



Anna Biedermann  
Francisco J. Lázaro Sebastián  
Fernando Sanz Ferrerueta  
(COORDS.)

**EN LOS  
MÁRGENES  
DE LA CIUDAD,  
DEL ARTE Y  
DE LA  
CRÍTICA**



En los márgenes  
de la ciudad,  
del arte y de la crítica



ANNA BIEDERMANN  
FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN  
FERNANDO SANZ FERRERUELA  
(COORDS.)

En los márgenes  
de la ciudad,  
del arte y de la crítica

EN los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica / Anna Biedermann, Francisco Javier Lázaro Sebastián, Fernando Sanz Ferreruela (coords.). — Zaragoza : Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018

458 p. : il. ; 22 cm

ISBN 978-84-16935-68-0

1. Arte–S. XX. 2. Arte–S. XXI

BIEDERMANN, Anna

LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier

SANZ FERRERUELA, Fernando

7.036/.037

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Anna Biedermann, Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza

(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)

1.ª edición, 2018



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 389-2018

Entre a referencialidade da centralidade do exercício do poder e a margem da ausência de cânone da arte contemporânea é necessário compreender que as intervenções públicas só podem ser realizadas quando existe um campo negocial que as fundamente, um poder que assuma que a arte não serve para a sua celebração na centralidade da praça, mas para renegociar, permanentemente, a condição pública e participativa do espaço comum.

Delfim SARDO



## PRESENTACIÓN

La cita de Delfim Sardo que encabeza este libro procede de un jugoso ensayo publicado en 2013 en el volumen colectivo titulado *Arte pública e involucramiento comunitario*. Con esas palabras, reivindicando los arrabales de la ciudad y la cultura contemporánea más horizontal y participativa frente al dominio vertical del poder concentrado en la plaza principal y en el canon artístico, concluía el prestigioso profesor y crítico portugués su disquisición sobre la eterna oposición centro/periferia partiendo de un mitificado comienzo histórico: el foro de la Roma clásica, con sus dos alturas, la del poder, nivel al que pertenecían tanto las autoridades como las estatuas sobre pedestales, y la cota callejera de los ciudadanos de a pie. Durante siglos estuvo operativa esa jerárquica dicotomía, no solo espacial sino también sociopolítica, que concentraría los tesoros patrimoniales en catedrales y palacios cortesanos; pero nunca dejó de bullir una vida alternativa en los márgenes. Bien lo señaló el historiador del arte Thomas Crow en su famoso estudio sobre la pintura y sociedad en el París del siglo XVIII, resaltando el interés de las barracas de feria y mercadillos que se instalaban en las afueras, no sometidos ni a las reglas cortesanas ni al tradicionalismo rural. Igualmente las Exposiciones Universales del siglo XIX y principios del XX se localizaron en esos *terrains vagues*, también favoritos de los arquitectos y urbanistas del Movimiento Moderno: la *banlieue* era el escenario al que estaban destinados los utópicos proyectos de Le Corbusier, del mismo

modo que los artistas de «vanguardia» se veían a sí mismos como luchadores haciendo avanzar sus convicciones estéticas más allá de las fronteras de lo socialmente establecido. Pero esos aguerridos «colonos» modernos a la conquista de lo nuevo acabaron fraguando un discurso colonialista —París y luego Nueva York como metrópolis del mundo— e intelectualmente disciplinario, siguiendo a Greenberg u otros adalides culturales y políticos. La crisis de la modernidad ha supuesto la ruptura de esos modelos en el siglo XXI, fermentando una esfera pública multifocal, desde el pluralismo de miradas, voces, gustos e ideologías.

Ese es el contexto en el que se inserta nuestra variopinta miscelánea, que viene a ser continuación y respuesta dialéctica a otros debates multidisciplinares precedentes. Destacadamente, otro libro de Prensas de la Universidad de Zaragoza titulado *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, que en 2009 recogía los resultados de un seminario internacional organizado el año anterior por nuestro grupo de investigación, ya entonces pionero en el estudio del *street art* y cada vez más comprometido con otras artes tradicionalmente «al margen» como la fotografía, el cine y en general la cultura visual urbana. Desde entonces el grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos europeos, ha seguido programando sucesivas reuniones científicas cada año par, seguidas siempre de su consiguiente publicación, a menudo en colaboración con otras instancias. Entre ellas, reiteradamente, la Asociación Española de Críticos de Arte, con la que ya coorganizamos en 2012 el congreso sobre *Evolución y situación de la crítica de arte en España, 1962-2011*, que se celebró en Zaragoza, al cuidado de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. En 2016 tocaba de nuevo a la AACA organizar el congreso anual de AECA y para ese año el grupo OAAEP ya había decidido un provocador título tripartito: *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*, así que en seguida se consensuó por ambas partes aunar esfuerzos, bajo la coordinación de Anna Biedermann, Francisco Javier Lázaro y Fernando Sanz Ferreruella, que, como muchos de nosotros, son a la vez miembros de este grupo de investigación adscrito a la Universidad de Zaragoza y socios de dichas asociaciones de críticos de arte inscritas en AICA. Quiero desde aquí darles las gracias a los tres, pues no solo gestionaron muy eficazmente la organización de esa convocatoria internacional, que reunió el 24 y 25 de septiembre de 2016 en Zaragoza, en el salón de actos del periférico Centro de Arte y Tecnología: Etopía, un

numeroso público para escuchar a más de treinta oradores —en un debate igualitario, sin la vieja división jerárquica entre ponencias y comunicaciones—, sino que además han pilotado con gran éxito la materialización de este hermoso libro. Ello no hubiera sido posible sin la ayuda a la edición concedida por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza y sin la buena disposición de PUZ, cuyo director, Pedro Rújula, merece asimismo mención especial de agradecimiento. Pero sobre todo estamos en deuda con todos los autores que han colaborado con sus textos y, por supuesto, con vosotros, queridos lectores, en cuyas manos está ahora su destino: ojalá no lo dejéis al margen y pase a ser compartido por muchos, sea en su versión impresa o a través de internet. Y si estas páginas os supieran a poco, os invito a leer otras de nuestras publicaciones, disponibles en la biblioteca digital del grupo OAAEP y en el repositorio de actas de congresos del portal web de AECA. Con el apoyo de todos, hemos de seguir adelante en nuestro empeño de defender la democratización de las ciudades, las artes y los discursos críticos.

Jesús Pedro LORENTE

Coordinador del grupo de investigación OAAEP,  
miembro de las juntas directivas de AACA, AECA y AICA



## PRÓLOGO

El *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, en su primera acepción, define *margen* como «extremidad y orilla de una cosa», lo cual lleva asociada una suerte de ubicación espacial que se sale del territorio conocido y explorado; por tanto, un ámbito, en principio, por descubrir, en el cual se abre un amplio campo de sugerentes posibilidades. Ese fue el espíritu que nos animó a organizar el Congreso Internacional de Arte Urbano y Audiovisual: *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*, celebrado en Zaragoza, durante los días 24 y 25 de septiembre de 2016.

Y ahora, en este volumen, numerosos y, por qué no decirlo, intrépidos investigadores, desde las más diversas áreas de conocimiento, se han dado cita para poner en común algunas de las últimas ideas en torno a un amplio y diverso conjunto de manifestaciones que presentan como vector principal el situarse en «los márgenes» de lo generalmente aceptado como «arte», sobre todo desde las instancias más normativas y académicas. Con este trabajo se trata de dar voz a ciertas expresiones y protagonistas que desde ya hace algún tiempo pugnan no tanto por hacerse un hueco en las cerradas estructuras del mercado artístico y de la Academia, algo que quizás no resulte el ulterior objetivo de muchos de ellos, como por, simplemente presentarse a la opinión pública como entes activos de renovación en hábitos que van desde la propia creación y difusión del arte (cuya definición no ha hecho sino agrandarse desde mediados del siglo XIX) hasta su voluntad de

transformación de la realidad y de cambio social, algo que es inherente a todos estos movimientos de avanzada, como hemos tenido la oportunidad de comprobar en la Historia del Arte.

Esta publicación se ha visto beneficiada por numerosas instituciones y organismos, empezando por el Grupo de Investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente Lorente, así como la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA), la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza. Organismos que han financiado este proyecto editorial, llevado a la práctica generosamente por Prensas de la Universidad de Zaragoza. A todo esto, hemos de añadir, finalmente, el refrendo académico del Departamento de Historia del Arte y el Departamento de Ingeniería de Diseño y Fabricación de la Universidad de Zaragoza.

En cuanto a los distintos bloques y temáticas que integran este trabajo, podemos discernir un primero en el que se contempla la diversidad de umbrales urbanos atendiendo al papel de las manifestaciones artísticas generadas (especialmente hablando) fuera de los centros y cascos históricos. Asimismo, se ha tenido en cuenta el papel de la periferia de las ciudades (con ámbitos concretos como los jardines), su transformación y el debate crítico generado en ese sentido.

En un segundo bloque se ha prestado atención a las propias manifestaciones artísticas en «los márgenes» del canon dominante, siempre en el campo del arte urbano y el audiovisual, teniendo en cuenta algunas técnicas y prácticas menos convencionales como el cine documental, la pintura y escultura públicas, el *graffiti* y el *street art*, la *performance*, el *net art* y arte digital, las «fachadas-media», el cómic, la fotografía, el cartel, la publicidad o el diseño artístico.

Finalmente, se ha dedicado un tercer bloque al estudio del papel, trascendencia y repercusión de la crítica del arte en «los márgenes», entendiendo como tal la reflexión en torno a la figura de los críticos que han dedicado o dedican su labor a las manifestaciones artísticas menos canónicas, o bien al arte urbano, o bien a los medios audiovisuales. Igualmente, se han considerado otros fenómenos, como la influencia de la crítica del arte en la promoción de la innovación artística.

Y también se ha tratado la problemática de algunos discursos y discusiones críticas, donde se ha contemplado el papel de la crítica en los medios, su influencia y repercusión en las redes sociales y nuevos canales de difusión, la influencia de esta crítica a la hora de generar opinión pública o la función, en ese mismo sentido, desempeñada por las instituciones políticas, y culturales, como museos, galerías y fundaciones.

Por último, solo nos queda dar las gracias a todos los que directa e indirectamente han participado en este proyecto gestado con paciencia, a las instituciones que han aportado su apoyo logístico y financiero y a los autores, que con sus conocimientos han contribuido a formar un rico espacio de reflexión sobre un conjunto de manifestaciones de las que ya no debemos situarnos al margen.

LOS COORDINADORES DE LA PUBLICACIÓN



I  
BLOQUE TEMÁTICO:  
*EN LOS MÁRGENES DE LA CIUDAD*



# PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y RECONFIGURACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

Rut MARTÍN HERNÁNDEZ

Universidad Complutense de Madrid

El derecho a la ciudad es, por tanto, mucho más que un derecho de acceso individual y colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. [...]. ¿Cómo podemos, entonces, ejercerlo mejor?

David Harvey<sup>1</sup>

El crecimiento de la ciudad ha sido utilizado históricamente como uno de los principales elementos de desestructuración social. En la actualidad, «la producción de subjetividades en relación con el espacio puede ser analizada desde prácticas disciplinarias y tecnologías biopolíticas». <sup>2</sup> Asistimos, asimismo, desde hace décadas a una remodelación del espacio público urbano sobre la base de las leyes de mercado. A pesar de que, en teoría, los espacios públicos están diseñados para ser habitados, cada vez más están siendo condicionados por el consumo, que actúa como eje articulador de estos y que fomenta unos procesos de subjetivación concretos. Este hecho, que claramente produce un sesgo discriminatorio, está forzando unos usos y accesos a lo público en los que se da prioridad a unos modos de actuar frente a otros. Según Delgado, <sup>3</sup> se están produciendo

---

1 D. Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013, p. 20.

2 J. Sequera, «Ciudad, espacio público y gubernamentalidad neoliberal», *Urban*, NS07 (marzo de 2014-agosto de 2014), Madrid, Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio. UPM, pp. 69-82, espec. p. 75.

3 M. Delgado, «La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad», en *X Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona 26-30 de mayo de 2008*, en línea: <<http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/393.htm>> (consulta: 25/08/2016).

do unos procesos de *tematización* y *espectacularización* de lo público que están muy relacionados con los procesos de gentrificación tan propios de la ciudad neoliberal. «De este modo, cuando la producción deja de estar separada de la vida cotidiana, la ciudad al completo se convierte en una máquina de producción viva, objeto y sujeto de trabajo: materia prima y resultado al mismo tiempo».<sup>4</sup>

La calle, concebida como lugar de relación, está dejando paso a lo público como lugar de transición entre los distintos *actos* de consumo que los ciudadanos pueden llevar a cabo. Este tipo de regulación del espacio público está ocasionando unos problemas de desplazamiento y exclusión que están desbancando unos usos en pos de una individualidad en la que la relación con el *otro* se está viendo seriamente comprometida. Era, precisamente, a través de esta interrelación personal como lo público tomaba sentido, en la medida que formaba al ciudadano, capaz de aprender a través de los acuerdos tácitos y la resolución de conflictos, una serie de capacidades cívicas. Estas cuestiones se consideran clave para fomentar la habitabilidad del espacio de todos y su uso responsable, para potenciar valores como la sociabilidad y la integración.

Otra de las consecuencias que trae consigo este hecho es una homogeneización, que, unida al creciente uso privativo del espacio público, va convirtiendo paulatinamente la ciudad en un *no-lugar*.<sup>5</sup> Espacios que, de alguna manera, aseguran sus conceptos de utilidad, seguridad y control.<sup>6</sup> Otro de los condicionamientos a la hora de abordar lo público es que en la contemporaneidad, nos hallamos desterritorializados. Tal y como expone Felix Guattari, nuestros «existenciales originarios —cuerpo, espacio doméstico, clan y culto— ya no están arrumados en un suelo inmutable, ahora se enganchan a un mundo de representaciones precarias y en perpetuo movimiento».<sup>7</sup> Bajo esta perspectiva, Guattari expone que las ciudades

---

4 J. Sequera, «Ciudad, espacio público...», p. 71.

5 M. Auge, *Los «no lugares» espacios de anonimato. Una antropología sobre la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

6 M. Delgado, *El espacio público como ideología*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011, p. 9.

7 F. Guattari, *La ciudad subjetiva y postmediática. La polis reinventada*, Cali, Fundación Comunidad, 2008, p. 216.

han devenido máquinas inmensas, y que, toda la vida que las recorre se encuentra fuertemente condicionada por esas *megamáquinas*.<sup>8</sup>

## Estrategias artísticas para nuevos procesos de subjetivación en el espacio público

Si la calle ha devenido un espacio del anonimato, conformada por el consumo y las redes de poder que la ciudad neoliberal pone en marcha, sometida al control constante de nuestra cotidianeidad, si nos encontramos desterritorizados y la identidad específica ligada a los lugares concretos está desapareciendo, cabría preguntarse cómo parar la fuerza de la *megamáquina* a la que Guattari hace referencia. Tal y como expone Agamben, «una confrontación con los dispositivos metropolitanos solo será posible cuando penetremos de un modo más articulado, más profundo, en los procesos de subjetivación que la metrópolis implica. Porque creo que el resultado de los conflictos dependerá de la capacidad para actuar e intervenir en los procesos de subjetivación».<sup>9</sup> Cabe analizar, entonces, con qué posibles estrategias contamos para generar nuevos procesos. Una de las potencialidades de las prácticas artísticas es, precisamente, su capacidad transversal de convivencia con otras disciplinas y las posibilidades que se desprenden de transferir unos modos de hacer, unos saberes específicos, a otros campos y espacios de actuación.

Si bien estas estrategias que parten de lo artístico para insertarse en lo social están dirigidas a distintos y variados conflictos o problemas, existen una serie de ejes y constantes que, de alguna manera, permiten comprender unos modos específicos de operar en lo público. En primer lugar, podría establecerse como una estrategia común la reapropiación del espacio público. La mayoría de las propuestas parten de una apropiación para plantear alternativas a su uso (o desuso) original, variando, así, los procesos de subjetivación que estaban teniendo lugar. Por otro lado, suelen hacer énfasis en

---

8 Ib., p.224.

9 Agamben, «Metropolis», en *Seminario Metropoli/Moltitudine, Venecia, Uniomade, 11 de noviembre de 2006*, en línea: <<http://www.eldesconcierto.cl/cultura-y-calle/2014/03/25/metropolis-una-conferencia-de-giorgio-agamben/>> (consulta: 25/08/2016).

los valores identitarios ligados al territorio, aquellos que han sido contruidos tras tiempo de convivencia y enclavados a partir de las relaciones sociales y experiencias compartidas. Otra de las constantes observadas es la puesta en práctica de metodologías colaborativas de acción-participación, mediante las cuales el papel de los habitantes va a superar el de participantes para convertirse en coproductores de la obra. Como consecuencia se produce una reivindicación de los saberes experienciales, aquellos que surgen en los procesos de intervención y que se potencian con las experiencias subjetivas propias de los agentes implicados. Se produce, además, un punto de encuentro entre distintas áreas de conocimiento. La perspectiva transdisciplinar con la que se abordan estas acciones parte de nociones de diferentes saberes que se conjugan entre sí para formar laboratorios híbridos de acción en los que lo artístico, las ciencias sociales, la política, la cartografía, las pedagogías críticas o la arquitectura, entre otras, están presentes.

Dentro del estudio de las estrategias particulares, podrían citarse aquellas dirigidas a la reivindicación de las potencialidades del juego en la esfera pública, las estrategias relacionales y de reutilización de espacios en desuso, estrategias para el cuestionamiento de los procesos de gentrificación de los centros urbanos, las propuestas desde el género, aquellas dirigidas a la ecosostenibilidad del espacio urbano o las prácticas artísticas cartográficas, que son el elemento central de estudio en este texto.

## Prácticas artísticas cartográficas y resignificación del espacio público

Las prácticas artísticas que contemplan la resignificación del espacio público plantean la posibilidad de ofrecer alternativas para un espacio sensible, un territorio de carácter inclusivo, vivencial, en el que lo cotidiano, los afectos, lo social y lo comunitario cobren fuerza. Una de las estrategias más utilizadas va a ser el apropiarse de las nociones cartográficas para ofrecer otros modos de representación del territorio que posibiliten visualizar aquellas cuestiones que han quedado ocultas en los mapas oficiales, confeccionados desde el poder. Por otro lado, y de forma simultánea, las posibilidades que se abren desde nuevos códigos de representación potencian las acciones que encuentran en el caminar y recorrer la ciudad, unos modos de

experimentación con lo urbano capaces de acoger la subjetividad para dar paso a otras posibles narraciones.

La creación de mapas, entendidos como una representación visual del territorio, ha estado vinculada desde siempre al desarrollo del poder, en términos foucaultianos. El mapa, como elemento representacional, incluye aquello que *debe ser visto* y legitima aquello que *merece ser contado*. Por otro lado, funciona como elemento de control social, organizando el espacio en virtud de unos fines concretos, jerarquizando la información, construyendo unos discursos que pasan a formar parte del inconsciente colectivo. Según Brian Harley, «los mapas tienen su “política” [...]. El poder viene del mapa y atraviesa la forma en que están hechos los mapas [...]». Clasificar el mundo es apropiarse de él.<sup>10</sup> De aquí se extrae una cuestión clave a la hora de analizar los nuevos modos de acción y es, precisamente, el hecho de que el poder del mapa proviene del propio proceso de construcción del mismo. Esta cuestión, también apoyada por Martín Dodge y Rob Kitchin,<sup>11</sup> plantea cómo el mapa, más que producto, es, sobre todo, proceso, es siempre práctica. Las posibilidades que se extraen, por tanto, para intervenir en los procesos cartográficos ya dados conllevarían *el poder* de transformación de sus discursos y, por tanto, del territorio en sí mismo.

La plataforma Iconoclastas lleva desarrollando desde el año 2008 espacios de experimentación, mediante talleres de investigación cartográfica y cursos de libre distribución. Desde esos encuentros estudian la capacidad de los soportes visuales para sostener y visualizar las redes políticas y afectivas. Su *Manual de mapeo colectivo* (2013) supone un compendio de recursos cartográficos críticos que surgen desde la experiencia práctica de la plataforma.

Desde las prácticas artísticas se plantea a menudo la cuestión de hasta qué punto el mapa es susceptible de producir realidad. Esta idea, sostenida

---

10 J. B. Harley, «Hacia una deconstrucción del mapa», en J. B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 185-207, en línea: <[http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/luis\\_cabrales/2.pdf](http://148.202.18.157/sitios/catedrasnacionales/material/2010a/luis_cabrales/2.pdf)> (consulta: 25/08/2016).

11 M. Dodge y R. Kitchin, «Rethinking maps», *Progress in Human Geography*, 31 (3) (2007), pp. 331-334.

por John Pickles,<sup>12</sup> plantearía las capacidades de modelizar el mundo de la cartografía. La puesta en marcha de este tipo de iniciativas contempla en la mayoría de los casos, como objetivo principal, la transformación socio política del lugar.

Otro de los aspectos fundamentales es el papel de los procesos cartográficos en la apropiación del espacio; históricamente, desde las instituciones oficiales y clases políticas; pero, de manera alternativa, desde la propia ciudadanía, ofreciendo nuevos modos de intervenir en lo público, resignificándolo. Los nuevos procesos cartográficos estudian formas de empoderamiento social a partir de la ruptura de las lógicas de los relatos dominantes. La plataforma *Increasis* (2013), proyectada por Todo por la Praxis, funciona como un mapa abierto en el que cualquiera puede identificar los edificios vacíos que forman parte de nuestro paisaje urbano. Su finalidad es cuantificar los recursos y ofrecer alternativas de uso y ocupación de los mismos.

El mapa pasa de ser una representación objetiva del territorio a configurarse como una representación subjetiva que visibiliza los disensos, los conflictos, las historias particulares, las identidades y la cotidianeidad. Una voluntad de investigar sobre la ciudad invisible e invisibilizada es la base del proyecto que desarrolló BAT bajo el título *Invisibles* (2014). Se trata de ofrecer «una mirada hacia la ciudad oculta y diversa, que no vemos, no queremos ver o pretendemos que no se vea».<sup>13</sup>

Existe, asimismo, una necesidad de incidir en las variantes contextuales. El hecho de que muchas de las propuestas artísticas, en este sentido, manifiesten de forma explícita la subjetividad en la construcción de nuevos acercamientos cartográficos a un contexto concreto se puede entender, entonces, como una acción subversiva en sí misma. La necesidad de visualizar

---

12 J. Pickles, *A History of spaces: Cartographic reason, mapping and the geo-coded word*, Nueva York, Routledge, 2014, p. 128.

13 En línea: [http://www.ehu.eus/es/web/ehukultura-bizkaia/content/-/asset\\_publisher/0wHI/content/info\\_colaboracion\\_bat2014?redirect=http%3A%2F%2Fwww.ehu.eus%2Fes%2Fweb%2Fehukultura-bizkaia%2Fkolaborazioak%3Fp\\_p\\_id%3D101\\_INSTANCE\\_Fvc%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dnormal%26p\\_p\\_mode%3Dview%26p\\_p\\_col\\_id%3Dcolumn-2%26p\\_p\\_col\\_pos%3D1%26p\\_p\\_col\\_count%3D2](http://www.ehu.eus/es/web/ehukultura-bizkaia/content/-/asset_publisher/0wHI/content/info_colaboracion_bat2014?redirect=http%3A%2F%2Fwww.ehu.eus%2Fes%2Fweb%2Fehukultura-bizkaia%2Fkolaborazioak%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_Fvc%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-2%26p_p_col_pos%3D1%26p_p_col_count%3D2)> (consulta: 25/08/2016).

la vida social más allá de las características físicas del territorio es otra de las constantes fundamentales, dar voz a las historias alternas, minoritarias o invisibilizadas. «La ciudad contemporánea está cada vez más caracterizada por el aumento de espacios mixtos o híbridos en los que elementos materiales y flujos de información (en su mayoría invisibles) convergen. Más que nunca, el mapa se convierte, así, en un instrumento orientado a la visualización de fenómenos invisibles o que simplemente son de naturaleza no visual».<sup>14</sup> Explorando lo invisible pero perceptible, Escoitar.org propone servirse de los sonidos para redescubrir la ciudad planteando el taller *No tours* (2009) en el que se genera una cartografía sonora de la ciudad de Gijón.

En ese construir, en ese formalizar el espacio a partir de los conflictos existentes, se produce asimismo, como efecto simultáneo, la visibilización de la complejidad de las relaciones de poder que condicionan las representaciones cartográficas oficiales. Si, tal y como apuntaba Foucault, problematizar un hecho es, precisamente, despojarlo de su estatuto de evidencia, esta visibilización se convierte en una estrategia para deslegitimar o cuestionar los mapas oficiales como única verdad posible. Se da paso, entonces, a cartografías alternativas que, en hibridación con estrategias artísticas, funcionan como artefactos políticos de acción en lo social.

La construcción de estos nuevos mapas que se plantean desde el arte siempre parte de una autoría colectiva, abierta, y una concepción del espacio flexible, consciente de su carácter efímero. Las estrategias colaborativas y participativas, de código abierto, se constituyen como uno de los ejes de actuación principales. Si anteriormente el acceso a la información y a herramientas para la creación de mapas estaba claramente limitado a determinados sectores profesionales, académicos y oficiales, hoy en día dan pie a unas posibilidades de manipulación infinitas. Las redes sociales nos ofrecen, asimismo, unas posibilidades de conjunción de puntos de vista y difusión anteriormente no contemplados.

Con la voluntad de profundizar en el descubrimiento de territorio desde lo local, desde el barrio, surge *Tweet and walks* (2013), de María

---

14 J. Freire y D. Villar Onrubia, «Prácticas cartográficas cotidianas en la cultura digital», *Razón y Palabra*, 73 (2010), p. 10, en línea: <<http://razonypalabra.org.mx/N/N73/MonotematicoN73/01-M73Freire-Villar.pdf>> (consulta: 25/08/2016).

Arana + Doménico di Siena + Asier Gallastegi, un recorrido social en el que se va dando cabida a los descubrimientos particulares, que sirven de elementos para el diálogo. Estos descubrimientos pueden ser, asimismo, compartidos en las redes sociales, de tal manera que exista una continuidad de los paseos y de las experiencias compartidas.

