

Pedagogía de los sentidos. Una aproximación al legado de Hugo Kükelhaus.

1.- PLANTEAMIENTOS. Semblanza de Hugo Kükelhaus

Los sentidos son los ministros del alma (Leonardo)

Por la dificultad que entraña el idioma alemán, lo que no se traduce a inglés y/o después al castellano, queda casi irremisiblemente fuera de nuestro alcance. En el caso de Hugo Kükelhaus, esto resulta un notable empobrecimiento, pues no sólo desconocemos su figura e investigaciones, sino todo el tejido cultural que lo sustentaba.

Hugo Kükelhaus fue un fenomenólogo de los sentidos. Su dilatada vida (1900-1984) le hizo asistir a las dos grandes guerras. El epicentro de la segunda fue una Alemania abiertamente nazi, donde la propaganda sacó rédito de las aspiraciones y frustraciones de todo un pueblo, incluida su persona. Del enorme poder redentor de la educación será él mismo ejemplo, pues coqueteó con el régimen nacionalsocialista en lo tocante a la defensa de los valores tradicionales del mueble (su primera formación fue de carpintero) y después pasó a la resistencia. Escribió sobre teorías de la sección áurea en la artesanía del mueble y fue diseñador y docente en la Escuela de Artes y Oficios de Münster tras la guerra.

Hugo Kükelhaus fue un personaje polifacético, con formación en diversos campos, como la arquitectura, la artesanía, la filosofía en su manifestación más genuinamente alemana, como

es la antroposofía, conectada con la naturaleza y la experimentación y que nos ayuda a comprender el fenómeno de "lo verde", tanto en su vertiente política, como en la ecológica. Se mostraba muy crítico con una civilización deshumanizada y fue firme defensor de los principios funcionales y orgánicos del ser, por encima de una pretendida racionalidad, que mostró su rostro más sombrío en el diseño de los campos de exterminio. Escribirá así *Unmenschliche Architecture* (Arquitectura inhumana). Ganó fama en 1967 en la Exposición Universal de Montreal cuando presentó unas 30 experiencias con los sentidos, explorando como lo hará Alexander Lowen con la Bioenergética, la escucha atenta del cuerpo y aprendiendo a través de éste.

Hablar de pedagogo y teórico en Alemania equivale a compromiso político, al igual que Beuys, tal vez más activista que artista. Por tanto, no tuvo inconveniente en montar su propia *tournée*, carpa incluida, para mostrar al público sus experiencias. Fue tal el éxito, que se decidió instalarla de manera permanente en un precioso parque en Nuremberg.

Sus propuestas pedagógicas son una reacción lógica a una sociedad sumamente tecnificada y con unos intereses casi exclusivamente focalizados en el consumo irracional y el beneficio económico. Para volver a sentir propone observar el fenómeno, lo cual nos desconecta inmediatamente del pre-juicio y del automatismo. Esto se enmarca en la línea de las propuestas de vivir atendiendo el presente de Tich Nah Han, cuyo método de meditación consiste en "simples" paseos con total conciencia. No es casual que la primera de sus así llamadas *estaciones experimentales* consista precisamente en caminar descalzo y a ciegas sobre distintas superficies, que amén de activar nuestros órganos mediante un masaje, nos retrotraen a nuestra infancia. (ver imagen 1)

Sus libros, muy didácticos, han servido para aplicar su inventiva en jardines, hospitales o para activar los sentidos.

Conceptos metodológicos en Kükelhaus

Sus propuestas arrancan con la estimulación de los sentidos: tacto, movimiento, vista, escucha atenta, etc. que nos lleve a una reflexión más fresca y directa de los fenómenos. Todo conocimiento debe quedar interconectado, para potenciar la humanidad de cada ser. Para él, las personas y la tierra son un sólo organismo vivo. Si el terrorismo significa una catástrofe social, la falta de perspectiva ecológica puede llevarnos al colapso. Es aquí donde se encuentra el ser humano actualmente. Sus pasadas vivencias hacen que tenga muy en cuenta el totalitarismo, que es lo más radicalmente distinto a la propia vida: llena de matices, riqueza y pequeñas cosas que marcan una sutil diferencia entre todos. Para él, lo rápido o lo tecnificado no son valores en sí mismos. El ser humano es su propio universo y es mucho más que su cerebro pensante. A cada cual le considera como una semilla de una planta singular, que fructificará en momentos diferentes, de manera que el educador se convierte en una suerte de jardinero. Éste ha de tomar las pequeñas sutilezas como algo sustancial. Sostiene que la vida no se deja amedrentar por los fracasos, como el niño que se levanta y se cae... y lo intenta de nuevo; porque actúa según un impulso que supera su propia inseguridad y está llamado a ponerse en pie. Por esa razón fue pionero en el desarrollo de juguetes orientados al desarrollo psicológico de los niños. Kükelhaus pretendía acercar más al ser humano a la naturaleza, y por lo tanto más a sí mismo. Como él mismo afirma: *Atraviesa más a menudo, por bosques que por libros, pues los árboles y las piedras te enseñan lo que no pueden tus maestros.* (2008, 28)

Alejado de la industria del *wellness* (bienestar), se mostrará receptivo al hambre espiritual como nuestro gran déficit occidental, pues pasamos de la materia (mater) al pensamiento abstracto hasta perder nuestra raíz, y convertirnos según una expresión del sociólogo Peter Berger (1974), en un *homeles mind* que se aleja de sus experiencias fundamentales. Por eso, se empeña en construir un entorno vital a escala humana (arquitectura, espacios interiores...) Cree que la vida se ha segmentado en Occidente. Esta “secularización” del pensamiento, que prima lo secundario (la lógica industrial de mercado) nos convierte en extraños en el mundo y con un enorme desinterés en el plano social. De esa necesidad de apertura partiendo de nosotros mismos, donde comienza su planteamiento, con la esperanza de contrarrestar “la huida hacia la cabeza”, que ha dejado huérfano al sentido corporal.

Así, un objetivo suyo declarado consistirá en la expresión de la conciencia vital en el ser, que repercutirá en la relación con el entorno natural y social, en una suerte de ecología. Igualmente persigue re-unir mano y pensamiento (dado que él era artesano), lo que proporciona un pensamiento de acción, garantizando el contacto con el entorno y pasando de lo abstracto a lo concreto. Aspira por tanto a la vida como escuela, basando la educación en necesidades reales y no postizas: no permanecer ciego a las condiciones exteriores, no estar sordo a las condiciones interiores. Pretende estimular el conocimiento del cuerpo en la pedagogía infantil. Además, introduce el juego grupal en las organizaciones laborales, evitando el alienante sistema de hombre-máquina. Trata, finalmente, de *encontrar el sentido a través de los sentidos*, en el taller de la vida.

Habitar nuestro cuerpo

Wahr en alemán significa verdad y *wahr-nehmen* (literalmente tomar-verdad) significa percibir. Así, se emparenta lo que percibo con aquello que creo verdadero. Kükelhaus pretende pasar de la concepción “tengo un cuerpo”, a “soy un cuerpo”, o mejor, “soy mi propio movimiento”. Me hago a través del espacio, donde me des-envuelvo con intención, a lo largo del tiempo. La diferencia entre el tener y el ser movimiento resulta fundamental. Mi yo consiste sustancialmente en ese ser que se desencadena y pone de manifiesto la tremenda ilusión del aspecto del *tener* materialmente un cuerpo.

El ritmo es la gramática básica del *fluir*. La acción se conforma en el tiempo y su flujo se mantiene con el ritmo. Cada ser debe de encontrar su propio ritmo espacio temporal, su propia cadencia. La dirección hacia delante se ha sobredimensionado. El centro del corazón es el lugar donde parte todo movimiento. Así, nace de muy dentro (moción, locomoción, emoción) y se produce con auténtica intención. El placer es ritmo y la música puede amplificar nuestro interior. Las sensaciones placenteras levantan el ánimo y estimulan la actividad. Cualquierapuede ser vivida como fuente de placer: lavar platos o bailar, si se desarrolla con gracia, esfuerzo justo, etc. En toda actividad podemos desplegar armonía y evitar movimientos mecánicos y fríos. El cuerpo está estructurado para el placer y no para la eficacia laboral. Por eso el éxito no aporta alegría corporal, pues ignora lo orgánico.

El ser no solo se define como un conjunto de funciones, sino que se realiza a través de ellas. Por ello, la pedagogía de Kükelhaus estimula el *ir* y el *venir*, el levantarse, el gustar, el tocar y trastear, la tensión, construir con las manos, botar, moler trigo o encender fuego. Todo ello nos despereza del atollondramiento y nos susurra a nuestra verdadera naturaleza interior. El cuerpo apenas se usa hoy, si no es para la presunción estética, para cuyos fines la gimnasia,

dietas o cirugía plástica no garantizan ni que se sienta el cuerpo, ni que se nutra con corrección. Sentir y estar atentos a sus necesidades provoca una experiencia “peligrosa” por desconocida en su unidad y en sus cadencias. Todo sentimiento tiene un origen y disolución corporal y queda lejos de la pretendida racionalidad. Esta conciencia corporal se inspira en Seymour Fisher, para quien sólo apenas tenemos conciencia del cuerpo en la enfermedad, en la fuerza laboral o en el sexo.

La segregación corporal se da en el trabajo (donde la fuerza física femenina se considera inferior) tanto como en los iconos corporales (que explota a la mujer como ícono). La instrumentación tecnológica obliga al cuerpo a que se acople a la máquina y cualifica a un operario cuando se empotra a ella, dejando fuera su propia esencia humana. Reflejos del malestar físico se manifiestan en los casos de infarto, estrés o úlcera que, sin ser enfermedades por sí mismas, reflejan de forma somática la rebelión del cuerpo. Nuestra concepción del trabajo causa disfunciones físicas (problemas vegetativos y de tensión corporal) y sociales (apatía y aislamiento).

Las propuestas de Kükelhaus tratan de desencadenar una pedagogía corporal de una manera científica. El embriólogo Erich Blechschmidt muestra la historia de nuestros órganos, modelados a través de nuestros actos corporales y aunque los ignoremos, sus necesidades permanecen. Por ejemplo, los brazos y manos no sólo sirven para coger y aferrar, sino que también actúan como impulsores de ritmo y equilibrio. Igualmente, el biólogo chileno Maturana muestra que los modelos más abstractos del pensamiento lógico son reflejo y parten de nuestro sistema de organización corporal. Por ejemplo, el sí y el no, como activo/pasivo. De hecho, “an-greifen” en alemán significa agresivo y “greifen” significa asir. Otro tanto ocurre en latín, donde agredir proviene de “gradi”, con el significado de andar hacia algo, o dirigirse a.

2.- DESARROLLO. Las Estaciones Experimentales

Mit den Händen sehen, mit den Augen fühlen(ver con las manos, sentir con los ojos) (Goethe)

Uno de sus mayores legados, aparte de sus escritos y pensamiento, son sus "Campos de Experimentación de los Sentidos" sembrados a lo largo Alemania, Austria y Suiza. Hemos visitado uno de ellos en un parque de Nürenberg y otra instalación, ya con aspecto más museístico pero igualmente pedagógica en el Schloss Freudenberg, un palacete reacondicionado a las afueras de Wiesbaden. Las estaciones experimentales se ofrecen a los sentidos, que se pueden profundizar y enriquecer con más propuestas y ejercicios. Sin embargo, desde un punto de vista pedagógico mantienen una unidad de concepto global. Le sirvió como inspiración el *Exploratorium* en San Francisco (1969), ideado por el físico y hermano del proyecto Manhattan, Frank Oppenheimer y en los doce sentidos del teósofo Rudolf Steiner (1917).

Las propuestas de estaciones se agrupan en diferentes recorridos (hasta 30 trabadas entre sí). La primera impresión que puede darnos estos museos de la experiencia es que se sitúan a medio camino entre un parque de las ciencias (se exponen diferentes modelos de estructuras dinámicas de arena, agua y fluidos para observar el pulso rítmico) y un taller corporal con zonas de tacto, equilibrio, etc. trufado de chiquillos o de mayores, que se quedan embobados como aquéllos, observando un panal de abejas o recorriendo un laberinto. Pero más allá de su apariencia, contiene un profundo significado social. Kükelhaus pretende que se vivencien principios sociales de una manera lúdica y directa y no como un acto de reflexión libresca.

Si bien cada una de las experiencias se concentra en un sólo sentido, él parte del ser humano como una totalidad orgánica y social, en una suerte de lo que llama pedagogía del cuerpo (Leibpädagogik). Todos los sentidos son realmente uno. La presión nos excita el oído y la piel; la luz generan calor y brillo, etc. y ante los que tomamos (o no) la decisión de responder. Cuando trata sistemáticamente los sentidos no lo hace para diseccionarlos, sino para hacernos ver, oír, sentir y tocar la vida como una unidad. De ahí tantos ejercicios y (aparentemente) tan diversos. Algunos sentidos han “envejecido” en nuestra cultura (tacto/olfato) y otros (vista) se han vuelto más importantes.

Experiencias de equilibrio y dinamismo

Las vivencias cotidianas ahogan su misterio por el afán de rapidez. Más rápido, más ligero, más concentrado, son valores absolutos e indiscutibles en esta sociedad. Cabalgamos sobre esa montura veloz que nos empobrece. El niño “no sabe” y ahí radica su ventaja: mira y se admira. Juega repitiendo hasta cansarse. Un columpio es un juego bien sencillo y reiterativo, sin embargo la posibilidad cinética no se desgasta con el conocimiento racional; aunque sepamos que se balancea hacia delante y hacia atrás, nos montamos por puro placer, a través del impulso de nuestro cuerpo. A continuación, describiremos algunos aparatos.

Péndulo de Galileo.

Similar al que en distintas versiones y movimientos se ha usado como decoración del hogar (fig.1). Si se lanza una bola, sabemos que las demás transmiten sin moverse la fuerza hasta la última, que se desplazará; pero pocos conocen que si se lanzan dos, dos serán las que se muevan; si tres, serán el mismo número. Este principio lo ha empleado también para el diseño de sus columpios. Esta ley de causa y efecto tan sugerentemente kármica se ve cuando se lanzan todas las bolas contra una sola (qué ocurre se lo dejamos a los lectores como un interrogante). Este sencillo aparato actúa como una metáfora social, exemplificando la influencia de unas personas sobre otras.



fig.1

Péndulo de los tres tiempos. Sobre un eje único se colocan 3 péndulos de diferentes largos, aunque los lastres (bolas) pesan igual (fig.2). Aparentemente se balancean de forma irregular, si no se descubre un cierto orden en el empuje. Este orden había que tenerlo en cuenta en el tañer de las campanas para coincidir sus balanceos: la frecuencia se basa en quintas, cuartas u octavas. De esta manera, música y ritmo se visualizan en este sencillo aparato.



fig.2

Columpios. Son juegos de energía cinética y potencial, a través del impulso de nuestro propio cuerpo. Unas plataformas sobre ejes permiten que giremos sobre nosotros mismos, haciendo piruetas y comprobando las fuerzas centrífuga y centrípeta, cuando sepáramos o juntamos los brazos en el giro. Estos ejercicios eliminan el “imperio de la vista” y nos hacen sentir en el flujo del movimiento. El doble columpio (fig.3) no pasaría de ser un entretenimiento para chiquillos, si no fuera porque las conclusiones sobre interacción social son tan atractivas como los mismos juegos. La sensibilidad motora y el equilibrio se potencian con un puente colgante tendido sobre un río, que se mueve y que vibra al paso del público, como los que vemos en las películas de acción, ofreciendo una impresión muy real de aventura

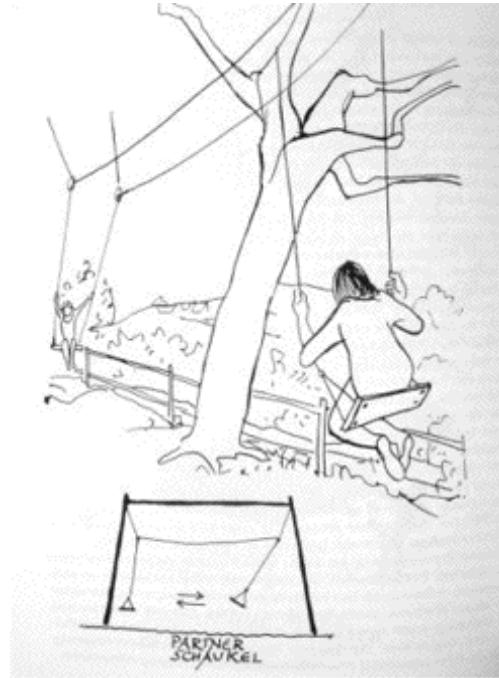


fig.3

Plataformas de equilibrio grupal e individuales. La plataforma grupal ofrece una superficie plana circular sobre un eje y raíles para que se mueva en redondo y se incline a la vez (fig.4). Permite infinidad de juegos grupales: hacer un corro hasta que la plataforma se mantenga paralela al suelo, andar en el mismo sentido e inmediatamente al contrario, lo que provoca que por inercia el suelo nos lleve hacia atrás; balancearnos por grupos en diferentes esquinas, etc. Como toda propuesta grupal, estimula la comunicación lúdica gestual entre los participantes. Tiene un correlato en las plataformas individuales para equilibrio (fig.5), construidas a partir de una media esfera como base, en la que descansa un plano circular, sobre la que la persona ha de mantenerse de pie. Una variante grupal consiste en equilibrarse distintos participantes, tomándose de las manos. Otro aparato es una manta de goma, elevada del suelo y que se desarrolla sinuosamente en un plano oblícuo. Cuando dos personas se montan y caminan, uno y otro modifican el suelo del compañero. Otro aparato consiste en un circuito de equilibrio (fig.6).

