

Javier Peñafiel: insalubre higiene

“La escritura es la pintura de la voz”, apuntó Voltaire. Escritura, pintura, voz; tres componentes clave del proyecto *Tu extrema higiene*, presentado por Javier Peñafiel en La Casa Amarilla.

Pintura. Trece años han transcurrido desde su última exposición individual en Zaragoza, lo que tal vez ha contribuido a que el artista recupere y actualice una serie de pinturas realizadas a lo largo de las últimas dos décadas para dialogar con documentos y dibujos recientes, dando lugar, según sus propias palabras, a “reinventiones sin tiempo datado”. Ejercicio acorde con el carácter recurrente, de *story board* de preocupaciones sin un orden lineal, de la obra del autor al que se refirió Chus Martínez hace un tiempo.

El texto-presentación firmado por Peñafiel da cuenta de la importancia que da a sus experiencias con la pintura, presentada en esta ocasión a través de un grupo de trabajos distanciados en el tiempo sobre el que volvía “sin mirar a los anteriores, seguro de editar sin repetición”. El asunto tratado en todos ellos es único: cepillos de dientes. Este instrumento es tomado por Peñafiel como fetiche de una sociedad higienista, obsesionada por una apariencia impoluta que oculta una realidad enferma. “Tu extrema higiene es la insalubridad de otros”, escribe. Rutilantes, libres de uso, aparecen en las fotografías; cariados, deteriorados, en la pintura. Diferentes estudios, quien sabe si de solvencia, señalan que los cepillos de dientes son lugares especialmente proclives a la aparición de microorganismos, con posibilidad de atraer, por cercanía o contacto, bacterias intestinales y gérmenes fecales. La humedad, casi palpable en las pinturas, así lo favorece. Insalubre higiene.

Voz. Una sociedad enferma y obsesionada con la diagnosis, según expresa Peñafiel en su serie de fotografías *Víctimas de diagnóstico*. Interesa la etiqueta y el supuesto remedio en forma de comprimido. No tanto la causa, la etiología.

Consciente de esa carencia, el artista da cabida en sus proyectos a lo performativo a través de lo que denomina confedramas. *La función dentífrica* tituló la que tuvo lugar durante la inauguración de la exposición, en la que completó algunos de los dibujos caligráficos dispuestos en la sala. Ante el público tenía lugar la acción, el contacto directo con el papel y también la utilización del lenguaje oral a partir de la lectura de sus “comprimidos textuales”. Estos, basados en oxímoron, aliteraciones, onomatopeyas y juegos de palabras, son cada vez más breves. Como si frente a la proliferación de la banalidad y el efectismo en la era del microblog, Peñafiel quisiera demostrar que en la concreción hay espacio para la meditación. Cuando la voz del artista los completa, da testimonio de la importancia de la sonoridad, la cadencia o la repetición para la concreción de su sentido. Una dramatización reflexiva.

Escritura. En *Clínica de la escritura*, Philippe Artières analiza cómo entre las últimas décadas del siglo XIX y el comienzo de la siguiente centuria, la mirada médica fijó su atención en la escritura. Esta se utilizó, como el gesto o la fisonomía, para analizar la psique de alienados, criminales y genios. Superada la fase en que la escritura era un arte “neutro, sin profundidad ni identidad”, la proliferación de la grafología y el interés que despertó entre un buen número de intelectuales alentó el debate en torno a su supuesto carácter científico. Determinados autores buscaron en la letra manuscrita un testimonio de la naturaleza depravada de los marginados sociales. Al mismo tiempo, concluye Artières, se asistió a una paulatina valoración estética de estos escritos que imponía una “mirada moderna sobre estas «obras» de la locura”, hasta el punto de que la medicina perdió su interés

por ellos a partir de los años 20.

Peñafiel, que entiende el dibujo como escritura y la escritura como dibujo, se posiciona con locos y criminales y, burlándose de los principios de una grafopsicología criminal todavía en activo, imita con su trazo los rasgos más proclives al diagnóstico de psicopatías. Así sucede en la videocreación *Auditoría de proximidad*, en la que las palabras dibujadas por Peñafiel son animadas junto a los personajes que las pronuncian, de nuevo, en voz del autor. Un coro de trazos, figuras y sonidos, habitantes de un espacio en blanco –el del papel dotado de una tercera dimensión–, en el que se resumen magistralmente buena parte de las preocupaciones que le han acompañado durante los últimos años.

La sociedad del diagnóstico tiene su origen en el positivismo decimonónico. Max Nordau fue uno de aquellos autores que trató de diagnosticar el fin de siglo en su obra *Degeneración* (1893). Encontró en los artistas los mismos rasgos intelectuales y somáticos que aquellos “que satisfacen sus instintos malsanos con el puñal del asesino o la bomba del dinamitero, en vez de satisfacerlos con la pluma y el pincel”. En el “Pronóstico” para el siglo XX con el que cerró su obra, impregnado de ese fatalismo de especie al que alude Peñafiel, escribió: “Ahora ya no se imprime más que en papel negro, azul o dorado, y en otro color palabras aisladas e incoherentes, con frecuencia nada más que sílabas, hasta letras o cifras tan solo que tienen una significación simbólica que se trata de adivinar por el color del papel, el tamaño del libro, la magnitud y la naturaleza de los tipos de letra”; y previó el surgimiento de sociedades de fanáticos dedicadas a tratar de interpretar sus significados. Nordau era incapaz de ver todas las posibilidades que puede contener una palabra, una grafía, la voz o un simple trazo. Javier Peñafiel es plenamente consciente de ello y lo pone de manifiesto con cada una de sus obras.

Entrevista a Julia Puyo (foto: Pedro Fondevila)

P1.-La obra de una licenciada en Bellas Artes, con una formación académica, no es nada convencional ya que se alinea con nuevos registros artísticos y nuevas tecnologías. ¿Cómo se realiza ese salto hacia lo digital, hacia lo conceptual? ¿Cuál fue la chispa?

Sin duda el cursar como optativa en segundo año de la carrera de Bellas Artes la asignatura de *Escultura: apropiación de técnicas interdisciplinares* propició que entrara en contacto con un lenguaje plástico, unos conceptos y unos recursos técnicos con los que me siento más identificada para materializar mi pensamiento.

Otro detonante fue la asignatura de escenografía, durante la cual frecuenté asiduamente el Teatro de los Manantiales de Valencia. En este centro de creación y de exhibición escénica contemporánea (que cerró como consecuencia de la crisis) pude asistir a representaciones en las que el cuerpo, la palabra y el dispositivo escénico eran las piedras angulares de unas obras con un marcado contenido político (en el sentido del sujeto que disecciona su entorno para generar y estructurar un discurso y un imaginario propios).

Afirmé esta evolución hacia el uso de tecnologías digitales para materializar un discurso conceptual durante el año que estudié con una beca erasmus en París. Ver dramaturgia contemporánea, visitar museos como el Pompidou, el Jeu de Paume, el Palais de Tokyo, asistir a festivales de Media Art (en Francia hay una red prolífera de festivales multimedia), cursar asignaturas de programación aplicada a las instalaciones artísticas con Arduino y Processing... Más que un

salto ha sido y es un recorrido, una evolución natural fruto de una búsqueda que continúa hoy en día.

P2.-W. Blake decía en sus “poemas del infierno” que “una idea llena la inmensidad” ¿está la sociedad preparada para percibir este tipo de arte que supera lo retiniano para transmitir ideas y conceptos?

Si una parte de la sociedad maneja todos los días dispositivos interactivos como vehículos de información y de servicios, y es capaz de asimilar los mensajes y de utilizar las prestaciones para los que han sido creados, sí que considero que la sociedad está predispuesta para poner en práctica una serie de capacidades con las que percibir las ideas y los conceptos que se vehiculen a través de herramientas que le son familiares.

Lo que hay que evitar es que la sociedad se limite a lo retiniano de las interfaces, a la superficie de lo que proponen las aplicaciones tecnológicas siguiendo una estrategia de oposición: frente a la superficie, fondo.

P3.-Bachelard decía que analizar (racionalizar) una obra de arte es asesinarla. ¿Es mejor sentir que entender? La obra de arte de hoy, ¿necesita de la palabra para ser explicada y entendida?

Me baso en una constatación personal para decir que se puede sentir y a través de la sensación estructurar un entendimiento, y que se puede entender y con ello sentir el efecto de la idea. No creo que uno de los procesos sea mejor que el otro.

Sentir puede ser el estímulo que incita a alguien a querer entender una obra o una técnica (se habla de la importancia de la emoción en el aprendizaje, por ejemplo). Pero quizá más que de sentir o de entender hablaría de reapropiarse, de

incorporar. Reapropiarse y hacer evolucionar la idea-sentimiento de una obra que te ha marcado, incorporarla al imaginario que define a uno mismo como sujeto y explorar las técnicas con las que se ha llevado a cabo.