Se crea, entonces, un campo propicio de investigación en el que se pueda dar cabida a lo particular, como las historias personales, los estilos de vida o el impacto que el crecimiento de la ciudad tiene sobre los ciudadanos, mientras que, al mismo tiempo, se atiende a lo global, a las formas de producción propias del neoliberalismo y a la influencia del consumo en los espacios públicos —con tendencia a la homogeneización— de nuestro presente. Las estrategias seguidas por Rogelio López Cuenca tratan de vincular memoria y espacio con la finalidad de ofrecer unos *contramapas* de carácter abierto, planteados como espacios de reflexión y dispositivos discursivos alternativos. Las actuaciones del artista en espacios urbanos sirven para configurar una serie de «manuales de desorientación».<sup>15</sup>

Ha existido un importante vínculo entre las nuevas prácticas cartográficas y la reivindicación del caminar y recorrer como práctica artística. Según Italo Calvino, «la primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje; es el memorándum de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido».<sup>16</sup> Este concepto de viaje ligado al recuerdo se halla también presente en la obra de Walter Benjamin. Para el autor, «la ciudad es un paisaje sin umbrales».<sup>17</sup> Al unir el recorrido del espacio con su formalización, con su visualización a través del mapa, entra también en juego el tiempo y, consecuentemente, la memoria y la identidad. El componente subjetivo vinculado a la propia experiencia del caminar es explícito. Si además ese caminar es compartido, la experiencia es capaz de generar vínculos y el poder de acción sobre el territorio se multiplica. Ya no se trata de andar unos al lado de los otros, como un hecho automático en las rutinas de

---

15 R. López Cuenca y T. Millet, *Radical geographics. Rogelio López Cuenca*. Dossier de prensa, Valencia, IVAM, 2015, en línea: <<https://www.ivam.es/noticias/radical-geographics-rogelio-lopez-cuenca>> (consulta: 25/08/2016).

16 F. Careri, Walkscapes. *El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 152.

17 W. Benjamin, *El libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 427.

desplazamiento diario en el que solo importa el destino, sino de andar juntos, siendo conscientes del tiempo y del espacio que estamos recorriendo, convirtiéndolo en una experiencia consciente.

Los artistas contemporáneos hacen suya esta máxima a partir de los referentes que suponen las excursiones y visitas dadaístas y las derivas situacionistas. Al andar, en estos términos, también se consigue un acercamiento a las historias particulares de cada uno, aquellas que se desarrollan en el espacio recorrido y que condensan la experiencia del pasado y del presente. «Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje».<sup>18</sup> Las imágenes encontradas en el acto de caminar son evocadoras de narrativas personales<sup>19</sup> que suceden, dicho sea de paso, en colectividad, es decir, en conjunción con otras narrativas, para mostrar la ciudad como una miríada de subjetividades y relatos capaces de ser releídos desde un sinfín de posiciones y temporalidades diferentes. En este sentido funciona la iniciativa *Otro hábitat* (2010), surgida a partir del Seminario subUR, en La Casa Encendida. *Otro hábitat* propone una historia alternativa del barrio de Canillas en la que sus habitantes configuran su propia historia y mapean la memoria colectiva del lugar.

Para algunos autores, el caminar funciona, asimismo, como un conector entre lo que está fuera y lo que está dentro. En este sentido, Rebecca Solnit<sup>20</sup> entiende que mediante el andar somos capaces de recrear un paisaje interno y externo al mismo tiempo, un modo de pensamiento concreto en el que el movimiento de la mente toma forma a partir del movimiento de los pies. De esta manera, el cuerpo, la mente y el mundo, según la autora, acaban conversando.

Existen multitud de prácticas que hacen suya la idea de Franz Hessel, aquella que planteaba que, para conocer la ciudad, hay que visitar los barrios. *Los Madrid. Atlas de iniciativas vecinales* (2015) trata de recoger, a

---

18 F. Careri, Walkscapes. *El andar...*, p. 20.

19 G. Lapeña Gallego, «El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración», *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, vol. 6, n.º 1 (2014), pp. 21-34, en línea: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/viewFile/45321/42648>> (consulta: 25/08/2016).

20 R. Solnit, *Wanderlust: Una historia del caminar*, Madrid, Capitán Swing, 2015.

partir de estrategias cartográficas y de archivo, iniciativas vecinales que se están desarrollando en Madrid, con el objetivo de visibilizarlas y aportarles legitimidad.

*Jane's walk* se presenta, asimismo, como una opción para explorar los barrios y conocer a sus vecinos. Estos recorridos parten de las ideas de Jane Jacobs,<sup>21</sup> urbanista que aludía a la importancia de las relaciones vecinales en la construcción de la ciudad y en la seguridad de esta, basada en las relaciones sociales de confianza. No se trata únicamente de andar juntos, sino de dar cabida a las historias sobre el barrio y de rescatar de la memoria relatos capaces de perpetuarse mediante la transmisión oral.

## Conclusiones

El crecimiento de la ciudad ha traído consigo una transformación del espacio público, cuya conformación se halla regida en gran medida por los intereses del mercado y el consumo. Con ello, el espacio propicio para formar las capacidades cívicas de los ciudadanos se ha vuelto cada vez más anónimo y desterritorializado. El cambio del espacio público como lugar de tránsito hacia un lugar de encuentros pasa por intervenir y propiciar nuevos procesos de subjetivación.

Las prácticas artísticas, como disciplina transversal en convivencia con otros campos del conocimiento, se sitúan como plataformas idóneas para ensayar nuevos modos de operar en lo social. Aquellas que aúnan las nuevas aproximaciones de la cartografía crítica con estrategias propias del arte han puesto en práctica procesos de resignificación del espacio público que, de modo alternativo al discurso oficial, han generado otras narrativas asociadas a este. Destacan, en este sentido, la inclusión de la subjetividad, lo invisibilizado, lo cotidiano, el espacio sensible, los afectos, las historias particulares y lo común como base para construir *otros* mapas, y la reivindicación del andar como práctica artística. Prácticas que estudian formas de empoderamiento social y que se sirven de las posibilidades que ofrecen

---

21 J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, Nueva York, Vintage Books, 1961.

las nuevas herramientas tecnológicas para manipular los mapas existentes y difundir las nuevas opciones. Estos nuevos mapas son creados, por lo general, de forma colectiva, contando como coproductores de estos con los habitantes del espacio objeto de actuación, que se constituyen como agentes primarios en la toma de decisiones.

El espacio público se convierte, así, en un campo de pruebas en el que poner en práctica estrategias de relación, de resolución de conflictos, de acuerdos comunes, de visibilización y legitimación de otros posibles relatos. Ese hacer en lo público es siempre plural, colectivo, toma forma, se consolida, se fomenta, se construye desde lo común, con una voluntad de encontrar estrategias para ocupar un territorio de todos y para todos. Esferas a partir de las cuales construir espacios para un paisaje habitado en los que confrontar esas «otras» voces que lo viven, lo disfrutan, lo habitan y que, en un momento determinado, intentan mejorarlo.



# ARTE AL FINAL DE LA TIERRA: EL LÍMITE DEL LITORAL COMO ZONA DE ONTOLOGÍA ESTÉTICA

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

¿Qué significa hoy habitar los márgenes del mundo? ¿Qué puede decirnos la costa acerca de una ontología estética? Tal vez tengamos que ejercitarnos en un pensamiento postmetafísico para construir nuevas metáforas acerca del mar y del litoral, aproximarnos a una reinterpretación de nuestra noción de mundo para asistir a sus posibilidades de prevalencia, debilitamiento o conclusión definitiva. Quizá desde algunos artistas que han desarrollado sus obras tomando la playa como escenario y lugar conceptual, nos sea posible responder a las preguntas planteadas. Pero, antes de iniciar nuestro arco interpretativo sobre un arte del límite, es preciso delimitar las nociones implicadas. ¿Cómo redefinirlas? Según Grimm, el origen de la palabra alemana *mundo* (*Welt*) se relaciona con «la tierra como lugar de residencia del hombre, en contraposición a la inhabitabilidad del mar»,<sup>1</sup> pensamiento que ya poetizaría Goethe en su *Viaje a Italia* cuando afirmaba que no es posible tener una noción de mundo si uno no se ha visto rodeado por el mar.<sup>2</sup> Desde una perspectiva postheideggeriana, Sloterdijk, en el tercer volumen de su trilogía *Esferas*, también escribe acerca de los insulamientos, señalando que, «así como la obra de arte, siguiendo a Heidegger, presenta un mundo, el mar circunscribe un mundo».<sup>3</sup> El mar se

---

1 J. A. Escudero, *El lenguaje de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2009, p. 199.

2 P. Sloterdijk, *Esferas II*, Madrid, Siruela, 2004, p. 773.

3 P. Sloterdijk, *Esferas III*, Madrid, Siruela, 2004, p. 239.

presenta como aquello que des-oculta un mundo inobjetivo (*Welt*), sin entorno (*Unwelt*) o referente,<sup>4</sup> poniendo de manifiesto la imposibilidad de verificación o correspondencia con la cosa (*Richtigkeit*). Y va a ser este mundo circunscrito por el mar el que se despliegue, de modo semejante a la obra de arte, como *aletheia* o des-ocultamiento que conserva sus potencialidades y su reserva.<sup>5</sup>

Pensemos en las olas. Cuando llegan a la orilla de la playa, terminan por disolver las formas presentes en la arena para des-velar otras formas, mostrando la relación entre ocultar/des-ocultar y la copertenencia de mundo y no-mundo. Y es en la proximidad del mar entendido como no-más-allá donde encontramos el límite de nuestro lenguaje,<sup>6</sup> un territorio definido como zona de ontología estética que abre un espaciamiento y una temporalización, un reconocimiento del ser como evento conectado con su deslizamiento hacia la ausencia.<sup>7</sup>

La película de Kiarostami *Five (dedicated to Ozu)* (2003) se muestra como paradigma de lo que decimos.<sup>8</sup> En ella aparecen imágenes del litoral, del mar, de la playa, que hacen del espectador contemporáneo una entidad contemplativa semejante al *Monje a la orilla del mar*, de Friedrich (1809-1810). Aquello que está presente y que se da a la visión —las olas, las formas, los reflejos y los colores— quiere desligarse de su mero estatuto de cosa.<sup>9</sup> En cada una de las piezas que componen la película, la lentitud de las imágenes hace que la mundanidad comience a deshilacharse, a dilatarse, a diferirse, hasta hacer aparecer la playa como pérdida de mundo, como

---

4 P. Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 147.

5 Sobre la verdad como *aletheia* y sobre la obra de arte como despliegue de la verdad, véanse M. Heidegger, *De la esencia de la verdad*, Barcelona, Herder, 2007, y M. Heidegger, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1998.

6 «Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo», en L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 234.

7 M. Heidegger, *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 2003.

8 R. Roberts y MoMA, *Highlights since 1980*, Nueva York, MoMA, 2007, p. 262.

9 «Había que oír: miren, no dejaré que su atención se distraiga, miren en lugar de esperar peripecias y un desenlace, tenga miramiento con cada imagen en sí misma, al igual que con su manera de sucederse, de ligarse, de desligarse», en J. L. Nancy, *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, Madrid, Errata Naturæ, 2008, p. 35.

desvanecimiento que nos sitúa en la antesala del misterio. En *Five* es posible pensar la relación entre imagen y fotograma como un ejercicio de aparición y desaparición, siendo la visibilidad un don inocente que nos regala el des-ocultamiento. Podríamos imaginar que las imágenes se desvanecen hacia la propia materia del fotograma, en una relación donde las cosas y el fondo oscuro del que han surgido reconocen su coexistencia.<sup>10</sup>

La interpretación del litoral como zona de ontología estética ha sido desarrollada por muy diferentes autores y colectivos que han consagrado, como Kiarostami, la poética del des-velamiento como tranquila aparición y desaparición de formas, tomando la tierra o el mar como sustrato desde el que enunciar y perfeccionar una estética de la belleza atemporal. Pero otros artistas han ido más allá del tranquilo des-velarse del arte en la naturaleza. En ellos, el litoral no adquiere el respetuoso y meditativo des-ocultamiento que caracteriza la paz del pensar heideggeriano. Han concebido la ontología estética como des-velamiento de una interpretación histórico-finita, propia de un malestar que cuestiona la noción de mundo como latencia de zonas conflictivas, problemáticas y en disputa, revelando las metáforas heideggerianas de la tierra como excesivamente pacificadoras, tranquilizadoras e inocuas, más cercanas a una prevalencia, postmetafísica ya, del vasallaje que a un pensamiento alternativo respecto a la modernidad. Para ellos, el litoral es un claro del ser (*Lichtung*) que produce espaciamientos ontológico-políticos, donde el des-ocultamiento es desgarramiento de mundo que *presenta* la diferencia como asalto de lo terrible. Y es que la serenidad heideggeriana (*Gelassenheit*)<sup>11</sup> deja de ser posible cuando el des-ocultamiento técnico<sup>12</sup> del litoral se produce como suelo (*Boden*) o

---

10 De modo semejante al poema de Heidegger titulado *La ley disputante*, donde tierra y mundo reconocen su pertenencia: «Tierra – / Protege el inicio. / Mundo – / Permanece despierto para la consonancia / Mundo – / agradece a la tierra. / Tierra – / saluda al mundo», en M. Heidegger, *Experiencias del pensar (1910-1976)*, Madrid, Abada Editores, 2014, p. 33.

11 «Como modo de vida, la *Gelassenheit* tiene que ver con Keats y con la cobardía: por una parte, una fecunda receptividad a los objetos; por otra, una trémula docilidad hacia el numinoso poder del Ser. El desmesurado sujeto humanista ha sido adecuadamente desalojado de su preeminencia viril, pero solo para adoptar la aquiescencia servil del lacayo», en T. Eagleton, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2011, p. 389.

12 «La técnica es un modo del salir de lo oculto» (M. Heidegger, «La pregunta por la técnica», en M. Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001, pp. 9-32, espec. p. 14).

fundamento (*Grund*),<sup>13</sup> como mera localización costera contextualmente definida, mundanizada, urbanizada y clasificada territorial, jurídica y políticamente.<sup>14</sup> ¿Cómo podríamos, si no, interpretar algunas obras en las que la costa se manifiesta como núcleo de una territorialidad crítica? Pensemos en la obra de Daniel Buren, *Le Vent souffle où il veut* (2009), compuesta por cien mástiles instalados a modo de bosque en la playa belga de De Hann. La pieza adquiere sentido cuando el viento hace que las mayas se coloquen en posición horizontal, creando las líneas de colores características de Buren, relevantes solo por la interacción con el contexto que las particulariza.<sup>15</sup> El litoral contemplativo de Kiarostami des-vela ahora su trasfondo como lugar con unas condiciones específicas concretas, más semejantes a las de un parque eólico como centro costero de explotación energética que a un darse y perderse originario de la materia en el des-ocultamiento.

Pero serán otras obras las que manifiesten de modo más explícito el des-ocultarse problemático de la tierra en el litoral. Es el caso de *Bondi beach, 21 beach cells* (2007) (fig. 1), de Gregor Schneider. En la playa australiana de Bondi, cerca de Sídney, Schneider instaló un complejo de celdas, parcelas contiguas ordenadas reticularmente y separadas por un vallado de alambre. Cada una contenía utensilios como colchonetas hinchables,

---

13 «*Boden*, en alemán, hace referencia a la tierra como suelo, como fundamento, como origen de donde surgen las cosas, como lugar al que no hay que traicionar, al igual que la sangre (recordemos el *Blut und Boden*, sangre y tierra). Es decir, *Boden*, como tierra, hace referencia al linaje, al origen como linaje» (A. Núñez, «La estética de la tierra. Un vínculo Heidegger-Deleuze», en T. Oñate et al., *El segundo Heidegger: ecología, arte, teología*, Madrid, Dykinson, 2012, pp. 171-182, espec. p. 175).

14 «Lo que nos hace divergir de Heidegger es la convicción históricamente crecida y teóricamente estabilizada de que en la era de la explicación del trasfondo tampoco las relaciones “regionales” y patrias, allí donde florecen todavía localmente, pueden ser tomadas simplemente como dones del ser, sino que dependen de un gran despliegue de diseño formal, de producción técnica, de asesoramiento jurídico y estructuración política», en P. Sloterdijk, *Esféras III...*, p. 118.

15 «El arte de Buren radicaba en colocar estas pinturas dentro y fuera de las instituciones artísticas de modo que revelaran el poder constitutivo que su marco tenía en la producción de significado y comentaran circunstancias institucionales concretas», en P. Osborne, *Arte conceptual*, Londres, Phaidon, 2006, p. 43. «Buren consigue concentrar la atención de los espectadores en el contexto en el que aparecen sus obras. [...] recuerda constantemente que “una cosa nunca existe en sí misma”», en D. Marzona, U. Grosenick (eds.), *Arte conceptual*, Madrid, Taschen/El País, 2008, p. 48.



Fig. 1. Gregor Schneider. *Bondi beach. 21 beach cells.* 2007

bolsas de basura o sombrillas de playa dispuestas para su uso, invitando al visitante a disfrutar del estilo de vida característico del ocio costero globalizado. Pero, una vez dentro de las celdas, a pesar de conservar el contacto visual con el amplio espacio exterior de la playa, el usuario comienza a concebirse como extraño habitante de una alterada cotidianeidad en la que el espacio se experimenta desde su propio socavamiento claustrofóbico.<sup>16</sup> Nuestro cómodo y placentero ser-en-el-mundo, antes abierto a la libre espacialidad del ser-en,<sup>17</sup> pasa a ser incómoda sobreprotección que nos define

---

16 David Moriente habla de las «réplicas estilizadas de los campos de internamiento estadounidenses de Guantánamo en las instalaciones *Weisse Folter* [*Tortura Blanca*] y *Bondi Beach*, ambas de 2007. En ellas se evoca la disposición general de estos lugares de confinamiento para que el visitante obtenga una narración propia mediante su propio deambular por un espacio donde no existe la libertad de movimientos para aquellos que experimentan anatómicamente esos dispositivos de sujeción». D. Moriente, «Claustrofilias», en V. Loers *et al.*, *Punto muerto. Gregor Schneider*, Móstoles, CA2M, 2011, pp. 159-164, espec. p. 163. «Resulta psicológicamente curioso que la celda ofrezca protección al hombre y a la vez genere angustia. [...] Vuelta hacia adentro, contra el hombre y no con él, esa membrana puede sentirse como amenaza. Esto se denomina claustrofobia». V. Loers, «It's all Rheydt», en V. Loers *et al.*, *Punto muerto...*, pp. 71-78, espec. p. 75.

17 M. Heidegger, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003, pp. 130-138.

como un *Dasein* explícitamente nacionalizado, abierto a derivas e incomodidades postsimbólicas. Confinados en estos dispositivos, experimentamos la situación de exclusión-inclusión a la que se ven sometidos los emigrantes y refugiados que penetran en Australia. ¿Cómo no pensar, entonces, que estamos reclusos en un campo de concentración, cuando las celdas nos encierran en una experiencia de excepcionalidad respecto al espacio turístico y lúdico de la playa? ¿Cómo no pensar en una tipología de *tormento blanco*, en un panóptico de Betham?<sup>18</sup> ¿No es cierto que la inocencia del ser también podría entregar sus dones como tortura? Schneider nos sitúa fuera, en un espacio de excepción, al margen del orden jurídico-político, donde, según Agamben, se desvanecen los contornos entre legalidad e ilegalidad y donde quedamos reducidos a la desprotección, a la desnudez, a la ausencia de mediación y de ciudadanía. La ontología estética del tranquilo des-velamiento de lo oculto-tierra se manifiesta como diseño técnico de territorios de impunidad y almacenamiento de un otro que sirve para la construcción de un sí mismo.<sup>19</sup> En lo que posee de descentralizadora y

---

18 D. Moriente, *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 258-259.

19 «Se trata de una parcela de territorio a la que se coloca fuera del ordenamiento jurídico normal, pero no por eso es simplemente un espacio externo. [...] El campo es la estructura en la cual el estado de excepción, sobre cuya posible decisión se funda el poder, viene realizado en forma estable. [...] Quien entraba en el campo se movía en una zona de indistinción entre interior y exterior, excepción y regla, lícito e ilícito en la cual toda protección jurídica se minimizaba. [...] En cuanto sus habitantes eran desprovistos de todo estatuto político y reducidos integralmente a una vida desnuda, el campo es también el más absoluto espacio biopolítico que jamás se haya realizado, en el cual el poder no tiene frente a sí sino la más pura vida biológica, sin mediación alguna», en G. Agamben, «¿Qué es un campo?», *Artefacto. Pensamientos sobre la Técnica*, 2 (1988), Buenos Aires, pp. 52-55, espec. p. 53. Sobre la construcción del sí mismo a partir del exterminio de las diferencias, véase el pensamiento de Arjun Appadurai al respecto en F. Neyrat, «Violencia y globalización. A la sombra de las minorías sediciosas», en *Pensar desde la izquierda*, Madrid, Errata Naturæ, 2012, pp. 71-85. «Schneider deconstruía la idea de que el Estado moderno tiene el “derecho” de no proteger a sus ciudadanos, el derecho de convertirlos en “no ciudadanos”, en “no sujetos”. La noción de *campo*, según el análisis del filósofo italiano Giorgio Agamben, proporciona un contexto teórico al acto de Schneider en la playa [...]. Schneider nos muestra lo que reside en la base del respaldo de cualquier democracia, de cualquier régimen “legítimo”, a los actos violentos dirigidos contra sus ciudadanos con el argumento de que son necesarios para garantizar la continuidad de su existencia, o en su justificación de las prácticas opresivas amparadas en la existencia de un “estado de emergencia” invisible»; O. Dessau, «Una reflexión sobre Gregor Schneider», en V. Loers *et al.*, *Punto...*, pp. 105-108, espec. p. 107.

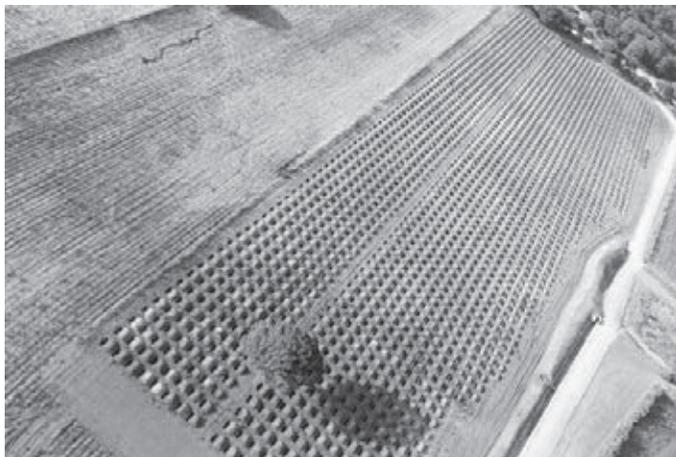


Fig. 2. Santiago Sierra. 3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno. 2002

desterritorializante, *21 Beach cells* se asemeja a la *Lona suspendida frente a una cala* (2001), obra realizada por Santiago Sierra en Mallorca, en la que aparecía escrita la frase «Inländer raus» («Nativos, fuera»), aludiendo a un dominio social, económico y político de la colonia alemana en la isla que hace que la tierra como inocente lugar originario se desvele como territorio técnicamente colonizado.<sup>20</sup>

La costa como apropiación técnica de un espacio-para-el-exterminio va a mostrarse en obras donde la noción de campo de concentración activa su maquinaria de impunidad. En ellas, la playa deja de concebirse como límite geológico inocente para ser conceptualizada y administrada como entidad ejecutora de un anfiteatro natural que concede el don primario de la muerte. En la obra de Santiago Sierra *3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (2002) (fig. 2), un grupo de inmigrantes remunerados cavaron tres mil huecos cuadrangulares, semejantes a tumbas, sugiriendo su enterramiento en un territorio cercano al estrecho de Gibraltar,<sup>21</sup> acción que se

20 D. Moriente, *Poéticas arquitectónicas...*, p. 323.

21 *Ib.*, pp. 302-303. R. Martínez y C. Medina, *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50.ª Bienal de Venecia*, Madrid, Turner, 2004, p. 87.

produciría en 2010 de modo literal en la obra *Enterramiento de diez trabajadores*, llevada a cabo en la playa de Calambrone. Allí, Sierra fue ocultando paulatinamente los cuerpos de los trabajadores hasta hacerlos desaparecer,<sup>22</sup> convirtiendo la tierra, mediante la invisibilidad de lo marginal, en un inocuo territorio donde impera la compacta mundanidad del Uno-todo.

En esta playa italiana, la sentencia de William Blake aparecida en los *Proverbios del infierno*, «lleva tu carro y tu arado sobre los huesos de los muertos»,<sup>23</sup> alcanza un giro hermenéutico sin precedentes al hacer del tranquilo des-velamiento del pasado y de la tradición (Heidegger-Gadamer) un esclarecimiento indeseado de la fosa común, que ahora testifica la significancia de la muerte del otro como cimentación histórica de discursos espaciales.

Sobre la arena aséptica de este territorio, ¿qué podríamos decir de nosotros como sujetos? ¿Qué hacer sino guiñarnos un ojo a nosotros mismos como gestores de nuestra subjetividad? Incluso el ojo de Dios nos lanza un guiño, como modo de autoescucha y complicidad de lo mismo para sí mismo.<sup>24</sup> Cuando sobre la arena de Calambrone miramos el horizonte, constatamos que un paisaje también puede llegar a ser ojo de Dios, un altar que refleje el corredor del infinito para el exterminio de lo otro. Así es interpretable la estructura de metal que compone el *Altar* instalado en la playa de Ostende por Kris Martin (2014) (fig. 3), una réplica del marco del políptico de los hermanos Van Eyck *Adoración del cordero místico* (1432) en la que se ha suprimido la pintura para dejar ver un paisaje cambiante de cielo, mar y tierra.<sup>25</sup> El altar es ahora, bajo un formato secular, una ventana

---

22 Acerca de obras en las que Sierra oculta la visibilidad del trabajador, véase F. J. San Martín, *Una estética sostenible. Arte en el final del Estado de bienestar*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007, pp. 131-135. También J. Carrillo y J. A. Ramírez (eds), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 292.

23 W. Blake, *El matrimonio del cielo y del infierno*, Madrid, Hiperión, 2000, p. 225.

24 Nos referimos, por oposición, al parpadeo de la fenomenología de Husserl pensado por Derrida, que hace de la no-presencia lo constitutivo de la presencia. J. Derrida, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, Valencia, Pre-Textos, 1985, pp. 117-119.

25 En línea: <[www.vnhgallery.com/wp-content/uploads/2016/02/Vlaamseprimitieven-KrisMartin.pdf](http://www.vnhgallery.com/wp-content/uploads/2016/02/Vlaamseprimitieven-KrisMartin.pdf)> (consulta: 27/8/2016).



