo, no añadiendo nada al cuadro que no estuviese previamente en la foto. La banalidad de las temáticas, las escenas triviales y los no lugares, comunes a muchos espacios reconocibles en el imaginario colectivo, enfatizan ese carácter anodino, propio de la fotografía, que refuerza el proceso anti-pictórico con el desleimiento de la imagen pintada con los barridos programáticos. En Richter, al igual que sucede con Warhol, se deviene arte de la reproducción, invirtiendo la proposición benjaminiana,

con la salvedad de que en la obra del alemán tiene como principal característica, la creación de fotografías con pintura, sin embargo, lo realiza con los materiales y rudimentos clásicos de ésta, una de las imposturas más clásicas en Richter.

Una vez presentada la obra de las fotopinturas y entendidas desde el antiestilo, la mecanicidad y la tecnicidad del proceso, podemos analizar, también desde estos mismos planteamientos, la obra que corresponde al periodo de los Abstrakte bilder. Esta obra de nueva factura, traída al frente desde esos planteamientos mecánicos y técnicos de los años sesenta, consigue realizar una obra abstracta de gran poder visual. Aquí, lo importante es la propia huella de los aparatos en sus arrastres mecánicos y técnicos sobre el lienzo.

Si como decimos se aprecia un claro deslizamiento hacia lo técnico y lo mecánico en las foto-pinturas, ese deslizamiento se radicaliza y se hace mucho más acusado en la manera de hacer. La obra abstracta persigue ese denominado campo de pruebas, en torno a lo pictórico y lo fotográfico, donde Richter parece materializar de forma más clara lo planteado décadas antes.

De este modo, y sin embargo, la huella de la propia pintura huye de lo artificioso y mentiroso de la historia de la pintura. Esta obra abstracta surge a partir de los paisajes en clave de reescritura romántica que el alemán pintase tiempo antes, donde comprende que la pintura, en tanto que materia, es otra cosa que la mostrada en la belleza de un paisaje. Esto es, Richter comienza a desarrollar una serie de estrategias que lo catapultan a una obra abstracta poderosa, relacionada con cierto misticismo.⁹ Una obra que destaca por evitar los artificios y mostrarse solamente en los mismos términos de mecanicidad que las obras realizadas en la época anterior.

Las pinturas abstractas son intervenidas a partir de material cultural como son las esponjas, cepillos, maderas, grandes llanas o espátulas de metacrilato de todos los tamaños a través de las cuales, desarrolla una obra pictórica que se aleja de lo convencional. La principal función de las grandes espátulas de metacrilato es la de tratar, disponer y mezclar los pigmentos sobre la superficie del cuadro de forma mecánica, alejada de la mano del pintor.

El arte de máquina que desarrolla Richter en este tipo de obras deja ver, tanto la huella de los rudimentos, como el rastro de la pintura sobre el lienzo. Esta es la cuestión fundamental. No pinta, en el sentido tradicional del

término, sino que dispone pintura igual que una máquina. El desuso del pincel tradicional convierte a estos otros dispositivos, en los rudimentos de nuevo orden por los cuales conseguir una obra mecánica y homogénea.

Existe un alejamiento extremo en la renuncia de la pintura, entendida desde la historia del arte, para adentrarse en un discurso de pintura en tanto que pintura, a través del uso de esos nuevos procedimientos. La serie de abstractos se muestra como una suerte de pintura mecánica donde el resultado se asemeja al de un plotter mecánico, y en ningún caso, al artificio del pintor de cuadros.

Desde este planteamiento, si en la obra de las fotopinturas Richter argumentaba que pintaba igual que una cámara de fotos,¹⁰ aquí, lo hace del mismo modo que una máquina industrial. En la industria, la tecnicidad, la mecanicidad y la eficiencia se imponen por encima de cualquier otro criterio, del mismo modo que en estas obras lo importante es relacionar la pintura con el rastro de su rudimento y no con el gesto del pintor. Richter trata de plasmar ese sentido mecánico, alejado de gestos, de empastes engañosos,¹¹ de artificios y trampantojos en la superficie del lienzo. Por consiguiente, presenta una obra de arte más pura, menos artificiosa y en un sentido de verdad que de no haber sido por este procedimiento, no tendría lugar. Así, las pinturas abstractas que analizamos tienen la apariencia de estar desprovistas de engaños y presentadas como verdaderas pinturas de futuro.¹² La verdad, o la pintura de verdad no tiene que ver con una exactitud, abstracta y artificial, ni con un acto subjetivo de carácter intuitivo como señala Sánchez Meca. El concepto de verdad en esta obra tiene un sentido de revelación objetiva¹³, descubierta por el artista y por el espectador a través de la tecnicidad y la mecanicidad del índice.

Una vez expuestos los planteamientos de Polke y Richter, y para finalizar mi intervención, quiero reiterar una vez más el desuso o el abandono de una praxis tradicional, realizada a través de la mano del pintor, la cual se halla en total contraposición a un nuevo uso en la praxis, expresada a través de la idea de mecanicidad y tecnicidad del proceso pictórico. Esta nueva factura en las formas de hacer, supuso en las postrimerías de la modernidad, un halo de esperanza y optimismo para una práctica artística casi lapidada por la incipiente desmaterialización del objeto artístico.

Bibliografía:

CROW, Th., "El Pop Art", El esplendor de los sesenta. Madrid, Akal, 2001.

DÍEZ CABRERA, E., "Edward Ruscha: Artista universal en los ángeles", Revista del Departamento de Historia del Arte, 2005.

GADAMER, H-G., Verdad y método I, Sexta edición, Salamanca. Sígueme, 1996.

PEHNT, W., "Entrevista con Gerhard Richter", 1984, En. Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993, Londres, The Mitt Press Anthony D'Offay Gallery London, 1995.

PUIG, E., "L'autoreferencialitat en l'art. El metallenguatge en el mitjà digital". En Artnodes Revista D'Interseccions entre arts, ciències i tecnologies. Noviembre de 2006.

RICHTER, G., "Notas 1964-1965.", PICAZO, G; RIBALTA, J. Indiferencia y singularidad, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

RICHTER, G., "Notas 1986-1992", Arte y Parte. Nº 49 febrero-marzo de 2004.

SÁNCHEZ MECA, D., Comprensión e interpretación de las obras filosóficas. Fundamentos de hermenéutica aplicada, Madrid. UNED, 2004.

THISTLEWOOD, D., "Sigmar Polke. Back to postmodernity." En Critical Forum Series, Vol. 4. Ed. Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool, 1982.

YOLDI, M., "Parodia y tiempo en el arte postmoderno", Revista de arte Goya. Nº 307-308, 2005.

Notas:

1 Crow, Thomas. "El Pop Art." En. El esplendor de los sesenta. Ed. Madrid, Akal. Año. 2001, pp. 100.

2 En el análisis de Thomas Crow sobre la obra de Polke se advierte cierto tono jocosos. Citamos textualmente a Crow. "Hacia 1963 las técnicas favoritas de Polke eran el bolígrafo, el arma de los grafiteros de cuarto de baño por antonomasia." Crow, Thomas. "El Pop Art." En. El esplendor de los sesenta. Ed. Madrid, Akal. Año. 2001, pp. 100-102.

3 Cfr. Crow, Thomas. *Ibidem*, pp. 100.

4 Cfr. Thistlewood, David. "Sigmar Polke. Back to postmodernity." En. Critical Forum Series, Vol. 4. Ed. Liverpool University Press and Tate Gallery Liverpool. Año. 1982, pp. 20.

5 Cfr. Yoldi, Mónica. "Parodia y tiempo en el arte postmoderno." En. Revista de arte Goya. Nº 307-308. Año. 2005, pp. 307-311.

6 Puig, Eloi. "L'autoreferencialitat en l'art. El metallenguatge en el mitjà digital." En. Artnodes Revista D'Interseccions entre arts, ciències i tecnologies. Noviembre de 2006, pp. 3.

7 En este apartado no se va a analizar nada de la obra de Richter puesto que se hará extensamente en el capítulo nº 2 de este mismo trabajo donde se analiza toda la producción artística de Gerhard Richter. Véase Cap. 2 Gerhard Richter, más allá del fin de la pintura.