Más allá del juego sensorio motor, estas propuestas son una demostración palmaria de cómo el equilibrio propio depende del movimiento ajeno y viceversa: la influencia que yo ejerzo en el resto. Así, Kükelhaus muestra el equilibrio como un asunto comunal, por la ayuda mutua y el apoyo necesario entre los miembros.



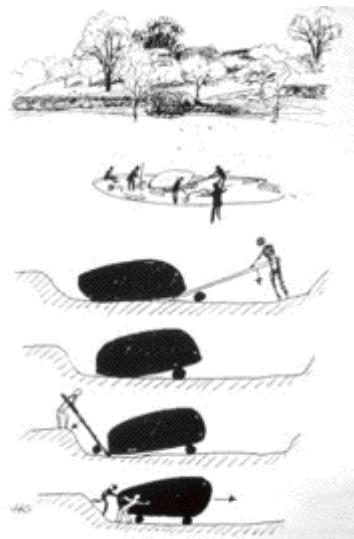
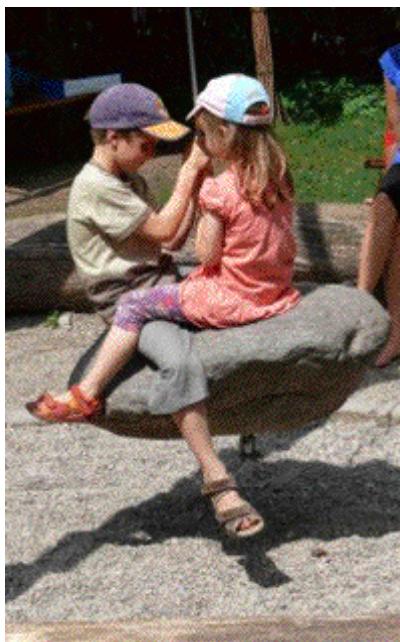
Fig.4



Figs.5 y 6

Bloque de piedra colgante. Resulta impresionante cómo una roca de grandes dimensiones pueda ser movida sin mayor dificultad

por un niño, sencillamente colgándola (fig.7). Se nos invita a que nos sentemos sobre esta masa pendular y que nos balanceemos con los ojos cerrados, al lento ritmo que impone la roca, inspirado en el pedagogo fenoménico y físico Wagenschein (1962). En esta misma línea de “física ancestral” se proponen juegos con palancas, sobre bloques de piedra, que ruedan sobre unos rodillos en un espacio confinado (fig.8). Las imponentes masas contrastan con la facilidad con que podemos moverlas, activando el imaginario de nuestra potencia y capacidad.



figs.7 y 8

Paseo llamado “Escuela del andar”.

Andar linealmente sobre el asfalto no resulta nada divertido; sin embargo, caminar a través de un bosque, con sus luces y sombras, con el movimiento constante sobre distintas

superficies que nos fuerzan al equilibrio y con olores diversos, nos refresca. Tal vez sea menos rápido, pero resulta claramente más vivificante. Sobre esta base está diseñado el ejercicio propuesto. Los pies, normalmente aislados, han de sentir el pulso de la vida que late bajo ellos. El masaje que proporciona caminar sobre distintas superficies es muy refinado y actúa en profundidad sobre el organismo. Kükelhaus propone caminar sobre superficies de guijarros, arena, cortezas de árboles, grava, agua corriente, etc. sometiendo a los pies a contrastes de dureza y temperatura diversas (fig.9).



fig.9

Olfato.

Otra estación se dedica al sentido del olfato, tan atrofiado en nuestra época y donde el mismo acto de acercarse las cosas

a la nariz para reconocerlas se considera de mala educación. A la vez que respiramos, olemos, capturando partículas con la nariz. Hemos perdido la orientación mediante el olfato. Similar al gusto, tiene espectros con los que detectamos desde lo dulce a lo podrido, del perfume al hedor. El olfato nos traslada a un universo de recuerdos. Kükelhaus dispone aromas en pequeños departamentos, que se liberan a voluntad.

Otra idea es crear un jardín de fragancias, al estilo de un herbolario medieval. Como el olor estimula a comer, aprovecha para que el público realice una molienda de harina y alrededor del fuego hornee la masa. Así, cada estación se puede ampliar con una serie de ejercicios que por capilaridad enriquecen cada experiencia propuesta.

Orientación.

Mediante un laberinto, que en la Antigüedad y en la Edad Media tenía connotaciones de orden cósmico y místico, nos propone afilar nuestra capacidad de reconocimiento del terreno, observación y perspectiva. El laberinto se despliega en los parques y jardines como una “adivinanza” tridimensional. El curso que describe el sol por el cielo (salida, cénit, ocaso) ha trazado en nuestro imaginario líneas de fuerza y ejes con los que orientarnos. Estos puntos de referencia los hemos trasladado al calendario, relacionando espacio y tiempo cílicos. Igualmente, se ofrecen al espectador piedras que marcan el sol estacional y diversos tipos de relojes solares.

Tacto.

En esta ocasión, Kükelhaus ofrece una “Galería del tocar” en

la estación dedicada a este sentido, tal vez muy necesario en estas latitudes tan septentrionales, donde este sentido está socialmente mal considerado. Tocar es una necesidad biológica y no sólo un placer, que comienza desde el nacimiento. Es el primer sentido en el bebé, que reconoce el mundo a través de su boca. En el neonato no hay distinción entre audición, visión y tacto. Si oye algo, tiende a cogerlo, pues la estimulación es única y total. Sus resortes de seguridad, como un chupete, un muñeco de trapo al que aferrarse, etc. debemos considerarlas seriamente.

Contactar equivale a entrar en órbita. El hambre de contacto es más profundo que la excitación sexual, pues es necesidad de ternura y afecto. Después de consumar el contacto íntimo, una pareja deja lamentablemente de tocarse. Davies (1993) se pregunta si no estaremos tan endurecidos que sólo alcanzar el orgasmo nos puede conmocionar. No tocar es una advertencia de privacidad burguesa y el cuerpo como objeto entra dentro de esa norma de privacidad. Somos parcios en el tocar, porque también lo somos en el mostrar nuestros afectos. A los niños les encanta tocar y se les van las manos a las cosas, que la educación puritana va frenando. Así, nuestras ansias las sublimamos tristemente con un animal doméstico.

El contacto físico alarga literalmente la vida. Estimular el tacto aumenta las conexiones neuronales. A mayor tacto, menor incidencia de muerte prematura en los niños, menores tasas de enfermedades cardiovasculares y mayor integración social. El tacto provoca alegría: las personas con los ojos brillantes tienden a mirar directamente y a conectar con su interlocutor. Esto se corresponde a la piel cálida y significa que la sangre fluye desde el centro del cuerpo hasta la superficie, al contrario que en el retramiento. La piel actúa como una membrana selectiva, que diferencia estímulos. Deja pasarlos si son placenteros y se vuelve rígida ante el dolor. El afecto es un flujo de sangre hasta la superficie de la piel, crea calor y busca proximidad. Por eso la persona afectuosa es cálida y

toca, abraza, besa o da la mano. En los sentimientos hostiles la sangre se retrae y la persona se vuelve fría y distante. Una persona segura acepta lo extraño, es receptiva con lo desconocido y se abre a lo nuevo.

El tacto es tan profundo que se usa su reacción para definir las emociones: sentir. No tiene que ver con el futuro, sino con el presente. Tampoco podemos tocar a distancia. La mano prensil es el cerebro exterior de las personas. Kükelhaus propone un ejercicio inspirado en las escuelas de Montessori. Se disponen cajas o sacos colgados llenos de distintos materiales, que sin verlos, se ofrecen al tacto para su reconocimiento: rugosos, lisos, con diversos pesos, temperaturas y configuraciones, desde granos de café, anís estrellado, algodón, plumas, mendrugas de pan, pesas de plomo, arena, algodón, etc. Ciegos, "leemos" el material con más intensidad y juzgamos con detenimiento sus cualidades. Una variante consiste en mezclar diferentes materiales (lana, harina, metal, virutas, etc.) para atender cómo se mueven entre los dedos. Otra muy sencilla y divertida es sentarse en el suelo y hacer bolas de papel con los pies.

Visión.

Otra propuesta se dirige a la visión y op art, a la descomposición de la luz, a la fijación retiniana, etc. El ojo no ve, el ser humano es el que ve. Es el órgano más desarrollado en nuestra cultura y con más presencia en el cerebro.

El ojo consume el 80% de nuestra atención. Si desplazamos el ojo-captor al oído receptor, pasamos del águila masculina a la escucha femenina. La visión es tacto a distancia y, aunque empobrecido, proporciona conocimientos de espesor, forma, temperatura, etc. y nos aproxima a las cosas.

Por otra parte, resulta una experiencia muy rica en matices la cancelación de la visión por un buen rato. La instalación de Schloss Freudenberg de Wiesbaden propone un ejercicio de visión, o mejor de ceguera, con un bar totalmente oscuro, donde un camarero ciego sirve la comanda, con una enorme empatía con los participantes. En estas circunstancias ponemos en práctica el tacto, la orientación con sonidos, el olor y, sobre todo, la íntima sensación de que estar ciego no nos aísla como en un principio creeríamos, sino que se descubre paradójicamente otro mundo nuevo, en otra frecuencia distinta.

Además de ello, el ser humano se provee de visión onírica, la cual se activa en la imaginación y en el sueño. Dado que tiene la capacidad de imaginar, también de crear o creer en espejismos. El engaño de la vista resulta más común de lo que podemos pensar: confundimos un montón de piedras como el perfil de una persona, porque la vista interpreta la realidad y la trata de acomodar a sus expectativas (fig.10).



fig.10

Sonido.

Si el mundo actual se concentra en lo racional, verbal y formal, con particular atención a la zona de cabeza-ojos, si promociona la voluntad y resulta unilateral y excluyente; la música es emotiva, somática, crea color, se concentra en el cuerpo-oído, proporciona equilibrio y resulta una experiencia total e integradora del grupo.

El mundo suena. El aire es presión y cuando lo captamos como vibración la llamamos *sonido*, mientras que cuando lo captamos por la piel decimos *tacto*. El universo está lleno de sonido y cada partícula de tiene su propia frecuencia. Ya en 1797 el músico y físico Chladni estudió las trazas vibratorias con la ayuda de un arco de violín. Con aparatos electroacústicos se ha logrado grabar el brote de una rosa. Así, Berendt propone imaginarnos cada planta florecer en un prado, junto a millones de flores en una inmensa polifonía. Las plantas son hipersensibles al ambiente y por tanto también a cualquier sonido. Se ha observado que con la música hindú se refuerzan y con la rock se mustian.

Es tal la importancia del sentido de la escucha, que resulta un canal permanentemente abierto, pues carece de párpados o de labios con que cerrarse. La mujer es unos decibelios más receptiva a la escucha que el varón. Casi milagrosamente percibe a distancia su criatura, incluso durmiendo o sin haberse percatado de ruidos más evidentes. A su vez el bebé siente la métrica materna, su ritmo cardíaco, cuando se abrazan.

Los animales visuales son agresivos, como el águila. *Greifen* en alemán es captar, por ejemplo, la luz de las estrellas, con el mismo sentido que *capturar una pieza* (*an-greifen*). Por el contrario, los animales auditivos son sociales y femeninos, como la ballena (*hören* es oír y *ge-hören* incluir o

pertenecer), pues su llamada envuelve y guía la manada. Sonido tiene interesantes parentelas, como en inglés *sound* (sonido) y *soul* (alma).

No existe caja de resonancia más viva que el cuerpo humano, que la *per-sona*, como el más refinado instrumento melódico. El sonido influencia cada átomo de nuestro cuerpo. Una cuerda de guitarra o un diapasón en contacto con otro, resuena. En el seno de un grupo, ya sea una familia, una clase o una pareja, un tema se manifiesta y vibra para armonizarlo. *El tono hace la música*, reza un proverbio alemán: lo importante es el tono de la palabra, no su significado, que se vuelve áspera o conmovedora según el que se emplee. Lo primero que captamos en las palabras son los sentimientos que se expresan a través de ellas y después el pensamiento, a través de su significado.

Tanto los encantadores de serpientes, como el flautista de Hamelin, los tambores o la música *rave* usan de sonidos para su trance. El equilibrio de la música es literalmente física: en el oído tenemos el órgano de la información sobre nuestra postura, aceleración, giro, etc. El equilibrio se relaciona con la armonía, que a su vez se relaciona con la integridad, que finalmente lo hace con la ética. La música se comprende con todo el cuerpo: estimula, excita, nos vuelve más intensos o más relajados, ralentiza o acelera el corazón, dilata las pupilas, produce inquietud o relajación muscular, provoca espontáneamente imágenes oníricas, etc. La música es armonía y ésta salud. Como la música puede ser disonante o armónica entendemos la clásica expresión de Novalis: *toda enfermedad es un problema musical*. Si un ruido es amenazador y puede literalmente enfermar, la música sana, pues crea armonía en un mundo caótico, actúa como un bálsamo y prevalece sobre el desorden. De la palabra tono, *sound*, deriva *gesund*, sano en alemán. Hasta hace poco, la manera de transmitir los conocimientos consistía en cantar la lección, emparentando música y poesía. Melos (de la que se deriva melodía) era entendida tanto lírica como música en Grecia. Música, pintura

y poesía se traban con fuerza: Schönberg, Juan Ramón Jiménez o Kandinsky transitaban con naturalidad de un arte a otro. Música viene de Musa, inspiradora de las artes y para Schopenhauer es *la más poderosa de todas las artes y por ello alcanza por completo sus fines desde sus propios recursos*.

En la estación que se dedica al sonido, Kükelhaus diseña aparatos que juegan con la fuerza del viento, como del frotamiento de piedras, etc. Trata de poner en con-sonancia el ser humano con el orden del mundo a través de la conciencia de su propio organismo. Hubo en Alemania un gran éxito editorial con *Die Welt ist Klang* (El mundo suena), acercándonos su autor, Berendt, a músicas ancestrales, sonidos armónicos, etc. De ello se perciben rastros en los ejercicios de gongs y piedras sonoras.

Una propuesta llamada *Summloch* consiste en una roca con un agujero excavado de tamaño ligeramente mayor a una cabeza humana adulta. Si la introducimos y tarareamos, el sonido queda atrapado de una forma muy particular, como una caracola. La impresión es similar a bañarse en la propia voz (fig.11).



fig.11

Una sala de sonidos nos propone descubrir el espacio mediante la impresión auditiva, cancelando la visión. La sala hace rebotar el eco y lo que oímos realmente es aire vibrando. Los tonos de un aparato llamado monocorde se pueden tocar y están relacionados matemáticamente con la geometría (proporción). Con estos acordes muestra la armonía matemática en el orden universal. Igualmente construye gongs de metal o de láminas de piedra pulidas de diversos tamaños y se escuchan con el cuerpo tendido y relajado. Tienen diversos tonos pentatónicos, lo que permite que se toquen en grupo sin disonancia. También fabrica los así llamados “resonadores”, que son sencillos tubos de metal, cuya longitud y diámetro captan diferentes frecuencias. Como se pueden orientar por el espacio, dado que están suspendidos, parecen “catalejos” de sonido. El dendrófono es un instrumento a manera del xilófono, pero a base de piedras de distintos grosores y largura. Cada uno al golpearlo vibra en su propio tono. Otras piedras grandes y pulidas provocan sonido vibrante al frotarlas intensamente con las palmas de las manos mojadas (fig.12).



fig.12

Comprensión de otros fenómenos.

Los aparatos de Kükelhaus no se diseñan para practicar deporte o como mero entretenimiento, sino para impulsar la conciencia motora corporal y posibilitar las relaciones sociales con su disfrute compartido. Todas las estaciones experimentales se esfuerzan por hacer comprensibles los fenómenos físicos en los que se basan, para estimular a los más jóvenes a experimentar. De las muchas propuestas, entresacamos sólo algunas.

Doble espiral y cuerpos platónicos. Entendida como el secreto de la vida, cuya estructura le valió el Nobel a Watson y Crick. Se halla presente en caracolas, flores o en galaxias. Igualmente la propagación de la vida según Goethe es una espiral, desde un centro que aventa con el tiempo su fuerza hacia la periferia, como una curva en expansión (logaritmo).

Construye un aparato con una hélice de grandes dimensiones contiene a otra en su interior, dispuesta en sentido contrario. Al girarlas se tiene la impresión óptica que una sube y otra baja y es exactamente como se comporta un remolino. Emparentado a esta propuesta, también existe un cilindro transparente lleno de agua y cerrado, con un molinete en su base, que al girarlo produce un tirabuzón. La doble hélice da pie a los juegos de remolinos o los tornillos sin fin, que se muestran como ejemplo de la *coincidentia oppositorum*, pues Kükelhaus gusta de lo aparentemente contradictorio. Le fascinan las fuerzas que se polarizan y confrontan, creando tendencias, como ambos brazos. Por la proporción se nota la armonía y lo que experimentamos en la Naturaleza como bello contiene la sección áurea. Así pues, la armonía no sólo explica el ser de la música, sino el de una simple molécula o el de los planetas. El dibujo de las flores o el crecimiento de las hojas en las plantas se desarrollan en

una secuencia matemática de números de Fibonacci y la sección áurea de los griegos. El cuerpo humano se estructura en base a ella y funciona por sus principios rítmicos. Igualmente muestra la simetría a partir de un caleidoscopio.