P4.- Una de las grandes virtudes del arte es que cambia sin por ello progresar. ¿Que ofrecen las nuevas tecnologías, como alternativas de “ belleza” o poéticas, que superen la forma del discurso visual académico convencional?

Teniendo en cuenta que la cultura contemporánea es digital, es necesario que las tecnologías estén presentes en el campo de la creación artística. No como una “alternativa a” o una “superación de”, sino como parte de un discurso visual contemporáneo y académico en contacto con el presente.

La tecnología es una materia prima con la que los artistas podemos generar unos contenidos poéticos y estéticos que están en contacto directo con la realidad tecnológica del presente y la cultura digital contemporánea. Eso sí, una tecnología no es por sí misma estética o poética.

P5.- Bertolt Brecht proponía que el arte debía tratar temas actuales y se debía de hacer, no para educar al espectador, sino para comunicarse con él. ¿El arte es una forma de plantear preguntas y reflexiones, en definitiva comunicación o es un mero acto lúdico?

El derecho francés denomina como una obra del espíritu a toda creación intelectual original realizada bajo una forma. Materializar, concretar, para que la obra del espíritu pueda llegar a otro espíritu receptor. El arte es un lenguaje con el que establecer una comunicación directa, una re-flexión entre espíritus. Y lo lúdico puede ser una herramienta para estimular el conocimiento o el intercambio, la comunicación

entre sujetos y la creación de imaginarios compartidos siempre y cuando esté al servicio de una idea y de unos contenidos estructurados y pertinentes.

P6.- dos líneas marcan tu trayectoria. De un lado la interactividad con el espectador a través de la tecnología como parámetro artístico, con una fuerte carga plástica. De otro lo conceptual como elemento ambiguo que provoca reflexión y espolea la imaginación. ¿En qué línea te sientes más identificada?

Ambas líneas me resultan imprescindibles para materializar una práctica artística que analiza y que utiliza la influencia de las tecnologías y de la cultura digital sobre la comunicación y la creación de contenidos textuales y audiovisuales.

Simón Loscertales: una empresa zaragozana merecedora de orgulloso recuerdo

Es muy loable la labor del Centro de Historias en reivindicación de las antes mal llamadas “artes menores”, pues tras muestras previas sobre la fotografía, la moda, las artes gráficas y el cómic nos sorprende ahora con una exposición consagrada al arte del mueble y la decoración de interiores, concretamente a la producción de Loscertales, una empresa zaragozana activa de 1890 a 1995, que triunfó internacionalmente en la postguerra gracias a las grandes

aptitudes del patrón, don Simón, y a la pericia de sus operarios. Muchos de ellos, y sus descendientes, abarrotan la exposición y sobre todo la sala del video, en el que se reconocen con nostalgia, bastantes años más jóvenes... Tienen motivos para sentirse orgullosos de aquel trabajo, a juzgar por los exquisitos ejemplos que se han escogido para la muestra. La mayoría son de un recargado gusto rococó que hoy día resulta bastante trasnochado, la verdad sea dicha, pero en aquellos pobres años del estraperlo e incluso en los sesenta el mobiliario historicista afrancesado hacía estragos entre los pudientes, incluso entre quienes estaban más abiertos a las novedades, pues para decorar el despacho de alcaldía de la Casa Consistorial eran capaces de casar un *Bureau plat* estilo Luis XVI con una alfombra informalista diseñada por Pablo Serrano. Pero Loscertales también decoró la moderna cafetería Las Vegas, los salones del club de golf La Peñaza, o el Pabellón de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras, apostando en esos casos por diseños muy vanguardistas. Tenía que vender, y se adaptaba a los gustos del mercado; eso sí, sin renunciar nunca al marchamo de alta calidad propio de la casa.

Solo por esta selección antológica ya hubiera merecido esta exposición todos los parabienes, pero lo mejor es que las primeras salas se plantean como un homenaje al patrón y a su fábrica, en un ejercicio de historia social que empieza por evocar a la familia Loscertales, luego nos muestra lo enorme que alcanzó a ser la factoría, que llegó a contar con quinientos trabajadores, se explican sus procesos de trabajo (y formación, pues era como una Universidad politécnica especializada en oficios de gran cualificación) y, como no podía ser de otra manera, se pasa revista finalmente a la distinguida clientela, que se extendía por todo el país e incluso por el extranjero, tanto en lo que respecta a encargos institucionales para sedes gubernamentales o embajadas como para hoteles, cafeterías, cines, el Talgo, y tantos ricos domicilios particulares.

La exposición nos deja con ganas de saber más. Ojalá el comisario, Sergio Artiaga, se anime a escribir un libro sobre el tema, pues tanto la memoria de Simón Loscertales como el recuerdo de su emblemática firma merecen un estudio histórico pormenorizado, que a la postre redundará también en el prestigio de su ciudad.

Interstices. Una exposición que abre caminos al futuro

Las nuevas tecnologías son hoy día una apuesta pujante en todas partes así que Etopia, el Centro de Arte y Tecnología del Ayuntamiento de Zaragoza, está encontrando partenaires en muchas ciudades; incluso en París, donde en 2010 abrió sus puertas un centro municipal dedicado a la cultura digital: la Gaîté Lyrique. Su director es *Jérôme Delormas*, bien conocido del público español tras sus años de intensa labor al frente del Instituto Francés en Bilbao, donde tuvo un papel relevante en el proyecto cultural Consonni, establecido en una antigua fábrica cerca del Guggenheim. Él escribe la introducción en el folleto de presentación –que debería estar colgado en la web de Etopia– de esta exposición encargada a sus amigos del grupo Chevalvert, un colectivo de diseñadores gráficos y creadores interdisciplinares fundado por Patrick Paleta y Stéphane Buellet. Con ellos hizo una estancia de prácticas en París el año 2013 la artista zaragozana Julia Puyo gracias a una beca Leonardo, tras sus estudios de licenciatura y master en la Facultad de Bellas Artes de la UPV. Como en España la situación laboral está tan mal, Julia se quedó ya en la capital francesa, donde trabaja como docente en talleres impartidos en la Gaîté Lyrique por el equipo Chevalvert, en el cual ya está ella integrada como un miembro más; pero sin

romper puentes con su ciudad natal, pues en 2016 también participó en una exposición colectiva en Etopia y presentó una muestra individual en la galería Antonia Puyó, que le han granjeado el premio AACA 2016 a la mejor artista joven.

Perdón por toda esta larga introducción, pero creo que era necesaria para explicar los entresijos previos de esta exposición que fue inaugurada el día 16 de marzo con una excelente charla explicativa de Julia, comentando lúcidamente las cinco instalaciones que se presentan. La menos difícil de comprender es la más antigua, *Murmur*, creada por Chevalvert en 2013, valiéndoles al año siguiente medalla de plata en el Lumen Prize y medalla de Oro en el European Design Awards: se trata de un dispositivo que conecta un altavoz, donde podemos hablar o hacer ruidos, con una pantalla digital en la que, según el timbre e intensidad de los sonidos, se van creando luminosos dibujos. Esta interactividad con el espectador es algo común a todas las demás obras, y sin duda entusiasmará al público, sobre todo a los más pequeños, encantados de que se les permita tocar, gritar, jugar, sorprender al resto de los visitantes... Pero otra característica común son los títulos en inglés o los textos interpretativos algo arcanos, eso sí, en completa versión bilingüe. ¿Esperarán muchos turistas extranjeros? Al menos podían haberse molestado en poner en español el epígrafe general de la exposición, *Intersticios*, para que no pareciera tan elitista o *snob*.

En realidad, superada la impresión inicial, que puede acomplejar a los no iniciados, esta muestra declaradamente interdisciplinar es fascinante y hasta muy divertida. Busca abrir boquetes en las barreras artístico-tecnológicas –de ahí su título– y creo que lo consigue muy especialmente la instalación que en una cabina presenta la maqueta de un paisaje que según pones la mano encima, inclinándola o desplazándola de arriba abajo, proyecta alrededor impresiones de lluvia, nieve, u otros efectos atmosféricos muy convincentes. Otra, de planteamientos aún más lúdicos, permite

al público jugar con los efectos luminosos, poniéndoles barreras, o atrayéndoles a un refugio como si fueran filas de animalillos. Una tercera invención es una pantalla de plasma por la que se van extendiendo sombras según uno apoya los dedos o la mano entera con mayor o menor intensidad, con efectos muy estéticos. La cuarta de estas invenciones inéditas creo que es un guiño a los dispositivos cinéticos con los que nuestros bisabuelos se entretenían en juegos visuales antes del cine, pero no estoy seguro de haberla comprendido bien. Volveré con mis hijos para que me la expliquen ellos: no cierra hasta el 10 de junio.

Premios AACCA 2016 y homenaje a Jaime Esaín

Bajo la presidencia del Director General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón, don Ignacio Escuin Borao, tuvo lugar el día 12 de marzo a las 12:30 en el salón de actos del Museo Pablo Serrano ante una numerosa concurrencia, que abarrotaba la sala, el acto público de la entrega de los premios AACCA 2012 correspondientes a:

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística, a Julia Puyo por su exposición *Lorem Ipsum* en la galería Antonia Puyó y sus trabajos mostrados en las fachadas media de Etopia, Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza.

-Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés al libro *José Antonio Duce, fotógrafo y cineasta*, escrito por Francisco Javier Lázaro Sebastián y publicado por la Institución Fernando el Católico de la DPZ.

-Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo al proyecto Open Doors, codirigido por Elena Del Diego y Carlota Santabárbara.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al Palacio Montcada de Fraga por sus exposiciones y actividades, que este pasado año mantuvieron muy destacado nivel.

-Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición a Iris Lázaro por su exposición retrospectiva de pinturas desde 1977 a 2016 celebrada en la Lonja de Zaragoza.□□

El acto culminó con un homenaje a uno de nuestros socios más veteranos: don Jaime Esaín Escobar, cuya trayectoria glosó elocuentemente la presidenta de AACCA, Desirée Orús. Concluido el acto, muchos de los presentes le festejamos con una comida en su honor.

Entrevista a Francisco Javier Lázaro Sebastián (foto: Pedro Fondevila)

-Enhorabuena por el premio. Tú eres un autor prolífico, pero un libro es una publicación mayor, y si no me equivoco este es ya el segundo que has producido en solitario, ¿no?

Muchas gracias. Sí, así es, se trata del segundo libro. El anterior fue un trabajo totalmente diferente en cuanto a contenidos y enfoque, lleva por título *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*,

y en él intentaba realizar un recorrido sobre los principales monumentos existentes en mi localidad natal, basándome en una metodología de búsqueda documental en archivos, exhumando numerosos legajos y contrastando los datos obtenidos con lo ya escrito hasta ese momento. Se trató de una labor muy grata, primero, por supuesto, en el aspecto personal, y, en segundo lugar, por los hallazgos obtenidos a lo largo de todo el arduo proceso de búsqueda. Aquel primer libro fue publicado en la colección "Historias municipales" de la Institución "Fernando el Católico", en el año 2007. Esta entidad ha sido también quien me ha publicado el libro premiado, y quiero aprovechar la entrevista para agradecer sinceramente a su director, Carlos Forcadell Álvarez, al secretario académico, Álvaro Capalvo Liesa y a la Comisión de selección de manuscritos, a todos y cada uno de ellos, que tuvieran a bien valorar y aceptar el texto para su posterior publicación. Tampoco querría olvidarme de todo lo relacionado con el diseño y maquetación, que fue encargado al magnífico profesional Víctor Lahuerta.

-¿Cómo surgió el tema de la tesis en la que está basado este libro premiado sobre José Antonio Duce? ¿Qué dificultades o vicisitudes se te ocurre destacar en esa larga labor de investigación?

La razón de realizar una Tesis Doctoral sobre la figura y la obra de José Antonio Duce tiene mucho que ver con la propuesta que me hizo la que fue mi directora, la Dra. Amparo Martínez Herranz, quien me habló de José Antonio, del inicio de su particular trayectoria en una época en que en Zaragoza había un cierto renacer de las actividades culturales (décadas de los 50-60). Desde ese punto de partida, quería conocer un poco más sobre estos aspectos y tratar de reconstruir las condiciones del medio fotográfico y cinematográfico en nuestra ciudad, y el papel desempeñado por Duce en todo ello.

Lo que más interesó de entrada fue su temprano interés en superar los límites que a principios de los años cincuenta todavía eran impuestos (tanto en cuestiones temáticas como formales) por la Sociedad Fotográfica de Zaragoza; sus deseos de experimentación, de abrirse a nuevas experiencias creativas, y el estrecho lazo que unía a toda una generación de jóvenes zaragozanos (nacidos a finales de los años veinte y principios de los treinta), que iniciaron sus trayectorias artísticas a través de distintos medios : fotografía, cine, literatura y pintura.

En cuanto a las dificultades, más bien hablaría de gajes o de imperativos que supongo son los habituales en este tipo de investigaciones que requieren de la consulta de gran cantidad de fuentes: desde las publicaciones especializadas, que no suelen estar en las bibliotecas públicas, ya sean universitarias o municipales (a este respecto, quiero agradecer también la ayuda prestada por la Sociedad Fotográfica de Zaragoza que, siendo su director Carmelo Tartón Vinuesa, me permitió consultar diferentes revistas y libros imprescindibles para mi trabajo; o la Filmoteca de Zaragoza, estando al frente su directora, Ana Marquesán Modrego, que representó lo mismo en la faceta cinematográfica). Del mismo modo, se hizo necesario consultar en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares la documentación relacionada con esa faceta cinematográfica (expedientes de censura, correspondencia administrativa, etc.). Por no hablar del visionado de muchas de las películas analizadas (cortometrajes documentales y largometrajes de ficción), para lo que tuve que acudir a la sede de Filmoteca Española en Madrid.

No obstante, también ha habido elementos más fáciles de abordar, partiendo del hecho de poder contar con el autor, quien, con su prodigiosa memoria y sus propios archivos me aportó desde el principio gran cantidad de datos biográficos y todo su material fotográfico.

-¿Además de este libro hay otras publicaciones relacionadas con ella que hayas producido o estén previstas?

Sí, relacionadas directamente con este libro hay otras publicaciones más breves en extensión, en formato de artículo de revista, o de comunicación de Congreso que luego ha visto la luz en las correspondientes actas. Muchas de ellas ya tienen bastantes años, y datan de la primera época en que empezaba a trabajar en la Tesis que daría lugar a este libro. Por ejemplo, por citar algunos de estos trabajos: varias comunicaciones presentadas a diferentes ediciones de las *Jornadas de Cine Amateur de Guadalajara* (años 2004-2005); un texto escrito en colaboración con el propio José Antonio Duce, titulado “Diez años de producción cinematográfica zaragozana”, en el que nos ocupábamos de la productora cinematográfica Moncayo Films (en la cual tuvo Duce una decisiva participación) publicado en las actas de las *I y II Jornadas sobre Historia del Cine en Zaragoza*, en 2005. O un artículo titulado “La imagen de la ciudad de Zaragoza en la obra cinematográfica de cortometraje de José Antonio Duce: *Los Sitiados* y *Zaragoza, Ciudad Inmortal*”, publicado en el *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, en 2006. Otro texto aparecido en la revista *Argensola*, del Instituto de Estudios Altoaragoneses, sobre la obra fotográfica y cinematográfica de Duce localizada en Huesca, etc.

¿En qué otros temas estás trabajando?

Actualmente, junto con mi compañero de Departamento Fernando Sanz, estamos a punto de llevar a imprenta un estudio sobre la presencia del pintor Francisco de Goya y de su obra en el contexto audiovisual nacional e internacional. Se trata de un exhaustivo estudio en el que hemos pretendido extraer las constantes históricas y estéticas que han caracterizado los

trabajos fílmicos y televisivos protagonizados por el artista de Fuendetodos.

Y a título particular, estoy empezando a abordar un estudio sobre la fotografía en Cataluña desde finales de los cincuenta hasta los años setenta, teniendo como centro neurálgico de esta actividad la sala de exposiciones Aixelà, en cuyas instalaciones se dieron y se potenciaron no solo numerosas iniciativas relacionadas con el medio fotográfico sino también otras facetas culturales como el cine, la música, la literatura, etc.

¿Contamos contigo para contribuir en la medida que puedas a la AACA y su revista?

Por supuesto que sí. De hecho, he tenido la oportunidad de publicar algunas reseñas de exposiciones, y espero seguir haciéndolo en futuras ocasiones. Y desde aquí querría animar a otros compañeros y alumnos a que hagan lo propio para mantener la vitalidad y excelencia de una revista que hace mucho por la valoración y conocimiento del arte contemporáneo.

Quisiera terminar dando las gracias a la AACA y a su Junta Directiva por la concesión del premio otorgado por mi trabajo sobre José Antonio Duce. Ha sido una alegría muy grande, directamente proporcional a su carácter inesperado.

Ornato popular y espacio público

INTRODUCCIÓN

En la ciudad actual la distinción entre popular y vernáculo es de suma importancia. Las ciudades, especialmente desde mitad del s. XIX, están habitadas por diferentes y consecutivas capas de población nativas de distintas partes del mundo. La preservación de lo vernáculo tiende a la creación de áreas cerradas, de posibles ghettos, en los que la población emigrada se concentra y trata de mantener y defender sus propios usos y costumbres. En otras ciudades, como es el caso de Barcelona, esta población se distribuye por el territorio mezclando distintas *vernacularidades* en un mismo territorio que sólo podemos analizar a partir de la categoría de *popular*. Es decir, la compleja amalgama de personas trabajadoras, pequeños comerciantes, los que ahora denominamos “trabajadores autónomos”, funcionarios y empleados que dependen básicamente de la venta de fuerza de trabajo para sobrevivir, a pesar de que una fracción de este grupo disponga de los medios de producción. En este sentido debemos preguntarnos ¿hasta que punto la ciudad contemporánea permite la manifestación de la arquitectura popular?. Si por arquitectura entendemos, de modo restrictivo, la edificación, la construcción de los edificios, la respuesta tenderá a ser negativa.

