# El arte público como referente de identidad y memoria: algunas reflexiones sobre su perdurabilidad

A modo de situación, breve repaso histórico

Tradicionalmente el arte público se ha caracterizado por su representación figurativa, insertándose en emplazamientos urbanos bajo su consideración de elemento escultórico que embellece el espacio urbano. Parques, plazas, avenidas se han desarrollado urbanísticamente con criterios ornamentales que recogen esculturas exentas y relieves cuya iconografía abarca desde el santoral católico y alegorías, hasta los más elevados mandatarios y las mayores gestas. A tan selecto repertorio se le suman desde el siglo XIX los prohombres procedentes de la burguesía junto a relevantes militares y significativos miembros del clero.

Sin olvidar que estamos tratando de arte público colocado en el espacio urbano y formado por colecciones mayoritariamente de titularidad pública, debemos detenernos en un aspecto fundamental que es el de las transformaciones urbanas generadas por el inherente crecimiento del territorio y su necesaria renovación propia de toda urbe que evoluciona. Los proyectos urbanos, entendidos como parte del hacer o renovar ciudad, son su lógica consecuencia.

Para la cultura urbanística española el primer referente se encuentra en la intervención de Haussmann en París, caracterizada por sus bulevares y sus plazas de convergencia o distribución vial, cuya influencia azota los proyectos de ensanches en muchas ciudades pero que no logra detener el fuerte peso de la geometría de los trazados de los ingenieros militares. A pesar de la notoria influencia de la academia francesa de Bellas Artes en el urbanismo de las ciudades norteamericanas, el crecimiento de Nueva York no obedece a los mismos planteamientos y la red viaria de Manhattan responde más a los criterios racionales bajo los que se desarrollan las

ciudades del llamado Nuevo Mundo. El arte público, en este momento todavía hablamos de conjuntos monumentales como el dedicado a la República en la parisina plaza del mismo nombre, de estatuaria ecuestre como el Condottiero Gattamelata de Padua, o de las fuentes diseñadas por Bernini en la romana plaza Navona, es el elemento indispensable que sirve no sólo para embellecer estos entornos sino también para ordenarlos y darles identidad.

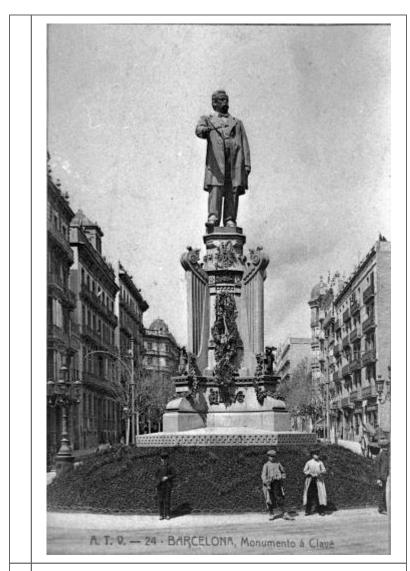




Plaza Navona, Roma

Plaza de la República, París

En la racionalidad y geometría de algunos planes urbanísticos no tiene demasiada cabida la colocación de estatuas ornamentales o de monumentos. Sirva de ejemplo el ensanche de la ciudad de Barcelona, cuya monumentalización tiene lugar a partir de la década de 1880, cuando la promoción urbanística en manos de la iniciativa privada ya ha marcado su grieta irrevocable en el esquema urbano original y lo transforma, bajo una curiosa búsqueda de internacionalidad, en un sucedáneo parisino. La colocación de los monumentos dedicados a la memoria del comerciante y luego senador Joan Güell y del músico Josep Anselm Clavé en la Rambla de Catalunya, en el punto central de su cruce con la Gran Vía y la calle València, respectivamente, atiende más a criterios de embellecimiento y ornato público claramente afrancesados que no de ordenación urbana.



J.A. Clavé, Foto A.T.V.

Configurada y consolidada la imagen de las ciudades desarrolladas urbanísticamente durante el siglo XIX, símbolo de progreso y crecimiento, las obras de arte público mantienen este carácter de identidad formando parte intrínseca del paisaje urbano. Cualquier intervención en su conservación o modificación en su emplazamiento es objeto de análisis siguiendo una línea previamente aprobada y puesta en práctica. En los años de la guerra civil española y su inmediata postguerra muchos monumentos sufren graves daños, bien por la caída de bombas en su entorno inmediato, bien por un motivo de causa mayor: la necesidad del bronce en que muchos de ellos están realizados para su fundición e inmediata conversión en material bélico. Ejemplifican estas afirmaciones dos monumentos en Barcelona, los dedicados a Joan Güell y a Antonio López, ambos realizados en bronce y severamente

dañados durante la contienda. La llegada de la postguerra significa su recuperación, si bien por razones imperativas de ordenación del tráfico rodado ambos monumentos, reconstruidos, se vuelven a colocar a pocos metros de su emplazamiento original, dentro de su mismo entorno.

#### La promoción del arte de vanguardia en el siglo xx

Este esquema presenta sus primeras fracturas en el siglo xx con la urbanización de algunos recintos expositivos durante el período de entreguerras y la reconstrucción de muchas ciudades europeas tras la segunda Guerra Mundial. Ya se detecta en la urbanización de la Exposición de Barcelona de 1929, cuyo acceso y fachada principal muestra una mezcla de tradición y modernidad que roza lo naïf pues, si bien la ordenación de estos espacios principales se realiza con el criterio urbanístico de prolongar la ciudad, su arquitectura presenta notorias contradicciones ejemplificadas por el Palacio Nacional y los hoteles de la plaza Espanya. El arte público actúa en este caso con dos papeles, el principal -jugado por la fuente luminosa y por la fuente de la mencionada plaza- que acentúa la ordenación y distribución del recinto a partir de un eje central y el secundario —jugado por fuentes, obeliscos luminosos, vegetación y estatuaria- que acentúa su belleza.

En 1937 se celebra en París la última exposición antes de la guerra. El emplazamiento del certamen sigue manteniéndose desde el siglo XIX, el Campo de Marte y sus alrededores, pero el pequeño pabellón que representa a la España republicana, construido junto al de Alemania y frente al de la URSS, pone de manifiesto la gran fractura que supone posteriormente el arte público. El mismo edificio como la selección de obras de arte, tanto las que permanecen siempre expuestas durante la Exposición como las rotativas, son la clara apuesta oficial por el arte contemporáneo de un gobierno elegido por votación ciudadana. Sin perder su connotación de mensaje político, evidente en "Aidez l'Espagne" de Miró, la distribución de piezas como la "Fuente de mercurio" de Calder y "Gernika" de Picasso —ambas en el pórtico de acceso-, "Montserrat" de González, o "El pueblo español tiene un camino que conduce a

una estrella" de Alberto —situadas en el exterior, ante la fachada principal-, marcan un claro antes y después para el arte público, su inserción en el espacio, su radio de influencia y su lectura.



Entrada al Pabellón de España en la Exposición de 1937 (Foto: MNCARS, Madrid)



Montserrat, Julio González (Foto: MNCARS, Madrid )

Aun manteniéndose la tradición de celebrar exposiciones artísticas nacionales e internacionales y de convocar concursos, durante el pasado siglo XX los artistas rompen el carácter gremial del taller de los escultores para dar un salto en las maneras de presentar su obra, realizadas con nuevas técnicas que a menudo utilizan materiales industriales y cuya colocación requiere de un equipo de expertos en los campos de la arquitectura y de la ingeniería, convirtiéndose en una práctica habitual en el posterior desarrollo del arte de vanguardia tridimensional. La sociedad occidental asiste al proceso de desarrollo y consolidación de la abstracción en el campo de las artes plásticas, con la llegada de títulos de obras tan explícitos como "Sin título", "Forma 1", realizadas con materiales descritos como "Técnica mixta", consolidándose la importancia del papel que juegan marchands, galerías y museos, coleccionistas y críticos especializados. A pesar de ello, el público no sigue con convencimiento esta rápida evolución que transgrede un gusto educado en el clasicismo, sin comprender la esencia y las causas de esta evolución que observa con marcado escepticismo e incluso rechazo, aun comprendiendo que la celebración de certámenes como la Bienal de Venecia, la de São Paulo, la Documenta de Kassel o ARCO en Madrid aportan no sólo una riqueza cultural sino también económica.

# Las nuevas tendencias escultóricas y su presencia en el espacio público urbano

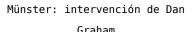
Destaca en el circuito internacional del arte de vanguardia el alemán Kasper König, conocido sobre todo por "Sculpture Projects Münster", muestras de arte de vanguardia celebradas en Münster, una ciudad que no siendo capital de ningún país ha pasado a formar parte de la primera línea de la vanguardia artística internacional.

El proyecto nace coincidiendo con la denominada segunda fase de la nueva estructuración y desarrollo interior de las ciudades tras la segunda guerra mundial. Las reducidas dimensiones urbanas de Münster atrajeron a König que la convirtió en la sede de exposiciones celebradas los años 1977, 1987, 1997, y la última en 2007. Para lograrlo, cuenta con la colaboración en las tres primeras ediciones de Klaus Bussmann, sustituido en la última de ellas por Brigitte Franzen y Carina Plath.

Kasper König se diferencia sustancialmente de los directores de museos en cuanto gusta de trabajar como un experto curador. Planifica las intervenciones con una seleccionada participación internacional de artistas, entre ellos Dan Graham, Donald Judd, Richard Serra, Claes Oldenburg, o Carl André, a muchos de los cuales ha ayudado a consagrar como Lothar Baumgarten, Ulrich Ruckriem o Per Kirkeby.

Se trata de una muestra absolutamente efímera que alcanza todo el territorio de Münster. Las obras se instalan por doquier, encontrándose ya sea entre los jardines o bosques de la población como instaladas en la misma catedral. Por tanto, estamos hablando de un certamen escultórico que puede definirse, sin lugar a dudas, de una exhibición temporal de arte público en la que los artistas y el propio König trabajan para encontrar la ubicación específica que ensalza tanto el entorno como la propia obra, dando sentido a la muestra.







Münster: intervención de Per Kirkeby



Münster: intervención de Lothar
Baumgarten

De este modo König consigue alejarse en sus objetivos de las bienales, de la Dokumenta o de ARCO. Las muestras de Münster permiten considerar la relación entre el arte contemporáneo y su colocación en el espacio urbano, si bien en Münster con carácter temporal. Así pues, instalaciones como la de Baumgarten en la catedral son efímeras, evitando cuestionarse la oportunidad y sentido, quizás dentro de un pensamiento romántico, de la relación entre el arte patrimonial y la vanguardia.

Las cuatro celebraciones tienen su huella visible en Münster gracias a 39 obras que permanecen a pesar del carácter efímero de las muestras. Uno de los artistas participantes en la celebración de 1997, Daniel Buren, constata en el catálogo de este año que la muestra es "an ephemeral exhibition in the streets commissioned by a museum". Estas palabras ilustran el buen hacer de König y su equipo, su profundo conocimiento de las tendencias artísticas y su certera visión en la implantación de las obras en el espacio urbano.



Dokumenta 12. Kassel

#### Barcelona y Zaragoza, ciudades con apuestas pioneras

De ahí el gran salto hacia la presencia del arte de vanguardia en el espacio público que se produce en Barcelona con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992 y en Zaragoza con ocasión de la Expo del Agua de 2008.

La ciudad de Barcelona cuenta con un precedente desde 1980, cuando el arquitecto Oriol Bohigas está al frente del urbanismo municipal. La filosofía de "monumentalizar la periferia" dirige el proyecto de renovación y revitalización urbana que se lleva a cabo: los nuevos espacios públicos y los recuperados para la ciudadanía son el mayor ejemplo de la nueva dinámica puesta en práctica, el cumplimiento de sus objetivos así como por la participación en el proyecto de renombrados escultores internacionales, especialmente norteamericanos, y por el reconocimiento internacional a los resultados conseguidos. [1]

En 1987 abre sus puertas en el barcelonés barrio de Poblenou la fundación "Espai Poblenou", promovida por el galerista Joan de Muga —propietario de la galería Joan Prats y de la editorial La Polígrafa- y dirigida por Gloria Moure, historiadora del arte y crítica de arte. Ambos logran que las manifestaciones artísticas que planifican presenten las últimas tendencias del arte gracias a la presencia de un pequeño número de artistas,

entre ellos Lothar Baumgarten, Rebecca Horn, Bruce Naumann o James Turrell. El "Espai Poblenou" es significativo por su programación[2] en cuanto parte de sus artistas participan en la exposición "Configuracions Urbanes"[3], comisariada por la propia Moure que selecciona a ocho artistas y otros tantos emplazamientos en los barrios de Ribera y Barceloneta. La exposición es uno de los actos organizados por Olimpíada Cultural y pasa de ser una muestra a formar parte de la colección municipal de arte público con carácter permanente. Los nombres y las obras de Mario Merz, Rebecca Horn, James Turrell, Lothar Baumgarten, Jaume Plensa, y Juan Muñoz ayudan a enriquecer el valor internacional de la colección de arte público barcelonés marcado desde la colocación, en 1982, de las obras de Sergi Aguilar, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Joan Miró, Claes Oldenburg, Richard Serra, Susana Solano, o el mismo Antoni Tàpies.