Para saber más y profundizar en temas específicos se pone a disposición de los visitantes una biblioteca, un taller de prácticas y un espacio para montar ejercicios. En estas zonas se ofrecen monitores, maestros de taller y guías de visitas.

Se recoge también la coincidencia de culturas ancestrales con los principios físicos, a la manera del Instituto Warburg de Hamburgo. Kükelhaus aspira a pasar de “experimentos de laboratorio” a la realidad, conectando con las vivencias de la vida ordinaria. Por eso también echan mano a la sabiduría tradicional, como el aikido, taichi o más contemporáneas como los métodos corporales de Alexander o de Reich.

Discusión

Podemos percibir una aparente contradicción con la idea sensual que ofrece y la dirección de desarrollo integral y heurístico con que desarrolla su propuesta pedagógica.

Su utopía de crear ciudades de la experiencia como activadoras sociales, compiten en inferioridad aunque muy dignamente con los parques temáticos, orientados estos últimos a un espectador pasivo y consumidor, tomado como individuo aislado. Para Kükelhaus, el cuerpo vivo es el punto central de la paz consigo mismo y de la relación satisfactoria con los demás. Tal vez cae en la fantasía de la paz universal, pero su receta con grupos pequeños y a su vez unidos sí parece un objetivo

alcanzable de democracia a escala

3.- CONCLUSIONES

Es relevante que Kükelhaus nos invite a experimentar con todo nuestro cuerpo, con total intensidad. Proporciona un aprendizaje innovador para su época, integrador y holístico. Emplea la experiencia directa no libresca, que no se nutre de la información recibida por terceros, sino la asimilada en primera persona. Por ello se asume como propia con gran naturalidad. Para ello emplea recursos lúdicos, que sumergen a los participantes en un excitante estado de curiosidad infantil.

Su gran acierto pedagógico es que experimentar conlleva necesariamente tolerar el resultado, desechar hipótesis librescas y flexibilizar los juicios propios. Finalmente, este artículo supone sólo una pequeña aproximación a su obra, ya que faltan investigaciones que vuelquen el grueso de su saber.

Entrevista con José Fernández Pequeño

Introducción:

El panorama artístico del Caribe ha conocido en los últimos veinte años una renovación sin precedentes en la historia de la región. Unido a acontecimientos como la caída del Muro de Berlín o la celebración del Quinto Centenario del

Descubrimiento de América surge hacia 1990 un interés por indagar en la producción artística de un área que había quedado hasta el momento excluida no sólo de los grandes circuitos del arte internacional, sino también del *boom* del arte latinoamericano de los ochenta y noventa. El Caribe, periferia dentro de la periferia, conocerá en este momento un desarrollo artístico que servirá para promocionar el rico imaginario cultural de un territorio marcado por el mestizaje, los intercambios culturales, el encuentro de poblaciones africanas, europeas y americanas y los sistemas de dominación que se perpetúan hasta el momento presente.

Si durante la década de los noventa se produce el momento álgido de la producción artística caribeña y de su expansión al ámbito internacional mediante la celebración de grandes exposiciones colectivas de arte caribeño tanto dentro como fuera de la región, los dos mil serán una década de consolidación institucional y de afianzamiento de los lazos regionales generados en los diez años precedentes. En ese contexto cabe situar la creación en 2003 del Centro Cultural Eduardo León Jimenes en Santiago de los Caballeros (República Dominicana). Desde su fundación, el Centro León ha desempeñado una labor destacada en la promoción de las culturas caribeñas, generando al mismo tiempo una dinámica de integración que pretende trasladar el arte contemporáneo al contexto comunitario local.

José Fernández Pequeño, gerente del Centro León y especialista en el arte y las culturas caribeñas, ha sido protagonista de la evolución de una institución que en el plazo de siete años ha generado un concurso de arte contemporáneo situado a la par de los más importantes eventos artísticos latinoamericanos, al tiempo que ha configurado un programa de conferencias y colaboraciones que ha incluido a referentes en la gestión y curaduría artísticas actuales como son Iván de la Nuez, Gerardo Mosquera o Luis Camnitzer.

La presente entrevista se plantea, entonces, desde una

posición múltiple: así, pretende esbozar algunos aspectos que centran el debate teórico actual en el escenario cada vez más internacional, y cada vez mejor conectado con el resto del Caribe, de República Dominicana; intenta plantear las principales inquietudes presentes en el panorama institucional de la región caribeña; y, finalmente, examina un periodo crucial en la historia cultural caribeña en el que nace la conciencia de lo que hoy llamamos “arte caribeño”. Queremos agradecer profundamente la colaboración del equipo del Centro León Jimenes de República Dominicana, institución que nos acogió durante 2010 en una estancia investigativa que resultó vital para los proyectos que actualmente llevamos a cabo.

Entrevista:

Carlos Garrido [en adelante “C”]-Antes de nada, muchas gracias. Quisiera empezar preguntándote cuándo empieza tu relación con el Centro León Jimenes.

José Pequeño [en adelante “J”]-Yo era el encargado de Relaciones Internacionales en la Academia de Ciencias de la República Dominicana cuando supe del proyecto del Centro León. Podemos estar hablando quizá de finales de 2003 o 2004, es decir, que en ese momento la institución estaba siendo fundada o lo había sido recientemente, una de las dos. Envié una carta al Director del Centro León proponiéndole un proyecto de investigación. No sabía, ni de lejos, que el centro no hacía el tipo de investigación que yo le estaba proponiendo. Pero yo llevaba 6 años en el país, había estado entre los fundadores de la Casa del Caribe en Santiago de Cuba, donde trabajé 18 años como investigador y editaba la revista *Del Caribe*, así que andaba buscando un espacio que me permitiera investigar en un país donde la investigación en las universidades e instituciones afines es casi inexistente.

Nunca me contestaron la carta, ahora entiendo por qué. En aquel momento me molestó mucho, pero ahora entiendo por qué. Ellos estaban montando la institución, lo que debió ser todo el trabajo del mundo, y lo que yo estaba proponiendo no se encontraba realmente en el interés del trabajo de la institución. Ahí quedó.

En otra ocasión, años después, me llamó el escritor cubano Camilo Venegas, que era en ese momento Gerente de Animación Sociocultural en el Centro León, y me propuso que viniera a dar una conferencia. No recuerdo la razón, pero no pudo ser. Aunque Santiago de los Caballeros y Santo Domingo solo están separados por dos horas de carretera, esa distancia se hace inmensa cuando tienes que moverte en el multiempleo para reproducir la vida material en lo que aparezca. Por fin visité el Centro León para leer una ponencia en un evento sobre literatura del Caribe y pude ver cómo trabajaban aquí.

Por esa época yo era editor de Lengua Española en la Editorial SM, que había abierto oficinas en Santo Domingo. Allí estaba una mañana cuando me llamaron de una oficina de abogados especializada en buscar personal para ciertas empresas. Finalmente me reuní con ellos, y ahí empezaron una serie de conversaciones que duraron entre marzo y mayo de 2007. Para mí era muy difícil decir sí y venir para Santiago porque tenía que desmontar todo lo que había logrado en 9 años de trabajo en Santo Domingo, donde había publicado 3 o 4 libros, me había hecho un espacio como editor y tenía mi lugar como profesor de Comunicación.

Al final me convencieron dos cosas: una menor, yo nací en Bayamo y pasé 25 en Santiago de Cuba, dos ciudades de provincias. Soy, pues, un hombre de provincias, de campo, y realmente estaba harto de Santo Domingo, que tiene todos los engorros y las violencias de las capitales. La opción de poder venir a vivir a una ciudad que es grande pero pueblerina, rodeada de campo, en la que hay otra paz, otra tranquilidad, realmente me hacía ilusión. La otra razón, realmente

importante, era el hecho de que por primera vez después de 9 años en la República Dominicana tenía la posibilidad de trabajar a un proyecto cultural bien pensado, con objetivos muy precisos y una mística impresionante. Y yo estaba cansado de trabajar para sobrevivir.

Arte y espacio público en la provincia de Teruel

Existen varias características social-demográficas, económicas y culturas de la provincia de Teruel que influyen no sólo en la configuración de los espacios públicos de sus núcleos urbanos, sino también en el uso que de estos hacen, o pueden hacer, sus ciudadanos. Este estudio, realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por la Fundación Antonio Gargallo “Arte y espacio público en la provincia de Teruel”, presenta un recorrido por los espacios turolenses como punto de partida para reflexionar sobre la habitabilidad de los mismos y, por tanto, sobre su funcionalidad.

Las características específicas de las distintas ciudades y pueblos imponen un uso diferente de lo público y, por tanto, una configuración que atienda esas diferencias. Si bien es posible partir de determinados aspectos generales susceptibles de ser aplicados en espacios concretos, este estudio pretende analizar el contexto específico de la provincia de Teruel teniendo en cuenta que el objetivo es lograr espacios diseñados para conseguir una convivencia con los menores conflictos posibles y con una voluntad de potenciar y educar en la diversidad.

Según Mikel Aramburu “el principio definitorio del espacio público urbano no es tanto de naturaleza jurídica (la propiedad pública), como sociológica, (su uso y sobre todo sus condiciones de acceso)” (Aramburu, 2008:144). Teniendo en cuenta dicho potencial sociológico es necesario analizar si realmente las plazas y calles de los principales municipios turolenses han sido diseñadas para potenciar este hecho. Hay que tener en cuenta que para que se den ciertas condiciones de habitabilidad en estos espacios es necesario contar con un proyecto previo que contemple dichas cuestiones y adecuarlo a las

demandas sociales específicas de población concreta.

Si bien los usos del espacio público están fuertemente construidos desde la cultura de un pueblo, ciudad o nación también lo es que tienen un componente político incuestionable. Teniendo en cuenta que las condiciones culturales son relativamente similares en la región turolense hay que incidir en cómo la remodelación de multitud de espacios urbanos en los últimos años ha influido en sus condiciones de uso y disfrute.

Sin duda, no todos los municipios están representados en este estudio, de la misma forma que no todas las plazas o parques de un pueblo o ciudad aparecen reflejados. Necesariamente se ha tenido que realizar una selección en base a criterios de relevancia para el tema que nos ocupa, intentando crear un mapa de la cuestión lo suficientemente representativo de la provincia de Teruel.

La provincia de Teruel, debido a su localización geográfica asume cierta adversidad del medio, su elevada altitud y su territorio accidentado provocan un clima que en invierno es muy frío, con unas mínimas muy bajas (una de las más bajas de la península ibérica) y en verano suave, con pocas precipitaciones. Estos rasgos climáticos dificultan, aunque no invalidan, durante gran parte del año el disfrute de las zonas públicas y condicionan la utilización de ciertos materiales a la hora de proyectar dichos espacios. Si bien es cierto que existen determinadas plantas restringidas para este tipo de climas en los espacios verdes al aire libre, también lo es que pueden albergar especies sustitutivas autóctonas que no impliquen la desaparición de las zonas verdes en las plazas de los pueblos y ciudades turolenses, alternativa que lleva observándose desde hace tiempo en la remodelación de los espacios públicos de la provincia. Esta característica, además, suele ir acompañada por la sustitución de estas zonas por espacios cubiertos de otro tipo de materiales, como distintas clases de piedra y hormigón. Estas opciones que, sin duda, tienen otro tipo de consecuencias desde el punto de vista de la habitabilidad del espacio, desde el punto de vista de su adecuación al clima son igualmente poco recomendables ya que se trata de superficies que acumulan con facilidad frío en invierno y calor en verano. En un posterior análisis de las plazas seleccionadas podrá comprobarse cómo este fenómeno citado tiene gran presencia en las plazas y espacios públicos turolenses.

Desde el punto de vista social-demográfico uno de los aspectos que más caracteriza a la provincia de Teruel es su baja densidad de población y una población predominantemente envejecida que se concentra prioritariamente en los núcleos urbanos más importantes, especialmente

en Teruel y Alcañiz. "El envejecimiento es el resultado directo de la estructura demográfica de la población turolense caracterizada por un déficit creciente en el relevo generacional desde el grupo de 40-44 años hacia la base de la pirámide" (Rubio Terrado, P; Guillén García, J.A, Simón Puchades, P. et al, 2006:10). Tal y como expone el estudio *Teruel. Población y economía, últimas tendencias*. "Del total de los municipios, el 78% tiene un grado de envejecimiento superior al 25% (...) por lo que se puede denominar como demográficamente muy viejos" (Mur Sagrá, 1998 : 165). Otro aspecto relevante son "los flujos migratorios de ciudadanos extranjeros, cada vez más cuantiosos, que conforman el segundo de los procesos, con una trascendencia territorial de primer orden" (Rubio Terrado, P; Guillén García, J.A, Simón Puchades, P. et al, 2006:10). Cabría mencionar cómo la expansión que está adquiriendo el Campus de Teruel con la incorporación de nuevas Titulaciones en los últimos años está influyendo en la cantidad de jóvenes que viven en la capital de provincia y cómo esto está paliando, por lo menos en lo referente a dinámica social durante los meses lectivos, el envejecimiento señalado. Se ha comprobado que normalmente son las personas con menos recursos las que mayormente necesitan unos espacios públicos de utilidad que den cabida a sus necesidades específicas y que no estén ligados a espacios privados de consumo. Si ya de por sí, este punto es importante de forma genérica a la hora de abordar este tema, aquí cobra un interés preferente debido a que estos grupos sociales son, precisamente, los predominantes en el contexto analizado.

Desde el punto de vista económico "es cierto que el pequeño tamaño de la ciudad de Teruel ha condicionado históricamente su nivel de actividad económica, así como una estructura de producción hasta hace muy poco tiempo excesivamente vinculada al sector primario y a unos servicios personales y empresariales escasamente especializados" (Rubio Terrado, P; Guillén García, J.A, Simón Puchades, P. et al, 2006:12). Si a estas características se unen los perfiles principales de la población turolense nos encontramos con que los espacios públicos deberían permitir que las personas que más lo necesitan hicieran uso de los mismos en las mejores condiciones posibles. Corresponde a las instituciones que las proyectan elegir las propuestas que prioricen los aspectos funcionales, muchos de los cuales tienen que incluir un diseño concreto y un mobiliario urbano

que se adecue preferentemente a los grupos sociales más cuantiosos. Teniendo en cuenta que el auge de los movimientos migratorios también está trayendo consigo un ascenso de la natalidad dichos espacios deberían incluir, también, infraestructuras que puedan albergar a niños y jóvenes. Ya qué “entre las funciones básicas de una ciudad se encuentra la de generar las condiciones básicas que produzcan bienestar social en sus ciudadanos, es decir, lograr que el ciudadano se sienta a gusto viviendo en su ciudad. El futuro de Teruel debe pasar, necesariamente, por convertirse en un centro urbano con servicios de calidad, con condiciones óptimas para seguir albergando nuevos pobladores y con capacidad para fijarlos. Desarrollar alternativas de ocio y cultura, eliminar barreras arquitectónicas, hacer de Teruel una ciudad sostenible, preocupada por su medioambiente y habitable” (Rubio Terrado, P; Guillén García, J.A, Simón Puchades, P. et al, 2006:14).

No conviene olvidar cómo dentro del diseño de los espacios públicos a menudo se han priorizado elementos de “carácter artístico”, en el sentido más convencional del término (fundamentalmente escultóricos) que han servido de identificación y símbolo de los espacios confeccionados. Este análisis no pone en duda la importancia de la estética y la simbología de estas representaciones, que configuran una de las características más notables de lo público, pero reflexiona sobre la necesidad de potenciar lo funcional o, por lo menos, combinar ambas opciones, de por sí inseparables.

Un recorrido por las plazas y espacios públicos de los pueblos y ciudades turolenses pone de manifiesto que, en muchas ocasiones, las aportaciones artistas han sido entendidas desde una perspectiva estética que viniera a fomentar una iconografía basada en un uso particular de la memoria histórica. Las posibilidades de intervención desde lo artístico en lugares públicos son muy amplias y, sin duda, superan ese aspecto secundario-ideológico al cual han sido relegadas. Hay que intentar, entonces, reflexionar sobre lo ya existente para encontrar los logros y aciertos de dichos lugares y proponer opciones que potencien la idea de espacios dinámicos y multifuncionales en los que sus habitantes logren involucrarse a través de experiencias compartidas. Espacios en los relacionarse, que puedan ayudar fomentar fines lúdicos, pedagógicos y/o de educación ciudadana.

Si tenemos en cuenta que los espacios expositivos con los que cuenta Teruel capital y los municipios más importantes de la provincia son relativamente escasos la opción de utilizar el espacio público como contendor o soporte de propuestas artísticas temporales es una manera de rentabilizar un espacio ya existente y dotarlo de multifuncionalidad. Por otra parte, con la incorporación de Bellas Artes al mapa de titulaciones de carácter universitario del campus de

Teruel se cuenta con un potencial muy prometedor de jóvenes artistas y profesionales capaces de realizar interesantes proyectos que ayuden a interrelacionar el ámbito artístico-académico con la sociedad turolense.