“De entre todas las funciones que estamos obligados a cumplir en una ciudad: Habitación, Trabajo, Recreo, Circulación etc, etc., la primera, o sea la Habitación, es la más importante.

De la forma en que se enfoque este problema, dependiente, no hay duda, la formación moral y física del individuo. Un hogar bien concebido, sano, aireada, soleado, proporciona al que lo habita, todos aquellos elementos que necesita, para encontrarse en un ambiente agradable. Es una satisfacción moral, vivir en un hogar donde todo pueda estar bien dispuesto y en e que, todas las habitaciones, sin llegar a un lujo de espacio innecesario, no tengan ese mínimo de superficie a la que nos obligaba la economía de

una sociedad anterior.

No hay duda de que una casa en estas condiciones contribuye también a una buena formación física de los individuos, y, sobre todo, de los niños que en ella se han de criar.

Y, finalmente, para redondear el concepto perfecto de la casa, ésta debe estar rodeada de todos aquellos elementos que completan su función: La Escuela, los parques, las guarderías y bibliotecas infantiles, los espacios libres para los juegos de los más grandes: piscinas, frontones, campos de deportes, etc. Todas estas funciones complementarias del hogar, deberían ser inmediatas, es decir, inherentes a éste, sin que para disfrutar de él haya que recorrer grandes distancias ni atravesar vías de comunicación, de gran circulación. Todo este magnífico programa es fácil de conseguir; técnicamente, podemos darle, hoy en día, soluciones perfectas, aprovechando todos los medios que el progreso pone a nuestro alcance. Socialmente suprimiendo el derecho de la propiedad particular; de otro modo no llegaríamos.

(...) Afortunadamente, hoy en día, este criterio de saneamiento a base de la destrucción de las casas en malas condiciones de salubridad, ya es un criterio del dominio público, una aspiración popular, no solo de los habitantes directamente afectados, sino de todos aquellos otros que saben los males que se pueden derivar para la ciudad toda, si se continúa sin atacar a fondo, un problema de salubridad tan importante". (Torres Clavé, 1937)

¿En que modelo de vivienda está pensando Torres Clavé?. La referencia es concreta y precisa, La Casa Bloc, edificio de 257 viviendas proyectado por el propio Torres Clavé, J.L. Sert y J. Subirana y que formaba parte de la truncada política de

vivienda del “Comisariado de la Casa Obrera” de la Generalitat de Catalunya respondiendo a la política del Estado español sustentada en las diversas Leyes de Casas Baratas.



Fig. 1. Dos vistas actuales de la Casa Bloc en proceso de restauración (Para más información sobre esta operación consultar Badillo, 2012) . Imagen CR POLIS. Universitat de Barcelona

Pero en el texto, Torres Clavé introduce una indicación, una somera pista, acerca de la irrupción de contenidos populares en la ciudad. La que podemos llamar “acción popular” sobre la fábrica de la ciudad se producirá e todos aquellos elementos que la rodean y que complementan su función. En otros términos, si utilizamos la terminología de Ildefons Cerdà^[1] (Cerdà, 1859, 1867a) la irrupción de lo popular se producirá, fundamentalmente en la “vía”, en lo que hoy denominamos espacio público (Borja – Muxí, 2001; Borja, 1988; Borja, 2009). Debemos plantear una precisión importante. Para nosotros el espacio público no se limita a aquello que urbanizamos sobre el suelo de la ciudad. Siguiendo una idea de Portas (Portas, 2005) ya hace algún tiempo planteamos que el espacio público se despliega en tres planos distintos: el plano del suelo que incorpora también el conjunto de estructuras de servicios en el subsuelo, el plano vertical definido por las fachadas de los edificios y que en muchas ciudades ha sido objeto de regulación municipal desde finales del s. XVIII (color de las fachadas, coherencia de estilos, alineación, trazado a cordel, diseño de vanos y remates de edificios, etc) y que como señala Sabaté (Sabaté, 1999) forma parte de las operaciones urbanas de un tipo de urbanismo que podemos llamar figurativo, y que según Choay (Choay, 1998) forma parte de las operaciones de *Art Urbain* características del urbanismo del s.XIX y parte del s.XX (Remesar, 2016). Por

último, planteamos un plano del aire, el vacío que queda entre la caja formada por el plano del suelo y el plano de fachada y que es el que nos permite la conexión sensorial con aquello que continúa del paisaje urbano y con el cielo (Remesar, 2011)

Así pues, este trabajo, se propone explorar algunos aspectos de las manifestaciones populares en el espacio público, partiendo de la dialéctica del espacio – Espacio concebido, Espacio vivido, Espacio percibido – que señalara Lefebvre (Lefebvre, 1973, 2000) y posteriormente desarrollara Soja (Soja, 1996). Una dialéctica del espacio en la que el residente, el vecino, de forma colectiva, establece estrategias de apropiación del entorno construido y lo califica mediante intervenciones que, muchas veces no están reguladas y que otras veces, en un segundo nivel, son reapropiadas por la propia administración local en movimientos que, en muchos casos, respiran populismo.

1.- Marcas identitarias y de diferencia

Decíamos en la introducción que la posibilidad de mantener contenidos vernaculares en una gran ciudad estaba asociada a la separación de un territorio étnico o cultural del resto de territorios de la ciudad. En principio. El somero análisis de varias comunidades “étnicas” en cuatro ciudades distintas nos va a ilustrar acerca de este tema. Chicago, Montreal, Lima, La Habana

La industria de Hollywood nos bombardea constantemente con el mensaje de que el famoso “melting pot”, mezcla de culturas, que define la composición de la población de los EE.UU. tiene como particularidad la consecución de una identidad nacional que está por encima de las diferencias, al mismo tiempo que la identidad vernácula queda garantizada. “Little Italy”, Little Odesa” “Little China”, etc. son escenografía constante de los films y teleseries de producción norteamericana. Las imágenes

nos muestran una ocupación de la vía, de la calle, y un color ambiental radicalmente distinto de otras áreas de la ciudad ocupadas por otras colectividades.

En Chicago, por ejemplo, encontramos un “Little Vietnam” y una “Little China”.



Fig. 2. CHICAGO. China Town. Fotos CR. POLIS. Universitat de Barcelona



Fig. 3. CHICAGO. Little Vietnam. Fotos CR. POLIS. Universitat de Barcelona

¿Qué nos muestran estos barrios? En primer lugar, un trazado de las vías que corresponde al trazado del distrito de la ciudad en que se hayan ubicadas y no al trazado de calles estrechas y abigarradas que se corresponderían con la imagen que tenemos de una ciudad china o vietnamita. En segundo lugar, la aparición de unas construcciones que dominan el plano del aire y que deberíamos identificar con las típicas construcciones en el estilo vernacular correspondiente. En tercer lugar, y entiendo que sería el aspecto más relevante, la ocupación del plano vertical con carteles y enseñas publicitarias que tienen un estilo radicalmente distinto de otras en la ciudad: desde la grafía hasta los colores, que la experiencia nos dice responde a determinados criterios de corte popular. Alguno de estos elementos avanza en el plano del aire. Finalmente, La ocupación del plano vertical con

algún tipo de mural que reproduce la idea de la integración de los emigrados en la sociedad EE.UU. al mismo tiempo que señala las diferencias. En definitiva, la vía y la edificación, sigue los parámetros habituales para el resto de la ciudad, lo identitario (Valera, 2010) que podemos tomar como indicio de la popular queda restringido al plano del espacio público con mayor capacidad adaptativa a situaciones concretas: el plano vertical.

La estructura es parecida en el China Town de Montreal. Esta vez con una particularidad. Las volumetrías diferenciadas de los edificios de la zona, permiten en el caso del restaurante “enmascarar” la edificación con un tratamiento decorativo del conjunto de la fachada que nos da la impresión de hallarnos frente a un edificio “típico” de China. Pero es sólo un espejismo.



Fig.4 . MONTREAL. China Town. Fotos CR. POLIS. Universitat de Barcelona



Fig.5 . LIMA. Barrio Chino Fotos CR. POLIS. Universitat de Barcelona



Fig 6. LA HABANA. Barrio Chino. Fotos CR. POLIS. Universitat de Barcelona

En Lima, el barrio chino está marcado, como en las otras ciudades por un arco de entrada al estilo que podemos identificar como chino. En el interior del barrio, volvemos a encontrar lo que comentábamos de Chicago: trazado y

edificación en consonancia con el desarrollo urbano de la ciudad. Ocupación del plano vertical con elementos de grafía y color diferenciados. En el caso de La Habana, el arco da entrada a una zona completamente idéntica al resto de la ciudad, sin indicaciones acerca de la diferenciación territorial.