Born, J. Plensa



Crescendo Appare, M.
Merz

Una vez más y también de la mano de Gloria Moure, el recinto que alberga las instalaciones del Fòrum de les Cultures 2004 contiene nuevas intervenciones artísticas junto a obras anteriormente realizadas pero pendientes de ubicar[4]. Entre las primeras se encuentran las intervenciones de Eulàlia Valldosera y Tony Oursler; entre las segundas y dentro ya del edificio Fòrum una pintura de grandes dimensiones de Antoni Tàpies se cuelga en la capilla, mientras que los paneles de postales que dan la imagen de Barcelona, ejecutados por Eugènia Balcells, se colocan en la primera planta. Por su parte, Cristina Iglesias se hace cargo de la decoración del gran techo del

edificio de convenciones.[5] Sin embargo, no obtiene los mismos resultados la propuesta de los suizos Fischli & Weiss, pensada para ubicarse al final de la rambla Prim en su encuentro con la zona Fòrum compuesta por dos grandes monolitos de piedra recubiertos por musgo, muy difícil de mantener en este emplazamiento debido a la constante exposición solar, cuando la obra necesita de sombra y humedad permanente.

De las obras colocadas en el exterior del recinto del Fòrum, tanto en la intervención de Valldosera "Aquí hay tomate" como en "Sixth Wall" de Tony Oursler se emplean medios de reproducción visual cuya tecnología, video, evoluciona con tal rapidez que ha caído en total desuso. Si bien en la obra de Oursler el monitor de video se podría reemplazar por uno de DVD, en la instalación de Valldosera los videos se encuentran en el interior de los siete telescopios. En ambos casos la sustitución tecnológica altera los materiales originales, agravándose en los telescopios cuyo espacio interior tiene unas dimensiones que dificultan el cambio. Hoy por hoy, los técnicos encargados de la conservación y mantenimiento de la colección municipal siguen reparando ambas obras casi artesanalmente esperando retardar en lo posible el momento de su defunción mecánica.



Dispositiu, E. Valldosera



Xemeneia Solitària, E. Torres, J.A. Martínez Lapeña

El recinto Fòrum alberga otra pieza de arte público sumamente interesante, "Xemeneia solitària", una obra no realizada por artistas sino por los mismos arquitectos que se encargan de ejecutar la denominada explanada Fòrum, José Antonio Martínez Lapeña y Helio Piñón. El por entonces arquitecto jefe municipal, Josep Anton Acebillo, repite constantemente que la explanada no deja de ser "la manta urbana que recubre y tapa" la gran depuradora de Barcelona, cuya ventilación es precisamente esta chimenea que, a fin de recubrirla y disimularla se transforma en un elemento de información meteorológica cual poste de información de direcciones. El aspecto que destacamos es el de reutilización de una pieza o la combinación de usos de un mismo elemento, o la reconversión de un objeto industrial en panel informativo a la vez que elemento de arte público.

Por su parte, la ciudad de Zaragoza se expansiona hacia el oeste gracias a la decisión de celebrar la Expo Agua 2008 junto a un meandro del río Ebro, decisión que denota una visión de crecimiento urbano estrechamente relacionado con las comunicaciones terrestres, como atestigua la llegada del tren de alta velocidad y la nueva estación de Delicias, y por la red de carreteras —autopistas y autovías-, convirtiendo a la ciudad en un importante nudo de comunicaciones cuyo alcance, no sólo autonómico y estatal sino internacional, garantiza su potencial crecimiento.

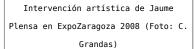
Al igual que en su momento sucede con el recinto sevillano de EXPO'92, por poner un ejemplo más coetáneo, los organizadores de EXPO 2008 atinan en planificar un circuito de arte público en el que también se apuesta por el arte actual.[6] Igual que en el caso de la Exposición Universal de Sevilla, el equipo de Zaragoza crea un comité de expertos, entre ellos, María de Corral en su momento directora del Museo Reina Sofía y de la colección de arte contemporáneo de La Caixa o Vicente Todolí que actualmente dirige la londinense Tate Modern, para la selección de muchos de los artistas que participan en el proyecto, entre ellos, los consagrados Antoni Muntadas, Eva Lootz, Dan Graham o Jaume Plensa. Por su parte, desde la propia organización de Expo Agua 2008 se atiende a la demanda participativa espontánea de los propios artistas, por lo que acaba aceptándose o desechándose proyectos de intervenciones presentados tanto por artistas llamados a participar como por los que se acercan voluntariamente para generar un programa integrado por 20 instalaciones artísticas financiado por la aportación del 1% cultural procedente de diversos ministerios.[7]

Geográficamente podemos afirmar que el programa se dispone entre el puente del Tercer Milenio a la pasarela del Voluntariado, creando un recorrido que nace o muere, según se va del puente a la pasarela o al revés, con más de 600 simpáticas ranas de bronce escampadas sobre todo por la avenida de Ranillas —nombre que inspiró el proyecto artístico- y un paisaje en estado salvaje o natural que se debe preservar durante 75 años, cuyo impacto visual se acrecentará con el devenir del desarrollo urbano en el transcurso de estos años. Antes de entrar a comentar cualquier intervención artística, hemos dado dos cifras que inspiran dos recuerdos tan dispares como estas dos instalaciones junto al río Ebro. La cantidad de ranas es equivalente al vehículo por excelencia del despegue económico español, el celebrado modelo 600 fabricado por SEAT, mientras que los 75 años de un paisaje intocable nos trae a la memoria los 75 años de los derechos de autor. Un pequeño juego de relaciones que quizá no sea demasiado ajeno de la filosofía de ambas intervenciones.

En Zaragoza participan asimismo artistas contemporáneos tanto nacionales como extranjeros, algunos de ellos también con obra en Barcelona, se trata de Eulalia Valldosera, Federico Guzmán, Javier Peñafiel, Jaume Plensa, Miquel Navarro, y de los arquitectos Joan Batlle y Roig. Las veinte instalaciones artísticas zaragozanas ayudan especialmente en la recuperación del "waterfront" de la ciudad que busca convertir los márgenes del río "en lugar de encuentro y espacio receptor de nuevos contenidos simbólicos y representativos de la ciudad", espacios a los que "las intervenciones artísticas añaden un valor de excelencia y algunas de ellas están llamadas a convertirse en iconos"[8]. ¿Será "El alma del Ebro" de Plensa uno de ellos? ¿Lo será la "Espiral mudéjar" de Diana Larrea junto al pabellón-puente de de Zaha Hadid? ¿O bien lo será una intervención con carácter de mobiliario urbano como "Banco ecogeográfico", una intervención de Isidro Ferrer sobre un proyecto de Batlle y Roig? El devenir del tiempo tendrá su palabra, pero hoy

nos quedamos con el nombre de una serie de autores cuya trayectoria profesional es ascendente, y con una gestión del recinto expositivo que aumenta el número de obras de la primitiva colección en un espacio destinado a reconvertirse en campus de empresas.







Intervención artística de Diana Larrea en ExpoZaragoza 2008 (Foto: C. Grandas)



Intervención artística de Isidro Ferrer-Joan Batlle-Enric Roig en ExpoZaragoza 2008 (Foto: C. Grandas)

Tanto en Zaragoza como en Barcelona tiene lugar la misma situación: las obras que se encargan y se colocan no están pensadas para su perdurabilidad en el espacio público. Para los expertos en la conservación y mantenimiento son conocidas de sobra las causas de deterioro de estas colecciones: climatológicas, desechos de animales, gamberradas, accidentes por vehículos, etc. También son conocidas las propiedades de los materiales con que se realizan y la resistencia que presentan a esta lista de degradaciones, que deviene de gran vulnerabilidad tratándose de obras contemporáneas.

#### Conservación en el tiempo y en el espacio

Llegamos al punto fundamental al que se enfrentan los responsables de la conservación que, aceptando las recomendaciones de la misma UNESCO deben mantener pero no recomponer estas obras, mas enfrentados a la tradición de

conservar "intacto" el arte público para disfrute de la ciudadanía en el futuro. Nos cuestionamos si en realidad esta es la razón que induce a restauraciones añadiendo partes destrozadas o desaparecidas, aun cuando existan imágenes que atestigüen sus formas, dimensiones, posiciones y escalas. Si se sigue la misma tendencia que en la recuperación del patrimonio arquitectónico, el arte público debe quedar, tras una operación de conservación, en perfecto estado de limpieza aplicándose o no según el caso tratamientos fungicidas, etc. Pero si se acuerda restituir un elemento original, y acorde con los mismos principios aplicados en el patrimonio, este elemento debe ser notoriamente diferenciable para poder apreciar su restitución. Ante este planteamiento nos preguntamos si, ya no el ciudadano sino también los expertos en arte, aceptaremos la imagen de una estatua modernista que presenta, tras su restauración, una nueva nariz a lo Gertrude Stein o una mano enguantada para disimular el nuevo añadido.

Con la óptica intelectual de nuestros días que comporta eternos debates, en realidad, ¿qué es lo que queremos que permanezca de nuestro pasado?, ¿la obra, la obra y su entorno, la obra y sus significados, o la obra como elemento de identidad colectiva? Cuestiones aparentemente irresolubles que no dejan de estar ligadas entre sí.

Queda claro el afán conservacionista para que estas obras sean imperecederas... Ahora bien, si expertos en conservación y restauración tomaran la decisión de retirar del Parque del Retiro el monumento a Alfonso XII, ¿aceptaremos el vacío visual que se crea o pediremos sustituir el original por una excelente copia a la misma escala? En ambos casos si la respuesta es negativa, a cambio debemos aceptar que tarde o temprano estas piezas sean mancas o cojas, envejeciendo y degradándose al igual que todo ser vivo. Quizás todavía vivimos bajo los efectos intelectuales del romanticismo y por ello no pediremos que en tan significativo espacio un artista de hoy sea el autor de una obra completamente diferente y dentro del lenguaje artístico actual.

Estos planteamientos de conservación son importantes en cuanto se aplican al arte actual, especialmente para las

instalaciones en el espacio público, nacidas temporales y en ambientes a menudo no expuestos a la intemperie. Las características que presentan así como los materiales en que se ejecutan como cristal o tubos de neón, la misma fragilidad del acero corten, su funcionamiento con tecnologías delicadas y a veces obsoletas en menos de una década, nos inducen a plantear la capacidad de adecuación de estas obras en el espacio público donde su permanencia es aún más efímera que el tradicional bronce o mármol.

Arte actual para una ciudad actual. Toda una filosofía de hacer ciudad contemporánea, sin embargo, creemos que se debe considerar y evaluar la adecuación y los esfuerzos que conlleva su mantenimiento si, además, estas obras dan identidad a los espacios en que se ubican como si se trata de objetos de memoria que han de perdurar en el futuro. La imagen del arte público identifica a las ciudades, cuyos paisajes devienen a menudo auténticos hitos.

<sup>[1]</sup> En 1997, Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona de 1982 a 1996, junto con Oriol Bohigas recogen el prestigioso premio otorgado por el Royal Institute of British Architects. Este premio se añade al otorgado en 1991 por la Escuela de Arquitectura de la University of Harvard, también recogido por Maragall.

<sup>[2] (</sup>Moure: 1996).

<sup>[3]</sup> El catálogo de la exposición se tradujo al castellano y al inglés (Moure, 1992. Ver Ladeira, 2009).

<sup>[4]</sup> Las obras colocadas en la zona Fòrum se instalan en 2004 y 2007.

<sup>[5]</sup> Para mayor información de estos eventos internacionales y de las obras de arte por ellos colocadas véase www.bcn.cat/artpublic.

<sup>[6]</sup> Las propuestas que se van realizando se presentan en el simposio internacional "Barrios artísticos" que tiene lugar en Zaragoza en mayo de 2008.

<sup>[7]</sup> Lorente, Jesús Pedro, Itinerario "A orillas del Ebro", en www.zaragoza.es/ciudad/artepublico/itinerarios.

<sup>[8] (</sup>Pellicer, 2009, p. 17).