Son muchas las plazas que adquieren un papel de espacio de transito, por las que los ciudadanos pasan a menudo en sus recorridos habituales pero no permanecen en ellas. Dichas zonas públicas serían las más adecuadas para albergar este tipo de propuestas que permitirían acercar el arte contemporáneo a la sociedad e implicar al espectador en la obra posibilitando su participación. Intervenir lo público implica dejar a un lado la concepción del arte como reducto de unos pocos y ampliar su radio de acción y difusión a la población en general. Este carácter democratizador intenta, así mismo, romper fronteras disciplinarias y mostrar otro tipo de valores que no se reducen a la pasividad contemplativa propia de paradigmas estéticos asociados a los roles tradicionales del arte

El recorrido propuesto está clasificado según su pertenencia a los municipios seleccionados: Teruel, Alcañiz, Alcorisa, Andorra, Hijar, Mas de las Matas, Monreal del Campo y Utrillas. Dicha ordenación se basa en cuestiones de índole metodológica. El análisis de estos espacios se realiza en función de sus condiciones de habitabilidad y las aportaciones desde lo artístico que los configuran, con la intención de encontrar aquellos aspectos principales que los caracterizan, encontrar los vínculos que permitan establecer unos parámetros comunes y ver si se adecuan o no a los requerimientos de la sociedad turolense.

1.- Teruel capital

1.1.- Plaza del Ayuntamiento

Esta plaza es una de las más céntricas y características de la capital, dado que alberga la Catedral y el Ayuntamiento de la ciudad. Tanto por su estructura como por su dotación de mobiliario urbano se configura, en el día a día, como un espacio de transito que los ciudadanos recorren mientras se trasladan de un lado a otro. Al tratarse de uno de los centros institucionales más importantes y teniendo en cuenta que su situación dentro del enclave urbano es

totalmente céntrica, este paso de gente es casi continuo a lo largo del día. A diferencia de otras plazas principales de otras capitales españolas, no se configura como un centro social de encuentro ciudadano, probablemente, debido a la escasez de elementos que posibiliten o “inviten” a permanecer en ella. Los escasos elementos que nos encontramos en una explanada de diáfana de forma irregular son unos bancos de diseño poco frecuentados.

	
Plaza del Ayuntamiento. Teruel. Autor fotografía: Diego Arribas Navarro	Plaza de Carlos Castel. Teruel. Autor fotografía: Diego Arribas Navarro

1.2.- Plaza de Carlos Castel



Esta plaza conocida coloquialmente como plaza del Torico, nombre que recibe de la escultura que se encuentra de uno de sus extremos laterales, es probablemente el mayor centro de encuentro de la ciudad de Teruel.

El hecho de que la Plaza del Ayuntamiento sea plaza de tránsito puede deberse también a su cercanía con esta otro espacio que atrae una mayor concentración de personas en su seno. Esta plaza se ha convertido en centro neurálgico por un lado, porque en ella desembocan dos de las calles más comerciales de la capital, la Calle Tozal y la calle Ramón y Cajal que termina, a su vez, en otra plaza céntrica emblemática de la ciudad la Plaza de San Juan y por otro, porque a pesar de no estar limitada por edificios institucionales se ha convertido en símbolo de la capital.

De forma irregular, carece de cualquier elemento de mobiliario urbano ni vegetal que permita acoger paseantes, salvo la profusión de terrazas privadas de bares y otros locales que se encuentran en el paseo porticado lateral. Este es un buen ejemplo de un fenómeno cada vez más usual, cómo la ocupación de lo público pasa por lo privado,

que, como en este caso, sólo permite el asiento y la protección del sol (por medio de sombrillas estratégicamente colocadas) a través del consumo. Estas terrazas situadas en la entrada a la plaza llegan incluso a dificultar el paso al viandante que tiene que esquivar la cantidad de mesas, sillas y sombrillas que cubren el lugar.

1.3.- Plaza de San Juan

Esta plaza, remodelada en el año 2004, está limitada fundamentalmente por edificios de carácter institucional. Se trata de uno de los espacios públicos ubicados en el centro de Teruel de mayor superficie. Su forma regular permite una composición más armónica de los elementos que la conforman. En este sentido, su proyección aporta más posibilidades al viandante que quiere detenerse y “habitarla” que los ejemplos anteriormente citados. Los asientos distribuidos proporcionalmente en el espacio, a

pesar de ser relativamente escasos y de su reducida comodidad, tienen adheridos unos prismas en los que se encuentra algún componente vegetal, pequeños árboles, que permiten resguardar al ciudadano. En este caso el paseante no se ve “obligado” a sentarse en la terraza privada, incorporada en su parte norte, si quiere detenerse en su camino, pasar unas horas al sol o conversar con los amigos

Los otros elementos que encontramos incluyen una estructura prismática de cristal y alabastro, una serie de fuentes y unos parterres con vegetación que rompen la frialdad e uniformidad del suelo. A pesar de que la finalidad de estos módulos es principalmente decorativa, aportan cierta vida a una plaza que gana, sin duda, en expresividad y en posibilidades de ser utilizada para otros fines que no sean solamente pasear por ella o tomar un café en una de las cafeterías de la misma.



Plaza de San Juan. Teruel Autor fotografía:
Diego Arribas Navarro



Plaza de la Glorieta. Teruel Autor fotografía:
Diego Arribas Navarro

1.4.- Plaza de la Glorieta

De actual diseño urbanístico, cuya transformación estuvo incluida dentro de la remodelación del Paseo del Óvalo con el que conforma una unidad estilística, esta plaza es uno de los ejemplos más claros de un tipo de espacio público que ha venido ocupando los núcleos urbanos de nuestro país cuyo objeto en esencia en conformar unos espacios abiertos, diáfanos, de suelos uniformes, con poca presencia de elementos vegetales y minimalista mobiliario urbano. El origen de este tipo de espacios puede encontrarse en los que se realizaron en Barcelona con motivo de las Olimpiadas del año 1992.

Este espacio abierto contrasta con las intrincadas y laberínticas calles del centro de la ciudad y en ella se pueden observar varias zonas destinadas a distintos usos. En su extremo sur nos encontramos con tres espacios destinados a la niñez, con columpios y elementos destinados al juego. Hasta el momento no habíamos encontrado, en ninguno de los ejemplos analizados, este tipo uso. Estas estructuras se encuentran sobre una superficie de simulada zona verde realizada en un material sintético que permite un suelo más blando que amortigüe las frecuentes caídas de los niños. Esta opción es menos estética que el tradicional césped, aunque más útil, de más fácil mantenimiento y más económica.

Un poco más adelante, dos bancos corridos unidos por una estructura metálica en forma de arco realizada para sostener vegetación, hasta el momento inexistente, se configura como un lugar de asiento para, sobre todo, personas de la tercera edad que disfruten del aire libre y de las bonitas vistas que se observan desde la elevada ubicación de la plaza. A ambos lados, dos pequeños parterres de césped acentúan la longitud del mismo y en el extremo se sitúa una pequeña fuente.

En la parte central, aparece un templete destinado a ofrecer música en directo u otras actividades socio-culturales. En el extremo norte, dos

zonas delimitadas de forma cuadrangular con césped y árboles de hoja perenne que probablemente fueran más útiles en el lateral este, en el que encontramos unas serie de bancos bajo una estructura a modo de tejadillo que protege los asientos de las inclemencias climáticas. Este recurso que funciona desde el punto de vista estético, ya que crea una línea que cierra visualmente la plaza por su extremo sureste, también lo hace desde el punto de vista práctico. Cabe añadir, en su defecto, que los bancos elegidos no son precisamente sinónimo de comodidad, planchas de piedra sin respaldo que impiden un asentamiento prolongado.

Habría que destacar cómo en el diseño de este espacio público se han seleccionado distintas zonas teniendo en cuenta los posibles usos del mismo. Esta cuestión, como ya se ha analizado, debe ser uno de los objetivos principales a la hora de confeccionar un espacio de todos y para todos. Que una plaza de un enclave urbano sea capaz de acoger tanto a niños como a mayores, a jóvenes y a adultos que desarrollen distintas actividades de ocio y relaciones sociales en un mismo espacio es un paso fundamental para educar en la tolerancia y en la ciudadanía.

1.5.- Otros espacios de interés

Siguiendo el recorrido por la zona centro nos encontramos con la **Plaza de Cristo Rey** o la **Plaza de los Amantes**, espacios proyectados bajo los mismos parámetros de la mayoría de los ejemplos anteriores. Una explanada, prácticamente exenta de elementos vegetales, en los que aparecen unos cuantos bancos diseminados que no encuentran sombra que los acoja, espacios de tránsito, poco dados a ser poblados, usados y habitados.

Para encontrar plazas que, a pesar de estar concebidas desde unos diseños más tradicionales, quizá menos estéticos, permitan un uso y disfrute mayor hay que desplazarse hacia zonas más periféricas. Estos espacios “de barrio” generalmente se constituyen como mejores lugares de encuentro que los que ocupan el centro de la capital y permiten desarrollar, dada su estructura, actividades que tienen que ver con la vida concreta de ese barrio y con el perfil mayoritario de su población.

2.- Alcañiz

Alcañiz es el segundo centro de población de la provincia de Teruel, presenta en su entramado urbano una serie de plazas y espacios de interés que ponen de manifiesto el dinamismo comercial y cultural del

municipio, capital del Bajo Aragón. A modo de ejemplo, citar el recinto diseñado por Norman Foster para la “Ciudad del Motor”, muestra de arquitectura contemporánea que contrasta con los edificios llenos de historia que se encuentran en la ciudad y que permite el diálogo del paso del tiempo a través de las estructuras arquitectónicas.

La plaza de España, enmarcada por el Ayuntamiento, la Colegiata de Santa María, La Lonja y el Centro Cultural, es la protagonista de los acontecimientos festivos y el núcleo histórico más importante del municipio. A destacar, también, el mobiliario urbano de estética contemporánea que se ha incorporado a distintos espacios de la ciudad. En la otra imagen, una pérgola metálica, con travesaños de madera, bancos y papeleras, en un espacio pensado para disfrutar del aire o el edificio popularmente conocido como “El Titanic” que llama la atención en la Plaza Paola Blasco.

3.- Andorra

En este municipio, en el que todavía se registra una importante actividad minera, destaca la Plaza del Regallo, en que se encuentra un monumento al minero y al labrador, las dos principales fuentes ingresos de la localidad. Destacar, como núcleo de encuentro, el Parque de José Bielsa, donde suelen reunirse los jóvenes de la localidad.



4.- Hijar



Plaza del Ayuntamiento. Hijar. Autor fotografía: Diego Arribas Navarro

Como en casi todos los municipios (hemos visto que en la capital no sucede lo mismo) la plaza principal es aquella que acoge la máxima autoridad civil, el Ayuntamiento. En este caso, la plaza cuadrangular, con forma de claustro, que se ve acentuada por la estructura porticada que la recorre se convierte en el centro de la vida del pueblo. En Semana Santa, se puede ver cómo es tomada por todos aquellos que quieren celebrar el Viernes Santo con "la rompida". Los tambores y los bombos resuenan en este espacio cerrado que amplifica dicho sonido de manera considerable.

5.- Mas de las Matas

La Plaza de la Iglesia de Mas de las Matas es una plaza abierta limitada, en parte, por la Iglesia y una serie de casas particulares que nos trasladan a otro tiempo. Lugares de la memoria que todavía son habitados por aquellos que viven en el pueblo y que disfrutan de la estructura central de forma circular que les da asiento, de los árboles incluidos en la misma que aportan resguardo y de la fuente que permite disfrutar del agradable sonido del agua.

	
Plaza de la Iglesia. Mas de las Matas Autor fotografía: Diego Arribas Navarro	Plaza de España. Monreal del Campo Autor fotografía: Diego Arribas Navarro

6.- Monreal del Campo

La plaza del Ayuntamiento es el centro principal del municipio, limitada por edificios de carácter institucional, nos encontramos la Iglesia, la torre del antiguo castillo, la Casa de Cultura, el frontón y el Ayuntamiento. En ella se desarrollan todos los acontecimientos religiosos, civiles y lúdicos. Costumbres locales, como el juego de los bolos, que son desarrollados necesariamente en el espacio público, siguen vigentes tras siglos de tradición.

Destacar igualmente, la Plaza de España, que recibe al visitante con una imponente escultura realizada por Diego Arribas bajo el título "Monreal XXI".

7.- Utrillas

En esta plaza del municipio de Utrillas, capital de la Comarca de las Cuencas Mineras, destaca el edificio porticado que acoge el Ayuntamiento. Espacio diáfano en el que se incluyen una escultura, homenaje al minero, y el banco – macetero (banco corrido + parterre con árboles y otras plantas) que permite el asiento y una cómoda "ocupación" de la misma.



Plaza del Ayuntamiento. Utrillas. Autor fotografía: Diego Arribas
Navarro

El tipo de propuestas planteadas son específicas según el contexto analizado y, por supuesto, existen muchas otras formas alternativas que implican una mejora en la habitabilidad de los espacios públicos. “La ciudad es, sin duda alguna, el contenedor ideal de las prácticas de ciudadanía; aquel lugar para habitar que hace posible el pleno desarrollo de las capacidades humanas” (Luz Moran, 2007:14). Sólo hay que ampliar la mirada para ver más allá de los componentes inanimados del entramado urbano y considerar también a los seres vivos que lo pueblan con una voluntad de integrar el espacio en la vida de las personas.

El arte de acción y la performance: FR ACCION, ciclo

de arte y acción

Lo que aconteció en el **FR-ACCIÓN del Palacio Montemuzo** el 7 de mayo fue una experiencia única e irrepetible, las personas que se acercaron ex profeso, las que se acercaron por curiosidad, las personas que se acercaron por casualidad –pasaban por allí y estaba lloviendo a mares, quisieron resguardarse de las inclemencias del tiempo-, las personas ajenas al arte contemporáneo, las personas amigas y familiares... rondando el centenar de personas, no se quedaron indiferentes (elemento clave de esta disciplina, unos se indignan, otros se deleitan, pero todos reflexionan). El Palacio se transformó en un espacio dónde “todo” se permitió por un momento, donde los artistas tuvieron licencia artística para expresar y comunicar lo que quisieron, sin censura.

Para poner en entre aviso al lector neófito en el asunto, y para definir con exactitud el término –y no llevar a equívoco, ya que se utiliza con mucha asiduidad la palabra para cualquier acto delante del público, lo cual desvirtúa lo que es realmente el arte de acción-, en un *performance*, el artista se presenta, no representa. La acción no es actuación, por lo tanto no es teatro. Las obras se planean para un instante y lugares específicos en que se desarrollan, la experiencia se da en el instante. El *performance* es dentro del arte de acción otro lenguaje, como lo son también el *happening*, *fluxus*, *spoken Word*...

El *performance* involucra desde investigaciones introspectivas de la vida del propio artista hasta rutinas derivadas de la vida diaria, de rituales catárticos a pruebas de resistencia física, desde producciones multimedia altamente sofisticadas hasta experimentaciones con medios masivos. El artista puede manipular diversos objetos o materiales y echar mano de diversos medios como la música, el texto, la iluminación o medios tecnológicos. Siempre alrededor de la acción, punto fundamental.

FR-ACCIÓN Es un ciclo de arte de Acción y performances organizado por Artix, los directores del 1er Festival *Out of Mind* de performances de Zaragoza, y apoyado por el PICH –al igual que lo hizo en el Festival de agosto- dando presencia a este lenguaje artístico e implementándolo en la agenda cultural mensual de Zaragoza. Tras el éxito de *Out of Mind*, creíamos categóricamente que había que darle una continuidad en el panorama cultural de nuestra ciudad, de ahí que lo plasmásemos todos los segundos viernes de cada mes.

Tras 5 convocatorias (desde diciembre 2010) y con gran éxito de propuestas y público, plasmándolas en diferentes espacios –Espacio INCOGNITO, Escuela de Artes, Bar Interferencias-, el PICH nos ofreció la posibilidad de realizarlo a mayor escala, llegando así a más público, y en un sitio emblemático del casco histórico, El Palacio de Montemuzo (C/Santiago). Para los artistas era un reto interesante pasar de un espacio reducido a un patio de un palacio renacentista, siendo un escenario muy atrayente.



Hemos congregado a los artistas de acción y performance más activos de Zaragoza, invitando a dos de Madrid con gran trayectoria internacional. La “temática” va a ser, la acción trabajada por parejas artísticas: Antonio Chipriana-Sergio Muro; Fernando Clemente-Paco Serón; Yago di Mateo-Raúl Navarro y Paco Nogales-Ana Matey.

Vulcanoides (Yago di Mateo y Raúl Navarro) con un atrezzo y una escenografía casi teatral, sacaron del “baúl de los recuerdos” música y escenas de nuestra memoria colectiva (El coche Fantástico, por ejemplo), con un ritmo muy dinámico, con unas vestimentas muy trabajadas, sacaron la sonrisa del auditorio, mientras digerían imágenes y noticias actuales potentes.

Ferdinand & FranÇois (Fernando Clemente y Paco Serón), con sus fracs habituales hicieron un combate dialéctico y físico –llevando también guantes de boxeo- con cierto desdén y apatía a la hora de la pelea.

Zargrüp (Antonio Chipriana y Sergio Muro) con su acción “Dogs” se adelantaron al movimiento de DEMOCRACIA REAL, ya que construyeron un

muro con más de 200 ladrillos, donde hicieron varias pintadas: "Estamos hartos", "políticos corruptos", para después derribarlo y machacarlo a martillazos. Posteriormente, DEMOS y KRATOS, dispusieron los restos a modo de camino hacia la puerta, instando a salir a la calle a transformar todas las injusticias que la sociedad ha generado.