Fig. 3. Kris Martin. *Altar*. 2014

indiscreta hacia la trascendencia donde el encuadre de la representación surge como narración de un sí mismo expansivo y experimentador. En el espejo de lo natural el origen mitológico del dios-hombre/hombre-dios hace de la playa un lugar sacrificial, una superficie para la ejecución criminal, semejante a la aparecida en el pasaje bíblico de Moisés y Abraham. En nuestro caso, la suspensión teleológica de lo ético pensada por Kierkegaard es dictada por la belleza como incremento monológico de mundo.<sup>26</sup> Ante el altar asistimos, en una satisfecha connivencia, a una planificación lúdico-ontológica de lo sagrado como aval y fundamento ético. Dios también bendice lo que acaece, esto es, las jugadas de confort y muerte sobre el tablero del des-ocultamiento. Ya sea sobre la playa de Calambrone o sobre cualquier playa de Occidente, la construcción integradora del sujeto para sí se lleva a cabo sobre tierra técnicamente revelada. En el mundo, todo llega a ser, como en la instalación que Almudena Lobera llevó a cabo en Benicasim y Miami, *Un espectáculo para la vista* (2011 y 2015), donde los dispositivos de presentación como, en este caso, un telón de teatro con sus

---

<sup>26</sup> S. Kierkegaard, *Temor y temblor*, Madrid, Alianza, 2001. Acerca de la constitución del sí mismo como placer, véase E. Levinas, *Totalidad e infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2012.

correspondientes sillas, marcan la direccionalidad de la mirada. De un lado, los seres-que-observan, los sujetos protegidos por una distancia nacida del poder; de otro, los-seres-a-la-vista, los objetos desprotegidos por la impotencia de no poder ser sino representación. Aunque los caminantes que pasean se detengan para observar y romper la cuarta pared, generando un ambiguo teatro donde los espectadores son puestos en duda como meros sujetos unilaterales,<sup>27</sup> estamos obligados a asistir al espectáculo de un sí-mismo indiscutible que, como tal, organiza el espacio, des-ocultando la incomodidad en una confortable domesticación, accesible solo a los seres-que-pueden-mirar-sentados.

Ahora bien, ¿es posible que en el oasis contemplativo de la playa suceda lo imposible? Tal vez, desde el fondo del altar o desde la lejanía del horizonte de Friedrich, aparezca aquello que quiebra la playa como suelo y como fundamento, un temible sonido donde la metafísica ya no tiene nada que decir. Quizá aquello que no podemos ver ante los ojos sí pueda ser oído desde la lejanía. Cuando el artista letón Ivars Drulle<sup>28</sup> instaló en una playa de la costa belga su obra *I can hear it* (2014) (fig. 4), estaba designando el ruido de lo otro como modo de retirar la tierra bajo nuestros pies. En ella combina dos enormes dispositivos a modo de gramófonos, diseñados siguiendo modelos de ingeniería naval utilizados para detectar aviones enemigos antes de la invención del radar, con una escultura femenina que, sentada, escucha por uno de ellos. Su reacción, una mezcla de perplejidad, sorpresa y sobrecogimiento, causa en el espectador curiosidad y deseo por lo desconocido. Tal vez la mujer sentada de Drulle escuche el desmesurado crecimiento del nivel del mar, queriendo ponerse en pie para pasar a ser una de las figuras que componen la pieza de Isaac Cordal, *Esperando el cambio climático* (2012), una instalación expuesta en la playa de De Panne en la que sus habituales figuras de cemento aparecen equipadas con flotadores sobre postes de madera, esperando la llegada inminente de una catástrofe ecológica que hace de la playa un lugar donde la vida se manifiesta

---

27 J. Hontoria, «El arte que queremos», en *Circuitos 2011*, Madrid, Sala de Arte Joven Avenida de América de la Comunidad de Madrid, 2012. Agradecemos a Almudena Lobera las referencias bibliográficas facilitadas.

28 En línea: <[www.ivarsdrulle.com](http://www.ivarsdrulle.com)> (consulta: 25/8/2016).



Fig. 4. Ivars Drulle. *I can hear it*. 2014

como un estar-alerta-para-la-supervivencia.<sup>29</sup> El sonido de emergencia que emite el ente mundializado, explotado y comercializado llega ahora como alteridad insostenible, poniendo límites al ser des-velado como triunfo y desfase neoliberal y anegando la tierra diseñada técnicamente como reserva económica. Pero también podría suceder, de modo paralelo, que la figura sentada de Drulle constataste que en el paisaje sonoro se ha abierto una grieta inadecuada, un anti-cosmos que la moviliza, un instante en el que lo uno, que reintegra nuestro logos como palabra poética, comienza a desintegrarse en la catástrofe de una cacofonía a-terroradora.<sup>30</sup>

Tal vez la figura de Drulle sea capaz de escuchar aquello que se esconde tras la instalación de Françoise Vanneraud, *Spiaggia dei conigli* (2015). En ella, el paisaje de la turística playa de Lampedusa se disuelve cuando el aire de un ventilador instalado en la sala mueve las hojas que lo componen, dejando ver un gráfico que ilustra la cifra de muertos como consecuencia de la

---

29 En línea: <[www.cementclipses.com](http://www.cementclipses.com)> (consulta: 23/8/2016).

30 Acerca de la hermenéutica de Heidegger y Gadamer como reunión del sentido y de la deconstrucción de Derrida como diseminación, véase P. Vidarte, *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant Lo Blanch, 2006.

migración.<sup>31</sup> Ante la escultura de *postmundo* de Drulle, asistimos a una conocida cita bíblica, ahora desplazada hacia itinerarios acústicos: que tu oído izquierdo no sepa lo que escucha el derecho.<sup>32</sup> Pero ¿y si la figura pudiera oír más allá de las neutras abstracciones estadísticas? ¿Sería capaz de distinguir con nitidez la presencia de lo otro? Acaso por azar pudiera componer, entre una multiplicidad de palabras y ecos, un pasaje de la novela *Gringo viejo*, en el que lo visto y oído es visto y oído en su singularidad.<sup>33</sup> ¿Qué mejor modo de desvanecer nuestro mundo que escuchando una presencia inaceptable e imprevisible, ahora patente en su alteridad y diferencia?

La presencia como insistencia y como bloque tectónico de des-territorio que revuelve el tranquilo des-ocultamiento de la tierra es lo que encontramos en la serie de José Delgado Perinián *Migration coupé* (2009-2016) (fig. 5). ¿Qué sucede cuando solo podemos ser espectadores ante un teatro de cuerpos sin vida? Si Santiago Sierra ocultaba bajo la tierra a los trabajadores inmigrantes, ahora se nos obliga, como a espectadores privilegiados que hemos sido invitados a ocupar el palco de la visibilidad, a presenciar su muerte.<sup>34</sup> Para ello, José Delgado realiza con arena figuras de cadáveres en diversas zonas del litoral español, como Tenerife, Cádiz o Valencia. En nuestras playas, balnearios extrovertidos del postcapitalismo, se celebra un final de la representación que coincide con la muerte de los actores. La película del espectáculo de la migración ha sido cortada, haciendo de la superficie de la tierra un fotograma final donde yacen y se disuelven los cuerpos. Aquella imagen de Heráclito jugando con los niños en la playa del devenir, del flujo y del tránsito, pasa ahora a ser la imagen de Heráclito

---

31 M. Fernández Campón, *Aire y tiempo: la danza de las multiplicidades*, Madrid, Injuve, 2016, p. 10.

32 Mateo 6, 3: «Cuando des limosna, que no sepa tu mano izquierda lo que hace tu derecha», *La santa Biblia*, Madrid, Ediciones Paulinas, 1985, p. 1155.

33 «Quiero que me veas morir porque esto es lo que me debes por llevarte adentro de la casa y hacerte que los vieras y hacer que ellos te vieran a ti, no como a ellos le gusta vernos, parte de un montón arrimado, tú entiendes, les gusta mucho no reconocer a nadie y mirar por encima de nuestras cabezas como si no estuviéramos allí, y yo en cambio quería decirles: “—Mírenlo. Aquí está. Ustedes no pueden mirar a través de Tomás Arroyo. No está hecho de aire, sino de sangre. Es carne, no es vidrio. No es transparente, es opaco”», en C. Fuentes, *Gringo viejo*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, pp. 106-107.

34 En línea: <[www.josedelgadooperinan.com](http://www.josedelgadooperinan.com)> (consulta: 21/08/2016). Agradecemos a José Delgado la información facilitada.



Fig. 5. José Delgado Perrián. *Migration coupé*. 2009-2016

observando el desastre de que lo quiere ser y perpetuarse como ser. El filósofo presocrático nada puede hacer sino constatar la muerte de Aylan Kurdi, el niño kurdo de tres años que apareció ahogado en la playa turca de Bodrum, y repensar el escándalo de un logos alógico y de una muerte técnica y onto-teológicamente programada. Porque, ¿qué puede ser la muerte del otro cuando no hay otro? Eso muere.<sup>35</sup> Así reza la máxima que convierte la costa en el anfiteatro del morir más tarde, y la playa en una zona de supervivencia y diferimiento de la muerte.<sup>36</sup> En la arena del espectáculo se

35 M. Heidegger, *Ser y tiempo...*, pp. 272-279.

36 «El teatro de la crueldad al estilo romano funcionaba como un generador de destino, en el que las masas contemplaban la última diferencia relevante entre los seres humanos —la distinción entre los que mueren más pronto y los que mueren más tarde— bajo la forma de un juicio de Dios deportivo. Las luchas de gladiadores crearon una forma popular de teoría filosófica por la que se representaba de qué manera llega al mundo la diferencia decisiva. En el drama deportivo podía observarse con ánimo impersonal la separación de los vivos de los muertos. [...] entra en vigor la diferencia decisiva: unos mueren ahora, los otros no-ahora [...]. Quien por la tarde sigue aún con vida en el anfiteatro goza del privilegio de poder dejar en lo indeterminado la fecha de su propia muerte, mientras que para los vencidos ha sonado ya la hora y el día. [...]. Lo que Jacques Derrida ha llamado *différance*, una diferencia que es también una demora, pudo ya observarse, teórico-ateóricamente, en el anfiteatro romano como simple resultado de torneos eliminatorios. [...] como sucede en la cría de animales, el proceso de eliminación se convierte en una selección hecha por seres humanos. Él o yo, nosotros o ellos: esto es lo que se ejercita en la arena como en un ensayo organizado de selecciones artificiales. Por ello resulta palmario que con los juegos romanos

lleva a cabo una selección irreversible que constituye nuestro ser-en-el-mundo: o bien somos los contempladores del paisaje de Antony Gormley en obras como *Another place* (1997), seres-que-regresan y que realizan, gracias a las variaciones de la marea, tranquilos ejercicios de inmersión y salida a la superficie como cómodas abluciones de inmunidad, o bien somos los emigrantes de José Delgado que no pueden tomar distancia para con las cosas hasta configurarse como seres-que-no-regresan-jamás.<sup>37</sup> Desde contextos actuales, la frase «ni por tierra ni por agua encontrarás el camino que conduce a los hiperbóreos», cita de Píndaro que Nietzsche incluyó en las primeras páginas de *El Anticristo*,<sup>38</sup> no revela sino la im-posibilidad radical de llegar hasta nosotros, los seres-que-pueden-llegar-a-todos-los-lugares, los planificadores y ejecutores aventajados de la *différance* espacial y temporal.<sup>39</sup> Es posible seguir recurriendo a pensadores-poetas como Nietzsche, Hölderlin y Heidegger para plantear distorsiones interpretativas desde las que escribir, *como si* fuéramos inmovilistas experimentadores de sentido, un relato incorrecto de los márgenes. Encontraríamos que, desde virajes posthistóricos y ante *Migration coupé*, la fórmula de la felicidad de Nietzsche, «un sí, un no, una línea recta, una meta»,<sup>40</sup> adquiere, bajo atmósferas geopolíticas de migración, una redefinición perversa, formulable en los siguientes términos: un sí (Occidente-paraiso), un no (pobreza y guerra), una línea recta (huida y camino de migración), una meta (muerte o devolución). En la playa como campo de concentración construido por los que pueden frente a los que no pueden, los versos de Hölderlin citados y re-pensados por Heidegger, «allí donde está el peligro, crece también lo salvador»,<sup>41</sup> ofrecen la posibilidad de introducir, en su deriva pragmática,

---

de gladiadores, se inventó el efecto fascismo, en tanto definamos este como escenificación política de la selección o como teatralización de la *différance*», en P. Sloterdijk, *Esferas II...*, pp. 283-287.

37 A. Berque, *El pensamiento paisajero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 40-41.

38 F. Nietzsche, *El Anticristo*, Madrid, Alianza, 2006, p. 31.

39 «De tal manera, la *différance*, considerada en la perspectiva de la observación de Freud, no encubre únicamente, y ni siquiera en primer lugar, la ruptura con el presente absoluto (como modo del tiempo), sino, en principio y ante todo, el desfase en el espacio», en P. Sloterdijk, *Derrida, un egipcio*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, pp. 29.

40 F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 2006, p. 41.

41 Citado en M. Heidegger, «¿Y para qué poetas», en M. Heidegger, *Caminos de bosque...*, pp. 199-238, espec. p. 220.

una inesperada ayuda humanitaria como demostración explícita de auto-gestión económica, propia de un ser-para-sí que premia, porque puede, a los que se arriesgaron demasiado. «Solo un dios puede salvarnos». <sup>42</sup> ¿Existe un mayor amor al destino? El *alethotopo* de Sloterdijk como lugar de la verdad cumple en el litoral su des-velamiento como vertedero, donde la repetición de la muerte como apropiación técnica abona la tierra costera del Estado del bienestar. <sup>43</sup>

Pero el des-velamiento de la tierra como claro del ser ontológico-político es también definido por José Delgado como oportunidad debilitante. <sup>44</sup> Cuando las esculturas de arena se disuelven, poco a poco, en el agua del mar, constatamos que nuestro teatro de la crueldad carece de fundamento, y que nuestra territorialidad, construida con la misma arena que las figuras de los inmigrantes es, en esencia, frágil. El paisaje confortable de la playa es ahora el lugar agujereado de una alter-ontología ante el cuerpo del otro. <sup>45</sup> Y va a ser el lugar agujereado por la alteridad radical el que haga posible un des-velarse alternativo del ser. ¿Acaso el otro no abre un espaciamento y una temporalización nueva? Si iniciábamos la interpretación del litoral como inocencia contemplativa respecto a un ser que se des-oculta de modo excesivamente inocente y tranquilizador, si recorríamos las variantes del campo como diseño programado de la muerte, llegamos, con la irrupción radical del otro, a la apuesta por la dimensión vaciadora del territorio a través de la obra *Sandworm*, de Marco Casagrande (2012) (fig. 6), una arquitectura débil donde la existencia se reconoce en su precariedad técnica

---

42 Palabras recogidas en la entrevista en *Der Spiegel* (31 de mayo de 1976), en M. Heidegger, *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid, Tecnos, 2003.

43 «El *alethotopo* se parece a un almacén, [...] a un lugar de ejecución o a un vertedero de basuras. En el almacén se guarda lo que se acredita como verdadero: no en vano, la palabra alemana para *verdad* [*Wahrheit*] tiene que ver con conceptos como asistir, tutelar, proteger, conservar, defender, cuidar. En el lugar de ejecución, o en el vertedero de basuras, por el contrario, se elimina lo que el grupo no puede ni quiere mantener dentro de él, en cuanto que es malvado, defectuoso, inútil y nulo. Verdadero es lo que se conserva para su reutilización», en P. Sloterdijk, *Esfemas III...*, p. 328.

44 Nos referimos, desde ahora hasta el final del texto, al pensamiento débil de Gianni Vattimo. T. Oñate *et al.*, *El compromiso del espíritu actual*, Cuenca, Alderabán, 2010.

45 P. Sloterdijk, *Esfemas I*, Madrid, Siruela, 2009, pp. 52-54. E. Levinas, *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 21-29.



Fig. 6. Marco Casagrande. *Sandworm*. 2012

como un pensar-vivir alternativo a la metafísica y a la modernidad.<sup>46</sup> Situada en De Hann (Bélgica), la estructura se disuelve con el medio en que se ubica debido a su material constituyente, el sauce, y a una morfología semejante a las dunas de arena. Del campo de concentración transitamos a una zona de meditación en la que encontramos, por primera vez, el desvelamiento de la tierra como refugio que despierta un claro ontológico-político democrático, ajeno a los vasallajes implícitos del ser. En nuestro diseño de mundo comparece por vez primera el cuidado hacia lo otro (*care*),<sup>47</sup> haciendo de los márgenes del ser una zona de acontecimiento no experimental, donde el error y el no-saber adquieren, cada vez, plena existencia al no primar el progreso, el saber y el poder. Tal vez así sea posible construir lugares de paredes ligeras y flexibles, separados por una insignificancia similar a las de las hojas de papel que componen este escrito. Quizá así sea posible, prescindiendo del discurso como fundamento, tocar con ellas y a través de ellas lo otro, abriendo, en la imposibilidad del todo, un espacio para la coexistencia donde el diseño de la verdad no termine por explotar, como si se tratase de una frase apenas pronunciable, en nuestras manos.

<sup>46</sup> En línea: <[www.casagrandelaboratory.com](http://www.casagrandelaboratory.com)> (consulta: 25/8/2016).

<sup>47</sup> D. Moreau, «¿De quién nos preocupamos? El *care* como perspectiva política», en *Pensar desde la izquierda...*, pp. 131-145.

# LOS POBLADOS DIRIGIDOS EN LA CONQUISTA DE LA PERIFERIA MADRILEÑA

Noelia CERVERO SÁNCHEZ

Universidad de Zaragoza

Los sucesivos procesos de crecimiento urbano han venido dilatando las redes infraestructurales de nuestras ciudades hasta la actualidad, generando áreas metropolitanas dispersas que constituyen un *collage* complejo en torno al núcleo tradicional. La suma de distintos estratos constituye las señas de identidad de un paisaje urbano, al que contribuyen los conjuntos de vivienda protegida, que tienden a situarse en estas áreas periféricas o de borde urbano. Se podría decir que, gracias a ellos, durante la década de los años cincuenta del siglo pasado, se produce el mayor debate vinculado a la vivienda mínima en España. Uno de sus resultados más inmediatos es la Política de Poblados madrileña, que, a mitad de la década, propicia el acercamiento a una nueva arquitectura y plantea una alternativa en el modo de habitar.

La política desarrollada en España desde 1939 hasta la realización de estos poblados se enmarca en un contexto de postguerra tanto en el interior del país, tras la Guerra Civil, como a escala internacional, tras la Segunda Guerra Mundial. Las políticas y debates teóricos que se elaboran en el periodo de entreguerras en toda Europa y particularmente en Reino Unido, son adoptados de forma unánime por las democracias occidentales como orientación para su reconstrucción y como base para dar alojamiento a una masa obrera, lo que, como consecuencia de la industrialización, constituye un problema creciente. En España, estos procesos se prolongan durante las tres décadas siguientes a la Guerra Civil debido a su deprimida

condición económica y al hecho de que es el Estado, sin recursos en ese momento, quien se hace cargo de ellos en exclusiva.<sup>1</sup> Como estrategia, combina medidas de urgencia con planes de desarrollo y extensión del tejido urbano, y articula una nueva política de vivienda. Se sirve para ello de una serie de organismos encargados de las labores de reconstrucción, de los que destacan la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (DGRDR) y la Dirección General de Arquitectura (DGA), y encargados de resolver la falta de alojamiento, como son el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y la Obra Sindical del Hogar (OSH).

### Primera etapa en la colonización de la periferia madrileña (1939-1954)

En un primer intento de desarrollar una política de vivienda social, aparece de forma precipitada la *Ley de Vivienda protegida de 19 de abril de 1939*, de difícil aplicación debido no solo a su confusión de criterios, sino también a cuestiones de carácter general, como son la escasez de recursos económicos, la dificultad de acceso a materiales de construcción y la falta de coordinación con el sector privado. Tras ella se elaboran la *Ley de Vivienda bonificada de 1944* y el Primer Plan Nacional de Vivienda para 1944-1954, con los que se pretende incentivar la iniciativa privada y paliar el paro, estimulando la industria de la construcción. Con estos instrumentos, sin embargo, no se consigue un incremento de vivienda para las clases más bajas, al favorecer en mayor medida un tipo de vivienda destinado a la clase media.

Desde el punto de vista urbanístico, el Plan de Madrid de 1941 o plan Bidagor, que se aprueba en 1946, refleja una preocupación por los límites de la ciudad y los nuevos crecimientos, planteando la ordenación de la totalidad de la comarca de influencia con un planteamiento funcional.<sup>2</sup>

---

1 L. Fernández Galiano, J. Fernández de Isasi y A. Lopera Arazola, *La quimera moderna*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 97.

2 P. Bidagor Lasarte, «Situación general del urbanismo en España (1939-1964)», *Arquitectura*, 62 (febrero de 1964), p. 4.

Establece una estructura urbana definida por las comunicaciones, y por una zonificación, en la que se disgrega el ensanche burgués del extrarradio obrero. Bordeando la ciudad consolidada, se crea un sistema de anillos verdes que circundan una serie de ciudades-satélite perimetrales, con lo que actúan de separación, impidiendo un crecimiento en mancha de aceite.<sup>3</sup> Sin embargo, de este planteamiento teórico no consigue llevarse a cabo, ni la creación de nuevos poblados con carácter autónomo, ni la preservación de zonas verdes. El asentamiento de la población sigue presentando la tónica que hasta entonces caracterizaba el crecimiento marginal de la ciudad, con el caos edificatorio resultante del afán de lucro de los propietarios del suelo y la escasa capacidad económica de los nuevos pobladores. Esta invasión de las zonas verdes llega a hacerse oficial cuando, en 1947, la Comisión de Urbanismo de Madrid adopta un acuerdo para transformarlas en edificables, estableciendo la posibilidad de recalificar su suelo mediante *planes parciales*.<sup>4</sup>

Atendiendo a un punto de vista conceptual, la arquitectura, como instrumento útil a la política populista y paternalista del Régimen, constituye durante la década de los años cuarenta una versión autóctona y regionalista del racionalismo dentro del escenario europeo.<sup>5</sup> Se podría decir que la reflexión en torno a la nueva arquitectura, aplicada a la vivienda social se inicia en torno a 1949, cuando OSH e INV asumen el debate de la reconstrucción que en esos momentos se está planteando en Europa e intentan aplicar la experiencia extranjera y los principios racionalistas para definir nuevas tipologías mínimas y soluciones constructivas. Incluso las revistas profesionales, que hasta este momento no se habían preocupado del estudio de la legislación, realizan extensos análisis de la reglamentación vigente en Europa en materia de vivienda protegida.

Un punto de inflexión es la V Asamblea Nacional de Arquitectos, convocada en 1949 por la DGA. En ella se analizan los resultados la políti-

---

3 J. López Díaz, «La vivienda social en Madrid: 1939-1959», *Espacio, Tiempo y Forma*, 15 (2002), p. 305.

4 R. Moneo, «Madrid: los últimos veinticinco años», *Hogar y Arquitectura*, 75 (marzo-abril de 1968), pp. 50-51.

5 C. Sambricio, et al., *Un siglo de Vivienda Social, 1903-2003*, vol. 1, Madrid, Neorea, 2003, pp. 226-243..

ca de vivienda aplicada durante la última década, poniendo de manifiesto no solo que el problema de falta de alojamiento ha quedado sin resolver, sino que se ha agravado significativamente. Desde el punto de vista constructivo, está muy presente el debate de la industrialización de la arquitectura, y desde el urbanístico, se reflexiona sobre la necesidad de elaborar un *plan nacional* capaz de impulsar las zonas desatendidas. La comunicación más polémica presentada en esta asamblea se debe al colegio de arquitectos vasco-navarro, que conecta con la reflexión alemana sobre estrategias de reconstrucción y retoma esquemas racionales. Se plantea con ello, por vez primera en la España de postguerra, una reflexión sobre organizaciones en planta y criterios constructivos del proyecto de vivienda económica.<sup>6</sup>

Como consecuencia de todo ello, el plan fracasa debido a que el Estado no cuenta con medios suficientes, a que el sector privado se centra en la construcción de vivienda para la burguesía, en detrimento de las construcciones económicas, y a que existe una falta de previsión y excesivo triunfalismo en los planteamientos. No se logra por ello frenar la expansión incontrolada del chabolismo y la infravivienda, por lo que los inmigrantes del medio rural, que siguen llegando de manera masiva a las ciudades más industrializadas del país, siguen sufriendo situaciones de hacinamiento. Sin embargo, el gran logro de esta década es la elaboración de material normativo para la ciudad de Madrid, que va a permitir agilizar los procesos de construcción de los nuevos desarrollos urbanos.

## Segunda etapa en la colonización de la periferia madrileña (1954-1960)

La década de los años cincuenta se caracteriza por un progresivo abandono del modelo autárquico y una perceptible recuperación económica que, aunque palió la situación de necesidad y ayudan al reequipamiento del sector industrial, contribuyen a hacer el problema de la vivienda cada vez más acuciante. Tiene lugar en ese momento una fuerte reacción del Es-

---

<sup>6</sup> C. Sambricio, *La vivienda en Madrid en la década de los 50: el Plan de Urgencia Social*, Madrid, Electa, 1999, pp. 26-27.

tado, con la promulgación de una nueva legislación y un incremento de las promociones.<sup>7</sup> Al objeto de sistematizar todo el régimen de ayudas oficiales y tomando como referencia el plan Fanfani italiano y la ley federal alemana, ambos de 1949, se publica la *Ley de Viviendas de Renta limitada de 15 de julio de 1954* que, en buena medida, sienta las bases de esta política hasta 1975. Esta ley establece una clara diferencia entre las características de la vivienda protegida y las de mercado libre, y engloba todas las tipologías de vivienda. Al año siguiente se aprueba el reglamento, donde se introducen conceptos tales como la normalización de los elementos constructivos, plantas tipo, superficies y costos. Con esta base legislativa, en 1955 entra en vigor el Segundo Plan Nacional de Vivienda para 1954-1960, que supone un fuerte impulso a la construcción de viviendas de *renta limitada* en las zonas de mayor crecimiento demográfico.<sup>8</sup>

En el caso concreto de Madrid, en 1954 se plantea el Plan para el Tratamiento y Ordenación de la Cintura de la Capital de España, enfocado a regularizar su periferia, solucionando a la vez el problema de la vivienda modesta. Se estructura en cuatro fases, que consisten en la realización, en primer lugar, de Poblados de Absorción, destinados a acoger de forma temporal población chabolista; en segundo lugar, de Poblados Dirigidos, pensados para proporcionar vivienda estable a la población emigrante; en tercer lugar, de *nuevos núcleos urbanos*, con construcciones de categoría superior; y en cuarto lugar, *barrios completos* o *barrios-tipo*, en una evolución de los anteriores.<sup>9</sup> Con este planteamiento consiguen llevarse a cabo las dos primeras etapas, dando como resultado un conjunto de poblados en los alrededores de la ciudad (figs. 1 y 2). Para la ubicación de estos nuevos asentamientos, se toma inicialmente como base el plan Bidagor, que va siendo progresivamente modificado, hasta localizarlos en reservas de suelo verde, calificado como rústico. De esta manera, tal y como afirma R. Moneo,<sup>10</sup> con el objetivo claro de limpiar la periferia y facilitar la expansión de la ciudad,

---

7 L. Moya González, *Barrios de promoción oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 1983, p. 35.

8 C. Sambricio, *La vivienda...*, pp. 51-53.

9 A. M. Esteban Maluenda, «Los poblados dirigidos de Madrid», *Cuaderno de Notas*, 7 (1999), pp. 56-57.

10 R. Moneo, «Madrid...», p. 58.



Fig. 1. Esquema de la previsión de crecimiento de Madrid [Fuente: "Planeamiento urbanístico de Madrid", *Gran Madrid. Boletín informativo de la Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores*, 1953, p. 7].