8 Cfr. Díez Cabrera, Enrique. "Edward Ruscha: Artista universal en los ángeles." En. Revista del Departamento de Historia del Arte, 2005 - dialnet.unirioja.es, pp. 517.

9 Cfr. Richter, Gerhard. "Notas 1986-1992." En. Arte y Parte. Nº 49 febrero-marzo de 2004, pp. 36.

10 Cfr. Richter, Gerhard. "Notas 1964-1965." Picazo, G; Ribalta, J. Indiferencia y singularidad. Barcelona. Gustavo Gili. 2003, pp. 18.

11 Cfr. Pehnt, Wolfgang. "Entrevista con Gerhard Richter." Año. 1984, En. Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993. Londres. The Mitt Press Anthony D'Offay Gallery London, 1995, pp. 114.

12 Cfr. Pehnt, Wolfgang. Entrevista con Gerhard Richter. Año. 1984, En. Gerhard Richter: Daily Practice of Painting. Writings 1962/ 1993. Londres. The Mitt Press Anthony D'Offay Gallery London, 1995, pp. 115.

13 Cfr. Sánchez Meca, Diego. Comprensión e interpretación de las obras filosóficas. Fundamentos de hermenéutica aplicada, Madrid. UNED, 2004, pp. 33.

-Véase también para una comprensión del concepto de verdad, Gadamer, Hans-Georg. Verdad y método I, Sexta edición, Salamanca. Sígueme. 1996.

"LA RUINA EN DESUSO"

ALBERTO MARTÍNEZ

Universidad de Zaragoza

Artista multidisciplinar nacido en Teruel. La meta de mi trabajo creativo es crear una conexión entre el público y las historias surgidas a través del aprendizaje y la experiencia obtenidos en torno a temas como la transformación psicológica personal, la memoria y la identidad como conjunto de historias, o la ruina y el ciclo vital.

Otro de mis objetivos, y medio de trabajo, es la integración de las nuevas tecnologías con los medios de producción artística tradicional y los distintos espacios urbanos, rurales y otros no humanizados, así como los elementos propios de esos espacios.

Actualmente vivimos en una época de abundancia; abundancia en cuanto a estímulos, personas con las que relacionarnos, lugares a los que viajar, productos para consumir, recursos con los que interactuar, y un largo etcétera. Esta tremenda diversidad de elementos disponibles habitualmente termina por causar saturación, afectando en ocasiones de un modo considerable al funcionamiento de nuestra mente, configurando el modo de comportamiento de cada individuo, y en última instancia, de la sociedad en su conjunto.

Cuando hablamos de saturación, estamos hablando inevitablemente de "elementos sobrantes", los cuales serán tratados -o descartados- para alcanzar un estado de descongestión, tan deseado por la calma y comodidad que supone para la mente humana dado que facilitan el funcionamiento de ciertas facultades propias de ésta, como la concentración o la toma de decisiones. Planteados el problema y la solución, tan sólo resta establecer el criterio a seguir para determinar qué es "lo que sobra", y qué es aquello que se mantiene.

A menudo tiende a considerarse que el problema viene de la abundancia, pues hasta hay quien señala que somos "demasiados humanos sobre el planeta". Sin embargo, es la percepción humana la que crea o percibe

el problema, en lugar de ver distintos elementos con los que interactuar, pues esto modifica a menudo en gran medida nuestro rango de acción y movimiento si se prioriza el alcance del equilibrio sobre la consecución de nuestras metas y deseos individuales.

Para una gran parte de la sociedad actual, partidaria de un modo de vida basado en el consumo capitalista y lo que esto conlleva, el criterio parece muy claro; todo aquello que suponga un esfuerzo excesivo, un sacrificio de la comodidad y la seguridad, o un obstáculo para alcanzar la satisfacción instantánea de las voluntades, "sobra". Otra forma, quizá más antigua, de designar aquello que resulta prescindible por su aparente carencia de valor práctico o económico, es mediante el término "Ruina", el cual a través de una serie de frases forma parte de nuestro vocabulario habitual.

Pero este criterio no se atribuye sólo a objetos, pues su uso se extiende a todo tipo de elementos propios de la humanidad y su entorno; lugares que, por su posición geográfica, alejada de los servicios básicos, o por su escasez de recursos económicamente rentables han quedado despoblados, personas que no resultan aptas para el modo de vida tan rápido y que las sociedades urbanas han asumido, historias que por falta de



1/ Fotografía de una de las casonas abandonadas junto al Río Guadalavivar.



2/ Fotografía de mi abuelo, uno de los principales referentes y motivadores de mi trabajo



3/ Fotografía de la fachada de una casa rural abandonada a las afueras de Sarrión.

atención han caído en el olvido junto a su riqueza para el aprendizaje, etc.

Esta clasificación de cuanto existe en la sociedad y su aptitud o inaptitud para continuar en esta, ha ido dando lugar con el largo paso de los años a la situación en la que nos encontramos actualmente; miles de familias e individuos que debido a la exigencia económica del modo de vida propuesto en la sociedad han ido perdiendo su capacidad adquisitiva, e incluso su hogar, aparición de zonas en las ciudades donde la concentración de personas pobres o con pocas posibilidades económicas ha crecido exponencialmente, disminución del número de plazas en distintos sectores de la industria así como de los servicios públicos de necesidad, en oposición a la creciente cantidad de personas en situación de desempleo pese a una adecuada formación académica, lugares en desuso dentro y fuera de las ciudades, que por su abandono no suponen beneficio alguno, llegando en ocasiones a suponer únicamente un gasto sin beneficios, etc.

Resulta obvio que vivimos en la cultura del “usar y

tirar”, donde todo parece tener una fecha de caducidad preestablecida, especialmente a raíz del desarrollo de la conocida obsolescencia programada¹; a menudo sucede con los objetos que presentan algún desperfecto, que resulta más económico el pagar por un producto nuevo que tratar de reparar el anterior. La comodidad y velocidad que esto conlleva no pasan desapercibidas a la mente humana, y en un momento donde cualidades como la empatía o la interacción social profunda quedan a menudo en segundo plano, se convierte en habitual la extrapolación de ese comportamiento consumista a los aspectos más esenciales de la vida, derivando en un desequilibrio del individuo y de la especie a distintos niveles.

Afortunadamente, ni todo el mundo se guía por la rentabilidad económica, tan popular hoy en día, ni los que lo hacen lo hacen todo el tiempo. Una palabra igualmente popular actualmente es el término “reciclaje”, el cual designa la acción de volver a poner en marcha el ciclo útil de un elemento, ya sea mediante la reparación o mediante la utilización de éste con un fin distinto para el cual todavía resulte funcional. Cuando esta práctica se

convierte en filosofía de vida, desaparece la concepción de la ruina como algo acabado, descartable, y da lugar a un elemento con multitud de posibilidades.

Viendo la situación actual del planeta y de sus distintas áreas, con las necesidades y excesos que presenta cada una, este cambio de la percepción de las cosas es el resultado inevitable de la voluntad de suplir las necesidades vitales y poseer recursos para continuar con mi labor de creación artística, disfrutando de lo que el planeta y los habitantes pueden ofrecer. Mis esfuerzos se centran en atraer la atención de la gente sobre aquellos elementos propios del lugar que actúa como entorno habitual, que por su carácter cotidiano pasan desapercibidos junto a sus múltiples posibles beneficios.

Con esta voluntad como motor, tomo la iniciativa en 2012 de recorrer la ciudad de Teruel y su entorno rural, concibiendo el espacio y la acción del paseo como un elemento de disfrute, tan atractivo como lo podrían ser cualquier producto o servicio de ocio de pago. A raíz de estos paseos por el territorio voy descubriendo la existencia de lugares recónditos, poco frecuentados y en los que se puede encontrar alguna antigua casita que aún conserva su estructura en pie, donde en ocasiones incluso restan objetos que han sobrevivido al paso del tiempo. Las historias que estos lugares narran, tan llenas de agujeros como un tejido atacado por polillas, no son sino reinterpretaciones que la mente realiza a través de la deducción y la creatividad, constituyendo un curioso ejemplo de cómo la mente es capaz de reciclar todo tipo de elementos, físicos o conceptuales.