Por último, y simultáneamente al inicio del anterior performance, uno de los performance que más cautivo al público, los madrileños Paco Nogales y Ana Matey, donde plasmaron "1+1 no siempre son dos" en su primera acción como ARTON'AS –refiriéndose al ciclo de acción que ellos mismos realizan mensualmente en Madrid-. Paco trabaja la masculinidad no desde el pene, sino desde el ano, de ahí que muy sutilmente fuera desenrollando una cinta que salía precisamente de su culo. Mientras tanto, y paralelamente, Ana Matey se ponía fotos suyas que adquiría de un bloque de hielo que se había derretido con ellas.

En junio, seguiremos haciendo arte de acción, en otro espacio, porque la performance se puede presentar en cualquier sitio, sin depender de nada ni de nadie.

Para poner en entre aviso al lector neófito en el asunto, y para definir con exactitud el término –y no llevar a equívoco, ya que se utiliza con mucha asiduidad la palabra para cualquier acto delante del público, lo cual desvirtúa lo que es realmente el arte de acción-, en un *performance*, el artista se presenta, no representa. La acción no es actuación, por lo tanto no es teatro. Las obras se planean para un instante y lugares específicos en que se desarrollan, la experiencia se da en el instante. El performance es dentro del arte de acción otro lenguaje, como lo son también el happening, fluxus, spoken Word...

En Aragón tenemos un hito relevante, en los años 30 por primera vez en España se realizaron "performances", bajo la clara influencia del dadaísmo y surrealismo. En ellos, los artistas (para promocionar sus espectáculos) encendían una

vela en los cabaret-cafés y no se iban hasta que se extinguía la llama. Aunque el *performance* como tal, surge principalmente en los años 70, con todos los movimientos sociales beligerantes emergiendo.

El *performance* significó para muchos artistas entrar a un campo en el cual no se sentían atados a una tradición o convención artística específica. Liberó a los artistas del objeto de arte y les concedió la posibilidad de usar lo que quisieran para ser creativos, cualquier medio, material, etcétera. Asimismo podían trabajar el tiempo que quisieran, en cualquier sitio, en contacto directo con la audiencia, aunque sin que fuera un requisito indispensable involucrarla activamente. Esto dio a los artistas un acceso directo a los receptores de su trabajo, sin la intermediación de curadores, críticos o marchantes de arte, además podían controlar la manera en que se desplegaba su creatividad en un espacio específico. El *performance* era la manera de cambiar al arte de un objeto de lujo en un medio de comunicación visual: un vehículo de ideas y de acción.

El *performance* involucra desde investigaciones introspectivas de la vida del propio artista hasta rutinas derivadas de la vida diaria, de rituales catárticos a pruebas de resistencia física, desde producciones multimedia altamente sofisticadas hasta experimentaciones con medios masivos. El artista puede manipular diversos objetos o materiales y echar mano de diversos medios como la música, el texto, la iluminación o medios tecnológicos. Siempre alrededor de la acción, punto fundamental.

Paco Rallo o el triunfo de la estética

Paco Rallo nos ofrece su doble mirada de artista y de diseñador. El modo de producción de su obra podría parecernos lejano por el uso de la impresión digital. Sin embargo la composición, el tema, permanecen resueltamente arraigados en las preocupaciones contemporáneas y cercanas al espectador. Utilizando los códigos del diseño y de la publicidad que son el mensaje, la tipografía, las escalas y las técnicas, Paco Rallo juega con nuestra propia cultura de la imagen y nuestra percepción clásica de la obra de arte. Sería tentador establecer una analogía entre el ensayo de Yves Michaud^[1] sobre «le triomphe de l'esthétisme» y el trabajo híbrido de Rallo, a la vez artista y diseñador. Para Michaud, actualmente asistimos a un «triunfo de la estética»: la belleza está en todas partes, todo se vuelve artístico. Ahora bien, nuestro mundo está «vacío de obras de arte» en el sentido moderno de la palabra, es decir vacío de pinturas o de objetos susceptibles de ser contemplados religiosamente en los museos, lo que aparece como una paradoja sorprendente. Las «obras de arte» han abandonado aquellos santuarios para diluirse en el mundo de la cultura en general: en el diseño, la moda, la cirugía estética, o también en la industria del sabor.

Técnicamente, Rallo elabora composiciones potentes que crean un enfrentamiento con el espectador. Es su enfoque de pintor el que pone en escena los temas, el que juega con los contrastes (*El sol sale para todos*) y con el modelado de los colores (*Noventa y ocho mujeres han muerto a manos de sus parejas en 2003*). Los temas tratados por el artista resultan pintorescos ya que plantean alusiones más o menos directas al bodegón (*Mango, Highwood y Siberia*) y a las «vanitas» (*Toporobot*).

Así el artista pone en juego asuntos heteróclitos ampliamente arraigados en nuestra cultura, o sea en la relación a la alteridad, en la fugacidad del tiempo, en las nociones de

deseo y de violencia. El artista los conforma como carteles de publicidad expuestos a las opiniones de todos. Su «garra» de diseñador aflora en la estilización de las formas y en el uso de la tipografía. El vocabulario formal alcanza toda su dimensión en las obras *Bikini creativity* o *Toporobot*. Tres letras bastan para esbozar el cuerpo de una mujer o la anchura de espaldas hibrida de *Toporobot*. Además, Paco Rallo trabaja con el código gráfico y con la musicalidad de las palabras escogiendo títulos inspirados. Notaremos las aliteraciones presentes en numerosas obras: *Bambollas*, *El sol sale para todos...* En este sentido era natural para él ilustrar los poemas oníricos de Francisco Julio Donoso.

Paco Rallo es un creador atento a llamar la atención del público. Nos ofrece composiciones explosivas que vertebran una especie de sincretismo entre el trabajo del artista y del diseñador.

[**\[1\]**](#) L'art à l'état gazeux, 2003

Un libro imprescindible para el conocimiento del patrimonio artístico y cultural de Tarragona

ORTUETA HILBERATH, Elena de, *De l'erudit al turista. Inicis de la projecció del patrimoni artístic i cultural de Tarragona (1834-1933)*, Tarragona, *Publicacions del Cercle d'Estudis Històrics i Socials* Guillem Oliver del Camp de Tarragona, 2004. ISBN: 84-920912-8-2.

La ciudad de Tarragona ha sido uno de los objetivos

principales de las investigaciones acometidas por la profesora de la Universidad de Extremadura, Elena de Ortueta Hilberath, siendo este libro testimonio de ello. En él, su autora realiza a lo largo de cuatro capítulos (que se acompañan de un apéndice documental) un exhaustivo recorrido por la evolución de la imagen urbana de Tarragona, especialmente durante el período comprendido entre 1834-1933. La primera fecha elegida marca el fin del Antiguo Régimen y la llegada de los liberales y, la segunda, la inauguración del paseo Arqueológico, que fue importante para hacer de Tarragona un imprescindible destino turístico.

Esta investigación ha tenido como punto de partida un valioso análisis de las fuentes impresas (libros de viajes, diccionarios enciclopédicos, etc.), con la finalidad de perfilar la visión de la ciudad que tenían los contemporáneos de la época (como Alexandre Laborde, Antonio Ponz, Pascual Madoz, etc.). A través de las mismas se constata la transformación urbana de Tarragona desde Plaza Fuerte a ciudad comercial.

Así, en primer lugar, se muestra un recorrido por Tarragona desde comienzos del siglo XIX hasta la Primera República, analizando, entre otras cuestiones, los daños causados por la Guerra de la Independencia; la importancia que tuvo para el futuro de Tarragona la ratificación de su categoría como capital de provincia; o el desarrollo urbano con la nueva población de la Marina o ensanche de Poniente (parte baja de la población, puerto), diseñada por Juan Smith a comienzos del siglo XIX. A este respecto, se incide en las diferencias existentes entre el diseño urbano del casco histórico (parte alta) y el de la nueva población del ensanche (parte baja). Esta información proporcionada por los narradores decimonónicos no sólo hace referencia a la visión de la ciudad sino también a comentarios referentes al gusto y a las preferencias estilísticas, siendo el pasado romano el más venerado.

En segundo lugar, se ofrece un recorrido por Tarragona hasta el estallido de la contienda civil. En este período, eruditos locales, como Sanç Capdevila, Emili Morera o Luis del Arco, divulgaron sus descubrimientos e investigaciones de la ciudad con un claro sentimiento patriótico y de revalorización de los emblemas nacionales, dando cabida en sus comentarios a las edificaciones recientes, que

hasta ese momento habían permanecido en el olvido. Se produce una renovación ideológica que hizo que algunos edificios, como la catedral medieval de Tarragona, alcanzaran durante este período mayor importancia dentro de las publicaciones, en detrimento de aquellas referentes a las ruinas romanas. Asimismo, se hace un seguimiento del tratamiento de las ruinas, gracias a la labor de Bonaventura Hernández de Sanahuja, que fue el responsable de todos los hallazgos arqueológicos desenterrados en la ciudad, así como también se alude a los criterios seguidos en la intervención en los bienes muebles e inmuebles y a la forma de destrucción de los hallazgos de restos arqueológicos.

En el segundo capítulo, se analiza la información proporcionada por el material gráfico (grabados, dibujos, fotografías, planos parcelarios, etc.) generado en este período histórico, que brinda panorámicas e interesantes aspectos del patrimonio de la ciudad de Tarragona. A través del mismo, y especialmente a través de la fotografía aérea, se aborda el estudio de la génesis y transformación de la fisonomía de la ciudad.

A continuación, se estudia el desarrollo de la fiesta y de lo efímero. En este caso, las celebraciones y los espectáculos, con motivo de eventos como las visitas oficiales o la celebración de exequias, proporcionan una visión concreta de la ciudad y conllevaron también, en ocasiones, su transformación.

En el capítulo cuarto, se centra en la valoración de la promoción turística de Tarragona y en los programas de difusión de su patrimonio artístico y cultural, que comienzan a adquirir importancia a partir de comienzos del siglo XX. Entre las principales iniciativas acometidas para dar a conocer su patrimonio, cabe mencionar la transformación de las salas de exposición del Museo Arqueológico -ubicado en la Casa Consistorial- y el acondicionamiento de las ruinas al aire libre -paseo Arqueológico-. De este modo, el tiempo pasado de la ciudad -romano y medieval- se convirtió en el nuevo estandarte. Por este motivo, se aborda el análisis de la formación, transformación y desarrollo del Museo Arqueológico, con el estudio de la formación de su colección y de la historia de su edificio hasta su emplazamiento en la plaza del Rei, junto al Pretorio. Asimismo, se analiza el proyecto del paseo Arqueológico, inaugurado el 23 de octubre de 1933, concebido

como punto dinamizador económico y cultural. Su trazado tuvo como principal objetivo la promoción turística de la Tarraco romana.

Por tanto, y como se concluye de este estudio, la nueva actividad económica fue uno de los puntos de crecimiento de la ciudad y, en cierto modo, un antecedente de la declaración de Tarragona como Patrimonio Mundial otorgada por la UNESCO el 30 de noviembre de 2000.

Salonismo y Tardopictorialismo en el panorama fotográfico español de la década de los cincuenta

Los Salones Internacionales de Fotografía, se puede afirmar, estaban en plena expansión a principios de la década de los cincuenta. Existían un total de cinco en España: a los de Madrid, Barcelona y Zaragoza, se unían el de San Sebastián, organizado por la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa, y el de Alicante, por la Sociedad Fotográfica de Alicante. Situación boyante por la cantidad y calidad de los países participantes que contrasta con la padecida escasos años después, más concretamente, en agosto de 1956, en que firman su acta de defunción el madrileño y el guipuzcoano (Barceló: 1956). Cuestiones de índole administrativa y de organización llevaron a esta desaparición. La continua reticencia a lo venido de fuera, más imbuido de las nuevas tendencias que lo nacional, hizo también que fuera perdiéndose el interés en unos eventos que parecían poder alcanzar una prolongada continuidad. Un detalle que ejemplifica la poca atención que despertaba la fotografía española –quizás debido al desconocimiento- fue la

no inclusión de fotografía alguna de nuestros representantes en los dos *Anuarios fotográficos* más importantes del momento: uno británico (*Photography Year Book*) y otro estadounidense (*Photography Annual*), en 1954 (Barceló: 1954).

Volviendo con la muestra zaragozana, en 1953, acontece la 28^a edición del Salón Internacional de Fotografía. Manuel Serrano Sancho, secretario técnico de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, es el máximo responsable de organización; vigila cuidadosamente todos y cada uno de los detalles. “En el chalet de la Calle Maestro Estremiana, nº 20 (donde residía), se organizan los “Salones”. Él recoge los paquetes de Correos (debían ir dirigidos a él. Así se hace constar en las bases), los cataloga, y en colaboración con el resto de los miembros de la Junta Directiva, nombra los miembros de los comités de selección y de fallo de los “Salones Internacionales de Fotografía de Zaragoza.” (Tartón y Romero, 1997, p. 81)

Desde 1946, lo albergaba la Feria Oficial y Nacional de Muestras, cuyo director era Alberto Manuel Campos, conocido por sus posiciones un tanto inmovilistas en el terreno ideológico que se reflejaban en los propios montajes de las exposiciones. Y, como es normal, el Salón representaba una opción muy válida para el conocimiento y aprendizaje de las tendencias que coetáneamente se estaban dando. Es un momento particularmente interesante que podemos considerar de transición en el tipo de fotografía: de los últimos residuos del pictorialismo (España era uno de sus feudos), a la revitalización de la vanguardia, entendida según el concepto que predominó en el período de entreguerras y bajo una visión totalmente nueva, más la imparable eclosión del documentalismo basado en la multiforme extensión del realismo, con un indudable referente de partida en el cine de la época (neorrealismo italiano, realismo poético francés), en el pensamiento (el relativismo y/o existencialismo francés), así como desde dentro de la propia fotografía, la consagración definitiva del fotoperiodismo (reportajes).

En el Salón zaragozano participan una extensa lista de países, principalmente de Europa y América (Estados Unidos). Todas las obras presentadas “que tengan carácter artístico”[\[11\]](#) –y únicamente ellas- son previamente seleccionadas por un Comité de admisión, formado por distintos socios (nombrados por Serrano Sancho, como se ha dicho). Hay que decir, por otro lado, que los miembros de la S.F.Z. y su Junta Directiva colgaban sus obras en una sección aparte, fuera de concurso.

La tendencia fotográfica en la España de la posguerra y primeros años cincuenta se cifraba en las actividades de las agrupaciones, básicamente los Salones, “en donde los fotógrafos buscaban el reconocimiento de sus colegas y los premios concedidos por entidades comerciales (como el Negtor) conformaban el ámbito cerrado en que se desarrollaba la producción nacional” (Sougez, 1999, p. 447), Una especie de endogamia instaurada desde la misma admisión en las sociedades de nuevos miembros, que despliega sus tentáculos a la hora de fallar los numerosos premios y certámenes (u otras denominaciones) que pueblan el panorama concursístico nacional llegando al paroxismo. De tal modo que hasta la agrupación local más modesta de una población pequeña acuña su propio Concurso Nacional, que es anunciado con rimbombantes ecos en las publicaciones y medios de rigor.

Las consecuencias remiten al asentamiento de un *statu quo* donde campa a sus anchas el pictorialismo como tendencia casi única, un estilo que se extendió, sobre todo, por los países europeos a finales del siglo XIX (Scharf, 1994). Tiene su reflejo en las obras, pero también en innumerables testimonios que en esta época tratan de defender lo indefendible, agarrándose a argumentos y posiciones estéticas –y en la utilización de la terminología- que nos remiten al pasado. Otro dato sintomático que reafirma esta equiparación de términos entre Salones y/o concursos y la tendencia pictorialista es el hecho de que significados representantes de la misma, entre los que hay que situar algunas de las plumas

más activas en su apología dentro de la revista *Arte Fotográfico*, participan en las ediciones del Salón Internacional de Zaragoza, más allá de 1952. Un dato sintomático de esta permanencia es la composición del jurado que falló el I Gran Premio de España de Fotografía (23-IV-1952), convocado por la Agrupación Fotográfica de Cataluña: José Ortiz Echagüe, Valentín Pla y Ramón Batlles, insignes representantes de este *tardopictorialismo* hispano. Antes de este año podemos ya fijar la concurrencia, nada menos, que de José Ortiz Echagüe, con *Procesión en Turégano; Baile en la Armuña; Penitentes en Cuenca y Molino andaluz*, título último que se hace con el Premio de Honor, en 1949. Son obras hechas por la técnica *Fresson*, que es una variante del procedimiento de impresión al carbón, con la que Ortiz Echagüe realizó la mayor parte de su trabajo (López Mondéjar, 1997, p. 284). El famoso fotógrafo será nombrado Socio de Honor, y de acuerdo a esta condición participa integrado en la S.F.Z. desde 1957.