#### Premios AACA 2009

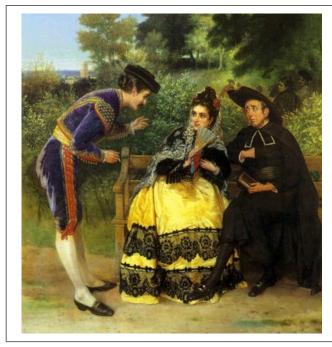
Este mes de diciembre, en su reunión anual en asamblea general ordinaria, la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte ha acordado por unanimidad el fallo de los siguientes premios AACA 2009

- -Premio al mejor trabajo de difusión del arte aragonés contemporáneo al suplemento "Artes y Letras" del diario Heraldo de Aragón, por Antón Castro por la labor de comentario sobre arte en sus páginas de crítica y los encargos que realiza para sus portadas..
- -Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, a la Galería Pepe Rebollo de Zaragoza.
- -Gran Premio AACA al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al videoartista Javier Codesal, por su exposición "Dentro y fuera de nosotros" en el Palau de la Virreina de Barcelona en mayo de 2009.

# Una visión de la España romántica del XIX a través de los pintores británicos

El Romanticismo fue un movimiento que surgió en Alemania a finales del siglo XVIII gracias a Friedrich Schlegel, quien dio la primera definición de poesía romántica en su revista Athenaeum. No fue sólo un estilo literario, sino más bien un movimiento social y espiritual que se apoderaría de las mentes más renovadoras de los distintos países ilustrados. En España, a raíz de la Guerra de la Independencia, tanto franceses como

ingleses entraron en contacto en una realidad ajena a la propia. Cuando volvieron a sus respectivos países, difundieron bien a través de literatura, en unos casos mediocre, en otros sensiblemente inspirada en el romanticismo de la época, lo que habían visto, es decir desde el paisaje urbano simple, pasando por las ruinas arqueológicas, monumentos medievales o descripción de gentes con sus costumbres y leyendas, convirtiendo el echo español en una moda y en un deseo de compartirlo. A diferencia de los franceses, los británicos no eran tan entusiastas con esto de los viajes, de echo, una vez incorporada España dentro de los itinerarios del Grand Tour, las visitas que solían hacer los británicos, sobretodo por los caminos de Castilla y Andalucía, suponían un cambio radical de unas ciudades cada vez más incómodas y una incipiente industrialización. Esto se debió principalmente a que diversos viajeros ingleses habían visitado nuestro país, publicando más tarde artículos, o libros contando las experiencias vividas, entre esos viajeros debemos recordar la figura de Richard Ford, quien a través de su Handbook for Travellers in Spain, publicado en 1844 sobrepasó los límites de convirtiéndose en una obra literaria de éxito, a esto debemos añadir la excelente faceta de dibujante y acuarelista de Ford, dejando más de quinientos dibujos de su estancia en España.



William Oliver, Flirteo, 1873

Pero vayamos a lo realmente interesante, los artistas, pues

no sólo literatos aparecieron por nuestro país, también artistas y marchantes de arte, a veces eran lo mismo, que compraban pinturas, la mayoría de artistas del Siglo de Oro, principalmente de Velázquez y Murillo, y que se cotizaban en las salas de subastas londinenses. Por primera vez Zaragoza, y gracias a la Diputación Provincial, s u comisaria Aurora Marín, podremos descubrir en un centenar de pinturas, en buena parte inédita, de diversos formatos y técnicas, una visión idealizada de nuestro país partiendo de la admiración por esta tierra y sus gentes. Quizás lo único que le faltaría a esta exposición sería representación pues predominan los lienzos y acuarelas de aragonesa, Andalucía, aunque en la exposición el visitante podrá contemplar, aunque sea en forma de quiño una representación de algunas vistas del puente de piedra y de la Torre Nueva y de su paisana más ilustre, Agustina de Aragón, a través del grabado de David Wilkie.



Edwin Roberts. Vendedora de fruta, Granada. 1890

Pero ¿por qué no pasaron artistas británicos por Zaragoza?. Sí que pasaron, pero muy pocos, cómo bien explicar el profesor de la Universidad de Zaragoza Manuel García Guatas en el catálogo de la exposición, tan sólo seis pintores y un fotógrafo pasaron por la ciudad con diversos propósitos. El motivo principal, que cuando llegaban los viajeros a España por los puertos marítimos del noroeste, solamente los que hacían el viaje desde Barcelona y alguno que entró por Canfranc tenían que hacer parada en Zaragoza.

El segundo motivo en visitar nuestra ciudad, era sin duda alguna los recientes acontecimientos históricos acaecidos durante la resistencia a las tropas francesas en sus dos sitios. Debemos recordar que para un artista británico, visita obligada era la Torre Nueva, debió ejercer un poderoso atractivo, parecido al de la Giralda de Sevilla a raíz de ser uno de los monumentos más reproducidos, así cómo los arcos del puente de Piedra, las ruinas del Monasterio de Santa Engracia, y los templos del Pilar, la Seo y la iglesia de San Pablo, que no sufrieron importantes daños durante los estragos de los sitios completaron los motivos de atención. Entre todos ellos destacaremos a Edward Hanke Locker, que llegaría a Zaragoza a comienzos de octubre de 1813, dibujando y grabando una ciudad sumida en ruinas, grabando especialmente el puente de Piedra desde la orilla izquierda. Este grabado, formaría parte de un álbum que editó en Londres con el título Wiews in Spain. John Frederick Lewis llegó a España para quedarse durante diez años, en sus viajes pasó por Zaragoza donde realizaría una acuarela de la Torre Nueva, que tituló The leaning tower of Saragoza. Seguramente el pintor británico de paisajes John Dobbin fuese el que mejor conoció los monumentos y paisajes España, recorriéndola desde Salamanca a Valencia, y de Burgos a Granada, pasando por Zaragoza, tomando apuntes de la iglesia de San Pablo y su torre, desde el lateral izquierdo, así cómo el Patio de la Infanta y varias panorámicas de la ciudad, sus torres y catedrales que expondría en 1875 en el Royal Academy. El único fotógrafo descrito anteriormente sería Charles Clifford, que pasó por Zaragoza junto al séquito de Isabel II en su viaje oficial por diversas capitales cómo Baleares, Cataluña y Aragón, llegando a Zaragoza durante las fiestas del Pilar de 1860. De él se conocen doce fotografías en donde se destaca una ciudad moderna y flamante, con el paseo y su reconstruida fachada de Santa Engracia, la Torre Nueva, todavía intacta o el patio de la Infanta o de los Zaporta en su sitio. También plasmó otras obras que se montarían expresamente por la llegada de la reina, cómo un

curioso torreón árabe, o un obelisco que montaron los agricultores e industriales en la calle del Coso. Debemos destacar del catálogo, al margen del estudio del ya citado García Guatas, las biografías de todos y cada uno de los artistas representados en esta exposición, realizados por Joaquín Blasco Y Alba. Un conjunto de deliciosas pinturas inspiradoras de unos ideales románticos en una España casi desaparecida pero inmortal realizados por unos jóvenes artistas que buscaban reflejar lo mejor de un país con paisajes atractivos y misteriosos y unas gentes ideales para la inspiración artística que tuvieron su continuidad en el romanticismo pictórico español.

#### PARA SABER MÁS

Los curiosos impertinentes. Pintores británicos de la España romántica del XIX

18/12/09-21/02/10

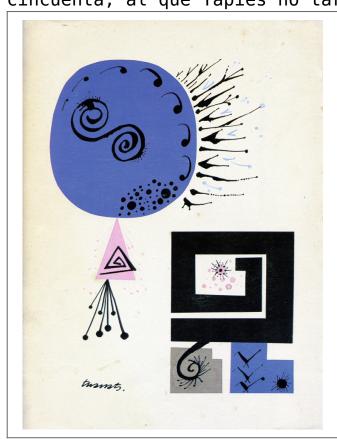
Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

- -Martes a sábado de 11 a 14 y de 18 a 21 h.
- -Festivos de 11 a 14 h.

# Dau al Set, o la renovación de las vanguardias artísticas

Aún cuando salga esta crítica publicada, la exposición ya habrá acabado, no podemos pasar por alto una muestra tan interesante presentada por Ibercaja, que experiencia tiene a la hora de recordar a otros grupos pictóricos, véase los ejemplos de exposiciones cómo las del Grupo Pórtico, Grupo el Paso, Grupo Parpallo, o el Grupo Cobra… por citar son sólo algunos ejemplos de similitudes de planteamiento con "Dau al Set". Este grupo creado en 1948 por pintores cómo: Cuixart, Pong, Tápies, Tharrats, escritores cómo Brossa, Cirlot y Puig de gran transcendencia para la renovación del arte, no sólo en Cataluña, sino también para el resto de España. Dau al Set demostró que era posible continuar la trayectoria vanguardista a la que precisamente España había dado tan grandes

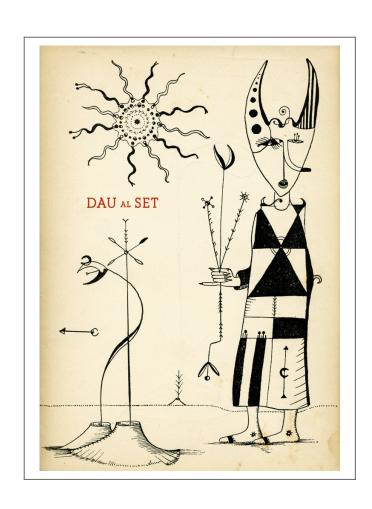
valores como Picasso, Miró y Dalí en un momento determinado en el que las vanguardias habían sido interrumpidas por la Guerra Civil y por la Segunda Guerra Mundial. Si bien al principio todos los componentes del grupo fueron incomprendidos e infravalorados, tanto por el público en general cómo por la crítica, lentamente fueron aumentando los adictos al nuevo tipo de arte que tenía toques surrealistas, expresionistas, dadaístas y existencialistas. Lo curioso de todo, es que la única vez que expusieron juntos cómo grupo sería en la sala Carlt de Barcelona en 1951. Muy pronto empezaría a disgregarse el grupo: Cuixart lo hizo en 1950, Tápies en 1952, Pong, en 1953 a raíz de que la vanguardia se fue inclinado hacia el informalismo, cuyo auge se produjo a finales de los años cincuenta, al que Tápies no tardaría en lanzarse.



#### LA REVISTA DAU AL SET

El pasado 2008 se celebró el sesenta aniversario de la publicación de la revista del mismo nombre que el grupo. Considerada cómo una autentica joya bibliográfica, vivió hasta 1956, con cincuenta y cuatro ejemplares publicados al precio de siete pesetas, aunque los mecenas llegaban a pagar hasta veinticinco y en ocasiones, compraban varios números. El formato era siempre el mismo 22,5 x 18,7cm y sus páginas eran pliegos sueltos y nunca se cosían. El número de ejemplares

oscilaban entre los cien y los ciento cincuenta, y raras veces llegaban a agotarse. La realización de la técnica de la revista pudo llevarse a cabo gracias a que Tharrats poseía una pequeña máquina Boston de imprimir, regalo de su padre. Así la revista pudo imprimirse de forma clandestina, pues la mayoría de sus textos estaban escritos en catalán. Quizás uno de los números más interesantes sea el especial realizado para la exposición de 1951 descrita anteriormente, editada a modo de catálogo y formada por siete páginas en colores distintos, cada una dedicada a los siete integrantes del grupo. Los textos fueron realizados por el propio Tharrats, mientras que las fotografías de los miembros fueron realizadas por Enric Tormo.



#### RELACIÓN CON ARAGÓN

Aunque estrecha, algunos de los miembros del grupo, tuvieron relaciones con artistas aragoneses, así Tharrats tuvo especial relación con Antonio Saura, ya que ambos compartían la tendencia mágica por el surrealismo, sobretodo en los tiempos en que Saura se encontraba aislado en Madrid, tras su vuelta de París. Esta estrecha relación impulsaría a Saura a la creación del Grupo el Paso. Otro miembro del grupo Cirlot, había conocido en Zaragoza a Alfonso Buñuel, hermano de Luis, que lo introdujo en el surrealismo. El catálogo cumple perfectamente con las expectativas, contiene interesantes estudios de diversos especialistas cómo: Corredor-Matheos, Arnau Puig, Enrique Granell, Lourdes Cirlot o Sol Enjuanes Puyol, así cómo el sumario completo de la revista Dau al Set. El objetivo de esta exposición ha sido sin duda, el de situar en la historia del arte un hito magnífico y posiblemente, irrepetible recordando cómo unos por aquel entonces muy jóvenes artistas pusieron de manifiesto encontrar un denominador común que respondiese a la pintura, literatura, cine y cualquier manifestación del intelecto humano, dando opción a una nueva ráfaga de aire fresco

# Caravaggio, el chico malo de la pintura barroca italiana

Aunque esta revista tiene especial predilección por el arte contemporáneo y con todo lo que tiene que ver con ello, no hemos podido evitar la tentación de hacer la crítica de un libro más que esperado. Se trata del hasta ahora estudio más completo de uno de los artistas más convulsos de la pintura barroca italiana. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). La editorial Taschen, que acostumbrados nos tiene ya a biografías tamaño XL con espectaculares fotografías. Recordemos publicaciones cómo Leonardo Da Vinci. Obra completa, o Il divino: Una incursión gloriosa en la obra de Miguel Ángel. Nos presenta para esta ocasión Caravaggio. Obra Completa.