Podemos concluir que si tomamos estas referencias como “tipo” las ciudades no posibilitan en desarrollo de una “arquitectura popular o vernácula”, ni mucho menos permiten el desarrollo de la trama urbana en disonancia con el trazado propuesto oficialmente para las distintas áreas de la ciudad formal [\[2\]](#).

2.- LA FIESTA. LA CALLE

“¿Qué es la calle? Es el lugar (topo) del encuentro, sin el cual no caben otros posibles encuentros en lugares asignados a tal fin (cafés, teatros y salas diversas). Estos lugares privilegiados o bien animan la calle y utilizan asimismo la animación de ésta, o bien no existen “En la escena espontánea de la calle yo soy a la vez espectáculo y espectador, y a veces, también, actor. Es en la calle donde tiene lugar el movimiento, de catálisis, sin los que no se da vida humana, sino separación y segregación, estipuladas e inmóviles. Cuando se han suprimido las calles (desde Le Corbusier), en los ‘barrios nuevos’, sus consecuencias no han tardado manifestarse: desaparición de la vida, limitación de la ‘ciudad’ al papel de dormitorio, aberrante funcionalización de la existencia. La calle cumple una serie de funciones que Le Corbusier desdeña: función informativa, función simbólica y función de esparcimiento [...] La calle y su espacio es el lugar donde un grupo (la propia ciudad) se manifiesta, se muestra, se apodera de los lugares y realiza un adecuado

tiempo-espacio. Dicha apropiación muestra que el uso y el valor de uso pueden dominar el cambio y el valor de cambio” (Lefebvre, 1973)

Lefebvre plantea que la ciudad se sitúa a medio camino entre lo que denomina “orden próximo” y “orden lejano”. El orden próximo hace referencia al conjunto de relaciones que se dan entre los individuos en grupos más o menos amplios, más o menos organizados y estructurados; a las relaciones de estos grupos entre sí. Por su parte, el orden lejano es el de la Sociedad, regido por las grandes y poderosas instituciones (Iglesia, Estado..) mediante códigos jurídicos, una “cultura” y por conjuntos significantes. El orden próximo nos acerca a la cotidianeidad y a la vivencia en el sentido que apuntaba Agnes Heller “*en toda sociedad hay una vida cotidiana y todo hombre, sea cual sea su lugar ocupado en la división social del trabajo, tiene una vida cotidiana. Sin embargo, esto no quiere decir, de ningún modo, que el contenido y la estructura de la vida cotidiana sean idénticos en toda la sociedad y para toda persona*” (Heller, 1972).

La Fiesta en el orden próximo. Plano del aire



Fig.7. BARCELONA. Bon Pastor. Cena reivindicativa por parte de los vecinos. Fotos CR POLIS



Fig. 8. LIMA. Pasó la verbena popular. Fotos CR POLIS

Elementos muy ligeros, simples, los gallardetes, ocupan el

plano del aire y señalizan el territorio de la fiesta. A los gallardetes podemos sumar las iluminaciones. En ambas imágenes vemos gallardetes comprados en una tienda, no están fabricados o realizados por los propios vecinos. ¿Importa?

La fiesta en el orden lejano. El Plano del Aire

El orden lejano se instituye en un nivel superior, *“es decir que está dotado de poder. Se impone”* (Lefebvre, 1981). Este orden es abstracto, formal, suprasensible y, en apariencia, trascendente mediante la articulación de principios morales y jurídicos. Este orden se proyecta en la vida cotidiana y *“escribiéndose”*, materializándose, se hace visible.



Fig 8. BARCELONA. Iluminaciones navideñas en el año 2002, dentro de la política de ahorro energético de la ciudad, el Ayuntamiento encarga a varios artistas el diseño de la iluminación. En las imágenes diseño de Mariscal. Fotos CR POLIS



Fig. 9. LISBOA. Castillo de fuegos artificiales en el río Tajo con motivo de la celebración de fin de año. Fotos CR POLIS

La celebración popular de la fiesta en la calle supone, casi imperiosamente, de algún tratamiento de iluminación y, especialmente, de un fin de fiesta basado en los fuegos artificiales. Cuando la fiesta sobrepasa el ámbito de la calle o del barrio, la celebración es apropiada por la administración local que tiene la obligación de organizar eventos y festejos para *“todos”*. En base a las actividades

populares, la administración local instalada en el orden lejano, con el argumento de hacer llegar la fiesta a todos y también, con argumentos fundamentados en temas de seguridad en el espacio público, organiza la fiesta para todos. En esta fiesta, la ocupación del plano del aire es fundamental. Es obvio que estas celebraciones no dejan de ser populares, en el sentido en que gran parte de la población de una ciudad puede sentirse identificada con ellas, pero pierden el carácter de agencia de las celebraciones populares, para convertirse en un espectáculo que, poco a poco, se incorpora al conjunto de espectáculos que definen y dan carácter a una ciudad turística. En palabras de Muñoz, aquello que acontece en el espacio público se “urbanaliza” ((Muñoz, 2008).

La ciudad es una mediación entre estos dos órdenes. Al tiempo que lo contiene, mantiene el orden próximo gracias a las relaciones de producción y propiedad y es el lugar de la reproducción de estas relaciones. Al mismo tiempo la ciudad está contenida en el orden lejano. Lo sustenta y encarna, lo proyecta sobre el territorio y sobre el plano de lo cotidiano. La ciudad inscribe, prescribe y escribe este orden lejano en un texto contextualizado.

“ Por lo que la ciudad es más obra, acercándose a la obra de arte, que simple producto material.. Si hay producción de la ciudad, y de las relaciones sociales en la ciudad, se trata de una producción y reproducción de los seres humanos por parte de los seres humanos, en lugar de una producción de objetos » (Lefebvre, 2000).

Lefebvre discute las dimensiones de la ciudad. Nos recuerda que la ciudad tiene una dimensión simbólica (*“les monuments mais aussi les vides, places et avenues, symbolisent le cosmos, le monde, la société ou simplement d’Etat”*), una dimensión paradigmática (*«elle implique et montre des oppositions, le dedans et le dehors, le centre et la périphérie, l’intégré a la société urbaine et le non-intégré »*) y una dimensión sintagmática (*«liaisons des*

éléments, articulation des isotopies et des hétérotopies »
Lefebvre, 2000 : 72)

La fiesta en el orden lejano. La invención de lo popular.

Que una actividad o celebración atraiga a las masas, a la mayoría de la población, e incluso se convierta en un reclamo turístico de la ciudad, no significa que, en sus orígenes podamos considerar tal actividad como « surgida del pueblo », de raíz popular. Como ejemplo, dos actividades que tienen un gran impacto popular en dos ciudades. Actividades que, además, representar un esfuerzo artístico importante para proporcionar color e impacto a la propia actividad, transformando totalmente las características del espacio público. Escenografías y coreografías visuales, sonoras, pirotécnicas, etc. generan una « lectura » distinta de espacios públicos de la ciudad.

La primera acontece en Barcelona cada fin de semana. Es el espectáculo de luz, sonido, color de las « fuentes mágicas de Montjuïc ». Estas fuentes fueron diseñadas por Buhigas en 1929 como uno de los elementos centrales de la Exposición Internacional de Industrias eléctricas de Barcelona en 1929. Su activación ha traspasado regímenes : dictadura de Primo de Rivera, 2ª República, Franquismo, y ahora Democracia. Es indudable que constituyen un elemento de la « cultura popular » de la ciudad.

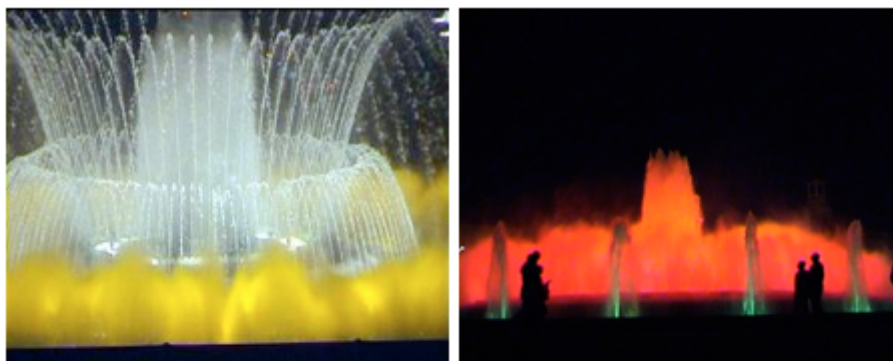


Fig. 10. BARCELONA. Dos aspectos del constantemente renovado espectáculo piromusical de las Fuentes mágicas de Montjuïc. Fotos CR POLIS



Fig. 11. LISBOA. Marchas Populares e Casamentos de Santo António desfilando por la Avenida da Liberdade. Fotos CR POLIS

En Portugal, António Ferro se situó

“Ao leme do aparelho de propaganda, foi a proa e o mastro do regime pró-fascista, manipulando os órgãos de Comunicação, perseguindo e excluindo adversários, falsificando hábitos e costumes e inventando tradições que nunca existiram – do Galo de Barcelos às Marchas Populares de Lisboa. Usando (e abusando) do poder que lhe foi criteriosamente entregue, sentou à mesa do orçamento intelectuais e artistas, arquitectando com eles a figura de um ditador messiânico num país pobre que dança o vira e o fandango. Levou a farsa panfletária ao ponto de comparar Salazar a «uma máquina de raciocinar», vergado ao «espectáculo» da sua inteligência. Verdadeiro workaholic – sempre solícito, venerando e obrigado –, manteve com o ditador uma intimidade única, testemunhando conversas privadas que nunca chegou a contar”(Raimundo, 2015).