Es la estética del lugar, y de las edificaciones, comparables al aspecto de un humano envejecido, abandonado por su ineficacia y condenado a sucumbir en soledad al paso del tiempo, lo que me impacta tanto como para tratar de dar a conocer la existencia de estas a otras personas del entorno cercano. Por supuesto también influye multiplicidad de significancias -y por lo tanto historias- que presentan esas zonas, así como la amplia cantidad de posibilidades de repoblación que presentan, dada su situación geográfica y los recursos naturales que allí abundan, con actividades como la creación artística, la enseñanza o la agricultura como posibles usos para el lugar.

Es durante el periodo de investigación de la historia de esos lugares y de los escasos ancianos que aún permanecen allí cuando comienzo a desarrollar la visión de la situación social globalizada que describo al principio de este texto; al acudir en busca de información de archivo histórico o catastral sobre un grupo de casas

situadas junto al Río Guadalaviar, a unos dos kilómetros de la ciudad, descubro que no se conservan datos, ya sea de los propietarios o de los edificios, e incluso que quien me atiende desconoce el lugar del que hablo.

Esto podría ser comprensible en una ciudad de gran tamaño como Madrid o Zaragoza, por poner ejemplos cercanos sin necesidad de acudir a otras titánicas, como Tokio o Nueva York, donde existen miles e incluso millones de casas, apartamentos, propiedades y sus correspondientes cambios de información administrativa, pero hablamos de Teruel, una ciudad cuya población apenas supera los treinta y cinco mil habitantes. Resulta alarmante en cierto modo el hecho de que un lugar tan pequeño y vinculado a las actividades rurales haya perdido gran parte de su herencia histórica en tan poco tiempo. Resulta también instructivo sobre la importancia que se le da al entorno y a su historia desde las instituciones administrativas.

Obviamente no todo lo antiguo cae en el olvido, a través del abandono, muestra de esto es la existencia de los museos, lugares destinados a la conservación y catalogación de los distintos componentes de un determinado tema, época o cultura. No deja de ser una manera de reciclar, pues mediante la exhibición de esos elementos ya en desuso se consigue instruir al público sobre su origen, significado y la cultura de la que derivan.

Pero ni hay suficientes museos para todo lo que está por caer en el abandono y el desuso, ni la exhibición en museos es una solución suficiente ante la actual situación tan compleja que nos toca vivir.

Aquí se hace necesario un cambio de mentalidad, acompañado por una actitud de reciclaje de todo elemento posible, ante la opción de aumentar la extensión de los vertederos con el paso de cada día. La creación artística supone una buena forma de acercarse a ese propósito, y de invitar a otras personas a tomarse la molestia de iniciar su propio acercamiento, pero no es suficiente. La apreciación de los elementos antiguos, ajados o marginados es un principio a partir del cual se irán desarrollando las líneas de acción a seguir, concebirlo como el fin u objetivo con el que contentarse difícilmente puede aportar algo más allá de un aumento de la sensibilidad ciudadana hacia dichos elementos, y a la creación cultural que derive de su apreciación.

Es por esto que ante frases como “está en ruinas” o “aquí no hay nada interesante”, la respuesta más acertada en este momento no es la resignación, seguida por la



4/ Fotografía de una de las piezas de la intervención escultórica “Los abandonados”, en Teruel
5/ Fotografía de la intervención urbana “Querido desconocido”, realizada en Atenas.

búsqueda de refugio en las muchas distracciones que pueden ofrecer los medios de telecomunicación, las herramientas de ocio en casa o el abandono del lugar en sí, sino el intento de crear a partir de lo anterior, ya que a menudo la belleza o la fealdad, así como la utilidad e inutilidad de algo residen en la percepción humana.

En mi caso, la respuesta a estas afirmaciones comenzó con una acción, el recorrido de todo el espacio posible, sin un destino fijo y con una actitud receptiva ante cualquier posible descubrimiento, pues como dijo el arquitecto Francesco Careri sobre el acto de caminar, “a partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio”². Uno de los descubrimientos más

relevantes para mí fue el de las casas abandonadas junto al río Guadalaviar. A raíz de ese encuentro -un punto de gran valor estético y conceptual para mí- la respuesta pasó a convertirse en una voluntad de profundizar en la historia y demás detalles del lugar y sus elementos, para crear una serie de trabajos artísticos con los cuales atraer la atención del público hacia la existencia de esa zona y su valor a distintos niveles; lugar de relajación y conexión con el entorno rural, zona de intervención artística, posible área de aprendizaje, etc.

La realización de las primeras piezas, una vez llevado a cabo un amplio registro de fotografía, video y audio del lugar y sus escasos habitantes, derivó en la voluntad de continuar trabajando con la ruina como eje central,

valiéndome de todo tipo de elementos en desuso, descartados o marginados, así como de las historias descubiertas a raíz de la interacción con personas en una similar tesitura, principalmente personas de la denominada tercera edad y exiliados de zonas en guerra, como los refugiados sirios.

A partir de ese momento, a lo largo del año 2016 durante mi larga estancia en Grecia, comienzo a desarrollar el proyecto “ERIPIA³. Continente sin Retorno”, una serie de intervenciones en el espacio público urbano de Teruel y Atenas que sirven como puente de conexión con distintos trabajos de creación editorial y audiovisual realizados a partir de historias centradas en esa temática. Cada pieza se sitúa en algún lugar poco frecuentado, o junto a un elemento del mobiliario público urbano que pueda pasar desapercibido o se encuentre en estado de deterioro por la falta de uso, y todas incluyen un código QR⁴ a través del cual se accede a la página web donde se pueden encontrar los diversos trabajos que he ido realizando en torno a dicha temática.

Considero necesario destacar la importancia de este proyecto y la línea de trabajos que me ha generado, y que a través de la casualidad y el azar me ha ido poniendo en contacto con personas de distintas asociaciones de ámbito cultural y de protección del medio rural, como Agujama - la asociación para el desarrollo de la comarca Gúdar y Javalambre- que disponen de información acerca de miles de lugares de similar tipología a las casas con las que comienza mi trabajo sobre la ruina, y se muestran abiertas a la cooperación con proyectos de revitalización de las zonas y su historia.

Ahora, más que nunca, es necesaria una búsqueda del desarrollo sostenible en todos los ámbitos de la cultura humana. Centrándonos en el ámbito que en estas jornadas nos ocupa, la creación artística, cabe destacar la gran relevancia y cantidad de posibilidades que ofrece el trabajar con elementos en desuso o descartados, pues suponen un gasto económico casi nulo, y tan sólo requieren un módico esfuerzo físico o mental a la hora de integrarlos en el proceso creativo. Supone una alternativa bastante económica en comparación al uso de productos que se suelen vender en las tiendas de material artístico, y ayuda a reactivar esas zonas y elementos que permanecen inertes, esperando a que recaiga sobre ellas un mínimo de atención por parte de la ciudadanía o de las instituciones, y enriquece al mismo tiempo la parte conceptual de la obra, puesto que se nutre de todo aquello que supone y evocan este tipo de elementos en la imaginación del público.

Por suerte no todo es negatividad, ya que actualmente ha crecido notablemente la cantidad de eventos de creación artística en el medio rural en riesgo de despoblación, así como las ayudas y subvenciones a este tipo de actividades. Tal vez en cuestión de unos años, si la sociedad sigue por este camino de compromiso con aquello rechazado o descartado, el uso de la palabra ruina sirva para designar algo que más que haber finalizado su ciclo útil, presente otros muchos posibles ciclos por comenzar.

Bibliografía:

CARERI, Francesco, “WALKSCAPES, El andar como práctica estética”, Editorial. Gustavo Gili, 2002.

Notas:

1 Programación del fin de la vida útil de un producto, para que tras un período de tiempo calculado de antemano por el fabricante o por la empresa durante la fase de diseño de dicho producto, este se vuelva obsoleto, no funcional, inútil o inservible.