Y es que no habrá sido fácil para su autor, el profesor Sebastian Schütze rellenar en más de trescientas páginas la biografía de un artista tan oscuro y a la vez tan alabado en vida cómo fue Caravaggio. A lo largo de de cinco capítulos introductorios se analiza su carrera artística desde su formación en el Milán lombardo y su maduración triunfal en la Roma pontificia, hasta sus últimos años dramáticos en Nápoles, Malta y Sicilia. Apenas se conoce algo de la formación del artista, del horizonte de su cultura, y menos aún de sus convicciones religiosas. Por no tener, no tuvo ni familia ni discípulos que hubieran podido tramitarse la herencia cuando falleció de manera inesperada en Porto Ercole, con apenas 38 años, cuando regresaba a Roma a la espera de un indulto papal que iba a llegar de un modo inmediato.

El legado que nos ha quedado son sus obras, las cuales permiten hacer afirmaciones sobre las convicciones artísticas y artístico-teóricas, pero también religiosas e ideológicas del propio pintor. Estas obras, ordenadas temáticamente a lo largo de los capítulos ya comentados, convivirán en el nuevo catálogo razonado con las copias, variantes e interpretaciones de sus invenciones iconográficas que surgieron en vida del artista o en los primeros decenios del siglo XVIII. Algunas de las tomas realizadas expresamente para esta publicación, y que por primera vez muestran los más insólitos detalles en gran formato, y sobretodo las radiografías realizadas expresamente para tal ocasión, nos han mostrado un Caravaggio meticuloso con una capacidad extraordinaria para cautivar las miradas y los gestos y su escenificación teatral.

Desde su redescubrimiento a comienzos del siglo XX, y sobre todo, después de la primera exposición pionera de su obra celebrada en Milán en 1951, han salido a la luz, una oleada creciente de publicaciones que van desde los catálogos de distintas exposiciones, pasando por monografías o estudios preliminares dedicados a los distintos análisis estilísticos, nuevas atribuciones, así cómo a la interpretación de su obra en general.

Y es que cuatrocientos años después de su muerte, la obra de Caravaggio, sigue siendo controvertida. El objetivo de este libro ha sido el de situar al artista en su justa época, justificándose a través de los escasísimos testimonios que sus coetáneos, dejaron. Permitiendo así que sean las propias obras las que hablen por sí solas, eso sí a través de nuevos parámetros, tanto en cantidad cómo en calidad.

### Un paseo por la Historia del Arte en el Paraninfo

Pocas veces tenemos la oportunidad de contemplar obras de grandes maestros de la pintura europea en nuestra ciudad. Artistas que van desde Tintoretto, pasando por Van Dick o Rubens así cómo los españoles del Siglo de Oro como El Greco, Zurbarán, Cano o Valdés de Leal para pasar a la representaciones de los siglos XIX-XX con obra de Pinazo Rusiñol, Sorolla, Picasso…etc.…Esta magnífica muestra de obras de la Colección Santander, cuyas piezas han sido seleccionadas para esta ocasión por el ojo crítico de la doctora Concepción Lomba Serrano, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Las obras han seleccionadas atendiendo desde un punto de vista cronológico y de los lenguajes artísticos en tres secuencias principales y dos interludios. La primera secuencia, bajo el nombre de "maestros antiguos" engloba obras de maestros de los siglos XVI y XVII, con un total de diecinueve piezas, cerrando este primer apartado con un tapiz francés de finales del siglo

XVII. El segundo grupo se denomina "pintura española de entre siglos" agrupando básicamente trece obras de la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX, pertenecientes a ocho pintores españoles entre los que se encuentran representados obras de Rusiñol, Casas o Sorolla por poner algunos ejemplos. La tercera y última parte, engloba obras de la segunda mitad del siglo XX. Un total de dieciocho obras entre pintura y escultura del arte español de vanguardia realizadas sobretodo en la década de los sesenta. Artista que formaron parte de grupos como Dau al Set, entre los que sobresalen Tápies, o El Paso con obras de Chirico, Feito y los aragoneses Saura, Serrano y Viola. La mayoría de las obras seleccionadas, a excepción del tapiz francés y de las seis piezas escultóricas realizadas en materiales diversos cómo el alabastro, mármol, bronce, hierro o acero, son pinturas, realizadas al óleo o sobre lienzo, aunque no faltan otros soportes cómo la tabla, el cartón y el papel, y entre las técnicas, el *gouache* y la tinta china, además procedimientos mixtos. Sesenta y dos obras de una gran riqueza v variedad.

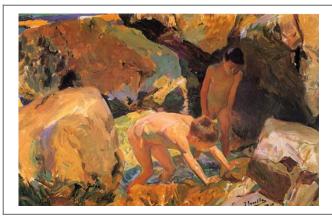


Francisco Zurbarán. Virgen niña dormida. h. 1630-1635

#### LOS MAESTROS ANTIGUOS

Sin duda alguna constituye las joyas artísticas más importantes de toda la muestra en donde el visitante podrá darse a la contemplación y el gozo estético sin necesidad de

otras distracciones. La visita comienza con la predicción de San Juan Bautista de Lucas Cranach el Viejo, el Ecce Homo de Luís de Morales, una de las mejores muestras del misticismo español de la época, el patrimonio religioso de la escuela española está representado con las mejores firmas que se escalonan con obras del Greco, Alonso Cano o Francisco Zurbarán con Virgen niña dormida, hacía 1630-1635, cuadro de devoción realizado para una contemplación íntima y privada. Los soberbios retratos de los grandes pintores europeos cómo Tintoretto Van Dick, con su fabuloso Don Diego de Mexía, marqués de Leganés y un espléndido Rubens. Finalizando este apartado con un tapiz realizado por la manufactura real de Beauvais, correspondiente a la serie exótica Historia del rey de China, tejido hacía 1700, en la que representa El viaje del príncipe



Joaquín Sorrolla. Niños buscando mariscos 1919

#### LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL CAMBIO DE SIGLO

Para hilvanar entre los maestros antiguos de la primera sala con los maestros españoles del siglo XIX, se han seleccionado a cuatro pintores de la década de 1880. Tres obras se han seleccionado de Esquivel Retrato de caballero y dos vistas, interior y exterior de la Catedral de Sevilla. Vienen a continuación las obras de Martín Rico y Ortega, Patio del palacio de los Dux de Venecia, de 1883, con una deslumbradora luminosidad que destila el aire preciosista de su amigo el también pinto Mariano Fortuny, también destacaremos a Ignacio Pinazo, desligado hacia un género tan académico como es la pintura de historia con su obra Las hijas del Cid, Pinazo demuestra toda su capacidad a través de un

puro estudio femenino pleno de sensualidad. Para aquellos seguidores de la pintura española de entre siglos, es decir, la última del XIX y la primera del XX, o cómo también se le conoce en torno al 98 ó al 1900, no se verán decepcionados, pues el espectador podrá distinguir perfectamente a los pintores de la luz, o también llamados la España blanca con obras de Ramón Casas, Rusiñol, Sorolla o Mir, y los llamados pintores de la muerte o también conocidos cómo de negro o la sombra cómo son Nonell y Romero de Torres.



Pablo Picasso. Busto de Caballero III.1967

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

La primera obra de este periodo que veremos será de Gutiérrez Solana El espejo de la muerte, de cuyo autor la colección del Santander posee una importante representación con veintiséis obras, formando uno de los puntos más importantes del pintor. Dos obras de importantes maestros concluyen la primera mitad del siglo XX, nos referimos a Vázquez Díaz con *El pájaro y el niño celeste*, composición sólidamente estructurada que refleja la modernidad del panorama español de la postquerra, y cómo no, Picasso con su Busto de caballero III, obra de gran frescura, y espontaneidad en el trazo realizada a los ochenta años, y que no hace sino recordar que estamos ante el gran maestro español del siglo XX. La década de los sesenta, está representada por dieciocho piezas de las que seis son esculturas de diferentes materiales

y el resto pinturas de diversas técnicas. En este periodo veremos el informalismo español en su más amplia vertiente, con un gran cajón desastre, en el que los artistas se agruparán siguiendo un amplio territorio de la pintura abstracta, en donde se verá desde elementos expresivos hasta componentes matéricos. Entre los pintores encontraremos obra de Clavé con su Pintura, seguido de José Guerrero, Paisaje o dos obras de madurez de Tápies como Pintura, tierra, collage y Cordel y Ventana al vacío. En el apartado escultórico, la colección viene representada con artistas de renombre cómo Alberto Sánchez y su Pájaro bebiendo agua, Pablo Serrano, Hombre con puerta, la majestuosidad de Chillida con Tokio y Elogio de luz XVI, o Alfaro con Ulises en Rocafort y Martín Chirino en su Raíz.

#### REPRESENTACIÓN ARAGONESA

Escasa pero interesante, así podría definirse la representación de artistas aragoneses dentro de la colección que aquí se muestra. Tenemos desde un casi desconocido Valero Iriarte (1680-1744) con su Don Quijote en su batalla con los pellejos de vino, uno de los primeros artistas españoles, junto con el madrileño Pedro Peralta en representar asuntos de la novela cervantina. El artista siguió bastante al pie de la letra el texto de Cervantes. En el Museo de la Casa de Cervantes de Valladolid se conserva otra pintura del mismo autor, La historia del pastor Crisóstomo y la pastora Marcela, por lo que hace pensar en la existencia de una serie de pinturas del mismo autor que pueden andar pululando por ahí a la espera de ser encontradas.

De los tres representantes más importantes del Grupo el Paso, Serrano, Saura y Viola, encontraremos obra interesante, de Pablo Serrano, se ha seleccionado Hombre con puerta, 1965, esta serie establece un contraste entre lo abierto y lo cerrado, entre la originalidad y la brillantez. De Manuel Viola, se ha seleccionado Sin título, 1961, obra realizada en la etapa de mayor plenitud y que se caracteriza por el uso predominante del blanco, negro y ocre. Por último de Antonio Saura veremos Dama en la habitación (interior), 1966, esta obra pertenece a una serie llamada Habitaciones en donde una figura queda enmarcada por la recta que sugiere la estancia.

Sin duda alguna esta exposición tiene muchas lecturas, pero una de las más interesantes es comparar con otras colecciones artísticas tanto de bancos como cajas de ahorro que se han ido formando a lo largo del siglo XX, con el objetivo de poder perfilar futuras catalogaciones para el mejor conocimiento de los críticos e historiadores del arte, así cómo del público en general, cómo lo ha echo el Banco Santander.

#### PARA SABER MÁS

Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza 16/12/09- 14/03/10

**Horarios:** 

-Martes a Sábados: de 11 a 14 y de 17 a 21 h.

-Domingos y festivos: de 11 a 14h.

-Lunes: cerrado

# Los cartones nominales de Steve Gibson

Natural de Liverpool, Steve Gibson eclosionó su carrera de escultor en Zaragoza hace ya cinco años, en el marco de la edición de 2004 del ciclo sobre arte contemporáneo *La Frontera*, donde destacaron sus esculturas de ficción ubicadas en la vía pública. Algunas de estas piezas amanecieron con monedas a sus pies depositadas por algunos transeúntes al creer tratarse de mimos casi momificados, de lo que pronto dio buena cuenta la prensa. Este hecho reveló una evidencia: el simulacro del arte podía liberar el esfuerzo humano como la máquina en las factorías, siempre que saltemos por encima de las arbitrariedades institucionales, tanto artísticas como económicas, si bien hablamos de dos ámbitos absolutamente imbricados, tal y como argumentó Malevitch hace ya casi un siglo: la economía es la quinta dimensión de la realidad y, en el arte,

se ubica tras la intromisión en el espacio del tiempo (o de la acción), es decir, la cuarta dimensión teorizada por el cineasta Jean Epstein. La economía es un factor determinante en la opción estética de Steve Gibson, por recurrir en el acto de la monumentalización a un material efímero y sobre todo ligero como es el cartón, en su caso consolidado y fortificado con ayuda de la resina, material que ha servido a toda una reciente generalización de artistas (quizás encabezados por el hiperrealismo del australiano Ron Mueck) para detener y preservar, es decir, monumentalizar fragmentos de la realidad más cotidiana, y entendamos por este verbo hacer Arte a partir de un objeto o de un material, escindir su apariencia de su realidad, despegar su imagen, su virtualidad, ya sea para leerla o simplemente para contemplarla.