Fig. 2. Situación de los poblados [Fuente: SERVICIO DE PROGRAMACIÓN Y COORDINACIÓN DEL INV "Desarrollo del Plan Nacional de la Vivienda", *Arquitectura*, n. 62, febrero 1964, pp. 36-40].

se aprovechan las áreas de menor coste para «consolidar las posiciones que, al margen de todo plan, habían tomado quienes construían los suburbios».

Para la realización de los poblados, además de la necesaria unificación de procedimientos legislativos, INV y OSH coordinan sus funciones con la Comisaría General de Ordenación Urbana de Madrid (CGOUM), de tal manera que cada uno de estos organismos asume tareas específicas: la CGOUM define dónde ubicarlos, el INV analiza y coordina la operación, controlando el programa y ejecución de las *viviendas de renta limitada*, y la OSH propone las llamadas *viviendas de tipo social*, y asume el proceso de construcción de todas ellas. Atendiendo a la terminología, la palabra *poblado* carece de cualquier connotación negativa. Responde, sin embargo, a la aplicación en España de conceptos ya consolidados, como el inglés *new town* o el americano *neighbourhood unit*, catalizados bajo procesos políticos, de gestión y de coordinación administrativa propios y singulares.<sup>11</sup>

11 L. Fernández Galiano, J. Fernández de Isasi y A. Lopera Arazola, *La quimera...*, pp. 103-105.

Si se analiza el surgimiento de los poblados desde el punto de vista teórico, puede adivinarse que responden a una dinámica que propone alternativas en los modos de habitar. Para las nuevas generaciones de arquitectos ya no es tan importante establecer lazos con el pasado como el avanzar en la definición de la vivienda mínima, racionalizando la edificación, redefiniendo programas y estableciendo formas de acceso para una población con nula capacidad económica. Se emprende para ello una búsqueda de referentes con los que se trata de superar los modelos de corte regionalista extendidos por la DGRD y las rígidas ordenanzas definidas por el INV. La experiencia lleva también a una ruptura con el modelo funcional entendido por Le Corbusier, cuya obra es altamente difundida pero inviable.

Se atiende, en cambio, a los modelos nórdicos, italianos, holandeses o brasileños, que aportan intensas discusiones en el estudio de la arquitectura de vivienda social, dando origen a un debate sobre la modernidad. Estas nuevas fuentes interesan por sus respuestas tipológicas, que aportan distintas opciones de vivienda y consideran la arquitectura desde criterios de organización y circulación, manteniendo sistemas estructurales tradicionales. Contribuyen, además, al afianzamiento de nuevos conceptos vinculados a la normalización, a la configuración de las viviendas y a los modos de agrupación. Junto a viviendas unifamiliares, que se presentan como intervenciones aisladas, se plantean tipologías en bloque con solución continua de baja densidad y configuraciones tomadas de la arquitectura sueca o estadounidense.

Todo este aprendizaje queda reflejado en la Política de Poblados, con la que nace una respuesta arquitectónica que obliga a ponerlo en práctica de forma apremiante. En ellos se lleva la economía al límite y se busca la funcionalidad, no desde consideraciones estéticas o formales, sino desde la necesidad, tanto social como constructiva. El INV busca alternativas mediante la experimentación de toda una nueva generación de arquitectos, con nuevos tipos y sistemas constructivos que acaban definiendo un modelo de vivienda diferente a cualquier otro desarrollado hasta entonces.

## El papel de los Poblados Dirigidos en la definición de una nueva arquitectura

La primera fase de actuación sobre la periferia madrileña se ejecuta muy rápidamente, de tal manera que en 1956 ya existen ocho Poblados de

Absorción y están en marcha otros doce. Se trata de unidades de carácter provisional configuradas por viviendas *de tipo social* que son adjudicadas en régimen de alquiler para alojar a los ocupantes de infravivienda. Esta experiencia sirve de base y ensayo para el desarrollo de los Poblados Dirigidos, especialmente Fuencarral B, que es señalado como modelo de referencia.

La segunda fase consiste en la promoción de siete Poblados Dirigidos, que surgen por Decreto de 8 de marzo de 1957 y se enmarcan dentro de las medidas arbitradas por el Plan de Urgencia Social. Se trata de conjuntos formados por viviendas *de renta limitada y subvencionadas*, que son complementadas con otras *de tipo social*, y se ceden en régimen de propiedad a emigrantes carentes de alojamiento. Tienen en común con los Poblados de Absorción las áreas de emplazamiento, determinadas por la urgencia o la concentración chabolista, y ajenas a cualquier planeamiento. Son terrenos separados de los núcleos edificados por amplias zonas vacías o por vías rápidas de circulación, en los que se ubican paquetes con un uso eminentemente residencial, de mayor o menor densidad según el tipo arquitectónico dominante.<sup>12</sup> Con ellos se ejerce un control sobre la mancha de chabolas que va colapsando las áreas de expansión de la ciudad, para permitir su industrialización ordenada.<sup>13</sup>

La gestión de cada poblado se realiza mediante una *gerencia* propia en la que intervienen los arquitectos, los beneficiarios, el INV y la CGOUM, y constituye un organismo autónomo y ágil. En sus funciones se aúnan la adquisición de los terrenos, la redacción del proyecto, la dirección de las obras, la contratación y pago de los constructores, la percepción de las ayudas y redenciones y todos aquellos actos necesarios para llevar a cabo su construcción. En cuanto al régimen de tenencia, las viviendas pasan a ser propiedad de sus ocupantes al cabo de cincuenta años con unas condiciones de amortización mensual muy favorables. No obstante, para facilitar el acceso de quienes presentan una posición más precaria, se busca la fórmula de prestación personal, es decir, la aportación de trabajo en la construcción de las viviendas. Este sistema pone de manifiesto el carácter social de estas

---

12 D. Brandis, *El paisaje residencial en Madrid*, Madrid, MOPU/DGATU, 1983, p. 316.

13 L. Fernández Galiano, J. Fernández de Isasi y A. Lopera Arazola, *La quimera...*, pp. 180-183.

actuaciones con las que, además, la Administración canaliza el potencial humano de constructores de su propia vivienda de una manera ordenada. Todo ello es posible gracias a la intervención de un equipo de arquitectos jóvenes que reciben el papel extraordinario de frenar la expansión anárquica del suburbio. Entre sus roles, han de desempeñar el de gerentes, constructores, representantes de los usuarios y asistentes sociales, lo que supone una implicación personal que va mucho más allá del ámbito estricto del proyecto y la obra.<sup>14</sup>

El programa de Poblados Dirigidos comienza con el encargo de Entrevías (20,70 ha y 2144 viviendas) a F. Sáenz de Oiza en 1956. La solución de casas patio que aplica a todo el poblado guarda una gran relación con sus propuestas para el Concurso de Viviendas Experimentales de ese mismo año<sup>15</sup> y para el Poblado de Absorción Fuencarral A. También en 1956 se inician otros cuatro poblados, dos de ellos ubicados en la zona norte de la ciudad, Canillas (12,20 ha y 1424 viviendas) y Fuencarral (16,00 ha y 1839 viviendas), adjudicados respectivamente a L. Cubillo y a J. L. Roman; y otros dos en el sur, Orcasitas (41,25 ha y 2964 viviendas) y Caño Roto (19,45 ha y 1606 viviendas), que se encargan a los equipos formados por R. Leoz y J. Ruiz Hervás, por un lado, y A. Vázquez de Castro y J. L. Íñiguez de Onzoño, por otro. En todos ellos se combina la edificación en altura, formada por bloques de doble crujía y torres de cuatro o cinco plantas, con la vivienda unifamiliar. En 1957 se encarga Manoteras (8,75 ha y 1204 viviendas), en el sector noreste, a un grupo de arquitectos dirigido por M. Ambrós Escanellas. En este caso, el poblado contiene bloques de doble crujía de cinco plantas y viviendas unifamiliares con patio. Finalmente, en 1959 se promueve Almedrales (8,90 ha y 1113 viviendas), situado en la zona sur. Se encarga a un equipo de arquitectos formado por J. A. Corrales, R. V. Molezún, J. Carvajal y J. M. García de Paredes, y presenta notables diferencias respecto a los anteriores, tanto por el superior presupuesto de obra como por estar constituido exclusivamente por vivienda colectiva en torres de seis plantas.<sup>16</sup>

---

14 Ib., pp. 22-23, 37 y 136-138.

15 J. M. Fernández-Isla, *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*, Madrid, Fundación Cultural COAM, 1997.

16 L. Moya González, *Barrios...*, pp. 64-77.

Los ejemplos más paradigmáticos de esta serie son Orcasitas y Caño Roto, debido a la radicalidad de sus planteamientos urbanos y a la complejidad de sus soluciones tipológicas. Ambos parten de la tipología edificatoria, para generar con ella la morfología urbana, de tal manera que cada uno de los tipos se piensa para desempeñar un papel específico en la trama urbana.

La concepción del Poblado Dirigido de Orcasitas atiende, como se apunta en 1960 en la revista *Hogar y Arquitectura*,<sup>17</sup> al racionalismo de postguerra de R. Neutra, A. Jacobsen, M. van der Rohe o E. Saarinen. Su composición se posiciona en el debate sobre planeamiento urbano, de actualidad en aquel momento, al reproducir casi de manera literal, los esquemas en *espina de pez* que L. K. Hilberseimer estaba aplicando en EE. UU. y crear vínculos con los desarrollos residenciales de J. van den Broek y J. B. Bakema en Holanda. La situación del poblado en una parcela regular y prácticamente plana permite una total libertad en la disposición de las distintas tipologías edificatorias, consiguiendo una ordenación reticular de gran abstracción (figs. 3 y 4).

El Poblado Dirigido de Caño Roto, sin embargo, se ubica en un solar de perímetro irregular y acusada pendiente, lo que obliga a desarrollar un elevado número de tipos residenciales que permitan resolver la amplia casuística de situaciones topográficas y urbanas. Con referentes tan diversos como el neorrealismo italiano, el brutalismo inglés o la tradición meridional española,<sup>18</sup> la variedad volumétrica permite acotar áreas libres de escala humana, controlar las visuales y evocar entornos populares. Se maneja para ello un tipo de arquitectura racionalista, con fachadas e interiores neoplásticos que, además de suponer un laboratorio de investigación tipológica, responde a una planificación integral para controlar la morfología del conjunto<sup>19</sup> (figs. 5 y 6).

---

17 «Poblado Dirigido de Orcasitas, en Madrid», *Hogar y Arquitectura*, 30 (1960), pp. s. n.

18 L. Fernández Galiano, J. Fernández de Isasi y A. Lopera Arazola, *La quimera...*, p. 244.

19 J. D. Fullaondo, «José Luis Íñiguez de Onzoño», *Nueva Forma*, 37 (1969), pp. 3-35.



Fig. 3. Planta general del Poblado Dirigido de Orcasitas  
[Elaboración propia].



Fig. 4. Vista del Poblado Dirigido de Orcasitas en 1961  
[Fuente: Colección C. Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid].



Fig. 5. Planta general del Poblado Dirigido de Caño Roto  
[Elaboración propia]



Fig. 6. Vista del Poblado Dirigido de Orcasitas en 1965  
[Fuente: Centro de documentación especializada de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio de la Comunidad de Madrid].

Al tratarse de proyectos experimentales y tan condicionados por unas circunstancias hostiles, en los Poblados Dirigidos se pueden observar algunos desaciertos. Los producidos por la imagen del *mixed development* plantean el problema de que, a diferencia de los esquemas anglosajones, en los que los tipos se definen para cubrir los distintos programas, en este caso su adjudicación se realiza en función de las posibilidades de autoconstrucción y no tanto de las necesidades de cada familia. Por otra parte, en la construcción no se tiene muy en cuenta el mantenimiento general de la edificación, resultando inevitable su degradación. Si se atiende a la escala de conjunto, se observa, además, una cierta indefinición en los usos de los espacios libres; una falta de aparcamientos, que no se tienen en cuenta en proyecto; y un déficit de equipamientos y servicios comunes, en gran parte proyectados y no construidos. Sin embargo, en general, el problema más importante es la falta de conexiones con la ciudad, ya que los límites de los poblados suelen ser imprecisos y carecen de un plan que permita su incorporación a la estructura de Madrid.

A pesar de todo ello, se considera que los Poblados Dirigidos constituyen ejemplos únicos e irrepetibles y representan el punto álgido de la aportación de la arquitectura española a la vivienda social. Su singularidad viene condicionada por

- La excepcionalidad de la situación en la que se originan, dada la situación de gravedad y la doble condición de Madrid como Administración central y local, circunstancias que combinadas, permiten el rápido desarrollo de la operación.
- El perfil de los arquitectos, de profesionales jóvenes e implicados, que entroncan con el *movimiento moderno* y se orientan hacia los modelos organicistas de las *new towns* y la arquitectura nórdica.
- La heterodoxia de los trazados, que permite experimentar en los poblados, estimulando la reflexión y la experimentación en un ejercicio de urbanismo moderno.
- El rechazo frontal al pintoresquismo de Regiones Devastadas, resultando en un tipo de arquitectura que entronca con las premisas racionalistas y tiende a la abstracción.

Junto a todo ello, el valor fundamental de esta experiencia radica en que condensa todas las cuestiones propias del debate de la arquitectura

europea entre 1920 y 1950: trazados, tipos de vivienda mínima, normalización, experimentación de soluciones y materiales y participación de los usuarios. Dentro de la compleja experiencia social que representa, consigue hacer de los poblados dignos herederos de la ideología del *movimiento moderno* en su rama más formalista, aquella que, con T. van Doesburg, creía en la evolución social orientada y motivada desde la plástica.<sup>20</sup>

---

20 L. Fernández Galiano, J. Fernández de Isasi y A. Lopera Arazola, *La quimera...*, pp. 120-121.

# UN ANÁLISIS DE LOS PAISAJES URBANOS GENERADOS A PARTIR DE LA *INTERVENCIÓN* ARTÍSTICA O ARTE URBANO EN ZARAGOZA

Laura DIAGO-FERRER

Rosana SANZ-SEGURA

Universidad de Zaragoza

## Introducción

«Cada vez el mundo se hace más urbano», así comienza su artículo «Arte, ciudadanía y espacio público»,<sup>1</sup> Fernando Gómez Aguilera. Esta frase bien puede definir la situación crítica que desde hace años viven nuestras ciudades, una urbanidad cada vez más fría, vacía e impersonal que, en pro de la individualidad personal, pierde la esencia de la historia.

En el siglo XIX, la industrialización provocó un gran éxodo rural que supuso el inicio de un proceso de abandono del campo y un rejuvenecimiento y repoblación de la ciudad y, con ello, el aumento de la demanda de suelo urbano.

Los cascos históricos se densifican rápidamente y es necesario buscar una solución. Es entonces, a finales del siglo XIX y durante el XX cuando se instaura un modelo urbanístico capitalista que convierte el suelo en un recurso especulativo y productivo y surgen alrededor de los núcleos históricos los ensanches y barrios periféricos y suburbios, según un modelo urba-

---

1 F. Gómez Aguilera, «Arte, ciudadanía y espacio público», *On the w@terfront*, 5 (marzo de 2004), p. 36.

no residencial importado de la cultura estadounidense y del Movimiento Moderno, que, renegando de la historia y el lugar, convierten la ciudad en una máquina para vivir.

Se hace protagonista al automóvil frente al peatón y al espacio público, las ciudades pasan a ser espacios más funcionales que vivideros, se deshumanizan, pierden su esencia de encuentro, convivencia e intercambio. La sociedad es cada vez más individualista, se prioriza el aislamiento del individuo frente a la vida en sociedad, así como los espacios privados frente a los públicos. Todos estos factores desencadenan un deterioro en los modos de vida y en la calidad urbana.

La clase media que puebla los cascos históricos, en el albor de estas nuevas modas, se suma al carro del disfrute de su individualidad trasladando su residencia a las periferias. Esto trae consigo otro problema adicional, que es el abandono del centro, que se repuebla con gente de clases sociales más bajas al asociarse estos núcleos urbanos con zonas conflictivas y degradadas, llenándose los centros y algunos barrios de solares y edificios abandonados, de un paisaje urbano que no invita al disfrute y al intercambio cultural tras el deterioro de los espacios públicos comunes.

Ante esto, el panorama con el que nos encontramos es que las ciudades modernas se articulan como un mosaico de subentidades urbanas, de paisajes urbanos heterogéneos que responden a distintos orígenes y funciones y que se imbrican y juxtaponen entre sí formando un entramado orgánico sin cohesión ni unidad formal.<sup>2</sup>

La deshumanización y desidentificación de la población con el entorno empieza a ser tan preocupante que, desde 1950, empiezan a plantearse a nivel mundial nuevas formas urbanas y planificadoras para recuperar la dignidad, belleza y habitabilidad de las ciudades, la autenticidad espacial de los barrios y espacios urbanos. «Una ciudad es auténtica si puede llevarse a experimentar las sensaciones de su origen, de su historia... De esta manera, la autenticidad se convierte en una herramienta de poder».<sup>3</sup>

---

2 F. Figueroa-Saavedra, «Estética popular y espacio urbano: El papel del *graffiti*, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62 (1) (2007), pp. 111-144.

3 S. Zukin, *Naked City: The death and life of authentic urban places*, Oxford University Press, 2009.

Los artistas, a su vez, con una voluntad de democratizar el arte, de dar una respuesta crítica al sistema comercial de este, así como de intentar restablecer los vínculos entre arte y vida/arte y público, optan por expresarse en el espacio público, tanto urbano como natural. Se trata de aproximar el arte moderno al ciudadano contribuyendo a hacer, con su belleza, más humanas y habitables las ciudades despersonalizadas derivadas del Movimiento Moderno. Se utiliza, así, el arte como una herramienta de intervención urbana que pretende conseguir aquello que el urbanismo funcionalista ha arrebatado a la ciudad histórica, recuperar la función social de los espacios públicos y la ciudad para ser vivida.

«El espacio público es el lugar de encuentro ciudadano por excelencia, pero también es el foro con mayor índice de publicidad de toda la ciudad, el lugar donde más interacciones ciudadanas se pueden celebrar, donde se circula y se está para actos y actividades de lo más variopinto, donde se protesta y donde se festeja, donde se ve y se es visto, donde se exhibe una identidad personal o grupal, pero también, paradójicamente, donde se puede disolver la persona en el anonimato urbano».<sup>4</sup>

## El Movimiento Situacionista y la renovación urbana

Como germen del uso del arte para la recuperación de la ciudad, en 1956, en la ciudad italiana de Cosío d'Arroscia, surge el Movimiento Situacionista, con Guy Debord (fig. 1) a su cabeza, un movimiento intelectual revolucionario cuyo objetivo era reclamar, mediante el arte y el pensamiento, un cambio en la concepción capitalista que gobernaba sobre las ciudades y sociedades de la cultura occidental.

«La deriva», uno de los conceptos principales de Debord, presenta a su protagonista como individuo que se deja fluir por la ciudad y la experimenta en base a sensaciones, apetencias y flujos de deseo que luego plasma en cartografías (psicogeografía). Así, nace una nueva visión de la ciudad, una nueva manera de entender los efectos y formas cambiantes del ambiente geográfico

---

<sup>4</sup> S. García-Doménech, «Percepción social y estética del espacio público urbano en la sociedad contemporánea», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 26, nº 2 (2014), p. 305.

en las emociones y el comportamiento de las personas. Otra de sus aportaciones es el «urbanismo unitario», entendido como el empleo conjunto de las artes y las técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento.

Proyectos como *New Babylon*, de Constant Nieuwenhuys en 1956,<sup>5</sup> muestran una visionaria propuesta arquitectónica para la sociedad del futuro que sienta los supuestos de un futuro nómada en un mundo sin fronteras, nuevos métodos de construir ciudad. Propone un urbanismo fuera del funcionalismo del Movimiento Moderno, abogando por recuperar la ciudad para ser vivida y sentida por el peatón como protagonista de la escena. Un urbanismo que mantiene su diversidad dentro de la unidad global, un pueblo de nómadas a escala planetaria donde, bajo un gigantesco y único techo, se construye colectivamente una residencia temporal formada por elementos desplazables en constante remodelación. Estos elementos desplazables se encontraban superpuestos sobre las ciudades existentes a modo de gran *détournement*, práctica que la Internacional Situacionista (IS) toma de su predecesora, la Internacional Letrista, y que consiste en reciclar/desviar/manipular elementos anteriores para una creación o significación nueva. Prácticas que hoy en día nos parecen bastante obvias, guiados por la filosofía del reciclaje y reutilización, pero que en aquellos años fueron lo suficientemente innovadoras como para sentar las bases de diversos parámetros modernos relacionados con la sostenibilidad.

En este contexto nace también *The Naked City*,<sup>6</sup> un proyecto de ciudad desnuda, libre de convencionalismos, lista para ser descubierta. Una visión de ciudad positiva, incluyente y enriquecedora.

Estos proyectos descritos sientan los precedentes de actuación y las herramientas de transformación de las ciudades a partir de entonces en todo el mundo, cambian la forma en la que se va a percibir y vivir la ciudad. La percepción como mecanismo que permite al hombre ponerse en contacto con su mundo exterior, reconocerlo y actuar en él, ya que siempre está asociado con lo aprehendido, con nuestra memoria emotiva, y que

---

5 M. Fuentes Carrasco, «Aproximación a la Nueva Babilonia de Constant», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 27 (2005), pp. 41-60.

6 Ib.

se alimenta, fundamentalmente, de los rasgos visuales, auditivos, sonoros, etcétera, que definen la ciudad.<sup>7</sup>

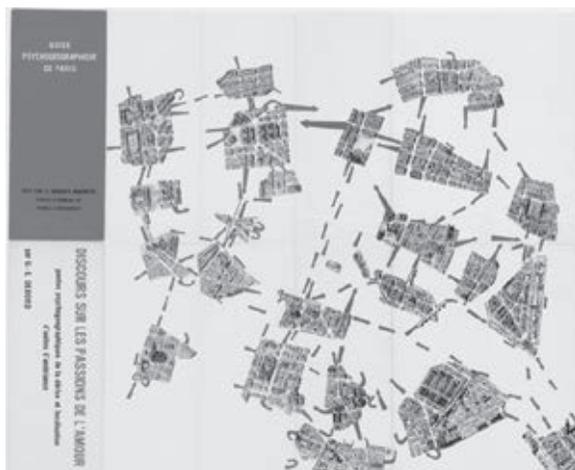


Fig. 1. G. E. Debord, *Guide psychogéographique de Paris: Discours sur les passions de l'amour*, editada para la Bauhaus Imaginista, impreso en Alemania por Permild y Rosengreen, 1956. Foto propia tomada de Denis Wood, «Lynch, Debord: About two psychogeographies 1», *Cartographica. The International Journal for Geographic Information and Geovisualization* (2010).

## Casos de arte e *intervención* urbana

En los años ochenta surge el concepto de arte urbano, manifestación artística continuista del *graffiti*, «basado en un heterogéneo conjunto de lenguajes surgidos del encuentro del arte contemporáneo con la publicidad exterior y con diversas formas de cultura popular, en particular el *graffiti*».<sup>8</sup>

El arte urbano, a pesar de su falta de diálogo en ocasiones con el entorno arquitectónico donde se enmarca, e incluso con la ciudadanía que

7 M. B. Ávila y B. G. Scheuren, «Ciudad, imagen y percepción», *Revista Geográfica Venezolana*, 46 (1) (2005), pp. 11-33.

8 *Urbanario*, en línea: <[www.urbanario.es](http://www.urbanario.es)> (consulta: agosto 2016). Artículos, introducción a los temas tratados.

la vive día a día, es un agente facilitador en los procesos de gentrificación,<sup>9</sup> tal y como se deduce de numerosas experiencias ya desde los años sesenta. Los barrios céntricos que fueron presa de los *graffiti*, la inseguridad y el deterioro, ven en estas intervenciones urbanas un signo de identidad y de autenticidad, propiciando que jóvenes vanguardistas y artistas en busca de esa autenticidad que antes exponíamos, se sientan atraídos por su diversidad cultural y el mayor contacto con la historia.

Igualmente, observamos diversas formas de intervención urbana con el objeto de reactivación y regeneración social. A continuación, se analizan algunos casos a nivel internacional que, a la sombra de una nueva urbanidad, vienen a transformar las ciudades.

En la década de los ochenta, la ciudad holandesa de Ámsterdam había experimentado una pérdida de población, mientras que sus zonas portuarias se deterioraban con el paso del tiempo; la evolución tecnológica y los cambios en las tendencias comerciales la posicionaban como una zona improductiva, y la viabilidad, en todos los aspectos, del puerto marítimo no garantizaba la supervivencia del tejido urbano.

Para afrontar el problema, con el fin de generar nuevos espacios urbanos que albergaran población, en 1975 se tomó la decisión de reutilizar los muelles orientales para acoger un nuevo programa residencial que paliara el problema.

Los criterios establecidos por el Ayuntamiento buscaban un mismo lenguaje y una misma unidad entre las estructuras urbanas propuestas (vivienda unifamiliar, viviendas colectivas...) y la forma de la islas y penínsulas (calles paralelas a los muelles), poner el énfasis en la visión del agua (dado que las zonas verdes no son abundantes) y la conservación de algunos de los edificios industriales.

Cabe destacar el «experimento» *Scheepstimmermanstraat*, en la península de Borneo (fig. 2); un proceso novedoso en el que se planteó la venta

---

9 J. Abarca, «El arte urbano como agente facilitador de los procesos de gentrificación», en B. Fernández Quesada y J.P. Lorente (eds.) *El arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 53-64.

de parcelas individuales para que los propietarios levantaran sus propias viviendas (proceso que no se había repetido desde el siglo XVII, en Ámsterdam). Las viviendas unifamiliares siguieron unas pautas muy controladas por el equipo de arquitectos y la tutela del Ayuntamiento, que velaba por la calidad de las obras. El resultado es percibido como icónico de entre todas las actuaciones realizadas en las islas, la zona se ha convertido en un lugar de atracción turística y las viviendas se han revalorizado muy notablemente.