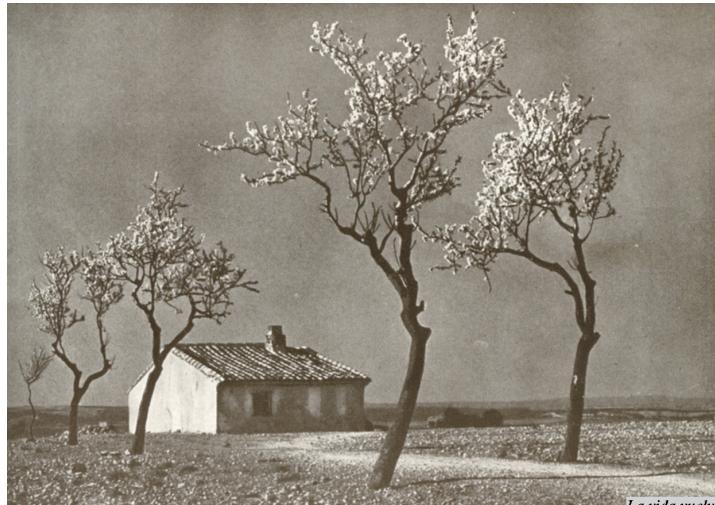
No sólo eso, también encontramos a José Loygorri, con una foto, *Castillo de Barco de Ávila*; Inocencio Schmidt de las Heras, el célebre paisajista, con dos imágenes, ...y un pueblecito al fondo y *Después de la lluvia*; Eduardo Susanna, con *Procesión en la Alberca y Una calle en la Alberca*; y José Tinoco, con *En la Alhambra y La ermita*; es decir, los autores más representativos en España de este estilo conservador, en su momento de pleno apogeo. Curiosamente, no recibió ninguno de ellos –salvo el mencionado Ortiz Echagüe– premio alguno. Todos los demás presentaron Bromóleos, una técnica bastante más extendida, igualmente muy antigua.

Respecto a los miembros de la revista *Arte Fotográfico*, estuvieron representados, siempre hablando del Salón zaragozano de 1949, su director, Ignacio Barceló; y sus habituales Juan Domingo Bisbal; Joaquín Molfulleda; o Miguel Tubau. En los años siguientes se irían turnando las ausencias de unos con las presencias de otros.

Queremos resaltar la participación de un jovencísimo Carlos

Saura en el Salón de 1951, años antes de que comenzara su carrera cinematográfica, con dos fotografías, *Reja* y *Retiro*. No tenemos ningún dato más acerca de ellas. De tal manera que situamos cronológicamente su temprana afición a la fotografía, que luego ha seguido cultivando.

En lo que respecta a la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (Romero y Tartón, 1997), ésta vivía un particular momento de esplendor, derivado de los recientes premios recibidos en distintos certámenes de gran prestigio en España, en una temporada especialmente afortunada. Comenzó Luis García Garrabella, a principios de 1952, con el Premio de Honor en el IX Concurso de Honor del Nuevo Club Deportivo de Bilbao, con su fotografía titulada *La vida vuelve* (fig. 1). Un paisaje de sencilla composición con una pequeña casa de fondo, rodeada por tres almendros en flor.

 <p><i>La vida vuelve</i></p>	 <p><i>Mañana de enero</i></p>
<p>-Fig. 1: "La vida vuelve", Luis García Garrabella (1952).</p>	<p>-Fig. 2: "Mañana de enero", Sebastián Gómez Cortés (1952).</p>

Siguió en marzo, con *Mañana de enero* (fig. 2), de Sebastián Gómez Cortés, medalla de plata en el V Concurso Nacional de Fotografía Artística del Foto-Club de Valencia. En la mejor y más característica vertiente pictorialista, tomando como base

algunos trabajos de los “postaleros” zaragozanos. En efecto, la Basílica del Pilar, reproducida por enésima vez, sirve de fondo con su cúpula mayor y una de las torres. La foto está tomada desde la orilla izquierda, con el inevitable efecto atmosférico de la niebla y cuatro árboles enmarcando la composición en primer plano. Lo entendemos al reproducir sus palabras:

Con respecto al positivado, aunque la tendencia actual se inclina hacia la fotografía llamada “pura”, y aunque soy un aficionado relativamente moderno (desde 1943, miembro de la S.F.Z.), me gustan más los procesos pictoriales, en donde, debido a la mayor libertad que se tiene para intervenir, es posible dar a la prueba mayor calidad artística (Gómez Cortés: 1952)

Acompañado en el sexto premio de ese certamen por Martín Burillo (Burillo: 1953), galardonado por *Sol bajo* (fig. 3). Una calle con edificios alineados en donde se destaca el elemento de la composición mediante la perspectiva en fuga.

El siguiente fue José Luis Pomarón, ganador del Primer Premio del I Concurso de Arte Fotográfico, convocado por la revista del mismo nombre, con el *Retrato amable* de una anciana en primer plano. En la misma revista, el fotógrafo se define:

Comprendo la fotografía desde un punto de vista puramente pictórico. (...) Mi aprendizaje junto a un buen pintor fue la base del éxito de hoy en mis fotografías, y más tarde, la enseñanza adquirida al lado de un gran artista español, el fotógrafo “Jalón Ángel”, completaron mi formación artística. (Pomarón: 1952).

Ya en marzo de 1953, los premios de García Garrabella con un *Estudio*, uno de los pocos desnudos que se veían en nuestra fotografía y Martín Burillo, con su vanguardista *Somma*; ambos en el VI Salón Concurso de Fotografía Artística del Foto-Club de Valencia, donde “se puso de manifiesto cierto “eclipse de

astros" y un "amanecer brillante" de nuevos y muy prometedores valores." (Sintes: 1952). A continuación, el segundo Accésit en el I Salón de Fotografía Moderna de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, de Daniel Arbonés, por su foto *Paisaje*.

 <p><i>Sol bajo</i></p>	 <p><i>Atardecer</i></p>
<p>-Fig. 3: "Sol bajo", Martín Burillo (1950).</p>	<p>-Fig. 4: "Atardecer", Manuel Serrano Sancho (1951-52).</p>

El prestigio –unido a su frenética actividad y dinamismo en estos años- de la veterana Sociedad es continuamente reconocido, aparte de estos premios, en la inclusión de obras de sus integrantes en las páginas de la revista *Arte Fotográfico*, la más seguida en el Estado español. Esto permitía dar a conocer a nombres que, de otra manera, hubieran quedado limitados al ámbito local. Es el caso del propio Manuel Serrano Sancho, del que insertan su *Atardecer* (fig. 4) en su sección fija de imágenes. Una vista del Canal Imperial de Aragón, con la proyección de la perspectiva en ese, en curva, donde dos personajes situados a la izquierda del cuadro dan medida de la escala, y los árboles de la ribera se reflejan en las aguas. La siguiente era de Ignacio María de Urrecha, *Niebla en Zaragoza* (fig. 5). Una vez más, el río Ebro y el Puente de Piedra como protagonistas de la composición, con el efecto atmosférico de rigor y los árboles en primer término para definir la escala de planos. En el número de mayo de 1952, aparece la fotografía *Fuente de Casablanca* (fig. 6), de Sebastián Gómez Cortés. Toma como motivo la denominada *Fuente de los Incrédulos* de ese barrio zaragozano, donde dos

personas beben agua de la misma. Contiene todas las características típicas del tardopictorialismo: un motivo arquitectónico, la fuente, de resabios clasicistas para más señas, con personas que actúan de mera figuración anónima (no es una fotografía humanista), supeditadas a la visión general y de conjunto. Todo inmerso como en una impenetrable aura de intemporalidad: la foto podría pasar perfectamente por ser del siglo XIX.



-Fig. 5: "Niebla en Zaragoza", Ignacio María de Urrecha (1951).



-Fig. 6: "Fuente de Casablanca", Sebastián Gómez Cortés (1951-52).

No sólo eso, además, en *Arte Fotográfico*, se reseñan las actividades de las entidades más importantes (básicamente, concursos), pensando siempre en el aficionado y profesional que quiera enviar sus trabajos y probar suerte. En este sentido, dicha publicación se hace eco, ya en su primer número (enero de 1952), de los Salones Internacionales de Madrid (Real Sociedad Fotográfica de Madrid), de Barcelona (Agrupación Fotográfica de Cataluña), y el de Zaragoza, el último en celebrarse a lo largo del año. Y registra la amplia participación de los socios de la entidad zaragozana en el

Concurso de Reus, con nada menos que 46 fotografías, aportadas por Alberto Palleja, Pedro Fernández, Luis García Garrabella, Pascual Martín Triep, Santiago Floria, Mermanol Valenzuela, Martín Burillo, Sebastián Gómez Cortés, Guillermo Fatás Ojuel y Manuel Serrano Sancho.

Previamente, y como intuyendo este desenlace, la Agrupación Fotográfica de Cataluña, haciéndose eco de los comentarios precedentes de la revista *Arte Fotográfico*, propone mediante carta escrita a las demás asociaciones que promueven estos Salones la unificación de todos ellos en un único Salón Internacional de España. A tal efecto se confeccionaría una ficha donde se haría constar el nombre de los Salones en que cada participante deseara estar presente, señalándolo convenientemente. Con esta pretensión se intentaba romper el aislacionismo que había sido la nota característica de las entidades fotográficas en nuestro país. Facilitar los contactos entre fotógrafos españoles y éstos con los extranjeros; poner en conocimiento los distintos eventos en distintas materias que estuviesen relacionados con su trabajo (concursos, exposiciones, congresos, etc.), en una época de abundante actividad. Lo mismo se buscaba con la creación de un Salón Nacional que viajara por todas las ciudades del país,

para que los aficionados que empiezan puedan aprender en las obras expuestas todo aquello que no pueden captar con un manual o con unas reglas de composición, y también para que los fotógrafos hechos, profesionales y aficionados, conozcan las nuevas tendencias artísticas. (Barceló: 1955).

Este interés inédito confirma que actuar de espaldas a lo que estaba sucediendo ya no era posible; que eran muchas las novedades que se estaban gestando, y que había que comprenderlas en su integridad.[\[2\]](#)

[\[1\]](#)Así contemplado en el artículo nº 1 de las Bases del Salón

Internacional de 1952, en su 28^a edición. Además, cada concursante podía presentar un máximo de cuatro obras. El formato mínimo, sin montar, era de 18×24 cm., y el máximo, incluido el montaje, de 40×50 cm. Los derechos de inscripción eran de 15 pesetas. Los galardones se componían de un Premio de Honor y tres “*premios más a las mejores fotografías que sean expuestas*”. Y, por último, como puntos más destacables, la Sociedad se reservaba el derecho de reproducir cualquier imagen si no había ninguna advertencia en sentido contrario.

[2]Este trabajo está vinculado al Proyecto I+D: *Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1959-1975). Documentación y análisis de un proceso de modernización* (Ref. HAR2010-17131), cuya investigadora principal es la Doctora Amparo Martínez Herranz.

Producción, re-producción, post-producción

[Foto de Portada: Imagen publicada por un usuario de la red social Tumblr en referencia al vídeo *CANT'T HUG EVERY CAT – a song about loving cats* (2011), un vídeo subido a Youtube por el usuario schmoyoho, que alude a uno de los últimos fenómenos de Internet, el Nyan Cat, un gato-tostada que vuela por el espacio, y que reedita y se apropiá irónicamente del vídeo de presentación de una usuaria de eHarmony (una red social de citas) que se declara amante de los gatos].

El productivismo, corriente artística surgida en el contexto de la Rusia soviética y estrechamente ligada al constructivismo, fue una de las manifestaciones de vanguardia que con más claridad encaró la posibilidad de despojar a la obra de arte de su valor aurático, al facilitar un acercamiento del objeto artístico al ámbito industrial, debido a su interés por enfocar el arte hacia la producción de objetos “reales” de uso cotidiano. La intención de fusionar la industria y el arte, además de que respondía claramente al proyecto de poner el arte al servicio de una ideología política concreta, la del régimen soviético, tenía como objeto transformar la producción estética en un elemento más asequible a la mentalidad proletaria, resumiéndose este interés en boca de algunos autores asociados al productivismo como la necesidad de acercar el arte a la “vida”.

Para alguno de estos autores, como Lunacharski (1875-1933), crítico y literato que después de la Revolución de Octubre (1917) pasó a presidir el Narkompros (Comisariado Popular para la Instrucción Pública, una suerte de Ministerio de Educación del régimen soviético), ningún arte podría acercarse más a la vida que el arte de la producción, un arte que era depositado en manos del proletario para convertirse simultáneamente en medio instrumental y obra manufacturada de la producción industrial. Entendido en estos términos, el *telos* artístico cobraba una dimensión meramente utilitaria. Para Simón Marchán, con tales pretensiones, el productivismo estaba anunciando la muerte del arte en manos del trabajo y la técnica (Marchán, 1995).

El productivismo se encargó de reorientar el arte hacia actividades como el diseño textil o el diseño de mobiliario, impregnando al arte de una conciencia productiva que tuvo lugar en gran medida por la importancia que este movimiento, al igual que el constructivismo, otorgó a la técnica. Ambos movimientos obtuvieron una inspiración directa del mundo de la máquina y de los principios de la producción mecanizada,

siendo la tecnología industrial, de reciente aparición, un elemento que proporcionó una fuente directa de inspiración para este tipo de arte. Al igual que sucedía con el futurismo, la máquina, la velocidad y el movimiento se convirtieron en temas de interés en estas corrientes estéticas. En el constructivismo, se llegaban a utilizar materiales reales procedentes del mundo de la moderna tecnología, como sucedía con las construcciones de Tatlin.

No obstante, sería el productivismo el encargado de culminar con este culto a la máquina al condesar la influencia del mundo industrial reduciendo el acto creativo a un gesto prácticamente maquinal, con el concepto de "arte como producción". Ya en 1905 se había desarrollado en Rusia una polémica acerca de la relación entre arte e industria, impulsada por las ideas del crítico Strakhov, quien en su conferencia *La tecnología y la belleza de la vida* se había encargado de señalar la urgencia de encarar conjuntamente el potencial de la producción de masas y las necesidades estéticas del entorno cotidiano. Strakhov concluía apuntando que los artistas debían recibir una formación técnica, y los técnicos una formación estética. En realidad, proponía la necesidad de una mayor porosidad de las barreras entre arte y técnica. De este modo, las propuestas utópicas de William Morris, quien en la segunda mitad del siglo XIX promulgaba que la expresión del trabajo humano debía ser entendido como expresión artística, eran introducidas en Rusia en términos industriales. Estas consideraciones serán tenidas en cuenta por estamentos oficiales del régimen soviético como el IZO (Departamento de Bellas Artes, dependiente del Narkompros), que se sumó a la propuesta de un arte de la producción, lo que implicaba una completa fusión de los aspectos artísticos y tecnológicos del proceso de producción. Como veremos, esta fusión se personificaba en la figura de un artista-productor.

Una de las propuestas más significativas que introdujo el

productivismo fue la de abolir la ficción creadora del arte, introduciendo en su lugar la idea del arte como “producción”. El proceso de *fabricación* de la pieza de arte, en una sociedad comunista, se despojaba por completo de la carga genial del artista, y la pieza artística perdía gran parte de su función descriptiva, para adquirir un cariz “prescriptivo” y un potencial transformador. El arte no debía describir la realidad, sino cambiarla, alterarla, hoy diríamos performativamente, en función de unas consignas que corrían parejas a los intereses de los estamentos oficiales.

En 1921 el IZO publica una serie de artículos bajo el título *El arte en la producción*, inspirados en la necesidad de transformar los procesos de producción y la vida misma a través del arte. De esta premisa se deducía que el obrero había de acercarse de un modo participativo al proceso creativo de la producción del objeto, dejando de ser un mero ejecutor mecánico. Pero también el artista deja de ser tal, para pasar a ser un editor, un productor. Artista y obrero son términos susceptible de ser interpolados, casi homónimos: un estado soviético, tal como explica Walter Benjamin en su texto *El autor como productor* (1934), no destierra al artista, como el estado platónico, pero sí lo asimila a los procesos de producción para neutralizar los excesos del genio creador.

Así, los productos del artista han de tener, antes que una intención creativa, una intención funcional, política e instructiva, una “función organizadora”. Como explica Juan Martín Prada (2001), esto podría guardar una relación directa con el temor de Karl Marx a que el talento individual reprimiera el talento artístico de las masas; en el contexto soviético se propone que el intelectual se resitúe en la base del proceso de producción para ocupar una posición adecuada en la lucha de clases.

El proceso que limita el genio del artista es un proceso simétrico a la introducción del lector y el espectador (o como el propio Benjamin dice, del consumidor), en los procesos de

producción. La colaboración del consumidor en los procesos de producción y la limitación del potencial genial del artista convergen en un mismo punto.

Los ideales productivistas son retomados por Benjamin en su descripción de un proceso de refundición de las formas artísticas y políticas en el que las contradicciones terminológicas hasta entonces operantes dejan de ser efectivas: se produce la convergencia de la crítica y la producción, del lector y del escritor, de la educación y la política. Más adelante apuntaremos el modo en que la utopía productivista y benjamíniana de la fusión del consumidor y el productor parece verse encarnada en la figura del “prosumidor”, neologismo que hibrida ambos términos para hacer referencia a los consumidores en el contexto del capitalismo terciario.

Décadas más tarde del desarrollo del productivismo, el pop-art, un movimiento artístico por completo ajeno al anterior, y que reflexionaba con ironía sobre su contexto socioeconómico, al tiempo que se relaciona perversamente con los medios de producción capitalistas, se encargó de transmutar el ideal productivista del arte como producción en el del arte como reproducción, heredando no obstante la consigna latente en el productivismo de desproveer al arte de su aura creativa. El pop-art, como depositario del gesto duchampiano que instalaba la banalidad en el arte, se hizo partícipe de forma implícita e inconsciente del proyecto productivista que privaba al artista de su función de genio creador, esta vez sirviéndose de paradigma de otro de los procesos descritos por Walter Benjamin mediante los cuales se atrofia el “aura” de una obra de arte: a través de sus sucesivas reproducciones.