2 CARERI, Francesco, “WALKSCAPES, El andar como práctica estética”, Editorial. Gustavo Gili, 2002. Pág. 20.

3 Del griego moderno Ερείπια, traducido al español como “ruinas”.

4 Del inglés Quick Response Code, “Código de Respuesta Rápida”. Consiste en una imagen digital cuadrada con píxeles de gran tamaño, agrupados de distintas maneras para generar enlaces a contenido multimedia en línea, accesible mediante el escaneado con un Smartphone y una aplicación destinada a tal fin.

“FUERA DE JUEGO. LA DESPOBLACIÓN RURAL”

LETICIA BURILLO PINAC

Universidad de Zaragoza

Graduada en Diseño por la Escola d'Art I Superior de Disseny de Valencia y Máster en Diseño por la Scuola Politecnica de Milán, Leticia Burillo actualmente desarrolla su carrera docente en la Escuela de Arte de Zaragoza y finaliza el Grado en Bellas Artes en la ciudad Teruel (Universidad de Zaragoza).

Ha participado en diferentes exposiciones colectivas, destacando entre ellas la muestra de «Pintores del Palacio del Quintanar 2015» en La Alhóndiga (Segovia); o la exposición «12 Paisajes un lugar» de la Beca Paisaje Altea, en la Sala Gris de la Universidad

Miguel Hernández (Elche). Asimismo, colabora activamente en el panorama artístico aragonés, es ponente en foros especializados y participa habitualmente en centros culturales donde se promueve la difusión y la práctica del arte. También posee obra en los fondos de la Fundació CaixaAltea y en la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia, así como publicaciones de diversa índole.

En los territorios del desuso resuenan las voces del pasado, revelando la historia que alguna vez fue. La magia sucede cuando aquellas palabras se escuchan de nuevo, volviendo a ser, tan solo al encontrar evocado su recuerdo.

Como sucede en tantos rincones del medio rural español, en el municipio turolense de La Hoz de la Vieja podemos caminar directamente sobre los ecos y las huellas de nuestro pasado más reciente. Esta zona ha sido fuertemente devastada por la despoblación, uno de los problemas más acusados desde comienzos de los años setenta y que continúa extendiéndose sin tregua en la actualidad.

Según las cifras oficiales del fondo documental del INE (Instituto Nacional de Estadística) [1], el censo de población de la localidad de La Hoz de la Vieja en 1970 era de 408 habitantes, cantidad que venía decreciendo desde los últimos sondeos de 1960 (644 habitantes). El número continúa irrefrenablemente en descenso, hasta los 82 habitantes del censo actual (conforme a la última revisión del Padrón municipal del 1 de enero de 2016), con 6,3 habitantes por kilómetro cuadrado en la comarca de las Cuenca Mineras, a la que pertenece el municipio. El cese de la actividad minera de la comarca en los años

80, junto con el poco apoyo a la producción agrícola y ganadera de la zona, acabaron con los principales motores económicos de sus ya pocos habitantes. Con la promesa jamás cumplida de la apertura de un centro de estudios en la próxima localidad de Montalbán, las personas afortunadas con recursos para emigrar a las ciudades así lo hicieron. Los negocios locales de La Hoz de la Vieja poco a poco fueron desapareciendo y las viviendas del pueblo quedaron como segundas residencias o, en el peor de los casos, deshabitadas. Del mismo modo, las instalaciones públicas deportivas para el ocio sufrieron las consecuencias del olvido, que con el paso del tiempo fueron sustituidas por otros nuevos emplazamientos de uso generalmente vacacional, gracias, no obstante, a los fondos provenientes de diferentes subvenciones.

En la carretera que conecta este pequeño núcleo urbano con la ciudad de Zaragoza, hallamos un claro y fortuito ejemplo de la despoblación que sufren las



1/ El 'dream team' del Rayo de la Hoz, finales de los 70. Autoría anónima.

zonas rurales aragonesas: se trata de un viejo campo de fútbol abandonado, símbolo de la cotidianeidad perdida, testigo del paso del tiempo, que desde finales de los años 70 servía de lugar de celebración para los encuentros deportivos más o menos significativos. Hoy es un campo donde la mala hierba, los escombros y el óxido han podido con todo ello, dejando un espacio vacío, pero abierto a la apropiación.

Sus vecinos cuentan que José María Sebastián, el herrero del pueblo de La Hoz en aquel periodo, proporcionó unas porterías a los muchachos para que celebraran los partidos amistosos con los municipios de la comarca. Éstos, con el paso del tiempo las pintaron y cuidaron, hasta que cada vez se hizo más difícil conseguir integrantes para los equipos. Las visitas del resto de equipos ya eran prácticamente inexistentes cuando el Ayuntamiento consiguió fondos suficientes para construir un polideportivo en el pueblo, que aunque ya

no albergaría este tipo de eventos ligeros ni conservaría el mismo espíritu, serviría para poder disfrutar del ocio a los pocos habitantes y los veraneantes de la localidad. "Esta foto debe estar tomada en verano, porque parte de los integrantes ya no vivían en el pueblo. Lo del campo de fútbol viene porque sobre el año 1978, más o menos, había mucha afición a jugar (siempre después de misa, ya se sabe que entonces era como un punto de reunión semanal). Se iba a jugar a una era que nosotros llamábamos la Era Larga, que estaba situada debajo de lo que ahora es el complejo deportivo y las piscinas. Y allí, con cuatro palos, sin largueros ni nada, pasábamos la mañana corriendo entre las piedras. En aquel tiempo, la juventud masculina del pueblo era de unas 30 personas, que por la tarde de los domingos unos bajaban a la discoteca de Muniesa y los más mayores a la de Lécera. Sin embargo, la joven población femenina era prácticamente inexistente, puesto que cuando acababan la EGB la mayoría de chicas iban a estudiar



2/ Fuera de juego I. Leticia Burillo, 2015.

3/Fuera de juego II. Leticia Burillo, 2015.

4/ Fuera de juego III. Leticia Burillo, 2015.

a la Universidad Laboral de Zaragoza. Para fiestas recuerdo que se organizaban partidos de fútbol contra Muniesa, y los hacían en el Barranco (lo que ahora se denomina Barranco Salobre) aguas abajo del pueblo y que tiene una especie de pradera. Cuando se hizo este campo nuevo, la carretera que nos unió con Montalbán todavía no existía, cosa que se ha comentado muchas veces, porque si hubiera existido y a su vez hubiera estado abierto el instituto de Montalbán (que estaba edificado pero cerrado) muchos de los jóvenes que después emigraron y la mayoría acabaron de taxistas, hubieran ido a trabajar a las minas. De haber sido así, por ejemplo, aquellos jóvenes ahora serían unos jubilados, pero se habrían consolidado muchas familias. El campo creo que se haría sobre los años 80, como el de la foto, que están las porterías sin pintar. Eso nunca fue una era (más bien sería una zona de campo malo, que parte se aprovechó para echar enruna), que allanándola un poco se hizo un campo. La verdad que no lo recuerdo nitidamente. Eso sí, te puedo asegurar que en un área de las porterías hay una roca saliente que si te golpeas con ella te haces bastante daño. El campo, al estar alejado de la población, ya no se empleaba tanto como las eras que he comentado antes, y solo se utilizaba para fiestas o competiciones con otros pueblos invitados. Al llegar el año 1993, se dejó de usar al construirse la pista deportiva que hay debajo del Castillo, y ya la gente hacía competiciones de fútbol. Últimamente un comprador

de trigo y cebada lo empleaba para dejar allí su carga, antes de transportarla" (Juan Carlos Lahoz Pérez, asiduo veraneante de La Hoz de la Vieja).

El proyecto artístico surge para dar forma a un foto reportaje social, el cual intenta recopilar en una miniserie fotográfica toda la información visual y los datos históricos necesarios para dejar constancia de un pasado concreto. La inquietud de tratar un problema social cercano, como el del mundo rural, es el origen de la forma final del tema. Así, el conjunto de fotografías tomadas son el resultado de un cuidado proceso de selección y edición que, a través de la imagen, pretenden transmitir un relato que habla de despoblación rural, de memoria social y del paso del tiempo.