En la exposición colectiva Rarezas de artista, acontecida en 2008 en el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, pude comprobar la evolución de Steve Gibson hacia los actuales realismos con su serie Tormented Souls (iniciada un año antes), a veces aparentemente naturalistas por detenerse en lo insólito real reproducido mediante materiales y pigmentos plásticos, así como se ha recurrido recientemente al formol para detener la evolución de lo orgánico, como en algún momento nos ha mostrado otro británico, Damien Hirst. De esta forma los materiales de procedencia industrial (origen incluso de los óleos una vez comercializados en tubos de estaño desde finales del siglo XVIII, lo que convierte a toda obra de arte en un ready-made, tal y como advirtió Duchamp) regresan al hacer artesanal del arte, a la minuciosidad del artista, de la lírica iluminada que crea un décalage entre la realidad y su destinación, paralelo a la distancia existente entre virtualidad de las esculturas y su materia, en el caso de Steve Gibson entre la ligereza y la efimeridad del cartón y su destinación artística. Ya no se trata como en tiempos de las vanguardias históricas de disolver el concepto de arte en su entorno real, sino de fortalecerlo incluyendo la realidad en su interior, para lo que es necesario ser consciente del poder nominal de las instituciones culturales, algo desconocido para todas aquellas corrientes transgresoras.

Sin embargo, ya hemos señalado un punto de confluencia entre el poder realista de las esculturas y la máquina en relación al hombre,

quizás nacida de una reflexión marxista, aunque si nos tornamos hacia Bergson aún podemos admitir otra: la escultura permite asir el instante cotidiano que el conocimiento no alcanza, precisamente mediante su materialización. No obstante, Gibson es consciente de que esta materialización jamás puede aspirar a la representación. Tendrá que construir nuevas presencias ayudada de la kantiana insinuación formal subjetiva y del modelo fotográfico que recorta los instantes de una duración y los encuadres a partir de una totalidad sensible. En este tipo de obras, en principio emparentadas con la generación Young British Artists -tal y como la ha dado a conocer desde 1992 la galería Saatchi-, ya no se aborda un realismo, ni siquiera un naturalismo tremendista, sino la simulación, en el sentido en que la entiende Baudrillard, es decir, cuando ya no disponemos del modelo natural de la representación sino tan sólo de la imagen desgajada. En este tipo de obras a la que asistimos tras los montajes de Georges Segal, en ocasiones a partir de los experimentos críticos abordados por Duchamp en la década de 1950 acerca de la distancia que resta entre la apariencia y la aparición con la ayuda de moldes de escayola policromada, ya no queda distinción alguna entre estos dos niveles de realidad. Lo que comenzó siendo un cuestionamiento de la representación misma acabó por afirmarla frente a la realidad, dentro del mismo proceso en que lo hizo el conjunto de la civilización guiado por la anarquía económica del mercado. Tal y como advierte Óscar Jara, los desnudos policromados de Ron Mueck superaron en su apariencia los cuerpos humanos presentados poco antes por el Doctor Gunther von Hagens. En el simulacro ya no hay representantes ni representados, tan sólo virtualidades destinadas a ser contempladas. Es el máximo alcanzado por el proceso de alineación, y estas últimas manifestaciones lo logran eliminando los elementos de distinción y enmarcado de la obra artística, esparciendo por los rincones de las salas institucionales los fragmentos de los grupos escultóricos, dado que es el cofrado de estas salas santuarias las que poseen el poder de decidir qué es arte y qué no lo es, incluso en el caso de las primeras actuaciones de Daniel Buren a finales de los años sesenta, donde tan sólo asistimos a un pobre enfrentamiento entre el poder nominal y estetizante del artista y de las instituciones desplegadas, con su pronta y evidente reconciliación en un pacto del que la separación surgió como la máxima triunfante.

Por el contrario, en las esculturas de Gibson observamos una conciencia de la naturaleza de la trasposición. En sus grupos escultóricos, faltos de contexto, de basamento y de conjunto semántico, late un lamento ante la incapacidad cognitiva actual, ante la fuga de la realidad, y este trasfondo justifica el elemento más importante de sus esculturas y de la dimensión pictórica que albergan en su superficie: la factura de las tiras de cartón. Al igual que las indeterminaciones de la pintura frente a los medios de reproducción mecánica, su misma autonomía, evidente en los problemas de escala y de coherencia unitaria, Gibson, a diferencia de sus compatriotas "la joven generación artística británica", no disimula estas texturas que revelan el proceso creativo. Es más, quiere que éste entre en maridaje con los personajes representados, individuales por ser retratos o individualizados al ser anónimos, y siempre ausentes, dado que lo que justifica al simulacro es la ausencia de su modelo. Cubriendo esa ausencia con cartón Gibson las desvela, como si de un juego "al hombre invisible" se tratase. Sabe que sus esculturas siempre serán fantasmas, espectros, alejándose de las esperanzas alquímicas, de los románticos muertos revividos y, ante todo, de los espectáculos. En muchas ocasiones, a propósito de sus esculturas se ha citado la impronta psicológica de Lucian Freud, posibilidad que bien podría ser común al tradicional humanismo psicológico de la "nueva generación británica". Aún siendo cierta esta sospecha, en Steve Gibson prima la factura de las pinturas de Freud, contagiadas sin duda alguna por el grabado al que éste se entregó enérgicamente, siendo éste un medio tradicional de reproducción que en su acabado aún conserva la huella de su diferencia con su propio origen. De hecho es en la misma factura donde nace tanto para Gibson como para Freud la psyche del retrato. Ya no se trata de una trasposición de un tema pictórico, como por ejemplo el desnudo con todo su naturalismo, a los materiales plásticos esparcidos por las galerías. Ahora los elementos ficcionales del arte viajan hacia la realidad sin poder apresar más que su ausencia, lo que bien explica la evolución de Gibson desde los personajes fantásticos en los que destacaba su volumetría esteatopígica y carnosa, hacia el realismo actual. Se trata de una reflexión sobre la misma naturaleza de las ausencias del modelo que justifican el retrato y que subrayan las distancias en las que aquí tanto insistimos, tema vital en la trilogía que ahora expone en el Torreón Fortea del Ayuntamiento de Zaragoza. No conozco profundamente la obra de Steve Gibson, pero intentaré ofrecer humildemente una serie de puntaciones que ilustren su proceder:

"Aquí" agrupa una serie de retratos que, como tales, no requieren ser individualizados. Es más, la individualización se destina a dos ojos de plástico posiblemente de producción industrial, razón por la que, liberados de las deformaciones artísticas por su exactitud mecánica, mejor representa el alma ausente del retratado, aun aprisionado en la obra tras el cartón cortado, cohesionado, modelado y policromado, estableciendo una fuerte distancia entre dos niveles que, por ejemplo, en el caso del retrato de Manuel Pérez-Lizano se traduce en la disparidad entre su profesión como historiador y crítico de Arte y el naturalismo fotográfico con el que se presenta, el mismo que el del resto de los retratados tal y como revela su tendencia al tamaño natural.

"Allí" aborda un conjunto heteróclito de personajes agrupados como transeúntes e inmortalizados en un determinado instante de sus gestos, posturas y actividades cotidianas. Carecen de la profunda mirada de los retratos y, sin embargo, también lo son, aunque lejanos, tal y como determinan sus reducidas escalas, las cuales intenta reproducir subjetivamente la superioridad de la conciencia que pasea por las calles, y cuya posición única y determinante, aun desconocida, registra el resto de las conciencias. Quizás se trate de una inversión de las monumentales escalas de Ron Mueck, a pesar de que siempre constituya una reiteración que, como la oferta 3-D de las películas de ficción de hoy en día, así como la propia perspectiva aérea renacentista, reproduce las propias capacidades registradoras y selectivas del ojo y de la conciencia. Más que a la estética de Kant asistimos a un canto a la belleza desgajada de su Crítica del juicio, basada en nuestra incapacidad para conocer el objeto en-sí, hecho que justifica la satisfacción subjetiva. Sin embargo, la razón del encuentro de todos los personajes de Gibson es totalmente objetiva, y esta objetividad ya no se lega al ojo de una cámara fotográfica por la que parecen estar registrados en su actitudes. Únicamente el arte junto con sus paréntesis institucionales es capaz de apresarlos en un "no-lugar", y sólo la negación misma del espacio mediante la pureza del arte, puede justificar la reunión de aquellos separados socialmente. Ante esta imposibilidad, los cartones actúan aquí

más que en ningún otro caso como fundas que dirigen la atención hacia los modelos reales, como las prendas de segunda mano que el artista Christian Boltanski sacudirá próximamente y de manera azarosa en el Grand Palais de París con la ayuda de una gran escavadora y bajo el significativo título *Personnes*.

"Y en ningún sitio" supone el clímax de toda esta exposición de ausencias, el intento constante de reconciliar la simulación con su desaparecido modelo. Es la meta a la que está abocado el conjunto de las piezas. Es más, algunos retratos se desarrollan en la desnudez como si se tratase de un fatigoso juego de capas ficcionales que nunca finaliza, desde la pintura acrílica superpuesta a la superficie, hasta la inagotable superposición de facturas. Estos retratos han comenzado por el simple gesto de quitarse la ropa, por lo que, al estar ubicados en el "no-espacio" del arte, tendemos a imaginar que han sido extirpados de escenas domésticas acontecidas en hogares, en principio carentes de interés (el "ningún lugar"). Como en el grupo anterior el actor monumental de la escultura permite romper esas barreras con su simple mostrar, desde la siesta y el simple desnudo, hasta los sexos abiertos, las magulladuras y las heridas, actos sin lugar alguno y que establecen la dirección del gesto del escultor en profundidad, en una constante penetración hacia un irremediable desconocido con la ayuda del cúter y las tijeras.

Si hablamos de Arte y Escultura quizás ya no debamos referirnos al clásico modelar, ni a la vanguardista y constructiva modulación, sino a una impulsiva destrucción en un mundo donde, a falta de certezas entre empachos y entelequias, la esquizofrenia juega cada vez más su papel de árbitro. Que nuestras conciencias descansen en paz lo que les queda de vida. Por lo pronto subrayaremos una vez más la importancia de la realidad material a la hora de analizar la forma y los temas de aquello que se nos presenta como Arte, esto es, diferente a todo lo demás.

# Escultura: La fragilidad y expresión de la carne

Viene bien recordar aquí aquellas impresionantes reses del matadero en la pintura de Rembrandt. Allí se demostró que el arte expresaba sentimientos de la condición humana. Más tarde, ahora, Steve Gibson (Liverpool, 1964) ha desarrollado en Zaragoza una plástica de extraordinario interés. Cuerpos con vigorosas identidades físicas que sorprenden y transmiten inquietudes. Cuerpos que bien desnudos o bien vestidos son símbolos de los miedos, preocupaciones e inquietudes de la existencia humana. Creo que Gibson, como Francis Bacon o como Lucian Freud, participa de las vicisitudes sociales o personales que condicionan la existencia. Recordemos que de una o de otra manera los tres son británicos.

Steve Gibson realiza unas esculturas veristas de las personas que le rodean de Zaragoza o de Liverpool, que a tamaño real o más reducidas, que expresan sus preocupaciones existenciales. Realizadas las esculturas en cartón de embalar troceado y resinas, les confiere con pintura acrílica no sólo la verosimilitud de la carne sino las reflexiones sobre el hombre y la humanidad. Estas cuestiones todavía son más patentes en el apartado de "y en ningún sitio" con la serie de "Tormented souls" donde las figuras expresan inquietudes, miedos, sorpresas y preocupaciones de un porvenir incierto, llegando al paroxismo en la instalación de la sala inferior del Torreón en la que un hombre castrado y sangrante sobre tierra nos induce misteriosamente a pensar en la fragilidad humana.