En su ensayo *La obra de arte en la época de su*

reproductibilidad técnica (1936), Benjamin analiza el modo en que opera la obra artística en aquellas condiciones de producción que dejan de lado el valor de la creación y de la genialidad. Asume que la pieza de arte siempre había sido susceptible de ser reproducida (tradicionalmente los alumnos de los grandes maestros se encargaban de copiar sus obras) pero señala el salto cuantitativo de esa reproducción, que se transforma en un salto cualitativo: la multiplicidad de las reproducciones a las que se somete a la obra artística con el surgimiento de nuevas tecnologías altera cualitativamente sus condiciones de producción y recepción. Gracias a la aparición del “primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber, la fotografía” (Benjamin, 1989: 26), la reproducción técnica alcanzó un desarrollo tal como para convertirse en el propio tema del arte. El medio es el mensaje, como rezará el famoso slogan de Marshall McLuhan (2009), lo cual vendría a decir que el nuevo medio reproductivo de la obra artística es el propio mensaje de dicha obra. La reproductibilidad del arte se vuelve su propio tema, poniendo con ello en cuestión el concepto de originalidad. Mientras que antiguamente el valor de lo auténtico era especialmente apreciado, esa autoridad de lo originario desaparece por el imparable desarrollo de la reproducción técnica. Benjamin pone el ejemplo de las placas fotográficas, que permiten múltiples copias de una misma imagen, y en cuyo caso es irrelevante preguntarse acerca del original (el negativo), puesto que éste no tiene valor.

La norma de la autenticidad, pues, fracasa, quedando por completo trastocada la función creativa del arte. Esto se hace evidente en todas aquellas manifestaciones artísticas que se producen a través de técnicas que permiten su reproducción indefinida (fotografía, fotograma, más adelante imagen digital), pero el caso del pop-art es paradigmático, puesto que incluye estrategias metadiscursivas que no sólo aluden autorreferencialmente a la reproducibilidad del objeto artístico sino, además, a la producción en serie y a la reproducción infinita de los objetos de consumo que

representa, otorgando al objeto artístico el mismo estatus que a dichos bienes de consumo, acercando el arte, una vez más, a las masas y a la vida.

En la era de la reproducción técnica de la obra de arte, el pop-art parece el abanderado ideal de ese proceso mediante el cual se atrofia el “aura” de las manifestaciones artísticas: “Al multiplicar las reproducciones, [el arte] pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible” (Benjamin, 1989: 22) La reproducción le gana terreno a lo irrepetible. En ese momento, el arte se vuelve imagen, copia, reproducción, simulacro.

Podríamos aseverar que las prácticas propugnadas por el pop-art se integraron de forma determinante en la postmodernidad, incluso podríamos aventurar que perviven en el contexto contemporáneo (el que algunos aún califican de postmoderno). Para Douglas Crimp el paso del arte de la producción al arte de la reproducción es una de las características definitorias del postmodernismo, estadio artístico en el que la ficción del sujeto creador cede el sitio a la acumulación y repetición continuada de las imágenes, socavando así las nociones de originalidad y autenticidad (Crimp, 1993). No obstante, no sería necesario pensar que la época de la reproductibilidad técnica desplaza por completo a la época de la productibilidad técnica. El momento estético actual podía entenderse como una síntesis de ambas. En el momento contemporáneo la desauratización de la obra artística se lleva a cabo gracias al doble movimiento de acercar el objeto artístico a la vida y de reproducir dicho objeto indefinidamente.

Parece revelador comprobar hasta qué punto la figura del prosumidor (neologismo surgido de la combinación de los términos productor y consumidor), ubicado en el contexto del

capitalismo tardío, y que convive con la proliferación de la imagen reproducida y reproductible, refleja al mismo tiempo los ideales estéticos productivistas: el prosumidor contemporáneo es, de nuevo, el resultado de la inclusión del consumidor en los procesos de producción, así como la consecuencia de la aparente amateurización del arte, relacionada directamente con la degradación de la figura genial del artista. La profética intuición de Benjamin de que el consumidor habrá de integrarse en los procesos de producción, no sólo industriales, sino artísticos, cobra hoy una especial relevancia cuando nos percatamos de la ósmosis que se ha llevado a cabo entre las figuras del consumidor y el productor.

Resulta sugerente pensar que en el contexto del capitalismo terciario, el sistema económico capitalista sea capaz de integrar las estrategias político-estéticas del comunismo, gracias a (bio)políticas económicas como la del *do it yourself*, donde el consumidor, al igual que el proletario en el productivismo, forma una parte decisiva de los procesos creativos e industriales. La dinámica de autoservicio, la mentalidad McDonalds, la lógica de Ikea, la del sírvase usted mismo, del móntelo usted mismo, que dicta que el producto no está listo para ser consumido hasta que el usuario invierte cierto tiempo de trabajo en completarlo, parece comprender también a algunas prácticas artísticas, especialmente gracias a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías.

En las redes sociales, como es el caso de Youtube, Myspace y Flickr, o incluso de Facebook, Twitter o Tumblr, se pone de manifiesto que el usuario prosumidor es el encargado de generar (o re-generar) los contenidos, a menudo poseedores de un gran valor artístico. Si otorgamos un valor estético a los contenidos generados por estos usuarios de redes sociales (los ejemplos de Youtube y Tumblr se nos antojan ciertamente contundentes), deberíamos concluir que dicho arte es llevado a cabo por una figura semejante a la del artista-proletario

soviético, y que el capitalismo ha asimilado estructuras de producción estéticas que tienen su origen en el productivismo comunista.

En la actualidad, la figura del prosumidor se encarga de perpetuar la lógica del arte como producción, llevando a cabo al mismo tiempo operaciones de desauratización del arte a través de su reproducción infinita. Como hemos tratado de mostrar, el prosumidor podría ser un legado de los ideales estético-industriales del productivismo, pero no podemos obviar que el paisaje en el que dicho individuo se desenvuelve no es ya el del comunismo, sino que su actividad se enmarca en el escenario capitalista, escenario sobre el que reflexionan a menudo de forma irónica y perversa los objetos elaborados por el productor-consumidor, como ya hiciera el artista pop.

Este nuevo estadio estético deudor del productivismo y el pop-art estaría caracterizado no por la producción o por la reproducción, sino por la “postproducción”, un término que al tiempo que integra y sintetiza ambos conceptos implica connotaciones sustancialmente novedosas.

Postproducción es un término que originalmente hace referencia al montaje cinematográfico o musical, al subtitulado y a los efectos especiales, pero que Nicolas Bourriaud aplica al campo de la producción artística. En su opinión, lo que muchos artistas hacen desde comienzos de los años noventa es postproducir: interpretan, reproducen o reutilizan conscientemente obras realizadas por otros autores, así como cualquiera de los productos culturales disponibles. Tales artistas insertan su propio trabajo en el de otros, contribuyendo a abolir por completo la antigua distinción entre creación y copia, producción y consumo, obra original y *ready-made*. Aunque podría pensarse que Bourriaud se refiere únicamente a artistas apropiacionistas institucionalizados como Levine o Morimura, a mi modo de ver, la indistinción que establece entre el “artista” consagrado y el usuario consumidor nos permite poner a un mismo nivel al artista

apropiacionista y al prosumidor que opera en las redes sociales, puesto que ambos se encargan de “postproducir” aquellos fragmentos culturales extraídos de la marea de signos en la que navegan a la deriva (una deriva rimbaudiana, en el *bateau ivre* de la cultura espectacular contemporánea).

En el objeto artístico postproducido convergen los intereses productivistas que trataban de despojar al objeto estético de su valor artístico y de proceder a la destrucción de su aura acercando el arte al consumidor/proletario, con el gesto duchampiano del *ready made*, del que se hace partícipe el pop-art, un gesto apropiacionista que aunque en un principio también trataba de aniquilar el arte, fue interpretado de tal manera que dio lugar a la creencia de que toda la realidad era susceptible de ser estetizada. Ambos planteamientos, el que reduce el arte a la categoría de objeto cotidiano, y el que convierte a todo objeto cotidiano en una potencial pieza artística, confluyen en el paradigma de la postproducción, y si lo hacen es porque suponen una misma cosa: rebajar el objeto artístico hasta otorgarle el estatus de objeto cotidiano o industrial anula las posibilidades de una actividad artística diferenciada de la misma manera que lo hace la total estetización de la realidad (si todo es arte, en cierta manera, nada es arte).

En este momento, el objeto artístico queda despojado de todo valor aurático. Y también ha perdido su valor genial la figura del artista, que en su actividad postproductiva se iguala con la figura del prosumidor. Para ser estrictos, al menos en el plano estético (y sería posible preguntarse si no sucede lo mismo en el plano mercantil y económico), el prosumidor no es un “productor que consume” sus propios objetos producidos, puesto que no produce *ex nihilo* dichos objetos de consumo, sino que a través de operaciones de selección e hibridación de símbolos culturales (*sampleado, retweet, remake, cover, mash-up, reblog*) se encarga de (re)elaborar su objeto “artístico”.

El prosumidor no sería, entonces, un “productor que consume”, sino un “postproductor que consume” los objetos postproducidos por él mismo y por otros, y por lo tanto podría ser conveniente, o sencillamente sugerente, simplificar y resumir esta enrevesada ecuación en el término “postprosumidor”, que presentamos sólo a modo de propuesta y con un valor puramente hipotético. Este término propone además un juego, si queremos, metadiscursivo, puesto que nada parece más apropiado para referirse a las estrategias de reedición y postproducción que postproducir y reeditar un vocablo preexistente, haciendo un neologismo del neologismo. Si el lector acepta este juego que aquí proponemos, ha de ser advertido de que el post- de “postprosumidor” no trata de ubicar al prosumidor en un paisaje post-media, post-moderno o post-histórico (aunque quizás debiera), sino simplemente de introducir el matiz que nos traslada de los procesos de producción a los de postproducción.

Así pues, el *postprosumidor* (empleamos este término no tanto con el objetivo de ratificarlo, sino más bien con intención de simplificar nuestros enunciados cuando nos referimos específicamente a los usuarios que al tiempo que son consumidores de contenidos, no sólo producen dichos contenidos sino que aluden con ellos a otros objetos culturales) cesa de buscar una genialidad creativa inexistente: no trata de crear algo a partir de un material en bruto, sino de trabajar con elementos que circulan en la cultura.

Si el artista productivista se convertía en un editor, el postprosumidor se convierte en un programador, en un dj, que se embarca en el juego cínico e irónico de la cita.

El paradigma del juego de citas, una de las estrategias de la postproducción, desvela una evidencia latente a lo largo de la Historia: que todo texto es susceptible de ser entendido como un juego de referencias a otros textos, como un hipertexto.

Pone de manifiesto la visión de Roland Barthes de que todo texto es en realidad un conjunto de citas extraídas del conjunto de la cultura. La postproducción supone, por tanto, “la muerte del autor”.

Al mismo tiempo, al abarcar a la totalidad de la cultura, que es vista como un compendio de citas, de extractos de textos que son sucesivamente deconstruidos y suplementados, montados y desmontados, cumple con la intuición benjaminiana de que el montaje dejaría de ser un proceso acotado para pasar a ser un acontecimiento humano.

La tarea del postprosumidor, en su faceta de dj cultural, se reduce al acto de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos. Lo que el postprosumidor trata de hacer, en realidad, y siguiendo la tesis de Bourriaud, es orientarse en el caos cultural existente, consiguiendo establecer al tiempo nuevas relaciones con la cultura y las prácticas artísticas. La obras postproducidas “atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original” (Bourriaud, 2004: 13). El artista postproductor (el postprosumidor, si elegimos prescindir de la distinción artista/usuario), es en palabras de Bourriaud, un “semionauta”, que navega en una marea de significados. La pregunta deja de ser “qué puedo crear” para ser “cómo puedo operar con”. La obra contemporánea deja de ser vista como algo finito, terminado: puede ser postproducida indefinidamente; ya no es un producto individual, sino que es un eslabón más en una cadena infinita y rizomática de contribuciones. La cultura funciona así mediante una serie de injertos, paráfrasis, descontextualizaciones... estableciéndose un juego de referencias y de guiños culturales entre el consumidor y el artista, que se identifica plenamente como consumidor, solapándose ambas figuras.

Para Bourriaud, aunque podría parecer que la lógica del *mash up* (la hibridación), que es la que lleva a cabo la figura del postproductor, es una reacción crítica ante la superproducción de imágenes (en términos cronenbergianos, la sobredosis de imágenes), no es así. Todo lo contrario: el postproductor no vive la superproducción imaginaria como un problema, sino como un “ecosistema cultural”.

En este ecosistema de signos disponibles para el ejercicio a la vez productivo y reproductivo del postprosumidor, la apropiación se presenta como el verdadero paradigma de la postproducción. Ya no se trata de fabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. Esta técnica tiene su génesis en el *ready-made*, que es llevado a sus últimas consecuencias con el apropiacionismo, una estrategia artística que propone la colectivización de la propiedad intelectual y de las formas estéticas; mediante el reprocesado, las obras pertenecen a todo el mundo. Nos dirige hacia una cultura en la que el *copyright* queda abolido; nos conduce, como el propio Bourriaud sugiere, hacia formas de “comunismo” estético e intelectual.

Si, como anunciaba Benjamin, la realidad se vuelve montaje, eso implica que podemos construir diferentes versiones de la realidad (y de ser así estaríamos entendiendo la vida como el simulacro de Baudrillard). El arte contemporáneo, que se instala por completo en la vida cumpliendo con la premisa productivista, se muestra así “como una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales” (Bourriaud, 2004: 91), reorganizándolas. Para Bourriaud, el postproductor desprograma y reprograma la realidad, sugiriendo nuevos usos para las herramientas que se han puesto a su disposición. Habría que preguntarse, no obstante, hasta qué punto

resignifica verdaderamente esas herramientas, o si esta reprogramación no es una ficción, un juego propuesto por los proveedores de tales herramientas.

Arte de África más allá del Primitivismo

Todavía hoy, el arte africano, a pesar de su extraordinario interés, es un gran desconocido para el espectador. Todos los esfuerzos por eliminar el lastre del eurocentrismo heredado en nuestros discursos artísticos no solo ayudan a enfocar la historia del arte, sino también a formar una ciudadanía más preparada para la interculturalidad. Por esta razón, la exposición *Colores de África* en el Centro de Historias de Zaragoza ha sido, a nuestro entender, una de las más importantes de la temporada de 2011 en Zaragoza, pues quizás hay salas de mayor renombre y, sin duda, proyectos que multiplican el presupuesto de esta exposición; sin embargo, pocas exposiciones hemos tenido ocasión de disfrutar con un discurso expositivo tan bien construido y con obras de calidad tan novedosas para los espectadores. La casualidad ha querido que en los últimos días de la exposición, coincida en el Centro de Historias con el proyecto *Desaparecidos* del fotógrafo Gervasio Sánchez, quien en varios trabajos anteriores ha mostrado magistralmente la violenta realidad africana de los conflictos armados y denunciado el inmoral comercio de armas y minas antipersona de los países ricos, incluida nuestra patria, a los conflictos bélicos africanos. Y es que no podemos cerrar los ojos ante lo que ocurre en eso que los medios llaman África Subsahariana, lo mismo que tampoco podemos ignorar la riqueza de su cultura y su tradición artística. En este sentido, la exposición es una puesta en valor de lo africano, que se realiza mediante un recorrido por el arte africano desde el siglo XIX a nuestros días. El planteamiento de los comisarios David Maturén, Ricardo Ostalé, Santiago Echandi y Francisco Blanco, es sin duda ambicioso, por la gran complejidad del tema. No hay un África, sino muchas. El arte africano no es uno, sino muchos. Harían falta muchas exposiciones para un recorrido completo y el Centro de Historias no es el parisino *Musée du quai Branly*. No obstante, el buen hacer del

comisariado nos ofrece un recorrido lo suficientemente significativo para poder hacer en una visita un itinerario por lo más representativo del arte africano en la edad contemporáneo.

Lo cierto es que arte africano y gusto moderno forman un binomio indisoluble, que a menudo condiciona la presentación de las exposiciones. El arte africano dejó de ser considerado atávico, imperfecto y desagradable justo con la aparición de del arte de vanguardia, cuando se convirtió en una referencia de la Modernidad. Todos los artistas coleccionaron arte africano y se inspiraron en él hasta el punto que, lo mismo que no hubiera habido Renacimiento sin los modelos de la Antigüedad Clásica, tampoco se explica la obra de nuestros artistas modernos: Gauguin, Derain, Vlamink, Matisse, Picasso, Brancusi, Modigliani y un largísimo etcétera que hoy llega a Barceló, sin la influencia del Arte Negro. Este Primitivismo enfoca el arte de África desde "nuestro" discurso artístico. La exposición, no obstante, nos ofrece el recorrido por el siglo XX del propio arte africano, que desde unas raíces propias, las tallas y máscaras de su arte tribal, ha seguido una trayectoria propia, reflejo de su propia historia.