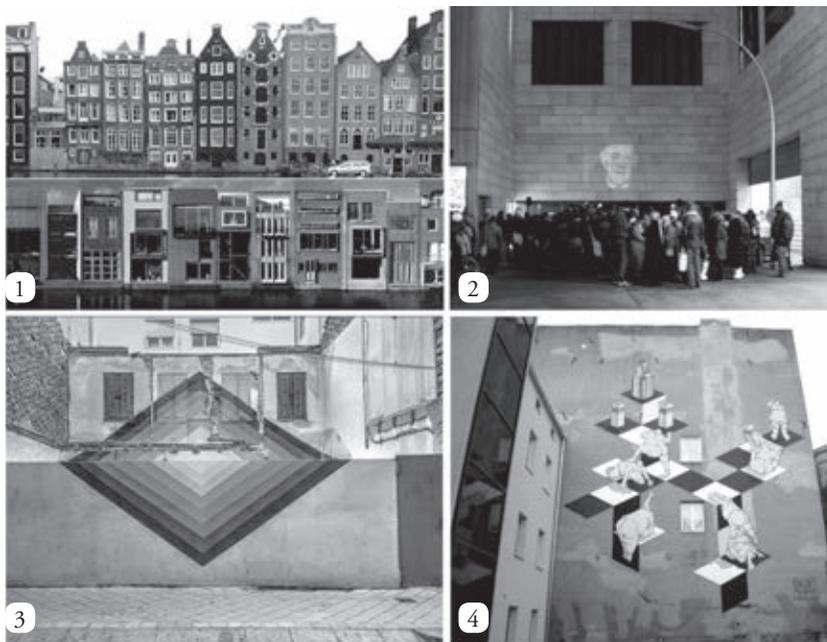


Fig. 2. 1. *Scheepstimmermanstraat*, península de Borneo (Ámsterdam). 2. *A Wall Is a Screen*, Hamburgo (Alemania). 3. *Sin título, E1000*, barrio del Oeste (Salamanca). 4. *Urban Forms Gallery*, SEPE CHAZME, Próchnika 9, Lodz (Polonia).

Entre la reivindicación y la estética se encuentra el barrio del Oeste, en Salamanca. Se trata de un barrio con una apariencia degradada, con ausencia de infraestructuras socioculturales, espacios de encuentro o zonas verdes. El origen parte de jóvenes artistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, con un arte efímero, temporal, pero con una importante vertiente de proyección social. La iniciativa se mantiene por

medio de un concurso anual que llama a la participación de artistas de toda índole para su intervención sobre el mobiliario urbano en general y bajo el nombre Zoes (asociación de vecinos del barrio del Oeste).

Como apunta Carvajal en *Construir ciudad*,<sup>10</sup> «No debemos olvidar tampoco que las vías tradicionales que hemos encontrado en, fundamentalmente, conferencias o exposiciones no son los únicos recursos para llegar a la ciudadanía y a las distintas comunidades. Merecería la pena explorar otras posibilidades, como intervenciones artísticas».

En su artículo, Carvajal propone nuevas iniciativas, tales como el interesante proyecto itinerante *A Wall Is a Screen*, basado en un recorrido en forma de visita nocturna guiada, con la proyección de películas sobre las paredes de distintos edificios o «urbanacción, colectivos que tratan de integrar la acción en el medio urbano, reflexionando sobre la construcción y vivencia de los espacios». La ubicación y los transeúntes parecen interactuar con la película, se convierten en parte de ella; los ruidos de la calle parecen tener un impacto en la acción de la película/parcela<sup>11</sup>.

La ciudad de Lodz, en Polonia, actúa sobre 21 edificios para la regeneración social mediante la expresión artística *Urban Forms Gallery*; proyecto que tiene su origen en 2009 y cuyo objetivo principal es democratizar el acceso al arte de sus ciudadanos y visitantes, así como dotar de identidad al entramado urbano de Lodz por medio de intervenciones artísticas creativas. Al frente de él se encuentra la fundación homónima, que continúa, mediante esta iniciativa, dando proyección y visibilidad a artistas independientes en el espacio público.

El arte público, entendido como herramienta de transformación del espacio público y con el fin de dotarle de identidad y calidad estética, es un hecho dependiente de aspectos sociales, geográficos, históricos y políticos. Este movimiento favorece la identificación de los centros urbanos como espacios de cultura y de bienestar social, los cuales estrechan lazos con el resto de la ciudad dinamizando los núcleos de población y aportando valor añe-

---

10 Á. C. Castro y A. S. Polo, «Construir ciudad. La acción local como vía de transferencia del conocimiento histórico: el caso de Salamanca». *ArkeoGazte: Revista de Arqueología-Arkeologia Aldizkaria*, 1 (2011), pp. 71-86.

11 C. Porsche *et al.*, *A Wall Is a Screen*, 2011.

dido. Y como observa Serrano Martínez, «Lo interesante de lo anterior es que, si bien antes el arte urbano era considerado como ilegal y permanecía al margen de lo público, actualmente también son las instituciones públicas las que se han percatado del valor socio-económico que este arte genera».<sup>12</sup>

El arte urbano o *street art* se desvincula de su carácter en origen, de la reivindicación política, la ilegalidad y la crítica social como seña de identidad de sus inicios para convertirse en arte cívico y ejecutado a la luz del día.

## El Festival Asalto en Zaragoza

El arte urbano, tiene presencia actualmente en forma de exposiciones o ferias de arte, recorridos e visitas itinerantes por la ciudad para visitar murales y obras diseminadas, «festivales de cultura urbana» que atraen a jóvenes artistas de distintos países para intervenir públicamente en la ciudad y democratizar. Se trata de herramientas usadas de manera cada vez más habitual en las ciudades, que, con reminiscencias de aquellos proyectos que abrieron nuevas vías de exploración de la ciudad, pretenden sensibilizar al ciudadano y crear atmósferas de convivencia y calidad urbana.

El Festival de Arte Urbano Asalto se celebra anualmente desde el año 2005 en la ciudad de Zaragoza con la pretensión de ser una muestra de arte urbano e impulso social por medio de sus «propuestas artísticas vanguardistas, participativas e impactantes desarrolladas *in situ* por artistas urbanos y colectivos artísticos del panorama nacional e internacional».<sup>13</sup> Si bien la acción más habitual del festival se realiza sobre fachadas de edificios en forma de grandes murales, cabe destacar otras intervenciones colaborativas, como el proyecto *Esto No Es un Solar* (fig. 3), en el que espacios abandonados son reactivados para la autogestión y disfrute de los vecinos en forma de huertos urbanos, espacios de reunión u otros usos y en el que el festival participa decorando las medianeras. El *knitting* o el empleo

---

12 C. Serrano-Martínez, «El arte urbano como instrumento de empoderamiento y visibilización», *Comunitania. Revista Internacional de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, 11 (enero de 2016), p. 16.

13 Festival Asalto, en línea: <[www.festivalasalto.com](http://www.festivalasalto.com)> (consulta: agosto 2016).

de la técnica del ganchillo cubre fachadas desmejoradas o en ruinas con intensos colores de manera temporal con el fin de embellecer la ciudad y poner de manifiesto las luces y sombras de las calles de la ciudad, así como el de recuperar tradiciones y oficios olvidados. La actuación sobre mobiliario urbano (marquesinas, pavimento, plazas, etcétera) por medio de actuaciones temporales es otra de las formas de expresión de este festival, el cual plantea una temática diferente en cada edición: el Primer Asalto (2005) ponía el foco en la calle como soporte de la intervención artística, el Cuarto Asalto, en 2009, centraba sus obras en los espacios naturales y las riberas del río Ebro con el fin de conservar y dinamizar el entorno.

Estos modos de intervención de muy diferente índole ponen de manifiesto un nuevo vínculo de participación y colaboración ciudadana en el ámbito artístico y urbano. Alan Brown identifica en *The values study*<sup>14</sup> las cinco formas de participación en el proceso artístico, las cuales, a su vez, definen diferentes tipologías de actores en función del nivel de control creativo ejercido por el participante, así como los beneficios personales obtenidos en esta vinculación, más allá de una actitud meramente activa o pasiva en él. Así, tomando como referencia la categorización de Brown, podemos identificar los diferentes actores implicados en el proceso creativo de Asalto o de cualquier otra actuación de arte urbano o intervención artística en el tejido urbano.

El artista y su obra, una creación única que compromete cuerpo, mente y espíritu. Este actor es individual o forma parte de un proceso colaborativo que ya no solo implica al artista, sino que involucra al barrio, la comunidad o un grupo determinado de la población como colectivo protagonista del cambio y de la reactivación y habitabilidad del espacio urbano.

La participación interpretativa hace referencia al acto creativo de la autoexpresión que da vida y añade valor a obras de arte ya existentes, ya sea individualmente, ya sea en colaboración. Son los guías que interpretan y comunican las obras del espacio urbano, así como aquellos que participan de manera cooperante en el proceso creativo de la mano del artista.

---

14 A. Brown, *The values study: Rediscovering the meaning and value of arts participation*, Hartford, Connecticut, Commission on Culture and Tourism, 2004.



Fig. 3. 1. *Esto No Es un Solar*. Huerto Urbano autogestionado en la calle Las Armas (Zaragoza). 2. Primer Asalto (2005). DIER: recuperación de los rotulistas tradicionales, acervo cultural de la ciudad, por medio de una plantilla inspirada en la tradición regional de San Jorge. 3. Cuarto Asalto (2009). UFOCINQUE: mundo imaginario creado con figuras orgánicas y vegetales en papel. 4. Séptimo Asalto (2012). Urban Knitting Zaragoza: calle Libertad (Casco Histórico de Zaragoza).

El actor selecciona, clasifica y estudia la obra para su propia satisfacción artística, demanda conocimiento de la obra, el autor, la técnica, el soporte, etcétera. Es comunicador pero, ante todo, conservador de la actividad artística. El asistente es un espectador que acude a la muestra o exhibición y que, con mayor o menor conocimiento de la obra, visita la exposición o realiza el *tour*, ya sea en vivo, ya sea por medios electrónicos no presenciales en forma de galerías digitales.

El último nivel corresponde al del observador; el encuentro del transeúnte con la obra, sin haberla seleccionado, de manera espontánea, sin elección.

### Five modes of arts participation framework

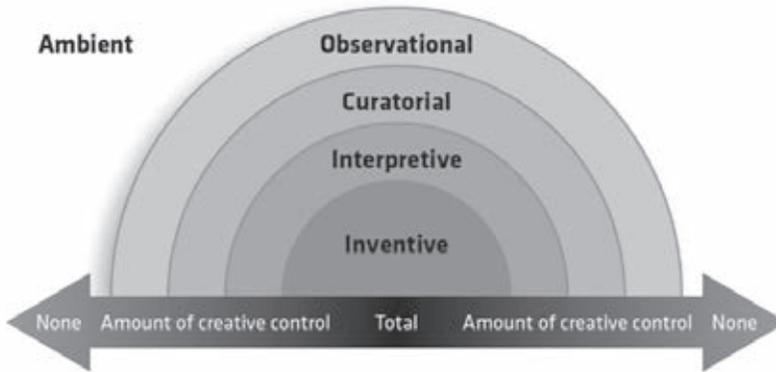


Fig. 4. *Five modes of arts participation framework* (Alan Brown, 2005)

## Conclusiones

El funcionalismo en la arquitectura y el urbanismo trajo como consecuencia ciudades deshumanizadas, carentes de espacios públicos en los que compartir, máquinas para vivir.

Desde los años cincuenta, artistas y arquitectos empiezan a plantearse nuevas formas de intervención pública que permiten devolver la humanidad a los espacios públicos de nuestras ciudades, nuevas formas de definir paisajes urbanos para el hombre. Así surgen los proyectos de *New Babilon*, *Naked City*, los muelles de Ámsterdam, el proyecto de la ciudad de Lodz, etcétera, que, siendo algunas intervenciones artísticas y otros meramente intervenciones arquitectónicas originales y diferentes, definen paisajes bellos que amabilizan los entornos degradados en los que se enmarcan, regenerando socialmente la ciudad. Ciudades nómadas, paisajes a la deriva, urbanismo unitario, psicogeografías, arquitecturas fantásticas, arte urbano..., conceptos novedosos que empiezan a transformar las ciudades con obras, murales, actividades sociales, y a cambiar la perspectiva de los habitantes que las habitan.

Un Arte urbano como manifestación artística que tiene valor en sí misma porque implica a una variedad de actores (*stakeholders*) y que se enriquece de manera interna y externa por el conocimiento a que da lugar.

Paisajes urbanos que implican todos los sentidos no solo para ser vistos, sino para ser sentidos, ciudades del conocimiento, ciudades para ser vividas y sentidas. Nuevas formas de identidad y valor social, artístico y cultural.



# IL TIVOLI DI FIRENZE (ITALIA): UN PARCO DIVERTIMENTI OTTOCENTESCO<sup>1</sup>

Mónica VÁZQUEZ ASTORGA

Università di Saragozza

## Introduzione

L'oggetto di questo testo è lo studio del giardino di Tivoli di Firenze,<sup>2</sup> inaugurato nel maggio del 1871 nella volontà di emulare i parchi di divertimento esistenti in altre capitali europee. D'interesse risulta l'analisi della sua storia e il suo significato nel contesto della trasformazione urbana che aveva luogo nella città dell'Arno in quei momenti. Appartenne ai denominati parchi di divertimento, concepiti come spazi verdi e alberati per le

---

1 Questo testo è stato redatto nell'ambito del Progetto di Ricerca *Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística* (HAR2015-66288-C04-01-P, finanziato dalla Segreteria di Stato per la Ricerca, Sviluppo e Innovazione del Ministero Spagnolo dell'Economia e della Competitività, e con il Dr. Jesús Pedro Lorente in qualità di ricercatore principale).

Colgo l'occasione per esprimere la mia più sincera gratitudine a tutto il personale dell'Archivio Storico del Comune di Firenze per l'inestimabile collaborazione nella stesura di questo contributo. Parimenti, è opportuno indicare che le immagini riprodotte (figure 1-5) sono concessione del summenzionato Archivio.

2 A questo proposito, occorre menzionare che Agorà Firenze e il Comune di Firenze (Direzione Servizi Tecnici-Servizio Belle Arti) hanno organizzato una piccola esposizione dedicata a questo parco divertimenti (intitolata «Progetto di un Tivoli. Il parco divertimenti per Firenze capitale»), presso lo Chalet Fontana di Firenze, dal 18 febbraio al 18 aprile 2016.

passeggiate e lo svago civile, la socializzazione borghese e la mercantilizzazione del tempo libero.<sup>3</sup>

Come indica Jesús Cruz, i parchi divertimento furono estesi complessi di proprietà privata progettati all'interno delle città o nei sobborghi, in cui veniva offerto divertimento pubblico previo pagamento di un biglietto d'ingresso. La loro creazione obbediva fondamentalmente a due motivi: da una parte rappresentavano iniziative aziendali volte all'ottenimento di un beneficio, e dall'altra erano progetti urbani realizzati nella volontà di produrre ambienti che esprimessero i valori, la sensibilità e le aspirazioni (di urbanismo, socievolezza, eleganza, igiene e confortevolezza) della nuova borghesia liberale. Di solito erano a carattere stagionale, nella misura in cui aprivano i cancelli in primavera e li chiudevano in autunno.<sup>4</sup> Tra gli edifici e i servizi che offrivano si trovavano sale concerti, teatri, sale da ballo, caffè, ristoranti, bagni e attrazioni meccaniche.

I primi parchi di divertimento fecero la loro apparizione a Londra alla fine del XVII secolo, diventando più frequenti nella seconda metà del XVIII secolo, quando aprirono per la prima volta in Europa con la denominazione di *parc de loisirs*. L'archetipo di questo nuovo modello di giardino francese trova forma nei giardini di Tivoli, inaugurati a Parigi nel 1766. A differenza dei giardini inglesi, che offrivano attrazioni dalla spiccata componente culturale, quelli francesi contemplarono forme di spettacolo più popolari, come giostre meccaniche o esercizi di acrobazia e magia, insieme a fuochi artificiali e palloni aerostatici. Molte città europee fondarono nel XIX secolo giardini recanti il nome di Tivoli sul modello francese, anche come riflesso delle più moderne proposte d'intrattenimento tese a soddisfare le nuove aspettative della società dell'epoca riguardanti il tempo libero. Dopo il decennio degli anni quaranta dello stesso secolo si afferma

---

3 Sul fenomeno della meccanizzazione del tempo libero, che si delinea nell'ultimo decennio del 1600 e che attorno al 1750 inizia a trasformarsi in un'industria con un gran potenziale di sviluppo nella società britannica, consultare J. H. Plumb, «La mercantilizzazione dello svago nell'Inghilterra del XVIII secolo», *Historia Social*, 41 (2001[III]), Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, pp. 69-87.

4 J. Cruz Valenciano, «Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX», *Historia Social*, 83 (2015), Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, pp. 38-39.

a Parigi un nuovo stile di giardino, il «giardino-spettacolo», in una serie di stabilimenti situati nel viale dei Campi Elisi. In esso la dose di mondanità appariva più morigerata, poiché sostituita da una modalità di intrattenimento di gusto più raffinato (serate danzanti, musicali e sociali in caffè, ristoranti e strade pedonali).<sup>5</sup>

In linea generale, occorre dire che questi complessi erano costituiti da ampi spazi all'aria aperta, concepiti per lo svago della popolazione, in cui oltre alle passeggiate attraverso giardini e zone alberate, era possibile godere di un'ampia offerta di attività in voga in quel momento: spettacoli musicali e teatrali, balli di società, fuochi artificiali o esibizioni di oggetti curiosi. Parimenti comprendevano un ristoro al servizio dei visitatori, in cui venivano dispensati cibi e bevande per rendere più piacevole la permanenza nel luogo.<sup>6</sup>

Nello specifico, il Tivoli di Firenze è concepito come un parco divertimenti immerso in un'estesa zona verde urbanizzata poco prima dall'architetto Giuseppe Poggi (1811-1901) sulla riva sinistra dell'Arno, confacente al nuovo spirito moderno della città toscana, soprattutto dopo essere divenuta capitale d'Italia nel 1865. Per la sua analisi abbiamo fatto riferimento in primo luogo al processo di rinnovamento urbano vissuto dalla città in quel tempo, per poi concentrarci sul progetto e sull'evoluzione del giardino di Tivoli.

## Firenze capitale e la trasformazione della sua fisionomia

Durante il governo di Leopoldo II di Lorena (1824-1859), questa città sperimentò una trasformazione a livello edilizio e urbanistico, sul modello delle grandi capitali europee.<sup>7</sup> Furono infatti portati a termine i la-

---

5 J. Cruz Valenciano, «Espacios públicos...», p. 40.

6 C. Lopezosa Aparicio, «Ocio y negocio. El jardín del Tivoli en el paseo del Prado de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 272.

7 L. Artusi y V. Giannetti, «A vita nuova». *Ricordi e vicende della grande operazione urbanistica che distrusse il centro storico di Firenze*, Firenze, Lito Terrazzi, 1997, p. 134.

vori di allineamento e prolungamento di alcune delle sue strade (come via Larga o via Calzaiuoli)<sup>8</sup> per risolvere problemi di comunicazione e traffico.

Il decennio del 1860 fu particolarmente importante per la storia della città, poiché nel 1865 fu scelta come nuova sede della capitale d'Italia. Questo status condusse la città fiorentina a risolvere la cogente necessità di ampliamento fisico mediante l'esecuzione di costanti lavori di demolizione e ricostruzione, sia in periferia che in centro. Si trattava, come segnala Elisa Spilotros, di provvedere alla creazione di una capitale che ambiva a inserirsi, sia culturalmente che politicamente, in un piano paritario rispetto alle altre capitali europee.<sup>9</sup> L'incarico di dare a Firenze il lustro degno di una grande capitale europea fu affidato all'architetto fiorentino Giuseppe Poggi (alla testa dell'Ufficio di Direzione della Comunità di Firenze), il quale provvide all'esecuzione di un progetto di ampliamento urbano (che comportò la demolizione delle antiche mura che definivano i confini della vecchia urbe, lasciando in ricordo alcune delle sue torri e porte) e uno di apertura di viali di circonvallazione, espletato tra il 1864 e il 1877.<sup>10</sup>

Inoltre, in questi anni si iniziò a mettere in questione il riassetto del centro con l'allineamento e il prolungamento di alcune delle sue arterie principali, quali via de' Tornabuoni, via dei Cerretani e via dei Martelli.<sup>11</sup>

Parimenti, dinanzi all'arrivo di parlamentari, politici, uomini di affari o semplicemente di curiosi, sia italiani che stranieri, che desideravano

8 Nel 1842 fu approvato il progetto di allineamento e il prolungamento di via Calzaiuoli, stilato dall'ingegnere municipale Flaminio Chiesi.

9 E. Spilotros, «Problemi politici, amministrativi e tecnici del trasferimento della capitale da Torino a Firenze», in *Nascita di una capitale*, Firenze, Alinea Editrice, 1985, p. 115.

10 L'intento dei viali di Poggi era quello di delineare lunghe prospettive orientate alle antiche porte ora isolate sulle grandi spianate delle piazze di nuova configurazione (piazza Beccaria e piazza Cavour). Sulle trasformazioni eseguite in questo periodo, si consultino, tra le altre pubblicazioni: G. Poggi, *Sui lavori per l'ingrandimento di Firenze (1864-1877)*, Firenze, Giunti, 1993; y G. C. Romby, «Nello 'stile toscano del Risorgimento': la piazza Cavour di Firenze», in G. Corsani (coord.), *Storia dell'urbanistica. Toscana/VIII. Città, storia, natura: reinvenzione di piazze toscane tra Ottocento e Novecento*, Roma, Kappa, 2002, pp. 48-56.

11 Il progetto di prolungamento di questa strada fu redatto nel 1868 dall'ingegnere Enrico Guidotti al fine di allacciarla a via Camillo Cavour e migliorarne la circolazione viaria. Archivio Storico del Comune di Firenze (ASCFI), Comune di Firenze, *Via dei Martelli. Allargamento. 1868-1874*, fasc. Accollo 1869, CF 7811.

visitare la nuova sede del governo e divertirsi, furono allestite numerose possibilità di distrazione: veglie musicali, letterarie e teatrali alla Società Filodrammatica, al Circolo Fiorentino (via Camillo Cavour, n. 2, di fronte a Palazzo Medici-Riccardi) o al Casino di Firenze (prima Casino Borghese); e spettacoli, rappresentazioni teatrali e opere che avevano luogo nei numerosi e frequentati teatri della città, come il *teatro Niccolini*, il *teatro della Pergola*, il *teatro Pagliano*, il *teatro Goldoni*, il *teatro Alfieri* o il *teatro Nuovo*. A ciò bisogna aggiungere i concerti e le serate danzanti organizzate nella sala del Cinquecento di Palazzo Vecchio o quelli celebrati nei palazzi di famiglie nobili e borghesi (Corsini, Fenzi, Strozzi, etcétera.), così come le passeggiate al calar del sole sul Lungarno o all'interno del Parco delle Cascine.

Il periodo di sviluppo durò poco, poiché nel 1870 la capitale fu trasferita a Roma,<sup>12</sup> provocando una diminuzione della popolazione (i rappresentanti governativi e i diplomatici, tra gli altri, lasciarono la città) nonché una forte crisi economica in seno all'amministrazione municipale; ciò condusse al blocco o al rinvio di molte delle opere urbanistiche di ampliamento che erano state avviate. Da questa situazione non si sarebbe usciti fino al decennio del 1880, che fu molto significativo per la storia urbanistica ed edilizia di Firenze, in particolar modo per quanto riguarda il suo rinnovamento di immagine come città.<sup>13</sup>

Tuttavia tra le opere contemplate dal «piano d'ingrandimento» e realizzate si trova il piazzale Michelangiolo (nell'Oltrarno e più precisamente nella zona di San Niccolò, nelle immediate prossimità della chiesa di San Miniato al Monte), che è opportuno analizzare anche all'interno del contesto degli atti commemorativi del IV centenario della nascita dell'ar-

---

12 L'emanazione della Legge 3 febbraio di 1870 ordinava il trasferimento della sede del Governo a Roma. «Lavori per trasferimento della capitale», *La Nazione* (14 maggio 1871), Firenze, p. 1.

13 Nel 1882, e dopo vari tentativi precedenti, fu avviato l'esteso e polemico piano di riassetto del centro di Firenze (attorno al vecchio mercato), nella volontà di «risanarlo e migliorarlo». Questo progetto (Piano regolatore per il Riordinamento del Centro) fu elaborato dall'ingegnere municipale Odoardo Rimediotti in data 10 luglio 1883, e la sua approvazione definitiva si ebbe mediante il Regio Decreto dell'8 marzo 1888. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza A 5. Centro di Firenze. Carteggio n. 83, 1881-1899*, CF 7165.

tista toscano Michelangelo Buonarroti, celebrati nel settembre del 1875.<sup>14</sup> Questo piazzale fu realizzato conformemente al progetto di Giuseppe Poggi, che stava lavorando all'urbanizzazione della sponda sinistra del fiume Arno.<sup>15</sup> Una volta predisposto a livello urbano,<sup>16</sup> il piazzale Michelangiolo fu lo scenario ideale per l'installazione su uno dei suoi lati di un edificio pensato inizialmente per un museo, ma che poi (dinanzi all'inattesa crisi economica) fu destinato a caffè<sup>17</sup> e che, in omaggio ai suoi portici, fu nominato *della Loggia*. Progettato da Poggi,<sup>18</sup> aprì i battenti al pubblico il 6 agosto 1876.<sup>19</sup> La costruzione assunse le forme di un palazzo o villa dalle linee classiche, in seno a un neocinquecentismo fiorentino sobrio ed elegante (riprendendo così lo stile storico associato all'importante momento in cui Firenze divenne la capitale dello Stato territoriale).

Questo decennio si chiuse con la morte del monarca Vittorio Emanuele II nel gennaio del 1878,<sup>20</sup> e con la visita a Firenze, nello stesso anno, dei reali successori, in occasione della quale Firenze fu vestita a festa (con l'illuminazione e la decorazione di edifici e stabilimenti —tra cui i caffè— sia pubblici che privati).<sup>21</sup>

Questo è il contesto in cui deve essere analizzata la proiezione del giardino di Tivoli alla fine del decennio del 1860, e cioè come uno spazio cittadino per lo svago. Le ragioni addotte dai suoi promotori a favore della sua esecuzione furono l'importanza del prestigio che stava acquisendo Firenze dopo essere divenuta capitale d'Italia.

14 ASCFI, Comune di Firenze, *Centenario di Michelangelo Buonarroti, 1875*, CF 4991.

15 G. Poggi, *Ricordi della vita e documenti d'arte*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1909, pp. 109-114.

16 In questo piazzale fu collocata una copia in bronzo, e a scala inferiore, del *David* di Michelangelo.

17 La funzione originaria di questo edificio era quella di accogliere, tra le altre opere, copie delle principali sculture di Michelangelo e della documentazione sulla sua produzione. Ciononostante, quest'iniziativa non andò a buon fine e l'immobile fu adibito a caffè-ristorante. *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architettura e città*, Florencia, Alinea, 1989, p. 96.