Este trabajo también explora el arte desde la idea de compartir experiencias, fruto de relacionarse con el medio. Las mismas experiencias producidas por el transitar el entorno, enclavado en el medio rural que comprenden sus campos, sus caminos, sus calles e incluso su bar: el lugar donde las vivencias íntimas se convierten en colectivas, y donde un protagonista anónimo relata su recuerdo particular del campo de fútbol, devolviéndolo de nuevo al uso. Así, el resultado de dicha experiencia es el hallazgo del diálogo con sus vecinos, en un afán de comprender la historia de ese momento olvidado. Por ello este reportaje no es solo un registro documental ni

antropológico de un hecho concreto, sino que ambiciona ir más allá, convirtiéndose en una simple acción de la que deriven muchas otras. A pesar de que en el panorama artístico contemporáneo actual parece que esta idea ya no es tan nueva, artistas dentro de dicho marco continúan reflexionando sobre ello.

En el documental *Campo Adentro* de *Metrópolis* [2], Paco Inclán relata su paso por el medio rural enfatizando la importancia del acto de conversar con los vecinos, siendo precisamente esa interacción lo que produce el denominado *momento artístico*. Como la que es objeto de este reportaje fotográfico, la proclama de Paco Inclán pretende indagar en la identidad y en el carácter geopolítico que nos muestra la imagen de una naturaleza deshabitada. La misma naturaleza que resulta de ese campo de fútbol olvidado, reflejo de la despoblación rural. Algo muy próximo a lo que realizan Bleda y Rosa en su serie fotográfica *Campos de fútbol* (1992-1995):

“La intención con este proyecto era reflexionar sobre el paso del tiempo en relación al espacio geográfico y conseguir hablar de un tipo de lugar y no de un lugar determinado. Y para ello realizamos un recorrido que nos resulta próximo tanto desde el punto de vista de la geografía como de su memoria personal. Muchos de estos campos se asemejan a los campos que nosotros mismos vivimos, de manera que el recuerdo, la memoria y el paso del tiempo al que hacen alusión tienen una dimensión que afecta tanto a las condiciones objetivas de los lugares como a la experiencia temporal que sobre ellos se pueda construir.” [3]

La serie *Campos de fútbol* de Bleda y Rosa para este proyecto significa un *accidente topográfico* que fortalece y confirma el carácter cotidiano y vivencial del icono del campo de fútbol, pues en él se halla la confluencia de dos modos muy próximos de concebir el desuso. Ya sea entendido desde la despoblación rural o desde la memoria, en ambos casos se convierte en un hecho vital. En sus propias palabras: “Abordar el paisaje desde la experiencia, contemplarlo siendo conscientes de lo que allí aconteció, nos permite -interpretando las huellas que permanecen en los lugares y en nuestra memoria- conocer y construir nuestra propia mirada”, *Campos de batalla* (1994-1996, 2010-2012). [4]

Por tanto, así es como entendiendo el significado de esta unión, la experiencia y el conocimiento vivencial del desuso cobran sentido como proyecto artístico. Lo evocador del transitar, el tomar conciencia de lo inadvertido (que

al fin y al cabo es lo que cae en el olvido), o ahondar en los territorios personales de quienes habitan La Hoz de la Vieja, forman parte de un conjunto de pequeñas acciones que traen de nuevo al uso aquello que un día fue.

Gracias a las personas de La Hoz de la Vieja por su amable y desinteresada contribución a este proyecto.



5/ Fuera de juego IV. Leticia Burillo, 2015.

Notas:

[1] Cifras oficiales INE: Clasificaciones provinciales y por municipios 1970 (última consulta: 01/02/2017): <http://www.ine.es/inebaseweb/treeNavigation.do?tn=92692&tns=144989#144989>
Clasificación actual por municipios (última consulta: 01/02/2017): <http://www.ine.es/jaxiT3/Tabla.htm?t=2899&L=0>

[2] METRÓPOLIS. *Campo Adentro* (última consulta: 01/02/2017): <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-campo-adentro/1752628/>

[3] *Campos de batalla* (1994-1996, 2010-2012). (última consulta: 01/02/2017): <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-futbol/>

[4] *Campos de batalla* (1994-1996, 2010-2012). (última consulta: 01/02/2017): <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-futbol/>

“BENEFICENCIA, HOGAR Y REFUGIO ARQUEOLOGÍAS DE LA MEMORIA”

SILVIA GIL MILLÁN

Universidad de Zaragoza

Estudiante del Grado de Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel, actualmente realizando el Trabajo Fin de Grado. Sus inquietudes artísticas hacen una reflexión social y del territorio. Últimamente su línea de investigación se dirige hacia Arqueologías de la memoria, propuestas de archivo de vivencias y espacios casi desaparecidos, con intención de preservar una historia prácticamente olvidada. Utiliza técnicas variadas según la exigencia del proyecto: fotografía, video, fotomontaje, collage, escultura.

La Casa de la Misericordia de Teruel -o de la Beneficencia- albergó en sus instalaciones a miles de personas durante un período de casi doscientos años, sobre todo pobres y enfermos, siendo este el hogar, refugio, escuela y trabajo de las personas que allí habitaron.

La convivencia y vida que existía en este lugar pretende ser la base de este proyecto. Para ello se consultan dos obras fundamentales: Topografía médica de Teruel, de Miguel Ibáñez, médico de la Beneficencia, de 1895 y el artículo de Cesar Tomás Laguía, Origen de la Casa de la Misericordia de la ciudad de Teruel, de 1965. Y también se realiza un estudio de documentos del Archivo de la Diputación Provincial, consultando memorias anuales a partir de 1943 y fotografías existentes. No se encuentran las memorias anteriores a la Guerra Civil ya que se quemaron los archivos. Fundamental es realizar un trabajo de campo, recoger el testimonio oral de aquellas personas que vivieron y trabajaron en el Hogar y poder así reconstruir la historia de este lugar.

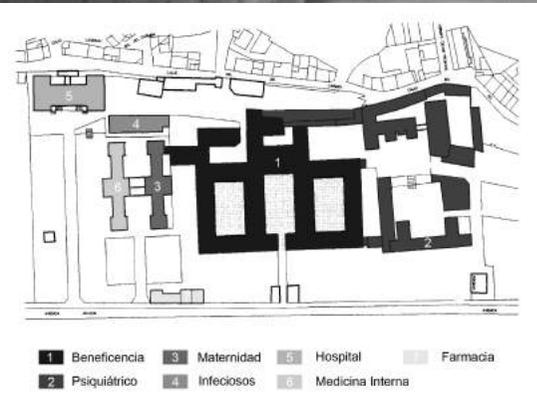
La Casa de la Beneficencia de Teruel o Casa de la Misericordia -como se llamó en su origen- nació a partir del empeño de la Iglesia y de la figura del obispo Félix Rico. La todavía inacabada Casa se abre en 1801 regida por la Iglesia hasta que en 1837 pasa a ser administrada por la Diputación Provincial pero siguen al mando de esta las Hijas de la Caridad de San Vicente Paúl.

El enclave del edificio tiene una situación estratégica, ya que se encuentra en la vega, a las afueras de la ciudad, en la carretera de Zaragoza y posee además de un gran espacio, huerta y acequia, lo que le permitirá prácticamente autoabastecerse.

No se conoce la autoría del edificio pero se piensa que los planos fueron adaptados para Teruel. Este edificio corresponde a un estilo Neoclásico, de planta rectangular (105,5m x 56,5m), de tres alturas, con una simetría que corresponde a este tipo de centros y de las prisiones. Plantas pensadas para un mejor control de las personas



1/ Fachada edificio Beneficencia
 2/ Plano de situación de los edificios de la "comunidad"
 3/ Espacio diáfano 1
 4/ Entrada a espacio diáfano 1



que allí habitan aunque sin tener que ver con el tipo e edificación panóptica que se da mucho en las prisiones -e incluso escuelas-. Consta de varios edificios y locales independientes, contiguos unos a otros formando una unidad, lo que les permitía las relaciones entre ellos y la simplificación de los servicios. Era la Comunidad de Hijas de la Caridad las encargadas de este.

Se da asilo a huérfanos, expósitos, locos -término utilizado en la época-, ancianos, enfermos, infecciosos, parturientas, incluyendo también la vida en el hogar de monjas, escuela y trabajadores de la casa.