Steve Gibson, como Bacon y quizás más como Freud, dota a las esculturas de un color pálido a la carne que expresa tragedias personales o preocupaciones humanas de devenir existencial. Es una actitud, casi obsesiva, que los tres plasman en sus obras para producir en el espectador reflexiones personales en una

# Retratos del planeta Tierra, de Iván Pagnussatt

El apellido de origen italiano Pagnussatt, es conocido en la esfera del arte público de la ciudad de Zaragoza por algunas intervenciones escultóricas de Alberto Pagnussatt (de la Asociación Cultural Pablo Gargallo), como el en su día polémico Obelisco de la Plaza de Europa o la remodelación del Monumento a los hermanos Argensola en la Plaza de San Pedro Nolasco. Hijo del escultor Alberto Pagnussatt y zaragozano de adopción, Iván Pagnussatt (Marbella, 1971), ha desarrollado su carrera artística fundamentalmente en el ámbito de la pintura, en un registro realista, con la acuarela y el óleo como técnicas preferidas para el paisaje, el retrato y las naturalezas muertas. Su dibujo minucioso y detallado ha sido ejercitado desde su formación en la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza. Precisamente, fue en el edificio (hoy abandonado) de la Escuela de Artes Aplicadas de Zaragoza, donde expuso por vez primera con motivo de "Cien años de la Escuela", en 1996. A esta muestra han seguido otras exposiciones individuales y colectivas en galerías de esta ciudad. En esta ocasión, centenares de pequeños carteles en todos los escaparates del Casco histórico de la ciudad nos condujeron a la última exposición individual de Iván Pagnussatt, titulada "Retratos del Planeta Tierra". Este trabajo se presenta fuera del circuito habitual de galerías, en una improvisada sala de exposiciones junto a la Catedral de La Seo y el Arco del Deán, en la modesta sede de "Estrella de la mañana", de la Asociación de Amigos del Orfanato de Niños Invidentes de la India, en la calle Palafox, nº1. La exposición puede visitarse

durante estas fiestas navideñas, desde el 20 de diciembre al 10 de enero.

Anteriormente ya me había llamado la atención una de las obras expuestas, que estuvo colgada meses atrás en la sala de exposiciones K-Pintas, en la Calle Doctor Palomar, 19 bajos. Esta obra se titula *La Geisha de la Bahía de Tokio* (2009) y consiste en una nítida silueta del perfil de una geisha, con su imponente tocado recogido con varias horquillas o kanzashi. Desde mediados del siglo XIX los pintores no han dejado de representar el encanto de la mujer japonesa y sus vistosos kimonos. Fortuny, Monet o Van Gogh, son algunos de los principales representantes del Japonismo decimonónico, que adaptó la geisha de las estampas ukiyo-e a nuestra pintura. En nuestros días también persiste un fenómeno que denominado Neojaponismo y que está relacionado con el manga, el animé y los nuevos productos culturales llegados del Imperio del Sol Naciente. No obstante, la conexión de esta La Geisha de la Bahía de Tokio no proviene de la adaptación de una nueva imagen de una japonesa, ni una reinterpretación de una antigua estampa, sino que se origina por la cartografía de la capital nipona: por la propia silueta de la bahía de Tokio vista desde un satélite. Confieso que antes de ver el cuadro de Iván Pagnussatt jamás había asociado la vista aérea de la metrópoli nipona con la idílica imagen de una geisha, sin embargo, a partir de entonces, es imposible disociar estas dos imágenes, más aún cuando fue en esta ciudad, hasta 1868 llamada Edo, donde floreció la cultura urbana del ukiyo: el de las geishas, las diversiones y el teatro Kabuki.

La obra comentada representa bien la intención que persiguen los cuadros de esta exposición "Retratos del Planeta Tierra". Todos los cuadros, de un formato aproximado de metro y medio en su lado mayor, han sido pintados al óleo en sesiones de largos días de trabajo. Recorren distintos lugares de toda la geografía mundial vistos desde un satélite, a vista de pájaro. Una visión que, gracias a Google Earth y otros servicios en Internet, nos son hoy en día cercanos y hasta familiares, si bien siempre nos acercamos con el zoom a un lugar concreto

sin buscar las maravillosas sorpresas que se camuflan en las grandes panorámicas.

Iván Pagnussatt practica un surrealismo actualizado. Utiliza las imágenes de los satélites para encontrar en lo profundo de su mente otro mundo que se superpone, en forma de rostros y cuerpos; en forma de retratos. Los paisajes elegidos son muy distintos y las formas que surgen recogen en ocasiones personajes de su universo personal. Todos nos hemos tumbado en un prado a encontrar en las formas de las nubes rostros, animales u objetos. En la era de los satélites, podemos volcar nuestra mirada hacia el planeta y hallar en el paisaje imágenes sorprendentes. Ciertamente muchos fotógrafos ya nos han revelado la belleza del planeta desde el cielo. Iván Pagnussatt reivindica para la pintura los colores y sensaciones de esta vista cenital, que eleva hasta un punto donde los objetos reales llegan a confundirse con las imágenes que nuestra mente proyecta. El público acostumbrado a rebuscar imágenes escondidas entre los cuadros de Salvador Dalí encontrará un paralelismo y cierta continuidad con estas pinturas de Iván Pagnussatt, que presentan una originalidad, sinceridad y vigencia del espíritu surrealista.

## El Taller de escultura en Bellas Artes.

## 1.- Base legal y objeto del presente estudio

El tiempo, antes que oro, es vida y si el trabajo ocupa gran parte de nuestro tiempo, que cedemos a cambio de un salario, esto no puede ni debe ser a cambio de nuestra vida. (Cárcoba, A. 1996: 468)

Los objetivos del progreso económico están justificados sólo

si el mismo se centra en los seres humanos y su bienestar social (Berlinguer, J. 1996: 368)

Esta investigación pretende revisar la seguridad de la docencia en Bellas Artes. y aportar con ello una mejora en las programaciones docentes. La prevención laboral en arte se basa en muchas ocasiones en el sentido común, aunque la legislación nos obliga a su cumplimiento. Podemos y debemos aprovechar los nuevos Planes de estudio para reflexionar sobre las prácticas y actividades que revisten algún tipo de riesgo. La Ley de Prevención de Riesgos Laborales (L.P.R.L. de aquí en adelante) en sus artículos 14 y 17 dicta que la prevención ha de tener carácter actualizante, pues cambian, como ya lo están haciendo, las condiciones asociadas al trabajo. En esto radica la oportunidad de estas líneas. Hemos de hacer frente a situaciones inaceptables asumidas como normales, eliminando todos los peligros para la salud o la integridad física. Debemos advertir que en prevención todo esfuerzo que se realiza es ingrato, pues es una inversión invisible. trabaja en seguridad para que no ocurra nada, sin una utilidad palpable e inmediata. Así, engañosamente podemos llegar a la conclusión que el dinero invertido se malgasta.

El objeto del presente trabajo es enseñar a evaluar el estado de la seguridad de los talleres de Escultura a partir de la legislación española, observando las instalaciones, las actividades y los procedimientos de trabajo. Todo ello, a fin de tomar decisiones sobre la necesidad de ejecutar aquellas medidas encaminadas a la eliminación o disminución de los riesgos derivados de la docencia que se imparte. Nos amparamos en que la seguridad en el trabajo es un derecho de los trabajadores. El artículo 40.2 de la Constitución española dice: Asimismo, los poderes públicos (...) velarán por la seguridad e higiene en el trabajo. Igualmente, el art. 14 de la L.P.R.L. establece el deber empresarial de protección de los trabajadores frente a los riesgos laborales. Así pues, existe una obligación legal de las Universidades como empresas

contratantes que adquieren con sus empleados. Además, los profesores actúan como ejemplo para que los alumnos incorporen las medidas necesarias en su futuro laboral. La implantación de los Planes de Grado resulta una oportunidad para revisar y corregir instalaciones y métodos y adecuarlos a condiciones más flexibles (tutorizaciones, talleres abiertos, etc.) Sería significativo que dichos Planes contasen desde el principio con el valor añadido de una sensibilidad en la prevención de riesgos laborales. Se estima que se van a producir, o ya lo están haciendo, cambios en lo concerniente a:

 actividades y procedimientos de trabajo, con nuevas asignaturas

— equipos de trabajo y herramientas, según las necesidades docentes

- instalaciones, con nuevos lugares
de trabajo

Nos vamos a centrar en la Universidad de Granada, que la tomamos como ejemplo por el conocimiento que de funcionamiento tenemos. La organización de la Prevención en dicha universidad está perfectamente constituida en materia de prevención, pues el correcto desarrollo de la L.P.R.L. así lo exige. En todas las Universidades supone el establecimiento de un Comité de Seguridad y Salud, como órgano de participación y consulta, constituido por delegados de prevención como representación de los trabajadores y representantes por parte de la Universidad como empresa. La de Granada posee además un Servicio de Prevención propio, aunque de hecho pueda ser externo. Recomendamos a los interesados dirigirse a sus propios servicios de prevención en materia de asesoramiento, pues puede ser que las universidades no hayan establecido un Manual de Autoprotección para todas y cada una de sus facultades y este necesario estudio se realice por fases. No obstante, estimamos que Bellas Artes ha de ser prioritaria, debido al volumen de su actividad física, técnicas, materiales empleados y materias de desecho que produce. De ellas, esencialmente en el área de Escultura, al menos en lo tocante a la universidad de Granada, que hemos tomado como base de nuestro estudio.

### 2.- Derechos, deberes y reparto de responsabilidades

Existe todo un corpus de literatura legal, a la que normalmente el docente es ajeno. Tenemos que dirigirnos a los especialistas en materia de prevención para asesoramiento, pues, como se suele decir, la ignorancia no nos exime en el cumplimiento de la ley. Entresacamos de la L.P.R.L. como derecho, el de a nuestra integridad física y a una adecuada política de seguridad y salud; y como deber, el de observar las medidas de seguridad y salud que se adopten. El trabajador está obligado a aplicar en su trabajo las medidas legales y reglamentarias de seguridad (art.4, 5 y 19.2). Nos curaremos en salud, nunca mejor dicho, si incluimos aspectos básicos de este tema en los respectivos Programas Docentes de las asignaturas que impartamos.

El horizonte de trabajo lo han marcado los nuevos Planes de Estudios, cuya implantación efectiva en la Universidad de Granada arrancará en 2010. Es el momento pues para plantearse dotar de nuevas infraestructuras, reordenar asignaturas y su correspondiente equipamiento. Lamentablemente la formación e información de los docentes en materia de seguridad no es requerida como conocimiento. Consecuentemente, los Programas de sus asignaturas no suelen incluir el tema y este posible vacío se proyecta finalmente en las prácticas de taller. En la universidad de Granada resulta competencia de los departamentos la asignación de tareas para sus integrantes. Es importante para establecer no sólo las funciones, sino también las responsabilidades de cada uno de nosotros. El artículo 41-A) del Reglamento de Régimen Interno de nuestro Departamento de Escultura señala:

Asimismo son competencias del mismo (Departamento): el

establecimiento de las tareas de los distintos miembros del Departamento, Profesores y Personal de administración y servicios, así como los becarios de colaboración.

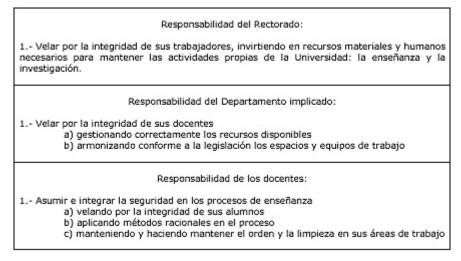


Figura 1. Responsabilidades de los actores implicados.

#### 3.- Consideraciones iniciales a la evaluación.

Para que este artículo tenga sentido y no quede en un cúmulo de literatura gris, ha de ser práctico. De manera que proponemos un caso a evaluar, para desgranar todas las fases de un sistema de prevención. El caso que vamos a exponer se extraerá de nuestro quehacer cotidiano. No obstante, esta información pretende ser extrapolable a cualquier otra Facultad de Bellas Artes. De manera general, la metodología a seguir en la confección de todo Plan de Prevención son los siguientes:

- -Evaluar
- -Priorizar
- -Mantener activo en el tiempo el sistema de control de riesgos

En principio se aplica el marco general normativo sobre prevención de riesgos laborales (ya sea de legislación nacional, como la vigente en cada Comunidad autónoma) y los que haya menester para el inicio de una actividad (por

ejemplo, condiciones de habitabilidad, distribución de energías eléctrica, de gas, etc.) Dicho de otra manera: asegurar que un sitio se adecúa al trabajo a desarrollar, en este caso docente. Este paso se reserva a especialistas en prevención y no a nosotros como profesores. Sólo donde no exista legislación a aplicar -y los huecos en este sentido varían con la actividad-, acometemos una Evaluación inicial de riesgos, sobre:

- Los lugares de trabajo (dónde se imparten nuestras asignaturas)
- Los puestos docentes a evaluar (quiénes lo hacen)
- Las materias que se desarrollan (en qué condiciones se imparten)

Y es en este caso donde nuestra experiencia en la actividad escultórica arroja una vital información. Un método de análisis desarrollado por el Instituto Nacional de Seguridad e Higiene en el Trabajo (INSHT) se basa en estimar el nivel de riesgo, identificando los peligros. Esto nos corresponde a los docentes, porque estas prácticas las llevamos a cabo nosotros cotidianamente. En ella combinamos la probabilidad que ocurra (el tiempo de exposición a la actividad varía desde continuada a esporádica) con las consecuencias del daño. A la vista de los datos aportados, jerarquizamos las intervenciones correctoras, detallando su valor económico y atendiendo si necesita un seguimiento posterior.