Inventadas a partir de un guión que casi podría ser el de un

film, no podemos negar que hoy en día, las Marchas Populares de Lisboa, son un acontecimiento popular y arraigado en muchos de los Barrios (Populares) que desfilan y compiten cada 12 de junio por la noche, llenando de luz, color y sabor la Avenida da Liberdade.

La fiesta en el orden cercano. ¡Qué bonita es mi calle!.

En muchas ciudades catalanes, especialmente en Barcelona, cada barrio tiene unas fiestas mayores. Fiestas que reproducen el ritual católico de las fiestas de invierno y de verano que estaban bajo la advocación de algún Santo o, como en general sucede en las de verano, bajo la advocación de la Virgen de Agosto. Así tenemos una especie de jerarquía de fiestas Populares que arrancando de la calle, siguen por el barrio y finalizan en las fiestas mayores de la Ciudad. En el caso de las fiestas barriales de Barcelona, algunos de los Barrios tienen por costumbre engalanar las calles con algún motivo que varía año a año. Son casi mundialmente conocidas las fiestas mayores de Gracia, algo menos las de Sants, La Bordeta u otros barrios de Barcelona.



Fig 12. BARCELONA. Fiestas Mayores de Sants (2014). Decoración de la calle Valladolid ironizando sobre el Costa Concordia. Fotos CR POLIS



Fig. 13 BARCELONA. Fiestas mayores de la Barceloneta. El tema elegido por la calle Pescadors era el reciclaje y así se constata en los elementos ornamentales

El engalanamiento de las calles procede de la tradición popular de adornar con palmas o elementos vegetales alguna calle con motivo de una festividad. A lo largo del s.XIX esta tradición evoluciona hacia la creación de auténticos “sets” que tienen un tema y que llenan el conjunto de la calle con ornamentaciones diversas. Por lo general este trabajo lo desarrollan los vecinos a lo largo del año, mediante las Comisiones de Fiestas y, hasta ahora, ha sido una actividad muy centrada en los propios vecinos sin participación de artistas, a menos que residan en la calle. Las calles compiten entre ellas y reciben galardones a la “calle mejor decorada” que llena de orgullo y satisfacción a todos sus residentes. Artesanos del mundo cerámico, diseñan placas de cerámica que recuerdan para siempre el éxito logrado.



Fig. 13. Dos placas cerámicas recordando que dos calles (una de la Barceloneta y otra de Sant Andreu) consiguieron premio en las fiestas mayores correspondientes

Durante todo el año. ¡Qué bonita es mi calle!

Cuando en España hablamos de las asociaciones de vecinos, normalmente nos referimos a su papel en los procesos de resistencia al franquismo en demanda de mejores condiciones materiales de existencia y del que desempeñan hoy en día como contrapunto crítico a la administración. (Borja, 1988; Domingo-Bonet, 1998; Huertas- Fabre, 1976; Remesar-Lúzia, (coord), 2013). Olvidamos que durante el franquismo las Asociaciones de Vecinos también existieron y cumplieron un papel de correa de transmisión con las autoridades locales (Alabart, 1982; Andreu Acebal, 2014; Huertas-Andreu, 1996; Martí, 1981).

Si ahora las asociaciones de vecinos son de barrio, la mayor parte de las asociaciones del franquismo eran de calle. Una parte importante de la actividad de estas asociaciones fue generar “orgullo” de calle mediante el cuidado y ornamentación de las mismas. Calles del centro histórico de la ciudad que iniciaban su curso hacia la peatonalización, desarrollaron programas enteros de embellecimiento utilizado el plano vertical del espacio público. La primera de ellas y, posiblemente, la más activa en esta dirección fue la calle de Petritxol en la que todavía podemos contemplar buena parte de las actuaciones de los años 1950 a 1970, pero que siguen aportando información y “belleza” sobre lo que acontece actualmente.

Dos estrategias de actuación: la placa o plafón (cerámicos, de

metal, grafiados) y la capilla advocativa del santo o virgen protectora de la calle (volveremos a este tema en el apartado siguiente). En general las calles siguen un patrón de ornamentación bastante similar. El inicio es decir a los cuatro vientos que como esta calle no hay otra en el mundo. Sigue la advocación y luego de un modo u otro se vincula la calle con lo popular y tradicional, se identifica la diferencia y se ponen de relieve algunos hechos importantes generalmente mediante las figuras de personalidades locales que han residido en la calle a lo largo de su historia. Lo vemos comparando la calle Petritxol (burguesa y en el centro histórico) y la calle Pescadors en el popular barrio de La Barceloneta.



Que San.... me proteja. El orden cercano de la advocación

En 2011 Antoni Remesar establecía la diferencia entre monumentos advocativos y monumentos conmemorativos (Remesar, 2011). Creo que la distinción es clara y corresponde a dos órdenes distintos del comportamiento social. En una situación anterior a las Revoluciones Francesa y Norteamericana, donde

el ciudadano era un súbdito, la presencia en las plazas de la efigie o retrato del rey no corresponde al plano de la conmemoración, del recuerdo, de la memoria. Corresponde al plano de la advocación, del reconocimiento y búsqueda de protección de aquella figura que, en el orden establecido, es capaz de otorgarla. Lo mismo sucede en el orden de la religión. Ha sido tradicional que las puertas de la ciudad estuvieran custodiadas por algún santo patrón de la ciudad. Sin ir más lejos, los dos edificios civiles más representativo e importantes de Barcelona, lucen en sus fachadas la efigie del protector: San Rafael arcángel en la fachada gótica del Ayuntamiento y San Jorge, patrón de Catalunya, tanto en la fachada neoclásica del palacio de la Generalitat, como en su fachada gótica. También es cierto que en determinados momentos del s. XIX, las advocaciones sacras cambiaron de religión y fueron a buscar en el Olimpo greco-romano las advocaciones funcionales de la ciudad [\[3\]](#).



Fig.14. San Rafael en la fachada gótica del Ayuntamiento. Los dos San Jorge de la fachada gótica y neoclásica del Palacio de la Generalitat



Fig. 15. El ángel custodio emplazado discretamente en la fachada del edificio del Banco de España. Obra de Angel Ferrant (Remesar, Grandas, Lecea, 2011)

En cualquier caso, el tema de la presencia objetual (la

efigie) de un patrón no es tema baladí. Así, la Caja de Pensiones de Barcelona, desarrolló todo un programa de construcción de vivienda, muchas veces vinculado con el despliegue de la legislación española de Casas Baratas y Casas Bonificables, en el que los distintos edificios se ponían bajo la advocación de un santo protector.

En los años 1940, Eugeni d'Ors (D'Ors, 1945) que había vivido en la avenida del Portal del Ángel de Barcelona, reclamaba que la construcción de la nueva sede del Banco de España en Barcelona, contemplara rescatar el ángel custodio y protector que había lucido en la puerta de entrada de la ciudad. A esta petición llegó a sumarse Oriol Bohigas, por entonces un joven arquitecto (Bohigas, 1947).

En cualquier caso, la hornacina del banco de España, nos indica el camino de la utilización popular de la advocación. La representación del santo protector en el plano vertical del espacio público, sea en soporte cerámico (como ya hemos visto) sea dentro de una hornacina (capillita) y en forma de figura.