Tuvo continuas modificaciones y llegó a albergar granja, talleres y oficios muy variados como fábrica de paños, zapatería, herrería, albañilería, carpintería, pintores, imprenta. Se autogestionaban casi por completo, aunque sí que compraban y vendían fuera de sus instalaciones. Funcionaban casi como un pueblo, de puertas adentro, un micro-mundo.

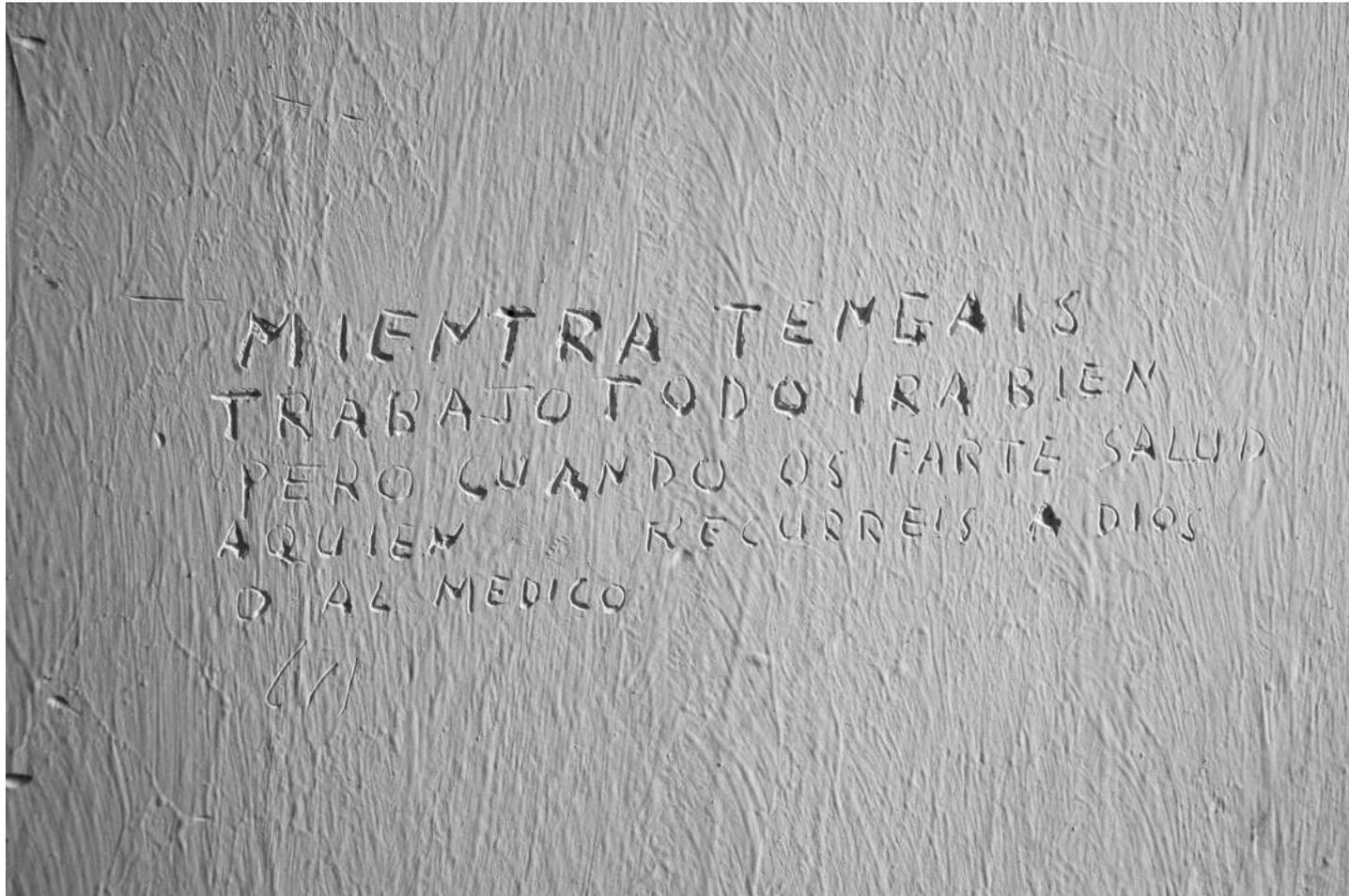
Nicolas Bourriaud, crítico de arte y de estética fue el comisario de Estratos, proyecto de arte contemporáneo de Murcia en 2008, y en su presentación comienza con

una cita de Friedrich Nietzsche, la cual, llevándola a mí terreno, me parece muy importante para expresar mis sentimientos tras la visita al Hogar.

“Somos más libres que nunca de dirigir la mirada hacia todas direcciones; no percibimos ningún límite en ninguna parte. Tenemos esta ventaja de sentir alrededor nuestro un espacio inmenso –pero también un vacío inmenso...”. Desorientación, inmensidad, y euforia es lo que deja el lugar tras recorrerlo en un primer momento y vacío y desasosiego después, motivados estos quizá por los rastros que encontramos acentuados por el abandono del lugar.

En la exposición Estratos, Mark Dion con su obra Restoring Authority (Restaurando la autoridad), un proyecto para la prisión provincial de Murcia, me hace sentirme reflejada en su obra. Hablamos de un mismo contexto, un lugar sublime en el que “cualquier artista tendría serias dificultades para abrirse paso”. El exceso de sensaciones que provoca el lugar te plantea el salir corriendo o por contra enfrentarte a él. La Casa de la Beneficencia de Teruel es un edificio que sobrecoge, en el que chorrean historias de no menos desgraciados





5/ Escrito en pared en la habitación de los locos hombres

que los del penal de Murcia. La obra de Dion se planteó para realizarla dentro de la prisión pero finalmente se hizo en el Museo Arqueológico de Murcia debido al estado ruinoso del edificio. En mi caso tampoco se va a poder intervenir dentro, lo que me hace descartar planteamientos, como por ejemplo hacer una visita guiada por el lugar dotándola de vida, mediante sonido y video.

Aby Warburg, historiador de arte y arqueología alemán, enfoca su investigación en torno a un método para ampliar el conocimiento, relacionando la memoria con las imágenes, actuando a modo de red donde juegan las relaciones cruzadas de información, abierta a la

incorporación de nuevos datos o descubrimiento de otros territorios. Antecesor a la configuración digital en red, [...] con una estructura extensa, desjerarquizada, abierta, en constante expansión, en constante mutación [...] con infinitas referencias cruzadas en forma de "link". Espacio, tiempo, memoria y archivo, son las palabras que en este momento van formando parte de mi proyecto. Son infinitas las posibilidades de intervención artística que el lugar tiene: texturas, ventanas, suelos, talleres, escritos en paredes y pizarras, vegetación que va ganando terreno a la arquitectura, abandono,... pero son los objetos y sus espacios lo que me hacen pensar en la memoria de los moradores y estos son los que me interesan. Sus memorias, sus vidas dentro de una comunidad. ¿Cómo

un lugar con tanta historia detrás podría pasar al olvido? Como si de una prospección arqueológica se tratara, intentaré encontrar y unir distintas historias de la gente que vivió en el Hogar, en distintos espacios y tiempo. Para ello será fundamental las entrevistas a distintas personas que allí vivieron o trabajaron, recoger sus testimonios y poder así recomponer pequeños fragmentos de la historia de nuestra ciudad.

Un proyecto que podría permanecer en continuo movimiento ya que son muchos los artistas de distintas disciplinas que muestran o han mostrado interés en este sitio. Ken Loach rodó unas escenas de la película Tierra y Libertad en uno de los patios del Hogar, Pimpi

Juderías también pensó en estos espacios en su corto El buscador de canarios, la Sociedad Fotográfica Turolense realizó alguna sesión fotográfica; Almas para el diablo, grupo de música turolense, también utiliza el Hogar como escenario para realizar fotografías para su álbum, recientemente Los Visitantes graban escenas para un videoclip y Remedios Clérigues realiza Tejido humano tejido, una intervención en el exterior del edificio, coincidiendo con las puertas abiertas que se hicieron con motivo del proyecto que había para convertir este espacio en Museo Etnográfico.