Nivel de riesgo en cada actividad (asignatura)		Consecuencias			
		Ligeramente dañino	Dañino	Extremadamente dañino	
Probabilidad	Baja	Riesgo despreciable	Tolerable	Moderado	
	Media	Tolerable	Moderado	Importante	
	Alta	Moderado	Importante	Intolerable	

Figura 2. Tabla de probabilidades y consecuencias.

Básicamente recabaremos la información de campo mediante: a) reuniones con la administración (Gabinete de Prevención si lo hay), que aporta la documentación legal requerida en su caso; b) con los responsables del Departamento en cuestión; c) con los compañeros docentes de esa asignatura y con los auxiliares de prácticas, si los hay. Es importante la observación empírica de las áreas de trabajo, aplicando las normas que en su caso correspondieran y recogiendo las muestras fotográficas pertinentes. Hemos de examinar los siguientes aspectos:

#### 1.- El Taller de escultura como lugar de trabajo.

Se entienden por lugares de trabajo no sólo las zonas donde se desarrolla la actividad docente, sino que se incluyen también los servicios higiénicos, locales de descanso, los locales de primeros auxilios y los comedores o cafetería. Es decir, cualquier área en la que los docentes y auxiliares, como trabajadores que son, puedan acceder en razón de su trabajo (R.D. 486/1997). Todos ellos han de ser espacios seguros. Nos centraremos en el estado de los talleres de prácticas, al tener el mayor potencial de riesgos. Hemos de prever diferentes escenarios en su uso: tal vez para labores manuales y/o mecanizadas; posiblemente no se excluya docencia teórica en esos mismos espacios. Asimismo, es probable que se proyecten como espacios multiuso para distintas asignaturas.

Dado el carácter público de la actividad que desarrolla, las construcciones han de cumplir la Norma Básica de Edificación (NBE/CPI 96, R.D. 2177/96), en la que también se contemplan las condiciones particulares para uso docente. Tal vez haya edificios antiquos no adaptados y en este caso, es el arquitecto quien tendrá la facultad y conocimientos. No obstante, conviene que este profesional se muestre permeable a las necesidades y sugerencias de los docentes que finalmente ocuparán el lugar. Algunos requerimientos pueden tener que ver con la luz (ambiental o puntos de luz específicos), con zonas húmedas, con la siempre difícil amortiguación de ruido, con el ancho de vías de circulación y puertas (incluyendo la dirección de su abatimiento), con lugares para unas tutorías más silenciosas, con la altura de la techumbre o el tipo de suelo (que admita golpes y usura continuada), con una amortiguación térmica flexible (en largos períodos de calor, una actividad física produce stress térmico), con la ventilación (forzada, especialmente si se trabaja con químicos), etc. Si nos reunimos varios docentes, podemos seguir formulando preguntas que prevean posibles usos, en aras de una mayor eficiencia del espacio: ¿Puede afectar el tiempo atmosférico en el buen desarrollo de las prácticas? ¿Hay zonas húmedas? ¿Se contempla el uso

de electricidad a su alrededor? Es importante en la distribución de los espacios, que se contemple la ley: el R.D. 486/97 y la Norma Básica de Edificación (R.D. 2177/96 art.6.1), donde se especifican la densidad de ocupación de 1 persona cada 1'5 m², que sube a 5 m² en locales docentes diferentes a las aulas, como laboratorios o talleres de escultura en nuestro caso. Un lugar densamente ocupado puede implicar confusión visual, alienación individual y dificultades de atención. El taller de prácticas exige además una movilidad constante al profesor.

Es responsabilidad del arquitecto aplicar la normativa contra incendios (R.D. 1942/93) y velar para que las instalaciones, aparatos, equipos y sistemas de protección reúnan los requisitos de seguridad. Sin embargo, nos referiremos a algo de lo que sí podremos informarle: el tipo de fuego que se ocasione ¿Qué se puede llegar a quemar? ¿Puede haber combinación con electricidad? Esto puede ayudarle a determinar el tipo de extintores, las mangueras de agua (llamadas BIEs), la resistencia al fuego de puertas y paramentos, etc. Según cómo distribuyamos espacialmente nuestra actividad, así se diseñarán las rutas de evacuación, la colocación de señalización, la ubicación de pulsadores e iluminación de emergencia, etc. Todo eso lo tiene que confeccionar un especialista, pero -y no nos cansaremos de repetirlocon todos los datos que nosotros le podamos facilitar. Nos tenemos que prestar además a los posibles simulacros de evacuación que se practiquen, pues somos percibidos por los alumnos como la autoridad natural del grupo en horario lectivo. Como hemos indicado con anterioridad, cada centro de trabajo ha de contar con un Plan de Autoprotección (que elaborará cada Universidad), en el que han de colaborar los docentes.

#### 2.- Los puestos a evaluar.

Los usuarios de los talleres de prácticas son, por lo general:

- a) Profesores: al evaluar los riesgos laborales inherentes a su actividad, mejoramos consecuentemente la seguridad de los alumnos. El docente necesita conocimientos específicos en los procedimientos seguros de las materias que imparte. Para ello, tiene derecho a una formación e información que erróneamente se le deja a su propia experiencia.
- b) Auxiliares: el servicio de apoyo en los talleres son genéricamente llamados Personal de Administración y Servicios (P.A.S.) Se dedican a pequeñas reparaciones, revisiones, limpieza de herramientas, etc. y se encargan también de contactar con los servicios exteriores para reparaciones, instalaciones y reposición de energías.
  - c) Alumnos cuyas asignaturas prácticas se impartan en los

talleres. Son la mayoría de las personas que desarrollan la actividad. No podemos decir que *trabajan* en el sentido contractual del término, pues no reciben salario por su aprendizaje, ni han firmado contrato alguno. No obstante, resultan el colectivo más vulnerable y la razón de ser última de la existencia de dichos talleres. Por eso resulta tan fundamental la información y formación de los que sí son trabajadores. Sin temor a equivocarnos, podemos incluir a los estudiantes en el grupo de personas vulnerables (además de los jóvenes, embarazadas o trabajadores temporales que señala la ley). Respecto a la protección de menores y jóvenes, en su artículo 27 la L.P.R.L. especifica:

La evaluación tendrá especialmente en cuenta los riesgos específicos para la seguridad, la salud y el desarrollo de los jóvenes derivados de su falta de experiencia, de su inmadurez para evaluar los riesgos existentes o potenciales y de su desarrollo todavía incompleto.

Si bien el artículo se refiere a trabajadores jóvenes, observamos un paralelismo claro con los estudiantes que se inician en el manejo de las máquinas del taller. No obstante, quedan cubiertos por sus correspondientes seguros escolares. Puede haber personas sensibles a determinados riesgos, por sus características personales o biológicas. Incluso puede haber personas con dificultades físicas limitantes aprendiendo en el espacio del taller. No podemos permitir en ningún caso actitudes de heroicidad mal entendida, cuando manejamos las herramientas. Las limitaciones personales de cualquier índole en el manejo de herramientas deberían de espolear un ambiente de comprensión y cooperación mutua.

### 4.- Primer paso: confección de una Ficha de Actividades.

Vamos a realizar a continuación un ejercicio práctico sobre los Talleres del Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Con la información que expondremos a continuación estaremos en condiciones de redactar un pequeño, pero eficiente Plan de Prevención. Casi todas las actuaciones descansan, como hemos dicho más arriba, sobre el sentido común y para aspectos técnicos más específicos hemos de dirigirnos a nuestros respectivos gabinetes de salud laboral. Estudiaremos los espacios donde se desarrollan las actividades y a continuación trataremos sobre los procedimientos, materiales y herramientas utilizadas en cada actividad. La siguiente Ficha de Actividades habría que rellenarla para cada taller y para cada asignatura ligada al mismo:

1	$N^{\underline{o}}$ Puestos docentes y de PAS a	Añadir si hay restricción de acceso u
	evaluar	obligatoriedad de uso de equipo de protección
		individual (EPI)
2	Nº alumnos	Por grupo y totales
3	Actividad principal	P.ej. modelado, vaciado, metales, etc.
4	Descripción de tareas	Ejercicios propuestos y materiales y utillaje a
		usar.
5	Frecuencia	En horas semanales
6	Lugares de trabajo	Descripción y medición del espacio
7	Formación sobre los procedimientos	Protocolo por escrito para casos de accidentes.
		Con simulaciones en vivo. Organización del
		trabajo.
8	Instalaciones, maquinarias y equipos	Hacer una ficha identificativa junto al aparato.
	utilizados.	
9	Herramientas manuales y eléctricas	Instrucciones del fabricante sobre seguridad
	portátiles	
10	Tamaño, forma, carácter de la	P.ej. piedra irregular, de 70 kg. con superficie
	superficie y peso de materiales a	lisa/ punzante/ cortante, etc.
	manejar	
11	Distancia y altura de movimientos que	P.ej. de pie, a la altura del vientre. Hay o no
	han de efectuarse con las piezas.	que doblar las piernas/ las lumbares. Peso por
		encima del hombro, etc.
12	Energías utilizadas	Manual, gas, carbón, electricidad, gasoil, etc.
13	Sustancias y productos utilizados y	P.ej. disolventes, mordientes, etc. Restos de
	generados	astillas, polvo de barro, cascajo, etc.
14	Contenido y recomendaciones del	Ver de cada fabricante
	etiquetado de sustancias utilizadas	

Figura 3. Ejemplo de Ficha de actividades (extraída de Gómez Cano, M. 1996: 23)

Respecto a las instalaciones, equipo y maquinarias, es conveniente colocar junto a las máquinas-herramientas, fichas plastificadas que informen sobre su uso, a manera de manual del usuario. Si las máquinas son antiguas esto es legalmente imprescindible. Estas fichas vienen a complementar la falta de marcado CE (R.D. 1435/92) y/o de puesta en conformidad (R.D.1215/97). De este apartado se excluyen las herramientas eléctricas de mano. Las

presentes en un taller medio de escultura son: tronzadora, cizalla, curvadora, plegadora, guillotina, soldadora (eléctrica de arco voltaico, de gas propano, Tig, de puntos o de argón), sierras sin fin para madera y para metal, cepilladora para madera, taladro de banco, pulidoras de columna, amoladora, etc. Las herramientas eléctricas manuales de las que dispone un taller medio son por lo general: radiales para metal y piedra, abrillantadora de metal, recortadora de chapa, soldadora portátil de puntos, hornillo y soplete de gas, soldadora de estaño, taladros, sierras de calar, de ingletear y circular, lijadora, cepillo eléctrico, grapadora profesional, etc.

Ficha:	fotografía identificativa
Nombre:	
Servicio:	sirve para…
Limitaciones:	no sirve para…
Principales elementos:	
Accesorios:	
Protocolo de uso:	con el máximo detalle y
	mostrando un ejemplo en vivo
Exposición a riesgos:	puede ocurrir…
Equipo de protección	hay que ponerse…
individual a usar:	
Vínculos con otras	
herramientas:	

Figura 4. Ejemplo de Ficha de información para máquinas herramientas, sin marcado CE, aunque es muy didáctico colocar una pequeña cartela también en las nuevas, a modo de manual rápido de consulta.

La herramienta principal para el artista sigue siendo la mano, pero muy auxiliada por herramientas manuales y eléctricas portátiles. La relación sería muy prolija: desde martillos con diversos cotillos y pesos, hasta sierras, llaves, sufrideras, remachadoras, cinceles, gubias, etc. Cualquiera puede provocar cortes y quemaduras leves, aplastamientos, erosión en las manos, salpicaduras o atrapamientos de ropa. Algunas se usan en caliente como las espátulas para cera o los sopletes para el pavonado del metal. Debamos advertir que las herramientas eléctricas portátiles suelen representar la fuente de mayor número de incidentes, aunque no los más severos. Las radiales

generan ruidos y peligro de cortes, rotura del disco y proyección de material. Las soldadoras producen a tiempos prolongados cansancio ocular, radiaciones nocivas en la piel y quemaduras por chispas. Los taladros tienen peligro de rotura de brocas, usura de piel en contacto con partes móviles y proyección de material. Las desbarbadoras pueden despedir cerdas metálicas. Otros riesgos resultan menos evidentes y por tanto, más difíciles de prevenir. Por ejemplo, el azadón y la pala para remover el lecho de arena de una fundición de bronce pueden provocar traumas lumbares. Asimismo, las gomas de las herramientas neumáticas se comportan como auténticos látigos, si se sacan de los enchufes rápidos cuando aún contienen presión. Incluso enderezar un clavo mal fijado a un tornillo de banco puede hacerlo saltar. En definitiva, como un compañero llegó a comentar, quien más trabaja en un taller de escultura definitivamente es el ángel de la guarda.