18 ASCFI, Comune di Firenze, *Lavori pubblici diversi, scuole elementari e altri stabili comunali*, fasc. 2/43, CF 7870.

19 «Cronaca della città», *La Nazione* (6 agosto 1876), Firenze, p. 3.

20 «Re Vittorio Emanuele», *La Nazione* (10 gennaio 1878), Firenze, p. 3.

21 «Il re e la regina a Firenze», *La Nazione* (9 novembre 1878), Firenze, p. 3.

## Cronaca del giardino di Tivoli

Fino al progetto del giardino di Tivoli e dalla fine del XVIII secolo, le zone adibite a giardini della città toscana per la convivialità sociale e le passeggiate erano situate all'interno dei confini (nelle vicinanze del fiume Arno), come il parco pubblico delle Cascine e il giardino di Boboli.

Dopo la demolizione delle mura si verificò l'espansione della città, che comportò la bonifica e l'urbanizzazione di determinate aree quali l'Oltrarno (sulla sinistra dell'Arno), in cui si progettaron (sulla base del «piano di ingrandimento» della città di Poggi) spazi urbani come i piazzali Michelangiolo o Galileo. Fu proprio nelle loro prossimità, nel quartiere di San Niccolò, in cui si decise di situare un parco di divertimenti per la raffinata società fiorentina, simile nella struttura e tipo di intrattenimento a quelli europei (che si basavano, come precedentemente affermato, sul modello francese del *parc de loisirs* e che disponevano di viali alberati con piante e fontane nonché —la maggior parte di essi— di sale concerto e teatro e sale da ballo). Ciononostante, a differenza di questi, fu costruito lontano dal centro urbano, in un magnifico paesaggio fiancheggiato da eleganti ville e palazzetti.<sup>22</sup> L'avvocato e scrittore Pietro Coccoluto Ferrigni (conosciuto come *Yorick figlio di Yorick*) indicava a tale proposito: «Firenze, veduta dal terrazzino a mezza costa della Collina del Tivoli, pare un enorme mucchio di abitazioni ruzzolate già alla rinfusa dalle alture fiesolane, per paura dell'orco o della versiera che avesse mostrato la faccia terribile dalle eccelse vette dell'Appennino!».<sup>23</sup>

Peraltro la sua installazione è tardiva rispetto a quella di altri giardini. Di fatto, dopo il Tivoli parigino (fondato nel 1766) e il più modesto Tivoli di Madrid (che aprì i cancelli nel 1821 nel Paseo del Prado e più precisamente nello spazio oggi occupato dall'Hotel Ritz)<sup>24</sup> rappresentò il primo

---

22 Peraltro la bellezza paesaggistica di questa zona condusse artisti e scrittori a sceglierla quale luogo di residenza e lavoro, come nel caso dello scrittore Mario Pratesi (tra il 1842 e il 1921) o del pittore Ottone Rosai (da settembre 1933 a maggio 1957), che fissarono la loro residenza nella vicina via San Leonardo, n. 41-45 e n. 49, rispettivamente.

23 P. C. Ferrigni, *Su e giù per Firenze*, 9.<sup>a</sup> edizione, Firenze, G. Barbèra Editore, 1908, p. 235.

24 Archivo de Villa de Madrid (AVM), Corregimiento, Sezione 1, Cassa 72, fasc. n. 27: «Enajenación del Tivoli», 1826.

di una lista di tredici parchi recanti questo nome, sorti in diverse città europee nel corso del XIX secolo, di cui quello che riscosse maggior successo fu il Tivoli di Copenhagen,<sup>25</sup> inaugurato nel 1843.

L'iniziativa della costruzione del Tivoli di Firenze venne dal commerciante Maurizio Meyeri, fondatore del Giardino dei Bagni de Livorno, il quale, nel marzo 1869, richiese al Comune la concessione di un terreno municipale (di 3000 m<sup>2</sup>, lungo il viale dei Colli, ora via Niccolò Machiavelli, e presso il piazzale Galileo, progettato dall'architetto Giuseppe Poggi),<sup>26</sup> per l'edificazione di uno stabilimento per pubblici ritrovi e divertimenti all'altezza di quelli che animavano le più grandi capitali d'Europa (come Berlino, Copenhagen o Dresda).<sup>27</sup> Il concistoro gli concesse l'autorizzazione in data 2 luglio 1869 (sul contratto di concessione figura la data del 10 settembre dello stesso anno), dovendo portare a termine la realizzazione per suo conto ed entro un anno benché,<sup>28</sup> come vedremo, ce ne vollero due.

Poco tempo dopo, il 28 ottobre 1869, Meyeri cedette la concessione ottenuta ai promotori Guglielmo Miller, Lucio Roda e Egisippo Norchi (che costituiscono la Società del Tivoli),<sup>29</sup> i quali diedero avvio ai lavori

25 Questo giardino di divertimenti contempla principalmente elementi del tradizionale *parc de loisirs* francese.

26 Il viale corre su per le vaghe pendici che si stendono in semicerchio attorno alla vallata fiorentina. Parte da Porta Romana e si snoda attraverso le colline circostanti, sale dove si trova ora il piazzale Michelangiolo per passare poi vicino alla chiesa di San Miniato e scendere verso Porta San Niccolò. La costruzione della prima sezione del viale dei Colli, da Porta Romana al piazzale Machiavelli, fu deliberata dal Consiglio Comunale il 6 maggio 1865. U. Pesci, *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze, R. Bemporad e Figlio, 1904, p. 461.

27 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 663: «Meyeri. Maurizio. Richiesta di costruire un giardino pubblico sul modello di quello costruito a Livorno», 1869, CF 8843.

28 Il Comune cedette a titolo gratuito in virtù di una concessione di sessant'anni l'uso di un appezzamento di terreno per la sua installazione, trascorsi i quali l'impresario avrebbe goduto il libero usufrutto dello stabilimento. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 1.789: «Meyeri», 1869, CF 8843.

29 Guglielmo Miller, di Scozia, domiciliato a Livorno, conduceva in quella città la casa commerciale con la Ditta dei Fratelli Enderfon. Lucio Roda, di Bologna, era domiciliato a Pistoia. Egisippo Norchi, invece, era di Volterra ma domiciliato da molti anni a Londra, dove esercitava l'attività di commerciante di vari generi all'ingrosso. Successivamente la società passo nelle mani esclusive di Miller.

sotto la direzione dell'architetto Giacomo Roster (collaboratore di Poggi), che contava sulla collaborazione dell'ingegnere Pietro Comparini.<sup>30</sup>

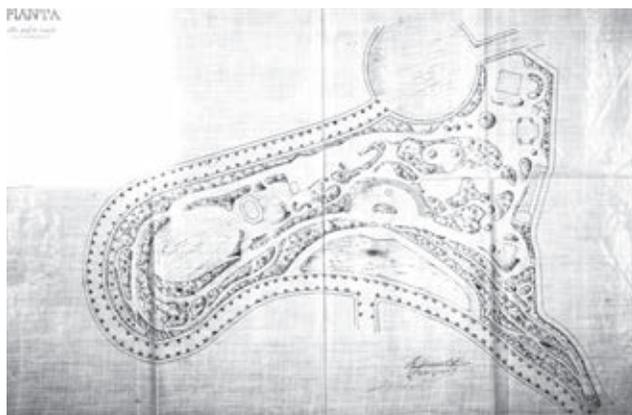


Fig. 1. Pianta del Giardino di Tivoli, opera dell'architetto Giacomo Roster e dell'ingegnere Pietro Comparini, 1869 (Archivio Storico del Comune di Firenze).



Fig. 2. Vista generale del giardino di Tivoli, 1871 circa (Archivio Storico del Comune di Firenze).

<sup>30</sup> ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 1.782, 1869, CF 8843; e ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 6.005: «Giardino del Tivoli», 1881, CF 8844.

Il progetto a firma di Roster nel 1869 contemplava la formazione lungo il nuovo viale dei Colli (è in prossimità del piazzale Galileo)<sup>31</sup> di uno spazio naturale pianificato a partire da viali alberati e da un insieme di eleganti edifici destinati ad attività ricreative: una sala da ballo e concerti, un caffè chantant, un bazar orientale, un teatro diurno, una fabbrica per la birreria e trattoria, un tiro al bersaglio *alla Flobert* e una giostra (figs. 1-2).<sup>32</sup>

A queste costruzioni si aggiunse un villino (per i proprietari)<sup>33</sup> e un caffè-ristorante (annesso al piazzale Galileo),<sup>34</sup> che fu costruito a spese del municipio.

Questo spazio fu delimitato da una cancellata di ferro sostenuta da pilastri con capitelli di pietra; inoltre vennero disposti dei lampioni a gas in diversi punti dell'area, al fine di garantirne l'illuminazione durante gli spettacoli notturni. Fu inoltre previsto un accesso al giardino da via dei Colli,<sup>35</sup> dove si allestirono due casotti adibiti a biglietteria e sormontati da due statue (rappresentanti la Primavera e l'Inverno) e due leoni in terra (fig. 3). La sua costruzione fu approvata dal Comune il 23 dicembre 1869, con un *budget* totale pari a 200 226,41 lire.<sup>36</sup>

---

31 Il giardino era confinato a ponente dal menzionato viale e a levante dal piazzale Galileo.

32 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 1.782: «Meyeri», 1869, CF 8843.

33 Il villino era di proprietà di Miller. *Ricordi di Architettura raccolti autografati e pubblicati da una Società di Architetti Fiorentini*, Firenze, Società di Architetti Fiorentini, 1882, fasc. IX, tav. VI.

34 Questo edificio, costruito sul progetto dell'architetto Giuseppe Poggi nel 1869, constava di seminterrato, piano terra (che disponeva di svariati vani e un ampio salotto, mezzanino e primo piano, dalla distribuzione analoga a quella del piano terra e con due locali di servizio). Fu realizzato, come abitualmente si riscontra nell'opera di questo professionista, in uno stile ispirato al mondo classico. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 1.525, 1871, CF 8843; e ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Viale dei Colli. Ripartizione II. Affari legali, 1870-1876*, affare n. 1.525, «Carte relative a Lazzeri e Ciampi», 1871, CF 7128.

35 La pianta e alzato di questo cancello d'ingresso al giardino, opera di Giacomo Roster, appaiono riprodotti in *Ricordi di Architettura raccolti autografati e pubblicati da una Società di Architetti Fiorentini*, Firenze, Società di Architetti Fiorentini, 1883, fasc. I, tav. V.

36 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 6.005: «Giardino del Tivoli», 1881, CF 8844.

La sua apertura come giardino pubblico ricreativo era prevista per il mese di aprile 1871, ma dovette essere rimandata per via del maltempo a venerdì 19 maggio dello stesso anno.<sup>37</sup> Il suo funzionamento si limitava ai periodi di bel tempo, dalla metà di maggio fino alla fine di settembre, quando si dava per conclusa la stagione. Apriva tutti i giorni con divertimenti e giochi variati.

Tra i suoi edifici spiccava il caffè chantant, situato sul lato est del giardino; a breve distanza si trovava l'Arena con il suo palcoscenico, a cui si accedeva dall'ingresso (fig. 4). Fu progettato da Giacomo Roster, come gli altri fabbricati, in legno e stando a quanto indicato nel *dossier* di progetto, secondo uno stile di ispirazione *oltremontana* e di concezione pittoresca.

Si tratta di un edificio caratterizzato da semplicità costruttiva, a pianta ottagonale, che ospitava una sala di ampie dimensioni molto luminosa, circondata all'esterno da una tettoia sporgente.



Fig. 3. Porta di ingresso principale al giardino di Tivoli, 1871 circa  
(Archivio Storico del Comune di Firenze).

---

37 «Cronaca della città», *La Nazione* (20 maggio 1871), Firenze, p. 3.



Fig. 4. Caffè cantante del giardino di Tivoli, 1871 circa (Archivio Storico del Comune di Firenze).

Nelle sue prossimità si trovava la sala da ballo, una costruzione lignea con un solido pavimento di tavoloni spessi, interamente coperta di vetrate poggianti su di una solida armatura in ferro (fig. 5). Presentava due emicicli laterali con copertura in zinco, circondati da una piccola galleria con copertura a tegole. A breve distanza si trovava, distribuito su due piani, il fabbricato destinato alla ristorazione, con le quattro facciate elegantemente decorate nello stile del rinascimento italiano.



Fig. 5. Sala da ballo del giardino Tivoli, 1871 circa (Archivio Storico del Comune di Firenze).

La parte più culminante del giardino era occupata da due edifici: uno chalet, decorato con terrazze in legname e dipinto in simil legno, e il tiro al bersaglio. Lo chalet contemplava tre livelli compreso il sotterraneo, con due vani adibiti a cucina e cantina. Al pianoterra si trovava una sala biliardo, a mezzogiorno il vestibolo d'ingresso seguito dalle scale e una sala con caminetto sul lato di Tramontana. Al piano superiore erano presenti quattro stanze. Dall'altra parte, il secondo citato era composto da una stanzetta centrale che dava accesso alla zona di tiro e di cinque piccoli vani destinati al deposito di armi e munizioni e ad alloggio per il custode.

Il Tivoli offriva vari intrattenimenti giornalieri. Di norma, verso le ore 16:00 del pomeriggio si celebrava una festa campestre con bande musicali e tiro al bersaglio con premi ai migliori tiratori, seguito alle 18:00 da una rappresentazione nell'Arena<sup>38</sup> (generalmente una commedia portata in scena da compagnie d'arte drammatica, come quella diretta da Lodovico Corsini), e a seguire numeri di equilibrio o ginnastica. Più tardi veniva il turno di un terzetto musicale che allietava l'atmosfera della sala da ballo, mentre alle ore 21:00 o 22:00 era previsto uno spettacolo pirotecnico.<sup>39</sup> Vediamo quindi come il Tivoli diventa un importante punto di riferimento per la società fiorentina, raggiungendo grande popolarità grazie alle sue serate danzanti, ai suoi concerti e spettacoli. Ciononostante, gli utili generati vennero presto considerati insufficienti per sostenere i costi derivati dalla manutenzione del parco.

Pertanto e nonostante gli sforzi realizzati dai soci gestori del Tivoli (Miller, Roda e Norchi), non vennero soddisfatte le aspettative in termini di entrate economiche e consenso da parte del pubblico fiorentino. Da lì scaturì l'idea che i costi potessero essere finanziati mediante un abbonamento di ingresso al complesso e agli spettacoli per un periodo di 6 mesi, fissato in 6 lire.<sup>40</sup> Tuttavia, nel 1873 quest'iniziativa aveva dato come

---

38 Il 27 giugno 1872 i proprietari del Tivoli richiesero al Comune il permesso di costruire un'Arena in legno con palcoscenico nel gran piazzale situato dietro il caffè di questo giardino. Il permesso fu concesso dalle autorità municipali. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 1.316, 1872, CF 8843.

39 «Cronaca della città», *La Nazione* (16 luglio 1876), Firenze, p. 3.

40 In riferimento a questo, occorre dire che il biglietto d'ingresso al Tivoli era di 50 centesimi per gli adulti e di 30 centesimi per i bambini. «Cronaca della città», *La Nazione* (21 luglio 1872), Firenze, p. 3.

risultato appena 100 abbonati. Vari sono i fattori che hanno potuto contribuire a questa situazione: l'esistenza di altri spazi (più centrali e di facile accesso) a ingresso libero, come il giardino di Boboli o il parco delle Cascine, in cui si tenevano feste campestri e spettacoli; la mancanza di mezzi di trasporto che portassero al Tivoli;<sup>41</sup> o il fatto che Firenze non fosse più capitale d'Italia.

Dovuto a quanto esposto e ai problemi finanziari esistenti, Guglielmo Miller propose l'8 maggio 1873 al Comune che al pari di altre città come Parigi, potessero essere allestiti nel giardino piccoli punti di vendita di bibite, senza dover corrispondere alcuna somma a titolo di installazione. Allo stesso modo propose al vaglio delle autorità municipali due opzioni: una, che esercitasse il diritto d'acquisto sullo stabilimento (senza aspettare il compimento del termine stipulato nel contratto); e la seconda, che cedesse alla Società del Tivoli il terreno in proprietà assoluta, pagando al Comune il prezzo convenuto e lasciandolo libero affinché potesse essere destinato all'uso che considerasse più opportuno.<sup>42</sup>

Le continue perdite annuali e la mancanza di solvibilità economica (che caratterizzavano anche altri parchi di divertimento europei) condusse al suo graduale abbandono. Nel 1875 gli impianti del Tivoli si trovavano in cattivo stato di conservazione;<sup>43</sup> e gli spettacoli si tennero fino al 1876, anno della chiusura definitiva del parco.<sup>44</sup>

Nel giugno del 1875 era stato aggiudicato a Adelaide Jane Robley-Miller (moglie di Guglielmo Miller)<sup>45</sup> e, il 21 aprile 1877, le Autorità

41 Inoltre, la tariffa per un carro, fino a quel momento stabilita in lire 1,30, fu aumentata a 2.

42 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 13.432: «Tivoli dello stradone dei Colli», 1873, CF 8844.

43 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 9.559: «Tivoli», 1875, CF 8844.

Nello stesso anno e a fronte dei debiti esistenti, venne effettuata la vendita per espropriazione forzata contro i suoi gestori. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 8.517: «Tivoli», 1875, CF 8844.

44 *La Nazione*, Firenze, domenica 16 luglio 1876, «Cronaca della città», *La Nazione* (16 luglio 1876), Firenze, p. 3.

45 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 9.559: «Tivoli», 1875, CF 8844.



Fig. 6. Stato attuale della porta d'ingresso principale dell'antico Tivoli (Foto: autrice).

municipali decisero che il Tivoli dovesse ritornare al Municipio mediante rimborso del prezzo pagato da quella società. Nell'aprile 1878 e dopo la richiesta d'acquisto formulata dalla signora, il Comune vendette a quest'ultima due parti del terreno, mentre la zona centrale (di proprietà municipale) fu destinata a pubblico passeggio.<sup>46</sup> Tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1880 furono annunciate le condizioni per la pubblica vendita volontaria all'incanto di alcuni beni e terreni di proprietà comunale facenti parte

---

<sup>46</sup> ASCFI, Comune di Firenze, *Filza I. Tivoli e Robley-Miller, 1869-1878*, n. reg. 11.903, 1877, CF 8843. Con contratto di rescissione della costituzione del Tivoli, stipulato fra il Comune di Firenze e la signora Adelaide Jane Robley-Miller in data 21 aprile 1877, il Comune cedette in vendita in data 30 aprile 1878 alla summenzionata due porzioni di detto giardino, che ne costituivano le parti esterne (la zona di terreno posta presso il piazzale Galileo lungo via Torricelli, che dal piazzale conduce allo stradone del piazzale Imperiale), riservandosi la proprietà della parte centrale. Il primo di detti appezzamenti aveva una superficie di 1.931 metri quadri (confinato a levante, adiacente al villino dell'antico Tivoli), mentre il secondo (situato di fronte al primo) presentava un'estensione di 1.039 metri quadri, con una superficie complessiva di 2.970 metri quadri. Nel contratto si stipulò che la signora Robley-Miller doveva mantenere decenti i fabbricati e non permettere che in essi venissero istituite bettole, pagliai e altre attività simili. Inoltre, questa proprietaria e i suoi successori avrebbero potuto costruire non più di due villini in ciascuno dei due appezzamenti. La proprietà risultava così divisa. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 10.280: «Robley nei Miller», 1878, CF 8844.

del giardino di Tivoli,<sup>47</sup> che conservavano per la maggior parte i fabbricati (altri invece erano in uno stato così fatiscente da dover essere demoliti).<sup>48</sup>

Il 14 marzo 1879, la signora Robley-Miller aveva richiesto, senza successo, al Comune il consenso all'acquisto del terreno di proprietà municipale posto nella parte centrale dell'antico giardino di Tivoli.<sup>49</sup> Successivamente, e mediante Deliberazione del Consiglio Comunale di Firenze in data di 30 Maggio 1884, la Giunta fu autorizzata a vendere mediante trattativa privata e in sei lotti separati alcuni immobili di proprietà comunale che facevano parte del Tivoli.<sup>50</sup> Adelaide Jane Robley-Miller mostrò il proprio interesse per l'acquisto del lotto costituente il primo situato tra il piazzale Galileo e il viale Macchiavelli (confinante coi suoi terreni), che le venne concesso in data 1884.<sup>51</sup> Da questo momento, tutti i terreni dell'antico Tivoli furono acquistati da diversi privati per l'edificazione di ville, mentre le costruzioni destinate al divertimento civile furono poco a poco scomparendo.<sup>52</sup>

Attualmente, e cercando di contrastare l'inesorabile trascorrere del tempo, restano in piedi i due padiglioni della vecchia entrata del Tivoli, in cattivo stato di conservazione e in processo di restauro (fig. 6), assieme alla cancellata di ferro e ai pilastri che ne delimitavano il perimetro.

47 Cinque lotti separati e alcuni fondi situati nel Comune di Firenze fra il viale del Colli e Torricelli ed il piazzale Galileo. *La Nazione* (29-30 marzo de 1880), Firenze, p. 4.

48 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 1.181, «Tivoli Giardino», 1880, CF 8844.

49 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 6.005: «Protocolli. Tivoli», 1881, CF 8844.

50 Di fatto, nel 1893, Carlo Ashton era già proprietario di una villa che era stata recentemente costruita in un terreno appartenente al Comune, edificata in prossimità del laghetto unito all'antico caffè del Tivoli. ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 5.290: «Tivoli», 1893, CF 8844.

51 ASCFI, Comune di Firenze, *Filza II. Tivoli e Robley-Miller, 1871-1893*, n. reg. 5.289: «Protocolli. Robley nei Miller Adelaide Jane. Affare risoluto 8 luglio 1884», 1884, CF 8844.

52 Di fatto, nel catasto municipale del 1890 il complesso di Tivoli non figura più.

## In guisa di conclusione

Pertanto, nel periodo in cui Firenze era la capitale del Regno d'Italia (1865-1870) furono promossi importanti investimenti per l'ampliamento e il risanamento della città. Tra le numerose opere portate a termine, e come descrive il cronista Ugo Pesci, si trovava la costruzione del Tivoli, un vasto complesso eretto alle falde dell'urbe nel quale erano contenute tutte le ricreazioni possibili. Nei primi tempi, ebbe molto concorso di pubblico attratto dalla novità e dalla particolare amenità del luogo,<sup>53</sup> ma le difficoltà riscontrate dai suoi promotori nella gestione del funzionamento e della manutenzione condussero al suo prematuro smantellamento.

A ciò bisogna aggiungere che il trasferimento della capitale a Roma nel 1870 generò una marcata crisi budgetaria, che implicò un taglio (e perfino la dissipazione) delle aspettative progettuali.

---

53 U. Pesci, *Firenze...*, p. 471.



# LAS PLANIMETRÍAS DEL VERDE URBANO EN LA CIUDAD DE ZARAGOZA

Laura RUIZ CANTERA  
Universidad de Zaragoza

## Introducción

Desde el inicio de las primeras manifestaciones gráficas, el hombre ha sentido la necesidad de representar mediante diversos códigos y técnicas su espacio físico conocido sobre una superficie plana, instrumentos que han recibido el nombre de planos y mapas. A lo largo de la historia, los planos de las ciudades han evolucionado y adquirido diversas líneas de interés e investigación en función de las necesidades y de las exigencias de la sociedad, dando como resultado planos focalizados en diversas temáticas.

Las representaciones gráficas de los espacios verdes empezaron a despuntar en el siglo XVIII con el desarrollo de la industrialización y el nacimiento de las ciudades contemporáneas. La revolución urbana iniciada en este siglo exigió el replanteamiento de la inventiva bucólica de los jardines para integrar en la ciudad zonas verdes que no embellecieran únicamente los entornos urbanos, sino que también sanearan el ambiente. Esta situación generó numerosos planos de nuevas y amplias zonas, como los parques urbanos y jardines, para los que se precisaron grandes espacios libres, muchos de ellos localizados en las periferias de las ciudades.

En este trabajo, el documento gráfico del verde urbano se contempla desde una perspectiva amplia, puesto que es fuente de creatividad e inventiva de una serie de profesionales, generalmente de arquitectos, jardineros,

geógrafos e ingenieros, que volcaron sus conocimientos técnicos, así como sus habilidades y destrezas pictóricas y artísticas. Asimismo, la expresión gráfica de los espacios verdes ha constituido un encuentro entre la forma y la función y la continua adecuación de las corrientes paisajísticas predominantes a un espacio concreto de la ciudad, un diseño que responde a su vez a diversos condicionantes de índole social, ambiental, estético, etcétera.

Con todo ello, esta presentación tiene como fin primordial ahondar y valorar los rasgos artísticos de las planimetrías del verde urbano, una cuestión que ha quedado al margen y supeditada por el carácter funcional de los planos. La ciudad de Zaragoza constituye un ejemplo de gran interés para abordar este tema por convertirse a principios del siglo xx en modelo de ciudad densamente urbanizada que precisó de la incorporación de distintos espacios verdes, siendo los primeros construidos en localizaciones excéntricas.

En primer lugar, se aborda una visión general de la vertiente artística de los planos y los mapas a lo largo de la historia, y de forma específica se trata la dimensión estética de la expresión gráfica de los espacios verdes. Finalmente, se muestran y analizan una selección de planos de la ciudad de Zaragoza de los siglos xix, xx y xxi desde una perspectiva histórico-artística.

## El arte de la expresión gráfica en mapas y planos

### Arte y visiones urbanas

En la actualidad, las tendencias en el estudio de las planimetrías y las representaciones gráficas del territorio se mueven en dos direcciones: como herramienta geográfica y como objeto que proporciona conocimiento social, histórico, artístico y cultural en donde se incorpora la historia del arte y los estudios gráficos e icónicos y, en general, los estudios de la imagen. En todo caso, los mapas y planos son dibujos, por lo tanto, fruto de criterios personales e inventivos que permiten respaldar la dimensión artística de estos instrumentos geográficos. De hecho, hasta la aparición de los sistemas de representación normalizados, la plasmación de la ciudad se servía de recursos pictóricos dependientes en gran medida

de la pericia del dibujante, adelantado gran parte de las soluciones gráficas que hoy conocemos.<sup>1</sup>

La imagen del espacio terrestre en los siglos xv y xvi, influida por la configuración del concepto de paisaje, alcanzó altas connotaciones artísticas mediante vistas y corografías relacionadas con la admiración del territorio. Las corografías se vincularon al mundo de la pintura y se adaptaron a las corrientes plásticas predominantes, aunque en el plano teórico se diferenció entre una concepción corográfica artística y una corografía utilitaria y geométrica supeditada a la necesidad de obtener información de un territorio.<sup>2</sup> Ejemplos de estas vistas panorámicas urbanas en España son las realizadas por el paisajista flamenco Anton van den Wyngaerde por encargo de Felipe II, como es la descripción corográfica de la ciudad de Zaragoza del año 1563, conservada en la National Bibliothek de Viena y elaborada en tinta y acuarela.<sup>3</sup>

Desde el siglo xvii, los panoramas y paisajes incorporaron nuevos métodos con el uso de cámaras oscuras y otros instrumentos que configuraron nuevas expresiones, y también el aumento de las representaciones a vista de pájaro ayudó a establecer una relación cada vez más directa con el ámbito de la cartografía.