PIEZA AUDIOVISUAL

La pieza audiovisual “El Hogar” (vídeo, 2’23”) ha sido grabada en una primera visita al edificio del Hogar Comandante Aguado. La grabación se ha tomado con una cámara Xiaomi Yi Action (deportiva) y con una resolución de 720P(1280x720) 25FPS 16:9.

Esta pieza audiovisual, pretende ser una autobiografía a través del proyecto que ahora me ocupa: Casa de la Misericordia, Beneficencia, El Hogar Comandante Aguado o El Hogar como mucha gente llama y al que prefiero referirme en mi trabajo.

El Hogar como «domicilio habitual» o «ambiente familiar» de toda las personas que allí vivieron durante un periodo de casi doscientos años: huérfanos, expósitos, locos — término utilizado en la época— ancianos, enfermos, infecciosos, parturientes, monjas y trabajadores de la casa. Etimología de hogar: Voz patrimonial del latín focaris ‘de fuego’, derivado de focus ‘hogar’. Por metonimia pasa a designar ‘domicilio habitual’ y ‘ambiente familiar’ por asociarse antiguamente a la unidad familiar. De la familia etimológica de fuego (V).

El tipo de grabación me define, no tenía otra intención que la de retener todo lo que pudiera en esa primera visita, imágenes, sonidos y las explicaciones de quien me enseñaba el edificio.

Mis ojos miraban por un lado y la cámara por otro, muchas veces coincidiendo por la absorción de lo que estábamos contemplando. Estaba eufórica, el día era soleado y la temperatura era buena, las ansias de grabar en la retina todo lo que pudiese, fue lo que me llevó a grabar de esta manera. No tenía un visor para ver lo que filmaba y la cámara la llevaba a la altura de la cadera más o menos, no quería perderme nada. Y sobre todo, no pensé en ese momento que iba a generar una pieza con este material.

Las impresiones que tuve ese día, después de dos horas de visita y recorriendo las estancias sin apenas pararnos en nada, fueron muchas; pero sobre todo, las únicas palabras que me venían a la cabeza eran: brutal e inmensidad.

Entre todas las imágenes grabadas del recorrido por el edificio que describen lo que yo estaba viendo y sintiendo, destacaban las que generaban desorientación e inmensidad y por esto elegí los pasillos y una sala enorme que es la que me deja absorber por completo y por ello es el único momento que la cámara se para un instante para observar, coger aire y poder continuar.

La música que he utilizado es de Pascal Comelade. Es una música alegre que convierte el movimiento de la cámara casi en una danza. La elección de esta, da un giro al discurso que se podría esperar de este lugar pero la alegría y motivación de esa primera visita es la que me lleva a tomar esta decisión.

Bibliografía:

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Estratos. Proyecto Arte Contemporáneo de Murcia 2008, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2010.

FOUCAULT, Michel, Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012.

GARCÍA VALERO, M^a Visitación, “Los hospitales en la ciudad de Teruel (s. XII-XIX)” en Rafael Gómez Navarro y M^a Visitación García Valero (coords.), Centenario del hospital San José, Instituto de Estudios Turoleses de la Diputación de Teruel, Teruel, 2015.

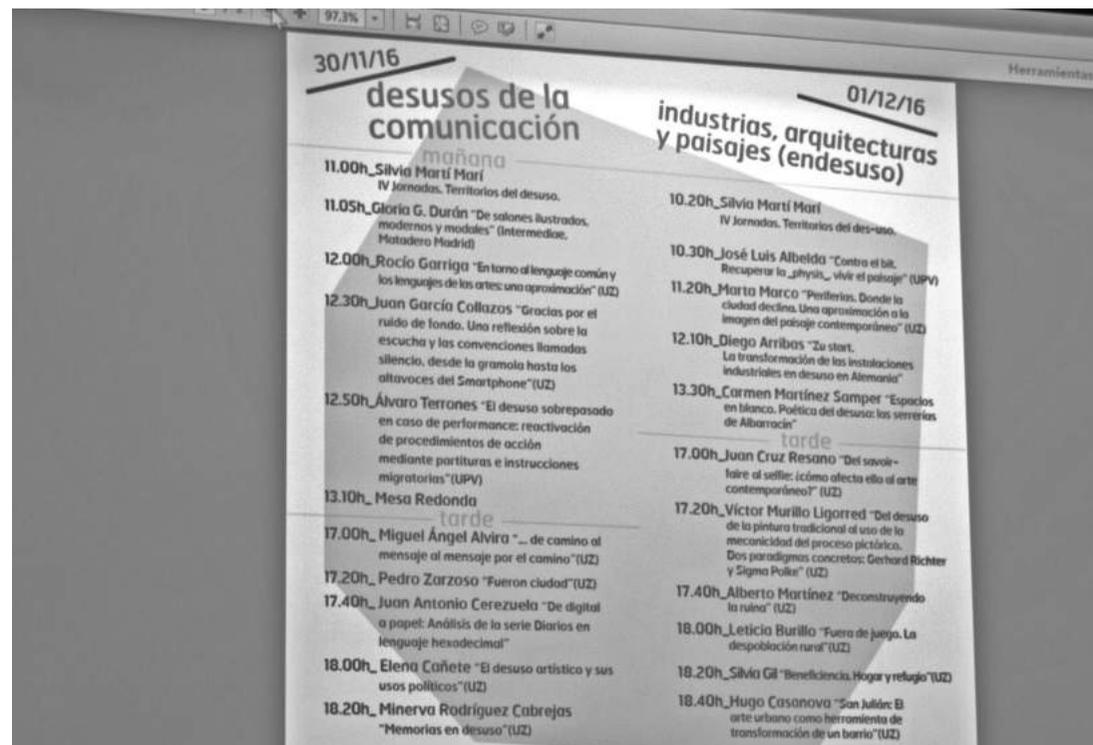
GUASCH, Anna María, Arte y archivo, 1920-20110. Genealogías, Tipologías y discontinuidades, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2011.

IBÁÑEZ GÓMEZ, Miguel, Topografía médica de Teruel, Imprenta de la Beneficencia, Teruel, 1895.

TARTÁS RUIZ, Cristina y GURIDI GARCÍA, Rafael, “Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”, en Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, núm. 21, 2013, pp. 226-235.

TOMÁS LAGUÍA, César, “Origen de la Casa de Misericordia de la ciudad de Teruel” en Revista Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, Teruel, nº 34, 1965, pp. 5-122. <http://www.dpteruel.es/DPT/Noticias.C14A4235AC1257544002CAE9F?OpenDocument>, (ví: 22-2-2016)

LAS JORNADAS EN IMÁGENES





*1/ IV Jornadas (los usos del arte_ Territorios del desuso
Fotografías de la presentación y las intervenciones de:
Marta Marco, Víctor Ligorred, Alberto Martínez, Carmen
Martínez, Juan Cruz Resano, Gloria G. Durán, Leticia Burillo,
Silvia Gil, José Luis Albelda y Silvia Martí.*



2/ IV Jornadas (los) usos del arte_Territorios del desuso
 Fotografías de las intervenciones de:
 Rocío Garriga, Juan García, Marta Marco, Elena Cañete,
 Minerva Rodríguez, Diego Arribas, Juan García, Gloria G.
 Durán, Rocío Garriga y Hugo Casanova.

pondrán al alimón, el astro del Obispado, y *Transculturación*, dos trabajos de la Academia de Bellas Artes. Las exposiciones se inauguran a las 20.00 horas, y se prolongan hasta el próximo diciembre.

La muestra es el resultado de una investigación sobre la transformación social de la identidad, bajo la premisa de que esta es un proceso que se desarrolla a través de las relaciones personales, a menudo inconsciente. En la obra se manifiesta en forma de retratos en técnica mixta.

La *culturación de la imagen* es la instalación formada por una obra de ilustración, reutilizando la marca como elemento que se integra a la periferia de tatuaje o de textil, y de cómo las imágenes importan de otras adaptándolas a sus contextos de pensamiento.

El escritor explicó que la buena acogida que tuvo su primera novela *La verdad sobre el caso Savolta*.

presupuesto del Ministerio de Cultura”, opinó en clave de humor. Preguntado sobre qué mo-

de 125.000 euros, expresó en el fallo que el “sutil” e “irónico” escritor “sigue la estela de la tradición cervantina”.

hasta el 12 de enero, de 10 a 14 horas y de 19 horas.