También hemos de chequear los posibles incidentes que pueden derivarse del tamaño, forma, carácter de la superficie y peso de los materiales a manejar. Por ejemplo, la manipulación de láminas de metal, sus picos, cortes o punzonados en piel o en ojos. El peso de las pellas de barro y de la piedra resultan una fuente potencial de traumas músculo esqueléticos. Incluso en vaciado, el tamaño y peso de los negativos contrasta con su fragilidad y obliga a adoptar posturas poco ergonómicas. Igualmente, el tamaño de muchas piezas de escultura se sitúa por encima de los 25 k. y se tienden a moverlas sin pedir ayuda. Además, puede haber manipulación en caliente, en húmedo o en mojado.

Los metales no férricos como el cobre o latón no desprenden chispas en su mecanizado, por lo que tendemos a mostrarnos más confiados en su manipulación. Clavos, tornillería y alambres se muestran punzantes y posiblemente estén oxidados. Vidrios y cerámicas se muestran cortantes por los bordes y son frágiles. La química de los plásticos es variadísima y su manipulación en caliente desprende gases tóxicos. En ningún caso se debe mezclar acelerante y catalizador, por su violenta reacción. Estas sustancias, junto a los disolventes orgánicos, deben emplearse lejos de fuentes de calor y en zonas bien ventiladas. Es imprescindible seguir rigurosamente las advertencias de fábrica.

Todo cansancio (sea térmico, acústico o músculo esquelético) termina por distraer nuestra concentración y puede generar situaciones de riesgo. La escultura aúna peso y fragilidad, por lo que el traslado resulta lento y delicado. La distancia y altura de movimientos que han de efectuarse con las piezas escultóricas es también muy variado. ¿Hay que agacharse? ¿Se flexionan las piernas para hacerlo? ¿Hay que elevar la obra, las manos o una herramienta por encima del pecho? ¿Hay que separarlo del cuerpo? Si nos podemos caer, ¿lo hacemos al mismo nivel o a diferentes alturas? La escultura tiene el gran inconveniente del

peso. Con ello, quien ha de moverse no es ésta, sino el escultor. Por tanto, la incomodidad de las posturas ni resulta infrecuente, ni tampoco momentánea. Es posible que al principio se nos abran las muñecas por el peso y el esfuerzo continuo. Si las obras han de moverse con los brazos despegados del cuerpo o alzados, realizamos un mayor esfuerzo. Asimismo, operar en cuclillas es más inestable y forzado que con una rodilla en tierra.

Aunque la electricidad sea una energía técnicamente con estándares de seguridad muy altos, su constante uso conlleva una gran posibilidad de fallo. Los efectos para el organismo pueden ser directos (quemaduras, contracciones musculares, inhibición de centros nerviosos, etc.) o indirectos: caídas, cortes, choques, etc. Por ejemplo, las alargaderas pueden ser motivo de tropiezos y provocar otros daños, si además trabajamos con una herramienta entre las manos.

El almacenamiento del material y de las obras a medio concluir no parece un problema menor. Dado que un taller de prácticas se suele usar por diferentes grupos en distintos horarios, debemos gestionar racionalmente el espacio. Es imprescindible el orden y la limpieza y la gestión racional de los desechos evitará ulteriores problemas. Se generan virutas por el mecanizado, despieces por tronzado, desquaces por aprovechamiento de uno o varios elementos de un objeto, etc. Manipulando objetos, en la mayoría de las ocasiones los desechos son compuestos complejos y difíciles de determinar en peso y forma. Pueden aparecer junto a otras sustancias como pintura, plásticos o bien contener óxidos. El barro genera polvo muy fino, la madera y piedra produce lascas, aserrín, virutas y polvillo que tapiza los pulmones y puede ser irritante, o incluso nocivo si se trata de granito. El uso de papel genera desechos combustibles, la fragua genera hollín y cenizas de carbón; la fundición también produce gran cantidad de desechos y escorias de chamota o moloquita. En procesos de vaciado con poliéster las sustancias son tóxicas o irritantes (fibra de vidrio) y las cargas de sílice pueden provocar silicosis. El trabajo con morteros de yeso o similares provoca sólidos inertes. Además, en casi todos los procesos generamos desperdicios, como cubetas de plástico rotas, brochas secas, etc. Todo este panorama ha producido un perfil del escultor ruidoso y sucio, del que quizás no hagamos lo suficiente para desprendernos. Para contrarrestarlo, hemos de emplear un sistema racional de contenedores para residuos. Definitivamente, el orden y la limpieza tendrían que ser las señas de identidad de un taller de prácticas que emplease métodos seguros.

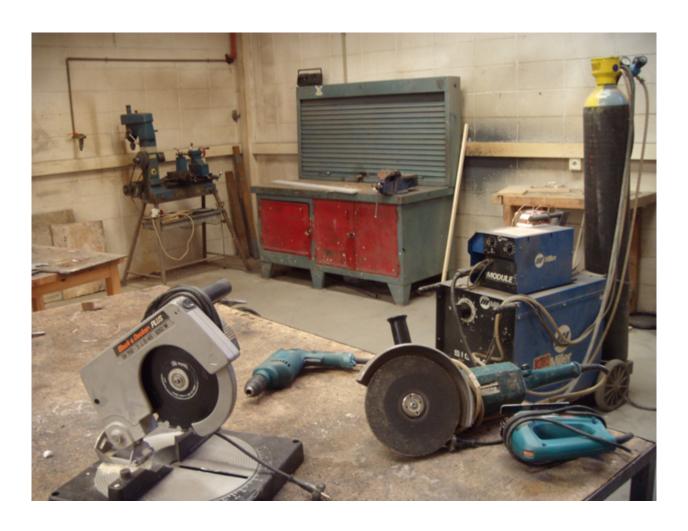


Figura 5. Los talleres de prácticas escultóricas en Bellas Artes y algunas de las máquinas y herramientas más usadas.

## 5.- Segundo paso: la Ficha de Identificación de Peligros y Estimación de riesgos.

Tras la elaboración de la Ficha de actividades (ver figura 3) salen a la luz los diversos riesgos que tenemos que controlar. Las situaciones de peligro pueden proceder tanto de circunstancias (materiales, ambientales o procesos productivos), como de actuaciones inseguras. A partir de la información recogida, confeccionaremos un listado (llamado en la jerga prevencionista *check list*), incluyendo además los puntos necesarios de comprobación periódica, en una tabla de identificación de peligros. Recordemos que, si bien es posible que las condiciones en los talleres sean en general aceptables, cuando identifiquemos algo como riesgo importante, *no debemos comenzar la actividad hasta su rectificación*.

Listado de posibles riesgos detectados	Nivel de riesgo
	(en relación a
	Tabla 2)

Riesgos de caída de personas/objetos al mismo/distinto nivel	Trivial
Atrapamientos/ Cortes por objetos o herramientas/ proyección partículas	Tolerable
Suelo no limpio/resbaladizo/ Presencia de cables u objetos en el suelo	Tolerable
Espacios inadecuados/ Zonas peligrosas no señalizadas	Importante
Zonas de paso con objetos acumulados/ Zonas de paso no delimitadas	Tolerable
Aberturas o huecos con riesgos de caídas de personas y objetos	Tolerable
Falta señalización de obligación de equipos de protección individual	Moderado
(EPI)	
Manutención no periódica de las herramientas	Tolerable
Separación insuficiente entre máquinas/ Número de usuarios excesivo	Moderado
Contactos térmicos/ eléctricos/ Vibraciones	Tolerable
Posibilidad de asociación electricidad/ humedad	Tolerable
Cableado con empalmes, sin anti-humedad o sin toma de tierra	Tolerable
Desecho inadecuado de residuos	Moderado
Inhalación/ingestión/Contacto de sustancias nocivas	Trivial
Iluminación pobre/ deslumbramientos	Trivial
Medios lucha antiincendios inadecuada/ Riesgo de incendio/ Lugares de	Importante
evacuación taponados/ Riesgo de explosión	
Fatiga física/ Fatiga visual/ auditiva/ stress térmico	Tolerable
Etc.	

Figura 6. Ejemplo de Ficha de identificación de peligros y estimación de riesgos (Modificado del I.N.S.T.H. 1995:35)



Figura 7. Sierra de cinta para madera, debidamente señalizada. Resulta extremadamente peligrosa, de manera que queda restringido su uso sólo para personal cualificado.

## 6.- Tercer paso: el Plan de control periódico.

Vamos a mostrar un ejemplo de una hipotética intervención priorizada, a partir de la ficha anterior. La asignación de los recursos económicos ha de tenerse en cuenta, siendo tal vez interesante un plan sistemático de inversión en varias etapas.

Intervención	Asignatura	Lugar	Prioridad	Coste	Medios	Seguimiento
				aprox.	humanos	Mantenimiento
Plan de	Todas	Todos	1	cuantificar	Gabinete	Sí
Prevención			Prioritario		Prevención	
Fomento uso	todas	Todos	2		Auxiliares	Sí
protección			Prioritario		taller	
individual						

Modernización	Metales	Pabellón	3	Instalador	Sí
parque	0tros	fundición	Prioritario		
máquinas	procesos	Pabellón	En fases		
herramientas		multiusos			
Almacenamiento	Metales	Pabellón	4	Auxiliares	Sí
correcto gases	0tros	multiusos	Prioritario	taller	
	procesos				
Homologación	Metales	Pabellón	5	Instalador	Sí
pequeñas	0tros	multiusos	Prioritario		
instalaciones	procesos	Patio intermedio			
de gas					
Mantenimiento	Talla y	Exterior Pabellón	6	Instalador	Sí
compresor aire	moldes	fundición	Prioritario		
Fomento del	todas	Todos	7	Auxiliares	Sí
orden y de			Prioritario	taller	
limpieza y uso			En fases		
de					
contenedores					
Reordenación	Todas	Todos	8	Auxiliares	No
espacios			Secundario	taller	
			En fases		
Señalización	Metales	Pabellón	9	Comisión	No
	0tros	multiusos	Secundario	seguridad	
	procesos	Pabellón			
	Talla y	fundición			
	Moldes				
Nivel de	Metales	Pabellón	10	Auxiliares	Sí
iluminación en	0tros	multiusos	Secundario	taller	
máquinas	procesos				
	Talla y				
	Moldes				
Ruidos	Metales	Pabellones	11	Gabinete	Sí
	0tros	metales y	Secundario	Prevención	
	procesos	multiusos			

Figura 8. Ejemplo de Ficha de intervenciones correctoras.



Figura 9. Líneas de evacuación marcadas en el suelo, que sirven a su vez como ordenamiento del espacio del aula.

#### 7.- Discusión

Hemos analizado los aspectos anteriores desde el ámbito de la Escultura obviando otras parcelas potencialmente peligrosas, como Restauración, Pintura, Grabado, Fotografía, etc. Cada área mantiene su correspondiente particularidad y sería una labor que desbordaría un artículo de divulgación académica el analizar todas ellas.

Somos conscientes que el panorama legislativo es mucho más amplio que el mostrado. Sin embargo, hemos evitado la literatura legal y lo hemos simplificado en aras de la claridad. Igualmente sabemos que la prevención se enfrenta a costes de tiempo y dinero y tales inversiones no siempre estamos dispuestos a asumirlas de buen grado. De hecho, la propia concienciación sobre el tema ya resulta árida. Este campo resulta poco gratificante en general, pues el éxito estriba precisamente en que no ocurra nada.

No queremos dar la impresión que una vez realizado el ejercicio que proponemos, la cuestión de la prevención en el taller quedarán definitivamente resuelta. El control de los riesgos ha de ser constante y eso requiere de gran generosidad por nuestra parte, sin esperar recompensa alguna.

#### 8.- Conclusiones

- a) Es necesario por ley fomentar una cultura de la prevención participativa. Estamos en departamentos universitarios y ofrecemos un servicio público, *inmersos* además en ese mismo público. El Preámbulo de la ley de Prevención de Riesgos Laborales aspira a mejorar progresivamente las condiciones en el trabajo. Su deseo de universalizar el problema preventivo es tal, que incorpora una novedad: la de aplicarse en el ámbito de las administraciones públicas. Ésta es la razón por la cual nos afecta directamente.
- b) Tenemos que aunar la práctica artística con métodos de trabajo seguros, esto es, hermanar la prevención sin merma de la creatividad. Del panorama general, deducimos que tenemos mucho por recorrer. Es ineludible que asumamos la prevención como un capítulo más en nuestra docencia artística.
- c) Lamentablemente, el accidente no avisa y debemos desterrar la desidia y sustituirla por hábitos correctos de trabajo. Educar a los alumnos significa que las medidas de prevención son eficaces cuando están dispuestos a perder el tiempo poniéndolas en marcha. Deseamos que el presente estudio sea un punto inicial en su implantación y constante armonización. Esperemos que así sea.