A partir del siglo xviii comienza a forjarse una cultura urbanística moderna y, con ello, la profesionalización de técnicos municipales (arquitectos, ingenieros civiles y militares, etcétera) capacitados para adaptar el urbanismo de las ciudades a los cambios tecnológicos y sociales que se estaban produciendo. La aparición de los planos reglados estuvo sujeta a unas mínimas disposiciones de homogenización gráfica acordes a criterios técnicos de ordenación urbana, una cierta normalización que invita a la reflexión sobre el valor artístico de estas planimetrías de intencionalidad y preocupación eminentemente funcional y práctica.

---

1 I. López Vílchez, «Forma y medición del terreno: agrimensura y topografía», en *L. Cabezas Gelabert e I. López Vílchez (coords.), Dibujo y territorio. Cartografía, convenciones gráficas e imagen digital*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 85.

2 J. C. Oliver Torelló, «La imagen visual del territorio: corografías y panoramas», en *L. Cabezas Gelabert e I. López Vílchez (coords.), Dibujo y territorio...*, p. 131.

3 R. L. Kagan (dir.) *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 2008.

Desde una concepción concepción histórica artística se deduce que el interés estético de estos dibujos deriva de su propia condición de imagen visual, constituida por una gran variedad de elementos, como líneas, colores, símbolos y patrones, que generan una composición determinada en función de la maestría del dibujante y el criterio personal. Requisitos que hacen que los mapas y planos se vinculen con actividades que van más allá de la geografía y la cartografía, como el dibujo y el diseño, y se relacionen con una cultura y un momento histórico determinados. De hecho, la inexistencia de una sistematización gráfica universal de los proyectos urbanísticos en la actualidad incrementa las variables con flexibilidad creadora, dando pie a innovaciones visuales en los proyectos urbanísticos.

### Los espacios verdes en la expresión gráfica del territorio

A pesar de la voluntad de homogenizar las expresiones del planeamiento de las ciudades y de la existencia de ciertas precisiones normativas, la idea, el proceso y el resultado son aspectos íntimamente ligados al ideario del creador. En este sentido, es la propia temática de las planimetrías de las zonas verdes la que demanda la elaboración de composiciones con una voluntad estética y atractiva para alcanzar la belleza del espacio y su entorno urbano.

El dibujo final de un proyecto está profundamente ligado al procedimiento técnico empleado por el creador, diversas formas de representar los espacios verdes que han evolucionado a lo largo de la historia al compás de los progresos científicos. De estos dibujos se pueden extraer una serie de convencionalismos que han perdurado hasta la actualidad, independientemente del medio de reproducción.

Por un lado se han conservado planos elaborados con tinta negra, y otros en donde se introduce cromatismo, habitualmente en gamas de verdes y azules de diversas tonalidades que pueden llegar a conferir a la imagen una mayor precisión, habiendo creado un código cromático que perdura en la actualidad. Además, ya tempranamente, existió una preocupación por la representación de la orografía mediante el sombreado y la proyección de los elementos, reforzando más o menos la dimensión tridimensional según las habilidades de los artistas.

En cuanto a los elementos recurrentes en las planimetrías de los espacios verdes, cabe destacar la vegetación, el agua de estanques, fuentes y ríos, y también los caminos, andadores y paseos. Todos ellos forman parte de un repertorio de infraestructuras que se han multiplicado en la actualidad, aunque, desde el punto de vista del diseño, sus formas se han simplificado, yendo hacia una tendencia minimalista.

A pesar de que el mundo de la información y la comunicación ha modificado los procedimientos técnicos dando lugar a nuevos sistemas de representación mediante diseños asistidos por ordenador, la idea que subyace sigue siendo la misma, concretar en un diseño personal una gran cantidad de datos territoriales.

Por otro lado, como sucede en el arte, las representaciones del territorio están sujetas a los cambios de estilo derivados de la evolución cultural o del propio progreso de la ciencia cartográfica.<sup>4</sup> Por lo que, la concepción y la ordenación de las zonas y espacios verdes a lo largo de la historia se han adaptado progresivamente a las tendencias artísticas y culturales existentes en cada tiempo y espacio y por consiguiente, también su expresión gráfica.

## Las planimetrías del verde urbano en Zaragoza

Cabe comenzar este apartado recordando brevemente la preocupación que nació en España por la introducción de los espacios verdes en las ciudades con motivo del avance de la industrialización y la búsqueda del bien común en el contexto urbano. Las primeras inquietudes de reforma urbana se remontan a la ciudad renacentista, con la apertura de plazas y amplias calles bajo una perspectiva ornamental y estética del trazado urbano. Sin embargo, fue en el siglo XVIII cuando se alzaron las primeras voces de angustia ante el proceso de insalubridad urbana que se estaba iniciando como consecuencia del aumento poblacional. Nuevos problemas que se convirtieron en objeto de estudio de cuantiosos tratados sobre la salud

---

4 L. Cabezas Gelabert, «Cartografía, mapas y planos», en L. Cabezas Gelabert e I. López Vilchez (coords.), *Dibujo y territorio...*, p. 15.

pública que se tradujeron en medidas de gestión mediante ordenanzas municipales y reales órdenes de índole ambiental e higiénica, convirtiéndose la salud, así, en asunto de Estado.

En cuanto a la constitución de zonas verdes de recreo, las primeras noticias en la legislación española se remontan al año 1749, cuando Fernando VI instruyó a los corregidores y alcaldes mayores para la conservación de las murallas de las ciudades. De igual modo, ordenó el cuidado de «las alamedas, arboledas que hubiere á las cercanías de los lugares para recreo y diversión se conserven, procurando plantarlas de nuevo adonde no las hubiere, y fuere el terreno a propósito para ello».<sup>5</sup> Esta primera iniciativa avanzó con paso firme en la sociedad industrial del siglo XIX, la cual no solo recogió el pensamiento y reflexión urbana iniciada en el siglo anterior, sino que, en esta dirección, hay que destacar la política emprendida por los gobiernos municipales para la construcción de jardines, parques urbanos, paseos o alamedas con funciones higiénicas y de esparcimiento. El propósito fue incorporar espacios libres en el abigarrado tejido urbano, constituyendo claros precedentes de los planes de ensanche elaborados a partir de la segunda mitad del siglo XIX.<sup>6</sup> A diferencia de los proyectos de ensanche y reforma interior, en los planos redactados para las zonas verdes no se fijaron unas indicaciones gráficas mínimas, lo cual hizo que las posibilidades de los diseños se ampliaran con gran libertad para el imaginario personal.

Durante las regencias de María Cristina y Espartero se inició una «profesionalización» en el asunto de jardines, que va a quedar vinculado a cuerpos de ingenieros civiles, de montes, de caminos y canales y de agrónomos.<sup>7</sup> En la capital aragonesa, fue en 1862 cuando la Sección 5.<sup>a</sup> del Ayuntamiento decidió crear el puesto de Director de Paseos, Jardines

---

5 F. de Larreágueti, *Apéndice a los cuatro tomos de los juzgados militares de España y sus Indias*, Madrid, Imprenta de la Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1781, p. 223.

6 G. Jori, «La ciudad como objeto de intervención médica. El desarrollo de la medicina urbana en España durante el siglo VIII», *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVII, n.º 431 (marzo de 2013), en línea: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-431.htm>> (consulta: 01/08/2016).

7 J. Gómez Mendoza, *El gobierno de la naturaleza en la ciudad: Ornato y ambientalismo en el Madrid decimonónico*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2003, p. 81.

y Arboledas debido a la necesidad de regular las construcciones de estos espacios públicos en la ciudad. El elegido para desempeñar el cargo fue el ingeniero agrónomo zaragozano Antonio Berbegal y Celestino.<sup>8</sup>

En 1865 redactó la «Memoria sobre el ramo de arbolados y jardines de Zaragoza», en donde incluye un «inventario» de las zonas verdes en Zaragoza y de sus especies vegetales. La memoria estaba acompañada de planos de cada zona descrita.<sup>9</sup> Los planos más representativos de la citada memoria son los correspondientes al soto de puente de San José, vivero de la Puerta Quemada, torre del Pino y arboleda de Macanaz, en los que se advierte la ordenación espacial de las plantaciones en función de la género vegetal plantado, y en donde cada uno de ellos es coloreado en una tonalidad diferente y acompañado con una leyenda al pie. Aunque son composiciones de gran sencillez, Berbegal introduce en los arbustos ligeros sombreados que configuran un tapiz verde en diferentes gamas, pequeños matices que hacen de estos planos magníficos documentos con un atractivo visual (fig. 1).

Entre las fincas descritas por Antonio Berbegal, la arboleda de Macanaz (localizada al noroeste de la ciudad en la orilla izquierda del río Ebro), dominaba una amplia extensión de terreno natural y constituía el vivero municipal de mayor preeminencia para el ornato de la capital por su soto de chopos y álamos, pero también, como espacio de recreo y disfrute público. Esta área natural aparece parcialmente representada en un excelente dibujo datado en 1832 y elaborado por Antonio Vicente y Juan Mendoza titulado «Mapa topográfico e hidráulico de una porción de terreno a derecha e izquierda de la azequia o escorredero del término del Rabal» (fig. 2).<sup>10</sup> En él figura una pequeña parte de la arboleda, junto a otras sendas y campos particulares. En este caso, la belleza del plano reside en el alto detallismo, unido a la sutil utilización de la acuarela.

---

8 Antonio Berbegal y Celestino fue el primer director de la Granja Agrícola de Zaragoza, en 1881, y formó parte de la comisión, creada por el Gobierno español, encargada de expedir el título de ingenieros agrónomos en Cuba, y, de hecho, publicó su *Proyecto de Escuela de Agricultura para la isla de Cuba* en 1884.

9 Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), caja 1.420, exp. 454/1865.

10 AMZ, signatura n.º 0239.

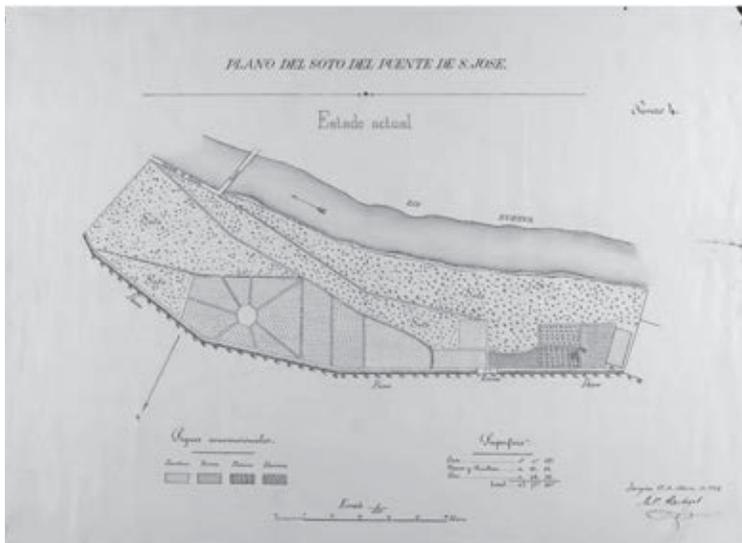
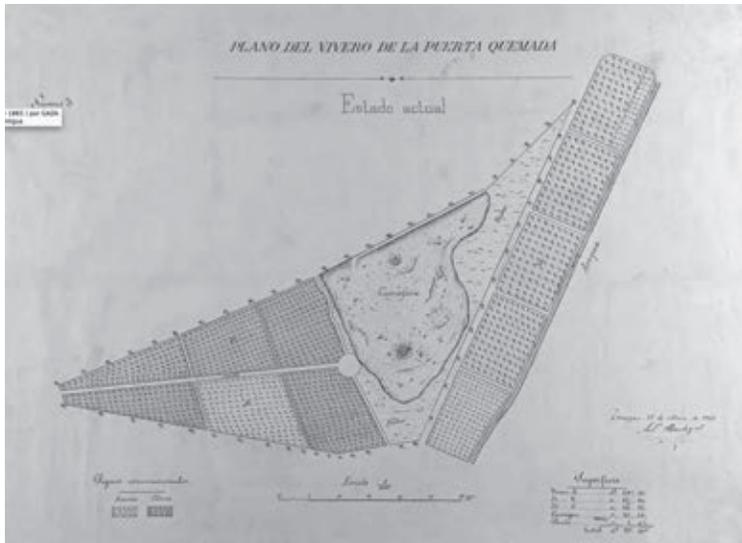


Fig. 1. Memoria sobre el ramo de arbolados y jardines de Zaragoza", Antonio Berbegal, 1865.  
 Arriba: plano del Vivero de la Puerta Quemada;  
 Abajo: plano del Soto del Puente de S. José. [A.M.Z]

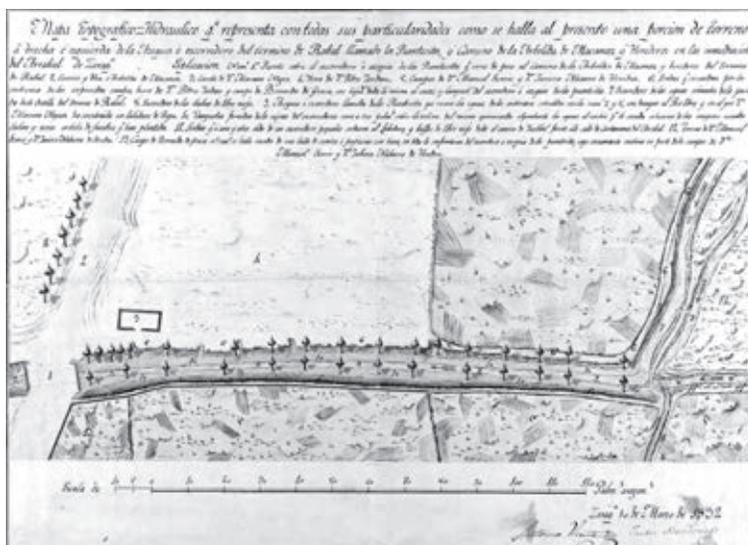


Fig. 2. Mapa topográfico e hidráulico de una porción de terreno a derecha e izquierda de la acequia o escorredero del término del Rabal”, Antonio Vicente y Juan Mendoza, 1832. [A.M.Z.]

La mayoría de los espacios verdes de carácter público de Zaragoza se establecieron, gracias a la iniciativa privada y municipal, en lugares y espacios libres al margen del centro de la ciudad para cubrir las necesidades de esparcimiento frente a la densidad construida, como fue el primer parque urbano proyectado para la capital aragonesa en 1892, el parque Pignatelli.<sup>11</sup> La idea de construir un parque en relación con los planteamientos higienistas surgidos en el seno de la ideología ilustrada se remonta a 1885. En este año, los concejales Simón de Varanda y Gimeno Vizarra anunciaron una moción en pleno municipal para la construcción de un espacio de solaz ajardinado en un lugar determinado de la zona sur de Zaragoza, popularmente conocido como graveras de Torrero o subida de Cuéllar, junto al camino de Torrero —actualmente, paseo de Sagasta—. Su construcción se prolongó a lo largo del primer tercio del siglo xx, de ahí que se conser-

11 AMZ, caja 955, exp. 50/1905.

ven numerosos planos del proceso de constitución del parque. El primero de ellos, es un croquis de gran sencillez elaborado por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena. Como revela el dibujo, el paisaje imaginado se concibe como una extensión de libre trazado en donde los caminos son perfilados sinuosamente en formas circulares y ovals que confluyen radialmente en plazoletas, como si pretendiera emular en el terreno la estructura interna de las flores y sus pétalos. Otro de los planos más interesantes es el realizado por el ingeniero agrónomo César Boente en el año 1914 con motivo de la instalación de tuberías de agua y bocas de riego en el parque.

A diferencia del anterior, este autor utiliza tinta de color verde para recrear la espesura del bosque. Al mismo nivel de simplicidad formal, representa otros elementos, como las ondas que forman las aguas del canal Imperial, produciendo en conjunto, a pesar de lo modesto del plano, una forma armónica y llamativa de narración del espacio físico verde (fig. 3).<sup>12</sup>

En las inmediaciones del parque Pignatelli también se hallaban los jardines de la iglesia de San Fernando, construidos a principios del siglo XIX y mejorados en 1853 por iniciativa del director de Caminos y Canales del canal Imperial, Pedro Severo Robles. Un conjunto natural que se integraba en la playa de Torrero, junto al canal Imperial y que se convirtió en un lugar predilecto para los vecinos en las festividades por su carácter pintoresco. Los jardines de la iglesia de San Fernando han sido retratados en planos de carácter general, como en el presentado para el proyecto de «Arreglo del camino de Torrero directamente por los depósitos de agua» por Ricardo Magdalena en 1886,<sup>13</sup> y también, en una versión colorista recogida en el «Proyecto de deslinde los terrenos de la zona de Torrero», de 1916, redactado por Antonio Lasiera, ingeniero director del Canal Imperial de Aragón, y Benito Sánchez, coronel ingeniero y comandante en plaza.<sup>14</sup> La forma de interpretar el espacio verde cambia en ambos documentos por la evolución formal del jardín y la ejecución técnica y, así es, como en el plano de Magdalena se corrobora que la simplicidad no está reñida con la calidad, rigurosidad y verosimilitud (fig. 4).<sup>15</sup>

---

12 AMZ, caja. 2.021, exp. 728/1916.

13 AMZ, caja 1.454, exp. 193/1888.

14 AMZ, caja. 2.307, exp. 1.041/1918.

15 A. Hernández Martínez, *Ricardo Magdalena: arquitecto municipal (1876-1910)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Ayuntamiento de Zaragoza, 2012, p. 23.

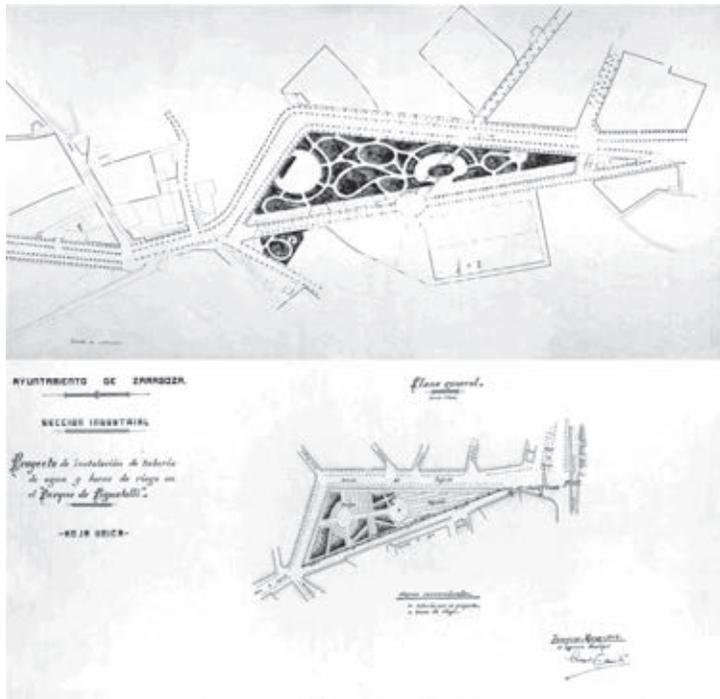


Fig. 3. Arriba: “Proyecto de jardines a la terminación de Torrero”, Ricardo Magdalena, 1892; Abajo: “Proyecto de instalación de tubería y de agua y bocas de riego en el Parque de Pignatelli”, Cesar Boente, 1917. [A.M.Z]

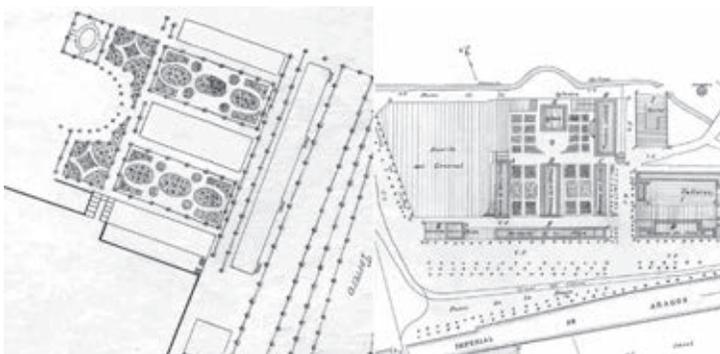


Fig. 4. Arriba: Detalle del plano “Proyecto sobre el rebaje y arreglo del camino y paseos de Torrero”, Ricardo Magdalena, 1888; Abajo: Detalle del plano “Proyecto de deslinde los terrenos de la zona de Torrero”, Antonio Lasiera y Benito Sánchez, 1916. [A.M.Z]

Como arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910), Magdalena, intervino en el diseño de espacios verdes como los jardines de la plaza Salamero en 1896 o de la plaza de Tenerías en 1899, y fue el primero en redactar el proyecto para el parque más importante de Zaragoza, el popularmente conocido como parque Grande —hoy, parque José Antonio Labordeta— en el año 1903. En colaboración con el director de agronomía municipal, Tomás Aguilar, ideó la estructura formal del parque en un plano de amplias dimensiones donde plasmó el proyecto más ambicioso de zonas verdes que se había redactado hasta la fecha en Zaragoza (fig. 5).<sup>16</sup> Estas grandes pretensiones hicieron que su construcción se dilatara en el tiempo hasta los años veinte, momento en que se encargó la redacción del proyecto al ingeniero municipal de montes Martín Agustín, el cual confeccionó un espléndido plano en 1927.<sup>17</sup> El dibujo, realizado en tinta y acuarela, es un magnífico ejemplo de los vínculos artísticos que puede alcanzar la expresión gráfica de los espacios verdes, propiedades estilísticas refrendadas por la propia complejidad del tejido urbano proyectado concentrando, por un lado, la geometría de los parterres, y, por otro, la espontaneidad de las vías internas.

En las últimas décadas, el salto cualitativo de la tecnología en la sociedad global ha codificado la factura manual en novedosos sistemas de representación gráfica capaces de almacenar y manipular los datos territoriales. Siguiendo la imparable línea evolutiva del grafismo de los mapas y planos, estos nuevos procedimientos técnicos están produciendo resultados visuales alejados de las ilustraciones del pasado para adecuarse al modo de ver e interpretar del mundo actual. Los últimos espacios verdes construidos en la ciudad de Zaragoza han sido configurados e ideados mediante los nuevos modelos de representación por ordenador, siendo el parque del Agua Luis Buñuel, construido en 2008 con motivo de la Exposición Internacional celebrada en la ciudad, el proyecto de mayor envergadura. Los ideales de sus creadores, Iñaki Alday y Margarita Jover, se vuelcan en numerosos planos que revelan las infraestructuras, paseos, accesos, jardines, plazas o sistemas de agua con las que cuenta el paisaje urbano de 120 hectáreas emplazado en el meandro de Ranillas (fig. 6).<sup>18</sup> Las planimetrías del parque del Agua son visualizaciones gráficas postmodernas que conjugan

---

16 AMZ, caja 945, exp. 2.107/1903.

17 AMZ, signatura n.º 0831.

18 *El parque del agua*, Zaragoza, Expoagua Zaragoza 2008, S. L., 2008.

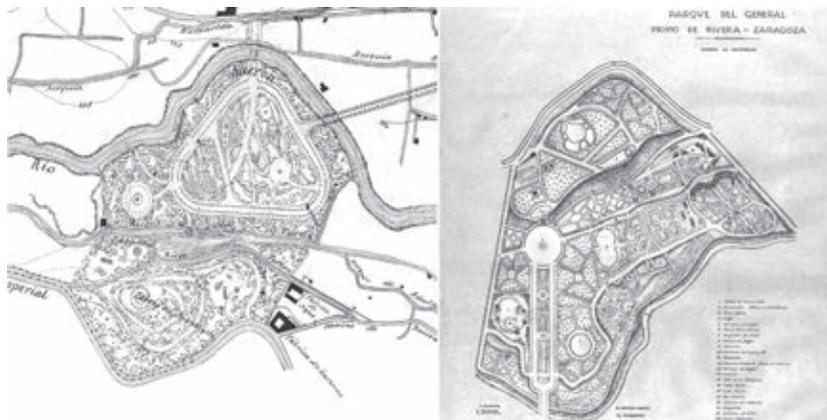


Fig. 5. Derecha: "Anteproyecto de parque", Ricardo Magdalena y Tomás Aguilar, 1903; Izquierda: "Parque del General Primo de Rivera, Zaragoza", Martín Agustín, 1927. [A.M.Z]



Fig. 6. Proyecto parque del Agua Luis Buñuel, Iñaki Alday y Margarita Jover, 2006.

el uso de códigos matemáticos perfectos dirigidos a la muestra de información visual con la intención de establecer una relación entre obra y espectador. Son el resultado de un proceso de creatividad y sensibilidad hacia el paisaje, de igual modo que lo fueron sus precedentes, las imágenes y ensoñaciones del verde urbano sobre el papel.

Acorde con esta última afirmación, y a modo de reflexión final, cabe retomar el argumento principal de este trabajo y defender el valor cultural y artístico de las planimetrías del verde urbano originadas en un primer momento con el pretexto social de llenar de vida las ciudades degradadas con amplios espacios localizados en las periferias urbanas. A lo largo del recorrido visual realizado por los ejemplos seleccionados, se constata cómo los datos e información del territorio han sido interpretados por los autores reconstruyendo nuevas visiones claramente influenciadas por el bagaje cultural, la formación, el periodo histórico y las técnicas gráficas. La evolución constante de planos y mapas en su significado y en su grafismo ha contribuido a su valoración como documentos históricos y artísticos y las aproximaciones realistas o imaginarias del paisaje han demostrado la intencionalidad creativa de arquitectos e ingenieros, dotados en su mayoría de habilidades pictóricas gracias a su formación. A todo esto, no hay que olvidar la pretensión de los planos de transmitir información codificada mediante un dibujo de carácter general alejado de excesos ornamentales, tal y como exige la vista cenital.

La proyección del territorio ha contribuido y seguirá favoreciendo la consolidación de imaginarios colectivos como una práctica más del amplio universo cultural y del arte en particular por su elocuencia, expresión y sugestión estética.