Realidades invertidas viaja pictórico hacia el consciente de la persona que busca de un retorno a la vida.

Creadores contra el abandono, el desuso y la muerte del olvido

Las jornadas de (los) Usos del Arte comenzaron ayer

M. A. A. G. Teruel

La artista e investigadora Gloria G. Durán arrancó ayer la cuarta edición de las jornadas que organiza el grupo de investigación turolense (los) Usos del Arte, en esta ocasión bajo el título *Territorios en Desuso*. Durán, además de Rocío Garriga, Juan García Collazos, Álvaro Terrones, Mirena Rodríguez, Pedro Zarzoso,

Juan Antonio Cerezuela –a través de un vídeo grabado especialmente para la ocasión– y Elena Cañete pasaron por la sala de proyecciones del edificio de Bellas Artes, en Teruel, durante un ciclo de comunicaciones que tuvo que ver con sujetos de la comunicación caídos en el desuso o abandonados en diferentes sentidos, desde la cartelería comercial en desuso a los salones ilustrados franceses del XVII, pasando

por el lenguaje, la música o los diarios personales escritos.

Hoy continuarán las charlas durante todo el día, más centradas en los edificios y los territorios abandonados, con José Luis Albelda, Marta Marco, Diego Arribas, Carmen Martínez Samper, Juan Cruz, Víctor Murillo, Alberto Martínez, Leticia Burillo, Silvia Gil y Hugo Casanova entre los ponentes. A las 19.00 h. tendrá lugar la mesa redonda final.

Los museos de la Ruta de Caesar Augusta están totalmente accesibles en la red.

Los museos de la Ruta saragusta de Zaragoza encuentran accesibles en internet, en la plataforma Red-Ceres. Las lecciones del Museo de Zaragoza, el Museo del Foro, el Museo del Puerto fluvial y el Museo de las Termas públicas incorporan a la Red Digital de Museos de España, y el Museo Pablo Gargallo se encuentra en el uno de los pocos totalmente visibles en

EL Diarrio

Diario de Teruel
Cultura y sociedad



Fábricas y naves abandonadas, y sus posibilidades para reutilizar a través del arte, serán algunas de las propuestas de las jornadas. (Foto: Cortina)

(los) Usos del Arte reflexiona acerca de la reutilización de lo que cae en el olvido

Las IV Jornadas anuales del grupo de investigación turolense arrancan mañana en Bellas Artes



Las herramientas también pueden ser abandonadas y caer en desuso.

Miguel Ángel Arriaga García Teruel

Símbolos ilustrados donde el intercambio cultural fluye entre calles, fábricas o pueblos enteros que un día tuvieron vida y hoy están muertos, o ideas que no han agostado las necesidades inmediatas; muchas cosas en desuso son susceptibles de ser recuperadas y de muchas de ellas se va a hablar en la sala de proyecciones del edificio de Bellas Artes de Teruel, que acogió ayer la primera de las jornadas de los Usos del Arte, abriendo al campus de Teruel. Tras cuatro ediciones la de este año será la primera que se prolonga durante dos días, ya que entre profesores del campus turolense, profesores invitados y alumnos que se encuentran finalizando sus estudios, serán 19 las ponencias que se programan entre los dos días.

Como en anteriores ocasiones, la asistencia a las ponencias dará derecho a un certificado de asistencia a los alumnos universitarios.

Con el título *Territorios en Desuso*, la temática de este año estará centrada en los elementos abandonados, en ruinas o olvidados, y en cómo a través del arte pueden reconvertirse, reutilizarse o ser rescatados del olvido.

Aunque en un principio estas jornadas de (los) Usos del Arte se iba a plantear referida en exclusiva a las viviendas abandonadas y las industrias y paisajes en desuso, un tema recurrente y apropiado en la provincia de Teruel, el grupo de investigación percibió que el tema debía tanto de lo que se decidió ampliar el objeto de estudio y estructurar las sesiones en dos partes.

La que tendrá lugar el jueves, 1 de diciembre, reflexionará sobre historias, arquitectónicas y paisajeras en desuso propiamente

34 Diario de Teruel CULTURA

(Viene de la página anterior)

En los dos días se hablarán de proyectos concretos en los que el arte ha sido utilizado como vehículo para recuperar edificios, espacios y incluso barrios enteros.

En la apertura de la jornada, que comenzó a las 11.00 horas de mañana, la primera ponencia será la maestra Gloria Durán, que hablará en *De sesiones ilustradas, modernismos y revistas sobre los edificios señoriales de la Franja de finales del XVII*, mujeres que representaban salones sociales donde se hablaba de actualidad, de cultura y de política. Durante participó en un proyecto para reconstruir este tipo de salones en el Manadero de Madrid, muy interesantes desde diversos puntos de vista.

“Fueron importantes por su valor social”, explica Martí, “y también porque eran salones femeninos desde la perspectiva de su época y a través de ellas. La caída de la cultura oral que dejó la ilustración también marcó el final de estas salas y la silenciosidad de la mujer”.

Otras intervenciones tratarán el tema desde ámbitos diferentes donde cada ponente se lo llevará a sus intereses. Así es el caso de un trabajo que muestra cómo en un momento una manifestación del lenguaje abandonado hasta llegar a las que ya no se reconocen y a veces algunos, pasando por manifestaciones artísticas en sí mismas caídas en el olvido o el concepto de desuso del diario personal y sus mutaciones por los cambios tecnológicos en blogs y redes sociales, por citar solo varios ejemplos.

Elemento material

El jueves, 1 de diciembre, la temática de las ponencias se centrará más en el elemento material del abandono. El profesor de la Universidad Politécnica de Valencia José Luis Albelda abrirá la mañana con *Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje*. Aunque Albelda trabaja desde la pintura, su investigación está muy vinculada a la ecología y el desarrollo sostenible. Retomada y defendida la pintura como un lenguaje vigente y válido para interpretar el paisaje, más allá de las nuevas percepciones que el desarrollo tecnológico ha propiciado.

Sobre el paisaje también hablará Marta Marco en *Poderes. Desde la ciudad decora. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo*, comparando su proyecto de investigación relacionado con la periferia de las ciudades, en concreto la de Teruel, un espacio a caballo entre el paisaje urbano y el rural, un territorio estético y conceptual relacionado con la contemporaneidad y que, en numerosas ocasiones, está ligado a edificios y estructuras en ruinas abandonadas.

El miembro de ZU Start, un proyecto alemán de recuperación artística de edificios abandonados, las antiguas serranías de Albarrián, la sustitución de la pintura industrial por otro tipo de técnicas, la despolvoización del mundo rural y el arte urbano como herramienta para recuperar edificios e espacios rurales serán algunas de las temáticas que se toquen en las diferentes conversaciones del día.



El paisaje de la periferia también se recupera a través del arte, como en el caso de Marta Marco, una de las ponentes. (Foto: Cortina)



El arte urbano transforma ruinas en real estado en cuadros de arte, como en el caso de San Julián, en Teruel.



Pedro Zarzoso hablará sobre la capacidad del mensaje gráfico.

PROGRAMA	
Martes, 30 de noviembre	11.00. Apertura de la jornada "Bellas Artes en la Era del Arte".
11.15. José L. Albelda "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
11.45. Marta Marco "Poderes. Desde la ciudad decora. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo".	
12.15. José Luis Albelda "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
12.45. Marta Marco "Poderes. Desde la ciudad decora. Una aproximación a la imagen del paisaje contemporáneo".	
13.15. Juan Cruz "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
13.45. Víctor Murillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
14.15. Leticia Burillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
14.45. Carmen Martínez Samper "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
15.15. Diego Arribas "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
15.45. Juan Cruz "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
16.15. Víctor Murillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
16.45. Leticia Burillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
17.15. Carmen Martínez Samper "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
17.45. Diego Arribas "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
18.15. Víctor Murillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
18.45. Leticia Burillo "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
19.15. Carmen Martínez Samper "Canones del arte. Recuperar la física. Vivir el paisaje".	
19.45. Mesa redonda final.	

3/Recortes de prensa