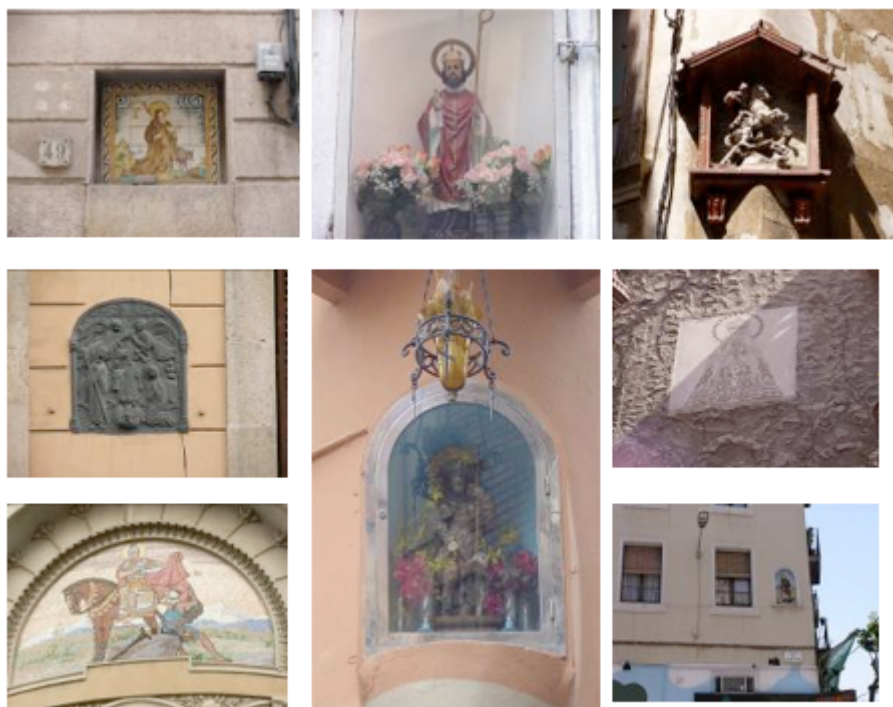


Fig. 16. Algunas advocaciones todavía presentes en las fachadas de algunos edificios de Barcelona. Fotos CR POLIS

Si en una ciudad como Barcelona, por lo general las

advocaciones ocupan el plano vertical del espacio público, en otras ciudades y latitudes, estas representaciones de los protectores del territorio tienden a estar ubicadas en el plano horizontal, ocupando un espacio.



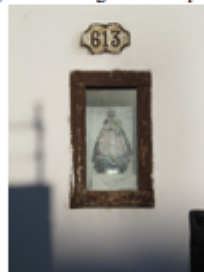
Fig. 17. Imagen de la Virgen en una plaza de Lima



Fig. 18. Imagen de la Virgen en una plaza de Lodz



Fig. 18 Imagen de la Vigen de Regla en la entrada de una casa de La Habana



La advocación puede, también, referirse no tanto a la ciudad, a la calle o al barrio, sino a la propia vivienda.

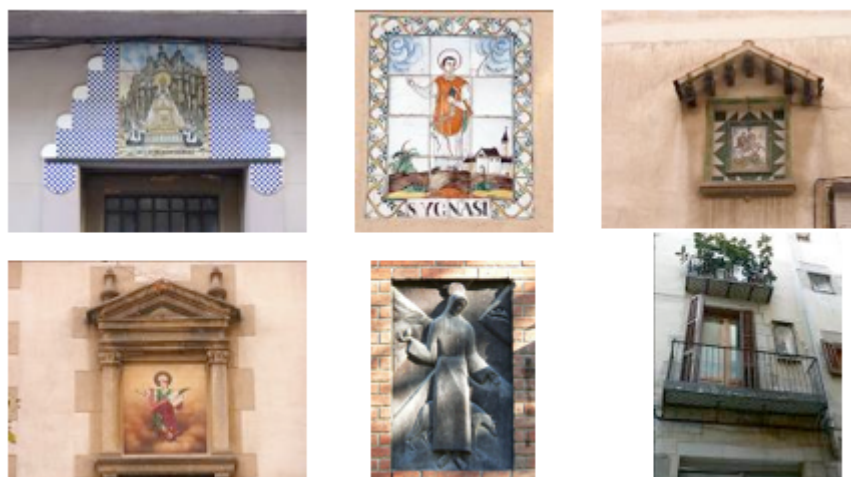


Fig. 19. Barcelona. Diversas advocaciones particulares todavía existentes. Foto CR POLIS

A modo de conclusiones

En definitiva, las advocaciones referidas a ciudad, barrio,

calle y casa, no hacen sino reproducir la antigua práctica de los romanos. Manifestar de modo ostensible, generalmente mediante algún tipo de figuración, el culto a los lares y penates.

Los elementos explorados no agotan la posibilidad de actuación, llamémosle popular en el espacio público. Desvíos de norma municipal como son los cerramientos de balcones, la instalación de antenas parabólicas o elementos de refrigeración en fachada, el cultivo de “balcones floridos” son otras tantas formas de intervenir en el espacio público reglado y diseñado. Son otras tantas manifestaciones de la necesidad de las gentes de dar sentido simbólico a sus lugares de residencia. Son otras tantas manifestaciones de los procesos de apropiación de la ciudad. La construcción está demasiado reglada y normativizada como para poder pensar en manifestaciones de arquitectura popular a menos que, como ya hemos señalado, la arquitectura oficial, culta incorpore los elementos pertinentes de la arquitectura popular (Remesar-García Fortes, 2013)

[\[1\]](#) *“Construcción y “vialidad” son ideas correlativas e inseparables, de las cuales la una no puede existir sin la otra por lo que no puede concebirse la vialidad sin “edificios, ya que es el punto de inicio y final, ni puede concebirse la construcción sin vialidad como medio de movimiento, manifestación de la vida del hombre. (...) La casa es el principio y el final de la vialidad y si [“la vialidad”] es tan importante en las grandes ciudades, es porque en ellas hay un número de viviendas que multiplican y complican, las direcciones de movimiento” ((Cerdà, 1867b:847)*

[\[2\]](#) Otro tema distinto sería valorar si en los Desarrollos “informales” de la Ciudad se produce una utilización de los

elementos propios de la arquitectura vernácula o popular, perteneciente a los distintos colectivos que la habitan.

[\[3\]](#) A este respecto se puede consultar mi Trabajo “Historia de dos ciudades”, en relación a Barcelona y Lisboa (Remesar, 2004)

Liarte: Exposición y proyecto de dinamización cultural en Barbastro (Huesca)

Una sugestiva energía se ha apoderado por unos días del espacio utilitario y funcional donde el creador y agitador cultural barbastrense Miguel Ángel Encuentra (nacido en Aliaga, Teruel, 1951) ha presentado a sus conciudadanos –entre el 22 de diciembre de 2016, y el 12 de febrero de 2017– una muestra representativa de una abstracción supuestamente “aragonesa” que, más allá de sus fallidas (por irreales) pretensiones historicistas, ha supuesto (eso sí) toda una lección de cómo el abstraccionismo ha alcanzado cotas de una innegable calidad y representatividad en nuestro entorno. La muestra, en formato coral, incluye obras del propio Miguel Ángel Encuentra junto a una selección muy acertada de obras pertenecientes a algunos señalados camaradas que, sin duda, han contribuido a enriquecer nuestro panorama artístico durante sus últimos cuarenta años de evolución. Por supuesto, no han estado todos los que son, pero los seis artistas reunidos por Encuentra -todos ellos relacionados por su común afiliación a los presupuestos de la abstracción, con todas sus consecuencias- suponen una buena síntesis de nuestra innegable potencialidad al respecto.

Puede decirse que penetrar en el ámbito expositivo de *Liarte* –que así se llama el proyecto general en que se enmarcaba esta propuesta expositiva– se ha convertido por unos días en una experiencia estética muy intensa, merecedora sin duda de ser apreciada en lo que vale y, sobre todo, de ser disfrutada... Pocos cuadros, los justos, exquisitamente seleccionados y ubicados en su lugar “exacto”, se ofrecían a la mirada del espectador, posibilitando la visión del conjunto con total fluidez y la apreciación en todos sus detalles de las espléndidas obras presentadas.

Por su inusitado vigor, la esencia de lo pictórico podría calificarse de “portentosa” en manos del histórico **Juan José Vera** (Guadalajara, 1926), que ha presentado tres obras de diferentes periodos (1963, 1996 y 1997), unidas, a pesar de sus diferencias temporales, por la claridad y coherencia de un lenguaje que pretendió erigirse en su momento en una referencia fundamental dentro de la historia grupal del arte aragonés del siglo XX (Grupo Pórtico y Grupo Zaragoza). Las concreciones formales de Vera, sugestivamente agrídulces, construidas en colores y líneas muy intensos y puros, destacaban sobre el sensible gris oliváceo de la pared elegido por Encuentra, expandiendo con poderío su luz esclarecedora de cara a expresar la condición ambivalente del ser humano en el mundo.

Henchidas de espiritualidad, las obras de **Roberto Coromina** (Zaragoza, 1965) destacaban sobre el conjunto por su alta capacidad vibratoria con sus formas regulares fulgurando desde las incertidumbres de lo nocturno. Una luz sin embargo, también, ambivalente, acompasada a un ritmo de presencias-ausencias, revelaciones y misteriosas ocultaciones, en lo que supone un prístino ejercicio de sobriedad elegante al máximo. Pertenecientes a su producción de 2011, las cinco obras de Coromina presentaban el atractivo añadido de mantenerse perfectamente vinculadas entre sí a través del protagonismo indiscutible del color, un lírico -y simbólico- azul ígneo que

sirve al artista para la expresión del espacio-tiempo como clave “reveladora”.