Colores de África se inicia con una extensa muestra de arte tribal africano, para ofrecer un vario repertorio de tallas, máscaras y otros objetos de la región occidental y central de África. La propia belleza de estas piezas y las explicaciones sobre el significado ritual de gran parte del arte tribal son el preámbulo para el resto de la muestra, en la cual se observa continuamente cómo tradición y modernidad se entrelazan. En esta parte del arte tribal, que en cierto modo representa el África precolonial, hay obras pertenecientes a las culturas Bamara, Lobi, Makonde, Mumuye, Bamileke, Songye, Yoruba y otras, que ofrecen una oportunidad de contemplar en conjunto la diversidad de este tipo de arte. Ninguna supone un "estilo" y cada una debe contextualizarse en su universo simbólico. Existen muchísimas culturas artísticas más y otras tradiciones de gran antigüedad, pero el objetivo de *Colores de África* no es la (inalcanzable) exhaustividad, sino la selección de unos ejemplos muy representativos para trazar un panorama amplio del arte africano. Este recorrido se presenta en la siguiente etapa marcada por el Colonialismo y el contexto ideológico del evolucionismo cultural que denigró las culturas africanas y las redujo a fósiles etnológicos de formas sociales primitivas. La idea de que el negro y su cultura eran inferiores justificaron la esclavitud y el colonialismo. El eco de esta forma de pensar aparecen la exposición en una gran vitrina en la que, a modo de

relicario, se exhiben algunos de los fetiches de nuestro imaginario colonial. El "otro" aparece como inferior, con estrambóticos adornos corporales como marca de diferencia y salvajismo. Las racistas teorías del evolucionismo cultural se reflejaron en nuestra iconografía popular en las aventuras de *Tintín en el Congo*, en el *TBO* o en la cancioncilla del *Colacao*. Desde el punto de vista del diseño gráfico, la pieza estrella es el simpático *Conguito* de Juan Tudela. Aunque algunas de estas obras recientemente se han visto envueltas en la polémica, ninguna fue creada con una pretendida carga racista, sino que son un reflejo de su tiempo que hoy nos permite una reflexión crítica. La parte final de la exposición, la más extensa, salta de la pátina de las tallas antiguas con restos de sacrificios a los colores intensos, atractivos y hasta estridentes de arte actual.... lleno de vida, humor, crítica. Nos encontramos ya en la etapa de la descolonización de África y el Postcolonialismo. En cierto modo, pasamos del gesto de la máscara, a la ironía de la crítica política y la corrupción. En esta parte, la diversidad geográfica que aparecía en el arte tribal se concentra principalmente en dos focos, la República Democrática del Congo, en la región central, y Tanzania, en la zona oriental del continente. Los artistas seleccionados para el Congo presentan una tendencia hacia la denuncia política y social con un estilo directo, algo ingenuo, pero con una figuración sarcástica y potente. Convulsión y violencia caracterizan estas pinturas. Para su descripción ya no es necesario recurrir a las descripciones etnológicas de los rituales, sino a los catálogos de armas de repetición, como el fusil AK-47. En el caso Tanzania, encontramos la pintura de Edward Saidi Tingatinga (1932-1972), George Lilanga (1934-2005) y sus seguidores, que desarrollan el tema de la identidad colectiva y la vida cotidiana como principales argumentos temáticos. En estas salas se produce una explosión de color, dinamismo y alegría. Otras piezas de la exposición nos enseñan a hacer de la necesidad un arte y el ingenio del artista africano para reutilizar materiales de una manera que asombra incluso a nuestros artistas del reciclado. *El diseño expositivo, a cargo de El Directorio*, ha ambientado esta invitación al arte africano de una manera fresca y atractiva.

Colores de África

Centro de Historias

Del 29 de Septiembre al 11 de Diciembre de 2011

DEPENDENCIAS MUTUAS.

Empleadas de hogar y crisis de los cuidados, Elena Fraj, Louisa Holecz, Natalia Iguiñiz, Daniela Ortiz, Martha Rosler, Territori

El pasado 24 de febrero de inauguró en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer de Zaragoza la exposición colectiva *DEPENDENCIAS MUTUAS. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados*, previa mesa redonda con la comisaria Esther Moreno y algunas de las artistas participantes en la muestra.

La mesa redonda, presentada y moderada por Pilar Alcober Lamana, Concejala de Acción Social y Juventud, permitió al público asistente conocer de primera mano las obras que Elena Fraj, Eulàlia Valldosera y Louisa Holecz presentan en la colectiva, la entusiasta lucha de Territorio Doméstico por una mejora de las condiciones laborales de las empleadas de hogar en España y las líneas conceptuales básicas sobre las que la comisaria Esther Moreno ha conformado el armazón de un proyecto que arroja luz sobre la “crisis de los cuidados”. A pesar de la justificada ausencia de Martha Rosler, Natalia Iguiñiz y Daniela Ortiz al estar inmersas en proyectos profesionales en el extranjero, las intervenciones de las integrantes de la mesa redonda y la comisaria suscitaron un interesante y participativo debate que demostró que los temas atribuidos tradicionalmente al llamado “arte de mujeres” agitan más conciencias de lo que las instituciones quieren reconocer, apelando por igual a

hombres y mujeres.

La figura de la empleada de hogar queda registrada en sus diferentes ocupaciones y acepciones en la literatura y el cine, dando el salto al mundo del arte con un destacado antecedente: *Tijuana Maid* (1975) de Martha Rosler. Más de treinta años después, las artistas que participan en *DEPENDENCIAS MUTUAS* recogen el testigo de una de las pioneras del arte feminista para explorar la frontera entre lo público y lo privado, el mercado y la casa.

Europa asiste a la conocida como “crisis de los cuidados”. La creciente incorporación de la mujer al mercado laboral y la voraz sociedad de consumo en la que vivimos han destapado el trabajo que las mujeres han realizado durante siglos como madres, hijas y esposas, atenciones afectivas, materiales y sociales fuertemente especializadas y no remuneradas que han sido naturalizadas como propias del género femenino. Mujeres y hombres debemos tener el derecho a elegir cuidar, no se trata de una obligación ligada a la condición de ser mujer, por lo que resulta acuciante abordar el trabajo de los cuidados como una responsabilidad social. Este tipo de trabajos se transfieren de mujer a mujer, o bien dentro de la misma familia o bien a mujeres que son, en su mayoría, migrantes. Dado que el estado, cimentado en el patriarcado, no asume estas responsabilidades, se crean las cadenas globales de cuidados: la incorporación de la mujer autóctona al mercado laboral fuerza la realidad de que las mujeres migrantes acaben asumiendo estos cuidados en condiciones laborales injustas, dejando su país de origen y renunciando al cuidado de su propia familia en busca de una mejora de su situación económica.

Homenaje en plural a la obra que Eulàlia Valldosera presenta en la Sala Juana Francés, el título de *DEPENDENCIAS MUTUAS* alude, como bien explica Esther Moreno en el catálogo de la exposición, a la compleja red de interdependencias en torno al trabajo de los cuidados:

- Entre el patriarcado y las mujeres.
- Entre unas mujeres y otras por razones de poder, clase,

etnia y lugar de origen.

- Entre el Arte como institución y las artistas, que son generalmente las menos representadas en galerías, colecciones públicas y ferias de arte y las peor pagadas.
- Entre el feminismo y las prácticas artísticas que esta colectiva recoge.

Cuando entramos en la Sala Juana Francés nos recibe *Home* (2011), de Louisa Holecz (Londres, 1971). ImpONENTE, su tejado proyecta una rotunda sombra sobre una de las paredes de la Sala. Una cubierta conformada por retazos de batas, delantales y la propia bata de pintora de la autora, envuelven un armazón de madera recreando una especie de casita de juegos infantiles. Las costuras son perfectas en la parte exterior, mientras en el interior las telas rasgadas llegan a mostrar el nombre de las diferentes empleadas de hogar que han utilizado la misma bata de trabajo. Aunque la imagen pública de un hogar, de una familia, sea perfecta, esta pretendida realidad se torna máscara dejando en evidencia que las que de verdad crean el sentimiento de hogar son aquellas que cuidan, limpian, protegen, escuchan a aquellos para los que trabajan, a aquellos que no son su familia. *Home* se inspira en la historia de la madre de Louisa Holecz, quien tuvo que abandonar su Madeira natal para trabajar como “nanny” para una familia inglesa y retoma una de las ramas del arte feminista, la que reclama el arte textil, devaluado por la cultura masculina dominante, como una práctica artística de primer orden.

A continuación, Natalia Iguiñiz y Daniela Ortiz despliegan sus propuestas sobre el muro que queda a nuestra derecha. Natalia Iguiñiz (Lima, 1973) nos ofrece cinco retratos de parejas de empleadora-empleada de la serie de veinticinco retratos titulada *La otra* (2001). Su propia experiencia como empleadora y la reflexión sobre el hecho de que en Perú el trabajo doméstico sigue teniendo notas serviles en relación con problemas de racismo y sexism, le llevan a fotografiar con neutralidad y desafectación a empleadoras y empleadas. Frente al sofá de la casa, lugar de encuentro en el ámbito de lo privado, mujeres de la clase media limeña son fotografiadas junto a su

empleada. Los títulos de las obras, ceñidos al nombre de pila de ambas, subrayan esta inicial intención de neutralidad, pero los rasgos indígenas y la pose deliberadamente superior de algunas de ellas dejan patente quien es quien. Sin embargo, el objetivo principal de la autora es reflexionar sobre quién es “la otra”, si la empleadora o la empleada, o bien la fotógrafa. Todo depende de quien formule la pregunta y, sobre todo, de la posición social que ocupe. Como apunte final, indicar que Natalia Iguiñiz ha colaborado como cartelista con el sindicato de trabajadoras domésticas de Perú.

La obra de Daniela Ortiz (Cuzco, 1985) siempre gira en torno a las cuestiones de la clase, el género y el origen étnico. En esta ocasión, *97 empleadas domésticas* (2010) nos ofrece una selección de treinta imágenes de la serie original compuesta por setenta y siete instantáneas extraídas de la red social Facebook. Escenas de la vida doméstica de la clase alta peruana acaban dirigiendo nuestra atención a lo que está al fondo, fuera del campo de la imagen. Aquello que ha pretendido dejarse fuera del encuadre por considerarse irrelevante es lo que realmente sostiene la feliz vida de las familias retratadas: brazos, manos, cabezas o siluetas levemente intuidas de las empleadas de hogar. Lúcida reflexión acerca de las relaciones de poder y original montaje que obliga a acercarse a las instantáneas, dado que sólo la proximidad a cada una de las fotografías es lo que permite descubrir la otra cara, la cara oculta, del mercado laboral y la sociedad de consumo.

Liuba y una estatua del emperador Claudio presiden, majestuosas, la Sala. Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) proyecta *Dependencia Mutua* (2010), dos vídeos protagonizados por Liuba, empleada doméstica de la galerista de la artista catalana en Nápoles. La vídeo-acción muestra una imagen verticalizada. Dos cuerpos en dependencia mutua, uno de frío mármol, símbolo del poder y de la institución museística, y otro humano, femenino, servil, maternal. Eulàlia Valldosera fue invitada por su galerista napolitana a realizar una acción en el Museo Arqueológico Napolitano. Cuando conoció a Liuba, una joven de Chernobil que cuidaba a la hija de la galerista y limpiaba su casa, se identificó con ella: la artista está a la cola de

una larga cadena de arte institucionalizado; es mujer, trata temas de la intimidad cotidiana, reducto temático tratado fundamentalmente por mujeres, y emplea para sus instalaciones objetos que necesitan un cuidado específico, delicado, por lo que resultan piezas difícilmente susceptibles de ser incluidas en las colecciones de arte contemporáneo tal y como éstas están concebidas en la actualidad. Sintiéndose, por lo tanto, como la “chica de la limpieza” en el mundo del arte, Eulàlia Valldosera decide que sea Liuba quien ejecute la acción dentro de los muros del museo; ella guiará los pasos de esta particular “conservadora”. En la mesa redonda, la artista dio unas claves fundamentales para comprender este proyecto. Tras la erupción del Vesubio, nació un incipiente coleccionismo que rescató de las sepultadas Pompeya y Herculano muchas de las piezas que hoy se exhiben en el museo marco de la acción. En concreto, la escultura objeto de los cuidados de Liuba es el emperador Claudio, considerado un dios en su época, y pieza que se veneró en un templo, no en un espacio civil. El museo es en nuestros días un templo, una catedral, y las piezas que atesora son los nuevos dioses del hombre y la mujer contemporáneos. Liuba tiene acceso a limpiar la escultura, a conservarla, a acariciarla, contacto directo que se nos prohíbe al público. El lento y delicado discurrir del paño sobre la figura inerte, el descubrimiento de sus antiguas heridas, de los contornos de su anatomía, dejan al emperador a merced de la cuidadora-madre-amante. Gran sutileza y belleza poética la de una videocreación que se complementa con un vídeo documental en el que Liuba cuenta su proceso migratorio desde Chernobil. La artista da voz a la empleada, la empleadora sólo se intuye a través del testimonio de dependencia mutua que existe entre Liuba y la galerista napolitana. Debe apuntarse que Eulàlia Valldosera es consciente de la posición crítica y ambigua que mantiene con el feminismo. No se considera feminista en cuanto a que su obra no es programática, no asume reivindicaciones colectivas de género, sino que reflexiona sobre cuestiones subjetivas que considera importantes. Parte de una idea y deja que el desarrollo de la misma le sorprenda, aunque sí reconoce que trata temas de su cotidianeidad, de la intimidad humana, que trabajan con mayor frecuencia las mujeres -y yo añadiría que con mayor profundidad, cercanía, naturalidad e, incuestionablemente, con mayor valentía que los artistas masculinos-.

Eulàlia Valldosera no crea formas, sino que “forma actitudes”, como ella misma explicó en la mesa redonda, lo que siempre es de agradecer a los y las artistas contemporáneos, en un momento en el que se echa de menos, con demasiada frecuencia, un arte de contenido y decididamente comprometido.

Al fondo de la Sala nos aguardan otros dos trabajos en vídeo. Elena Fraj expone *Mémoires d'unes serveuses* (2005), Premio Espais a la creación artística en 2005. Presentado en un solo monitor, esta obra se monta de manera que la pantalla queda dividida en dos partes, pudiendo contemplar en ocasiones dos imágenes diferentes simultáneamente. Los testimonios en primera persona de dos familiares directas de la artista y dos amigas de éstas, que vinieron a servir a Zaragoza desde pueblos de Aragón y Soria siendo unas adolescentes, conviven en la pantalla con fotografías y planos del desarrollo de los nuevos barrios de Zaragoza en los años sesenta, imágenes del NODO y extractos de películas que muestran imágenes estereotipadas de la empleada doméstica. La realidad que cuentan estas mujeres -las tareas que realizaban como internas, cómo eran los señores, el uniforme, su tiempo de ocio- contrasta con el prototipo alegre, frívolo, que han transmitido esas películas. Cuando el agente social es la mujer, no se visibilizan sus condiciones reales y no se incluyen dentro de los discursos históricos, pero es indudable que la Zaragoza “desarrollista” de la etapa del franquismo no hubiera vivido una modernización y crecimiento paralelos a los del estado español de no haber sido por el duro y mal remunerado trabajo de estas mujeres. No resulta difícil encontrar en nuestro entorno familiar más o menos cercano -en mi caso una bisabuela- que llegara a la ciudad siendo una niña y asumiera la carga propia de una adulta que suponía el mantenimiento del hogar y el cuidado de los niños de la familia empleadora.

Territorio Doméstico organizó el 28 de marzo de 2010 en Madrid una manifestación bajo el lema *¡Se acabó la esclavitud!* El registro en vídeo puede verse en la Sala. Demandando la equiparación del Régimen Especial de empleo de hogar al Régimen General y en defensa de los derechos de las trabajadoras sin papeles, esta movilización formó

parte de la exposición *Principio Potosí* en MNCARS de Madrid, itinerando luego a Berlín y La Paz. Rafaela Pimentel, representante del taller Territorio Doméstico -conformado por las mujeres del SED0AC (Servicio Doméstico Activo) y el grupo Cita de Mujeres de Lavapiés y la Agencia de Asuntos Precarios participó en la mesa redonda narrando su experiencia personal y trasladándonos la situación y las demandas de sus compañeras.

Cierra la exposición aquella obra que la abriría por su carácter de pionera en el arte feminista en torno a las cuestiones que centran este proyecto: *Tijuana Maid* (1975) de Martha Rosler (Brooklyn, Nueva York). Destacada artista del panorama americano de los años setenta del pasado siglo, Martha Rosler ha cedido para la ocasión reproducciones digitales de las postales originales que están dentro de la trilogía *Service. A Trilogy on colonization*, arte postal que se remonta a Fluxus y a los años sesenta, a quien su autora dio el nombre específico de *novela postal*. En estas tarjetas postales, se cuenta en primera persona la experiencia de una empleada doméstica de Tijuana que marcha a trabajar a San Diego, su bajo salario, los abusos de los que es víctima, etc.

Estas obras ponen los cuidados, y no los mercados, en el centro de los análisis sociales, políticos y económicos. Estos procesos especializados e indispensables para el desarrollo de la vida no deberían ser responsabilidad únicamente de las mujeres, sino de hombres y mujeres y, en primera instancia, del estado muchas veces llamado tan injusta e inapropiadamente “de bienestar”. Esperemos que cada vez sean más los artistas hombres que hacen de lo cotidiano, de lo familiar, de la atención al “otro” el eje de su obra.

La exposición colectiva *DEPENDENCIAS MUTUAS. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados* forma parte del programa de actividades que la Casa de la Mujer de Zaragoza organiza en torno al 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, y de la XIV Muestra Internacional de Cine realizado por Mujeres que organizan el Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza (SIEM) y Odeonia.