Impactantes asimismo las pinturas presentadas por **Javier Puértolas** (Binéfar, Huesca, 1947), profesor de la escuela Massana de Barcelona, resueltas mediante electrizantes flujos y acumulaciones lineales, siempre muy vitales, a menudo aglutinadas “orgánicamente” en colores puros y algo “ácidos” gravitando sobre campos geométricos racionales de pintura industrial. Los dos bloques de pinturas (realizadas en 2016) presentadas por el artista en esta exposición demuestran sin ambages la puesta en juego de una multiplicidad de recursos pictóricos de gran complejidad en la construcción de un lenguaje caracterizado por una acusada personalidad.

Miguel Ángel Encuentra ha presentado en su propio proyecto obras del 2014, capaces de elevar su voz desde lo estrictamente “social” para dejarse llevar en sus planteamientos estéticos por unas inquebrantables aspiraciones “metafísicas” a través de una acción plástica austera, que busca una fusión trascendente con la realidad...Las resonancias plásticas de una vivencia muy intensa de la “intuición del instante” se plasman a menudo en el protagonismo expresivo y simbólico del gesto y en las texturaciones “líricas” de gamas de color tan limitadas en su intención, como refinadas en su resolución.

Otro histórico de la plástica aragonesa, **José Manuel Broto** (Zaragoza, 1949) ha seleccionado dos obras del 2013, con presencia de cuerpos flotantes de impactante colorido en espacios donde conviven sin problemas timbres gestuales en estructuras de cierta raigambre racional, en un complejo y atractivo juego de coexistencia expresiva de contrarios que contribuyen a la creación de espacios algo “oníricos” con pleno protagonismo del gesto y el color.

Cinco obras realizadas 2016 ha elegido para su presentación en Barbastro **Miguel Ángel Domínguez** (Zaragoza, 1955). El artista

concreta sus abstracciones como espacios con un apreciable protagonismo de lo orgánico y lo matérico, sugerentes de una realidad reflejada siempre como en “sordina”. En ellos predomina la expresión de un mundo interior absorbido por lo dramático, pero siempre dispuesto a aceptar ciertas pulsiones emocionales “eufóricas” –muy atractivas– que le sirven de contrapunto.

Esta excelente exposición se enmarca en un proyecto asociativo mucho más amplio cuya finalidad última es la de configurarse –según señala su propio impulsor, Miguel Ángel Encuentra– como foro “abierto a la ciudadanía” con vocación de servicio para “avanzar en las conquistas sociales y culturales que favorezcan aún más nuestro desarrollo cultural y el de nuestra región”. El proyecto tiene programadas en principio seis exposiciones y seis conferencias-debates sobre la realidad del Arte de hoy a celebrar en el futuro próximo y se propone el acercamiento al público de las trayectorias vitales y profesionales de unos cuarenta artistas en total. Estaremos atentos.

Acta de la Asamblea General Ordinaria, celebrada el 13 de enero de 2017

El 13 de enero de 2017 tuvo lugar la reunión anual de la Asamblea General Ordinaria celebrada en la Sala de Becarios de la Facultad de Filosofía y Letras a las 18.30h en primera convocatoria y a las 19h en segunda convocatoria, tratándose los siguientes puntos:

1-Aprobación de las actas de las anteriores reuniones, disponibles para pública consulta en <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idindice=12> y <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1245>

2-Informe de la Presidenta y de la Tesorera. Se presentó el estado de cuentas, se hizo un resumen de actividades recientes y futuras, y la

Presidenta dió la palabra a Ana Revilla, designada comisaria del Pabellón de Aragón en la feria de ARCO para que explicase el proyecto, siendo felicitada por todos los asistentes

3-Deliberación y votación de los premios AACA 2016, decidiéndose por unanimidad de todos los presentes los siguientes premios:

- Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística, a Julia Puyo por su exposición *Lorem Ipsum* en la galería Antonia Puyó y sus trabajos mostrados en las fachadas media de Etopia, Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza.

- Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés al libro *José Antonio Duce, fotógrafo y cineasta*, escrito por Francisco Javier Lázaro Sebastián y publicado por la Institución Fernando el Católico de la DPZ.

- Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo al proyecto Open Doors, codirigido por Elena Del Diego y Carlota Santabárbara.

- Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al Palacio Montcada de Fraga por sus exposiciones y actividades, que este pasado año mantuvieron muy destacado nivel.

- Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición a Iris Lázaro por su exposición retrospectiva de pinturas desde 1977 a 2016 celebrada en la Lonja de Zaragoza.

4- Ruegos y preguntas (no los hubo).

Comentarios al margen sobre una exposición actual. Mare Nostrum. Guerra y éxodo en el Mediterráneo

El pasado 2 de diciembre se inauguró la muestra de fotografía humanística y documental *Mare Nostrum: Guerra y éxodo en el Mediterráneo*, comisariada por Pilar Irala-Hortal y que muestra las imágenes de la cooperativa internacional de fotoperiodistas *Memory in Motion* (MeMo).

He realizado ya dos visitas a la exposición que se encuentra albergada en el Museo IAACC Pablo Serrano y en ninguno de los dos casos tenía acompañante que me ayudase a no sentirme solo ante semejante obra de denuncia social y de una demostración de buen hacer en su trabajo de estos cinco fotoperiodistas, que nos dan a conocer semejantes canalladas por parte de los países organizadores de estas “guerras preparadas”, por la permisividad de la venta de armas y libre comercio, como si de juguetes se tratara.

Con estos enfrentamientos, obligan a los habitantes de esos países, donde les ha tocado esa desgracia, de marchar con lo puesto a la tierra prometida, donde todo será la perfección en el intercambio de buenas obras sociales y las formas ideales de vida, que han visto por las pantallas y ventanas de la comunicación audiovisual y que ni podían creerse, aunque fuera por medio de los sueños, el poder llegar a esos niveles de bienestar.

La presentación que se realizó la mañana del día 2 fue para darnos a conocer el motivo y la forma en las que se realizan estos reportajes fotográficos o de imágenes en movimiento (la muestra también presenta dos minidocumentales). Fue un acierto ya que vimos en persona a estos autónomos (*freelance*), técnicos y artistas del medio audiovisual y que en combinación con el montaje en una de las grandes salas del Instituto Aragonés de Cultura Contemporánea, podremos “ver y mirar” estas fotografías, por medio de la calidad técnica que nos permiten hoy estos medios y que nos impactan al entrar en el espacio y recorrerlo admirando los distintos y acertados tamaños.

Por medio del ángulo visual y según vamos avanzando, nos adentramos en el hilo de la distintas historias que nos están contando por medio de las fotografías; “reproducción de la realidad” según Susan Sontag. Cada uno de nosotros podremos darle un significado a estos encuadres, si han sido lo mejor que se podía hacer en aquel momento, pero la dificultad en

esas situaciones habrán sido extremadamente peligrosas según lo he podido ver.

Las fotos son acertadas en su comunicación y cometido, ya que algunas toman más fuerza al estar movidas o desenfocadas, buscando la abstracción por la situación en que han sido “robadas” en el lugar y la escenografía exacta, lo cual significa, que el que lleva la cámara sabe lo que hace para el futuro espectador, para que lea y traduzca su significado, que no es otro, que estos refugiados huyen en el éxodo provocado por estas guerras mediterráneas, algunas tan cerca de nosotros.

La buena presentación sobre soporte de metacrilato de larga duración fundido con el soporte fotográfico, hace que el nivel de las fotografías y de los fotógrafos que las han realizado por medio de la cooperativa (MeMo), sea del máximo interés el verla y volver a verla, para reflexionar, para ahondar en los significados y para enfrentarnos a una realidad que tenemos tan cercana.

La sala está preparada para seguir las huellas marcadas en el suelo, a moda de metáfora y recuerdo de la huida de las miles de familias que abandonas sus hogares, y ver la exposición en sus diferentes capítulos: GUERRA- FRONTERA- HUIDA- INCERTIDUMBRE.

También hay una representación de las murallas de alambre de espino, para intentar convertir al país correspondiente en una jaula sin posibilidad de huida o de entrada, según sea el caso, con lo cual, el que hace el recorrido de la exposición le ayuda y aumenta su interés, el peso simbólico y la realidad fotográfica.

En un frontal de la sala se presenta un mapa en el que se pueden ver las líneas de las rutas que siguen los éxodos de los que huyen con un final imprevisible de sus vidas y con los números de aquellos que no lo consiguen y que siguen

aumentando.

La posible violencia que nos transmiten las imágenes, en según qué momentos, es necesaria, para que nos demos cuenta en lo que se está convirtiendo este mundo, lleno de intereses, únicamente comerciales y con la rentabilidad suficiente para repartir los dividendos que necesitamos en nuestra larga vida.

En la inauguración intervinieron el Director General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón Nacho Escuín, el Presidente de la Fundación San Valero, Ángel García de Jalón Comet, uno de los integrantes de MeMo, el fotoperiodista Diego Ibarra Sánchez y la comisaria de la exposición, Pilar Irala-Hortal. Asimismo asistieron a la inauguración tres de los cinco componentes de *Memory in Motion*, además de Ibarra Sánchez también José Colón y Fabio Bucciarelli.