II  
BLOQUE TEMÁTICO:  
*EN LOS MÁRGENES DEL ARTE*



# LAS ROTONDAS COMO ESPACIOS PARA LA ESCULTURA

Francisco Javier GÓMEZ DE SEGURA HERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

Bartolomé PALAZÓN CASCALES

Universidad de Zaragoza

Si bien el título de nuestra comunicación podría haberse formulado con una interrogante, ya que un análisis de la experiencia en los últimos años de instalaciones de esculturas en las rotondas nos da unos resultados objetivamente poco satisfactorios desde un punto de vista artístico, también consideramos que, en muchos casos, estos han sido provechosos para el desarrollo de la escultura en los espacios públicos. Por este motivo vamos a exponer, en primer lugar, una serie de argumentos que nos darán una idea del estado de la cuestión; seguidamente pasaremos a enumerar varios aspectos que, en nuestra opinión, deberían considerarse a la hora de abordar proyectos de esta índole; y para finalizar, presentaremos varios ejemplos ilustrativos de esculturas que se encuentran instaladas en rotondas de la ciudad de Murcia.

## Estado de la cuestión

Aunque las primeras plazas con circulación giratoria para vehículos se empezaron a construir a principios del siglo pasado en París y Londres, inspiradas en los planeamientos del arquitecto y urbanista francés Eugène Hénard,<sup>1</sup> el

---

1 E. Canosa y A. García, «Enmascarando la pobreza del paisaje urbano: rotondas y arte público», *Boletín de la AGE*, 51 (2009), pp. 253.

origen formal de la plaza circular puede encontrarse en los trazados de los jardines del siglo XVIII, donde los parterres acotaban los paseos mediante las geometrías cruzadas de los senderos, ofreciendo a los paseantes una visión en perspectiva del paisaje y buscando el encuentro con las fuentes, templetos o esculturas situadas en las zonas de los cruceros. No podemos sustraernos a la tentación de imaginar el paralelismo entre las encrucijadas de los jardines históricos con los trazados urbanos actuales que, del mismo modo, confluyen en plazas circulares con fuentes y esculturas. A su vez, la actual geometría de calles y avenidas también nos remite a la imagen de los viales urbanos e interurbanos en cuyos cruces se sitúan las rotondas. Mediante estas visiones comparadas, podemos imaginar también cómo la escultura conmemorativa —situada sobre un pedestal en el centro del jardín— ha sido un elemento de referencia para el trazado en las posteriores transformaciones del espacio urbano: partiendo del jardín, evolucionando hacia la plaza ajardinada y terminando en plaza con circulación en torno al hito escultural que, en ocasiones, permanece como testigo de la memoria del lugar primordial. Esta adherencia de la escultura al lugar es una consideración importante y a tener en cuenta cuando se plantea la instalación de una obra en espacios públicos y que, en muchos casos, las esculturas sobre rotondas no tienen presente, lo que da lugar a obras descontextualizadas en las que predominan los efectos visuales sobre otras cuestiones asociadas a la obra artística.

Las rotondas son un sistema de trazado vial utilizado para regular el tráfico rodado, por lo general tienen forma de plaza circular alrededor de la cual se despliegan varias calzadas que facilitan el desplazamiento de los vehículos y la ordenación circulatoria en puntos de cruce entre vías públicas. Por tanto, las rotondas son infraestructuras viarias que sirven para facilitar el tráfico, y cualquier uso diferente que pueda darse a estos espacios estará condicionado por la prioridad de la seguridad vial, incluyendo la visibilidad de los conductores en sus trayectos. Aquí encontramos algunos de los problemas que pueden desnaturalizar la libertad creativa del artista cuando instala su obra en una rotonda, ya que la obra artística en estos lugares tiene una serie de servidumbres, entre las que citaremos las regulaciones de tráfico, la supeditación a la seguridad viaria, la titularidad pública de las infraestructuras de comunicación o el aislamiento de las rotondas en el interior del anillo vial, sin acceso directo para el peatón a la zona donde se aloja la obra artística.

Desde que se construyeron las primeras rotondas en España al finalizar la década de los ochenta, estas han proliferado por todo el territorio nacional hasta ser uno de los sistemas de regulación del tráfico más utilizados en los cruces de viales urbanos e interurbanos. La multiplicación de estas construcciones ha generado una gran cantidad de espacios dispuestos para ser ocupados por elementos de jardinería y por distintos tipos de componentes decorativos e iluminación, y en muchos casos las rotondas han sido lugares para la instalación de esculturas de las más diversas tipologías a lo largo y ancho de todo el territorio nacional.

La mayor parte de las rotondas se construyen en los viales de comunicación que se encuentran en las zonas periurbanas, que en este país han crecido exponencialmente a consecuencia del *boom* inmobiliario, pero también se encuentran en el interior de los cascos urbanos en puntos de confluencia de grandes avenidas o en el cruce de calles donde es necesario regular el flujo de vehículos. El tratamiento que se da a la instalación de esculturas en estos lugares suele ser diferente: las obras que aparecen en las glorietas urbanas suelen ser más conservadoras, abunda la escultura figurativa tradicional y la escala de relación con los elementos del entorno es más acorde con el lugar, podríamos decir que se produce un desplazamiento de las esculturas que encontramos en plazas, calles y jardines a estos nuevos espacios que son las rotondas urbanas; por el contrario, en las rotondas de los extrarradios, por lo general se apuesta por obras más abstractas que adquieren mayores dimensiones. Los paisajes de estos lugares son diferentes a los urbanos, suelen ser paisajes yermos, vacíos, sin identidad; son lugares que se encuentran en las zonas de desplazamiento entre los núcleos urbanos y las zonas comerciales o de «ocio», donde se instalan los polígonos industriales, lugares donde se construyen nuevas zonas residenciales o paisajes marcados por el entramado de viales de conexión entre autovías, autopistas y las carreteras de accesos urbanos. Manuel Delgado identifica estos lugares con la idea de no-ciudad: «[...] ciertos paisajes se prestan a darnos una idea de cómo convertir el concepto de no-ciudad en una extensión empírica que resuma toda su capacidad de inquietar. Entre ellos destacan los descampados, esas regiones desalojadas en las periferias urbanas, pero también entre las formas plenamente arquitecturizadas, a manera de intermedios territoriales olvidados por la intervención o a su espera».<sup>2</sup>

---

2 M. Delgado, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 79.

Otro aspecto que hemos de considerar, pues tiene una importancia trascendental en el tema que nos ocupa, son los distintos actores y la descripción de los roles que estos desarrollan en la toma de decisiones de los proyectos que concluyen con la erección de esculturas en las rotondas. Por una parte están los gestores, personificados en políticos y empresarios, por otra parte se encuentran los técnicos que participan en la ejecución de los proyectos, y, para finalizar, está el artista. Las decisiones tomadas para ejecutar las infraestructuras viarias que culminan con la instalación de una obra artística sobre una rotonda suelen tomarlas los políticos en colaboración con empresarios de los sectores de la construcción y de las obras públicas. La ejecución de las obras se lleva a cabo entre los técnicos en urbanismo, profesionales de obras públicas, de construcción y, en última instancia, se pide la colaboración al artista para que realice un proyecto conforme a un presupuesto acordado entre los dos actores principales. Claramente, la parte económica de los proyectos determina la calidad y envergadura de la obra ejecutada conforme a las funciones de los distintos actores y agentes intervinientes. En muchos casos, las obras quedan en el paisaje como espejismos, resultado de la confluencia de los intereses de algunos de los gestores principales.

Aparentemente, la obra, con su presencia, representa la libertad creativa del artista, pero el proyecto ha debido ser algo más que el objeto artístico, ha debido ser el acuerdo entre actores que defienden intereses públicos, ya que se construye en terrenos públicos, ha debido plantearse en diálogo con el paisaje que lo acoge y ha de concluirse en beneficio de la colectividad, pues, en la mayor parte de los casos, estos proyectos se financian con presupuestos públicos. Pero, lamentablemente, esto no siempre es así; si se profundiza analizando algunos de los proyectos en su contexto general, encontraremos todo un entramado de estrategias y servidumbres que han influido y condicionado el resultado final del proyecto en su conjunto. Javier Maderuelo, haciéndose eco de las dificultades que conlleva la gestión de proyectos de arte público, hace referencia a que

La desconexión entre técnicos, artistas, profesionales, funcionarios y políticos que intervienen en estas acciones y la incomunicación que existe entre ellos y los agentes sociales que actúan de mediadores propicia que con mucha dificultad se consiga aunar esfuerzos y acumular experiencias útiles

[...]. La función del arte y la labor del artista plástico en medio de estas luchas por el poder corporativo queda minimizada. El artista no suele ser invitado a colaborar en la gestación de la idea, elaboración de proyectos o construcción de la obra; su labor es reclamada como mero «decorador ocasional», estando supeditado laboral, legal y económicamente a técnicos y administrativos ajenos al mundo estético.<sup>3</sup>

Desde nuestro punto de vista, la proliferación de esculturas en las rotondas, en muchos casos, no responde a un interés por difundir la creación artística, más bien atiende a intereses propagandísticos de políticos o a los puramente crematísticos de empresarios; y la obra termina siendo una fachada que oculta otras intenciones diferentes al hecho creativo del artista. Consideramos que las oportunidades que ofrecen los nuevos espacios generados por las rotondas deberían basarse en criterios de funcionalidad viaria, paisajísticos y artísticos; dejando a un lado otros intereses, que en muchos casos serían reprochables.

Otro aspecto importante es la consideración del suelo sobre el que se realizan estos proyectos de infraestructuras e instalaciones como lugar público. Los nuevos espacios generados tras la urbanización donde aparecen las rotondas se construyen en terrenos públicos —de titularidad pública—; por tanto, todas las intervenciones deben ser transparentes y respetar el régimen de espacio público en los procesos de diseño y ejecución de obra. También, desde el punto de vista de la escultura que ocupa esos lugares, el artista tiene una responsabilidad, debiendo considerar estos espacios de intervención como lugares públicos en los que puede desplegar su libertad creativa mediante su obra, pero también ha de atender a las referencias del paisaje, a cuestiones relacionadas con la calidad medioambiental, especialmente en lo relacionado con la sostenibilidad del proyecto, y ha de trabajar sobre la idea del proyecto como un bien público.

A este respecto citaremos la opinión de Siah Armajani cuando se pregunta qué es lo público: «Todo lo que está en público. Todo lo que pertenece al público. Todo lo que se ha desprivatizado y colocado en una realidad pública. El sustantivo *público* expresa la totalidad de la vida, trabajo,

---

3 J. Maderuelo (dir.), *Arte público. Actas (del V curso) Arte y naturaleza. Huesca 1999*. Huesca, Diputación de Huesca, 2000, pp. 11-12.

edificios, calles, tiendas, fábricas, oficinas, todo aquello en lo que la gente vive y se mueve».<sup>4</sup>

Al referirnos a lo público no pretendemos equiparar los proyectos artísticos en rotondas con las consideraciones propias del espacio público urbano: una plaza en el centro de la ciudad no tiene las mismas connotaciones en cuanto a sus funciones y usos como espacio público que una rotonda en una zona periurbana. Todo ello nos lleva a reflexionar sobre las afinidades o diferencias que puedan ser aplicables a proyectos artísticos en contextos públicos distintos, pero es incuestionable el conocimiento desarrollado por la escultura pública en su labor generadora y regeneradora de espacios, colaborando con entidades en la producción de espacios públicos capaces de «[...] entretejer la trama urbana periférica mediante parques equipados y accesibles, nudos de comunicaciones con vocación de atraer elementos de centralidad, etcétera».<sup>5</sup>

Sobre la idea de escultura pública, un concepto asociado al de espacio público, citaremos la descripción que Marín-Medina hace a este respecto refiriéndose al pensamiento de Siah Armajani:

En lo que atañe al concepto de escultura pública, Armajani piensa que el término *público* declara ya «la totalidad de la vida»: trabajo, ocio, formación, jardines, calles, construcciones, todo aquello en lo que la gente vive y se mueve, y defiende que el arte público consiste en establecer una «relación entre arquitectura, paisajismo y escultura». Lo que en esa relación se busca es llegar al público común, no especializado, e intentar dar una solución sencilla, esencial, poética, a sus necesidades diarias: hacer satisfactorios el lugar por donde se transita, el asiento en que se descansa, la plaza de reunión, los sitios de trabajo, ocio y descanso... «El arte público debería abarcar edificios, tiendas, adornos y a todo el mundo; debería hacer sitio para la poesía y para todas las otras artes». Sobre el arte de la modernidad, Armajani opina que «ha abandonado al pueblo y ha perdido la conexión entre todas las artes», y propugna el arte público, el cual «no trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y el bienestar de los demás», tiene funciones sociales y «no pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino glorificada». Por eso hay que aceptar que, dentro del arte público, «el término

---

4 S. Armajani y C. Ortega, *Siah Armajani*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Diputación de Huesca, 2000, p. 92.

5 J. Borja y Z. Muxí, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003, p. 71.

*arte* no equivale a obras de gran escala en espacios públicos, sino que ¡a lo mejor significa la ausencia de arte!<sup>6</sup>

El fenómeno de las rotondas también está presente en el sentir popular, aparece reflejado en los medios de comunicación como crítica al despilfarro y al oportunismo político, es palpable en las inauguraciones de monumentos situados sobre los espacios abiertos por las rotondas; pero es especialmente en la *web* donde encontramos varias páginas que ofrecen puntos de vista diferentes. Entre algunas de ellas destacaremos *Nación Ronda*, que se presenta como un catálogo de los desastres urbanísticos que han quedado en el territorio español después de la burbuja inmobiliaria, haciendo referencia visual mediante fotografías aéreas a un antes y un después de las intervenciones especulativas sobre el territorio y que aparecen representadas en infinidad de planes urbanísticos, hoy abandonados, quedando en el paisaje las ruinas de infraestructuras sin terminar, sobre cuyos terrenos se dibujan los trazados de viales y rotondas inservibles. También pueden encontrarse en la *web* un gran número de enlaces con noticias de prensa y *blogs* que, en la mayor parte de los casos, inciden sobre el defecto popular por muchas de las esculturas instaladas en las rotondas, con titulares como «Repaso por las rotondas más absurdas de España», «Las rotondas más caras de España» o «Las diez rotondas más feas de España». Hemos de considerar que en la Red abunda el descrédito fácil y que en ocasiones se mezclan opiniones, dando el mismo valor a obras con diferente nivel de calidad artística; pero ello es consecuencia también de la frivolidad con la que los responsables políticos han utilizado el arte público para sus intereses promocionales o impulsado inversiones gestionadas con dudosa legitimidad.

Pero no todas las intervenciones llevan el mismo proceso. A lo largo de nuestro estudio hemos encontrado obras que cumplen con criterios de calidad artística y que se han planteado con honestidad desde el punto de vista de la gestión pública; en muchos casos, en colaboración con la experiencia profesional y presupuestaria de algunas empresas. Esto nos ha inspirado para plantear en el siguiente apartado una serie de consideraciones que, modes-

---

6 J. Marín-Medina, «La escultura útil», *El Cultural de El Mundo* (10-16 de octubre de 1999), Madrid, pp. 32-33.

tamente, podríamos explicar como «notas para un código de buenas prácticas», con las que no pretendemos más que incidir en algunos de los aspectos esenciales que dan sentido a la intervención artística en estos espacios, ya que ello redundará en la calidad de la gestión de los proyectos y en la apreciación que tendrá la ciudadanía de la escultura en los espacios públicos.

## Reflexiones sobre la gestación de proyectos en rotondas

Por lo general, la mayoría de las rotondas se encuentran en espacios interurbanos en los márgenes de las ciudades, estos lugares son paisajes sobre los que se impone una trama urbanizada de asfalto que origina espacios residuales, que permanecerán sin tratarse a medio plazo, mostrándose como solares anónimos a la espera de construcciones que den rentabilidad a nuevas operaciones mediante las plusvalías de los terrenos. Muchas de estas intervenciones en el paisaje se hacen con finalidad especulativa y no tienen en cuenta el impacto medioambiental ni paisajístico.

Es palpable que la deficiente gestión de estos proyectos es el origen de uno de sus problemas fundamentales: la falta de vínculo con el paisaje. Pensamos que es difícil que estos problemas puedan resolverse ajardinando las rotondas o colocando esculturas en estos lugares, sin más. A este respecto, compartimos la afirmación de Elia Canosa cuando dice:

[...] la valoración del arte público implica, en la mayoría de los casos, un diagnóstico paralelo del paisaje urbano al que se asocia. Contemplar la obra en su contexto ayudará a lograr un tratamiento más respetuoso que puede colaborar a alejar estos proyectos de su estado de crisis permanente y desafección de gran parte de la ciudadanía, recuperando su función primordial de enriquecimiento real de la esfera pública.<sup>7</sup>

Las rotondas son infraestructuras que facilitan la circulación del tráfico rodado y en su interior se generan nuevos espacios que son de titularidad pública. Por tal motivo, cualquier intervención sobre estos ha de estar supe-

---

7 E. Canosa Zamora, «El espacio público abierto y paisaje urbano de Madrid», en E. Martínez de Pisón y N. Ortega Cantero (eds.), *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, p. 155.

ditada a la seguridad vial y a la función dinamizadora del tráfico, y además pueden contener también elementos de jardinería, obras artísticas o simple mobiliario urbano; pero no ha de olvidarse que las formas de gestionar los proyectos sobre estos espacios deben servir a los intereses públicos.

En ocasiones, los proyectos en infraestructuras del transporte y vivienda reúnen los requisitos para servirse de la partida del «1,5 % cultural» del presupuesto para actuaciones artísticas que se aplican en obras artísticas o intervenciones de carácter artístico y cultural en el entorno del área de influencia del proyecto. Siendo este un dinero público, el tratamiento que ha de darse a la gestión de las inversiones siempre debe ser transparente y debe informarse a la opinión pública de los procedimientos seguidos para las adjudicaciones de obras, tanto por parte de la empresa adjudicataria como por la del artista contratado, si fuera el caso.

Cuando el proyecto artístico sobre las rotondas se hace a cargo de la empresa adjudicataria de las obras, actuando esta como patrocinadora de la obra artística, también debe darse el mismo tratamiento de transparencia al proceso desarrollado en el proyecto, ya que se ejecuta sobre terrenos de titularidad pública.

En estos proyectos de urbanización se justifica plenamente una planificación integral, donde han de considerarse aspectos esenciales, además de los que tienen que ver con la ejecución de la obra y la propia inversión. Entre otros, destacaremos la función ordenadora que tiene la infraestructura, el valor del paisaje donde se realizará el proyecto, la necesidad de establecer una fluida relación entre los distintos actores que intervienen, participando de los recursos de especialización que ofrece cada uno de ellos y realizar con transparencia los procesos de gestión y desarrollo de los proyectos pues ello facilitará su aceptación por parte de la ciudadanía. Finalmente, los proyectos deben considerar las actuaciones a largo plazo ya que suelen incidir en parajes de una compleja gestión paisajística y medioambiental.

Centrándonos en la obra artística que se ubica en las rotondas, pensamos que también es necesario que el proyecto se realice en todas sus fases con la misma exigencia de transparencia. Para ello, los proyectos artísticos podrían plantearse mediante la convocatoria de un concurso de ideas y a resolverse por una comisión de selección en la que participasen todos los actores, junto a representantes de la ciudadanía y expertos en el campo

artístico. En línea con la transparencia, el presupuesto de la obra artística debe ser público, ya que en muchos casos se convierte en un instrumento de especulación presupuestaria que puede dar pie a manipulaciones entre las distintas partidas de costes o, incluso, a facilitar operaciones fraudulentas.

La obra artística, por sí misma, no puede salvar un proyecto realizado sin la planificación adecuada. En muchos casos, estas intervenciones generan paisajes empobrecidos, sin identidad, asimilados a la idea de «no lugar» formulada por Marc Augé.<sup>8</sup> Los problemas de identidad de estos lugares no se resuelven colocando una escultura en una rotonda, y, en muchos casos, a los problemas de una deficiente planificación pueden sumarse las carencias de una obra instalada como un elemento descontextualizado del paisaje porque se ha implantado sin consideración alguna hacia el lugar y su entorno. Por el contrario, el artista contratado para hacer su obra en estos lugares debe ser consciente y responsabilizarse de que está ante un proyecto ubicado en un espacio público, en un paisaje complejo y que siendo sensible con las características del lugar, su obra podrá aparecer como una referencia de este, añadiéndole significado e identidad. A este respecto, y haciendo referencia a la importancia que el paisaje ha de tener en el proyecto artístico, Jordi Borja hace mención de la necesidad del reencuentro con el paisaje en un contexto de desarrollo sostenible: «El paisaje ha entrado con toda legitimidad en el urbanismo, no como un complemento, sino como un elemento principal, a veces incluso ordenador [...]. El desafío del paisaje hoy es también [...] la respuesta que puede darse a la región metropolitana, un factor cualificante de la tercera ciudad, de las periferias difusas...».<sup>9</sup>

Es frecuente encontrar esculturas ubicadas en rotondas en las que el artista no ha reflexionado sobre aspectos básicos que habría que considerar para realizar proyectos de esta índole. Citaremos algunos ejemplos: se desplazan proyectos del estudio del artista directamente al nuevo lugar; a lo sumo, se amplía el tamaño de la obra; a veces, el objeto escultórico aparece como un elemento ajeno al paisaje, sin vínculo alguno con el lugar; no se tiene en cuenta que la obra, en la mayor parte de los casos, se va a observar

---

8 M. Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

9 J. Borja, *La ciudad conquistada*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 83-84.

desde el automóvil, en movimiento; hay que contemplar que el acceso al terreno de la rotonda está muy limitado al peatón por cuestiones de seguridad vial; en ocasiones, el problema se encuentra en las inadecuadas dimensiones de la obra, por exceso unas o por defecto otras; y para finalizar, mencionaremos la necesidad de que también el proyecto del artista debe atender al impacto medioambiental y paisajístico de su obra.

Ya nos hemos referido al desafecto que el fenómeno de las rotondas produce entre los ciudadanos y en los medios de comunicación, expresándose de forma crítica frente a la mala gestión de estos proyectos y, en muchos casos, haciéndose explícito sobre la obra artística. Es indudable que todos los actores que intervienen deben reflexionar, cada cual desde su responsabilidad, propiciando una mejor identificación de los proyectos con el paisaje y la ciudadanía para, así, conseguir una mayor consideración de la obra artística ubicada en estos espacios.

## Varios casos de esculturas en rotondas de Murcia

La escultura *Torso ibérico*, realizada por Alberto Corazón, (fig. 1) se encuentra instalada en la rotonda San Marcelino Champagnat. Fue inaugurada el 21 de julio del 2006.<sup>10</sup> Se compone de un pedestal de hormigón cubierto con piedra de pizarra natural sobre el que se encuentra la escultura conocida con el nombre del *Torso ibérico*. Realizada en bronce,<sup>11</sup> está terminada con una pátina en tonos verdes. Para Alberto Corazón, la escultura en espacios públicos «no acaba de encontrar una relación estimulante y compartida por parte de los ciudadanos y ese es un problema que necesitamos afrontar. Una propuesta posible estaría en retomar la tradición estatuaria y volver a situar el cuerpo humano en el centro del ideario estético del humanismo».<sup>12</sup>

---

10 Nota informativa de la sección de comunicación del Ayuntamiento de Murcia del día 21 de julio de 2006.

11 *Murcia metropolitana. Centro de medios del Ayuntamiento de Murcia* [monográfico de arte], (diciembre de 2009), Murcia, Ayuntamiento de Murcia, p. 5.

12 Nota informativa de la sección de comunicación del Ayuntamiento del día 21 de julio de 2006 publicada en el tablón de anuncios del Ayuntamiento. En línea: <<http://www.murcia.es/Inicio/..%5CBoletines%5Cpdf/210706NP1A.PDF>>.



Fig. 1. *Torso ibérico* (2006), de Alberto Corazón.

La escultura *Frouida*, realizada por Cristóbal Gabarrón, (fig. 2) se encuentra en una de las siete rotondas que conforman el vial de Juan de Borbón. Es un homenaje al veinticinco aniversario de la creación del trasvase Tajo-Segura. Según el artista, *Frouida*<sup>13</sup> personifica a una ninfa del agua, con ella quiere representar una escena de protección de un manantial que se encuentra en el centro de la rotonda. Fue inaugurada el 24 de octubre de 2006 por el entonces alcalde de la ciudad, Miguel Ángel Cámara, quien en el acto inaugural fue acompañado por el autor de la obra.<sup>14</sup> En una entrevista realizada al artista en 2007 por Juan A. Párraga, el periodista se hacía eco del desafecto popular hacia el «urbanismo cultural», preguntándole sobre el rechazo hacia las «obras de arte que se ubican en diferentes espacios urbanos y que, a veces, suscitan el rechazo de una parte de la comunidad» y le proponía defenderse «como artista de todas estas críticas», a lo que Gabarrón respondió:

13 «Frouida: Homenaje al agua en la glorieta del Ikea», *La Verdad* [LV / Murcia] (23 de marzo de 2007), Murcia.

14 Nota informativa de la sección de comunicación del Ayuntamiento del día 23 de octubre de 2006 publicada en el tablón de anuncios del Ayuntamiento. En línea: <<http://www.murcia.es/Inicio/..%5CBoletines%5Cpdf/231106NP2A.PDF>>.



Fig. 2. *Frouida* (2006), de Cristóbal Gabarrón.

No, defenderme no me tengo que defender. Si no gusta una determinada obra en un determinado lugar, bueno, no puedes cambiarlo. La ventaja del arte público es que con tu obra provocas reacciones en la gente, se consigue llamar la atención en el sentido de que el arte tiene que incorporarse a la vida normal de las personas, de la gente que pasa andando, en coche... y, como todo en la vida, no hay nada que guste a todo el mundo. Entonces, con mi máximo respeto a la gente que no le guste, imagino que con el tiempo entenderá que el arte público es importante para el desarrollo de una ciudad y si no le gusta, pues eso ya no podemos cambiarlo.<sup>15</sup>

La escultura *Personaje*, (fig. 3) realizada por Rafael Canogar, fue inaugurada el 22 de marzo del 2007 por el entonces alcalde de Murcia, Miguel Ángel Cámara, quien afirmó en el acto de inauguración que la erección de la escultura de Canogar formaba parte del proyecto de gobierno de su partido para «seguir promocionando Murcia en el ámbito cultural y hacer una ciudad pensada para las personas, contribuyendo, a su vez, a su em-

---

15 Entrevista a Cristóbal Gabarrón: «Para hacer arte hay que ser absolutamente libre y honesto», realizada por Juan A. Párraga para la Universidad del Mar 2007. En línea: <<https://www.um.es/campusdigital/ActualidadUMU/Unimar%2007%20notas%20prensa/Entrevista%20gabarron.htm>>.

bellecimiento [...], es un reto tener una obra de estas características aquí, que será un nuevo referente para los murcianos». <sup>16</sup> La obra está ubicada en la Ronda Sur, en el cruce con la calle pintor Alameda Costa. Realizada en acero cortén, aparece como la síntesis de una cabeza de formas geométricas simples, <sup>17</sup> en línea con las *Cabezas* realizadas en obra gráfica por el artista en los ochenta.

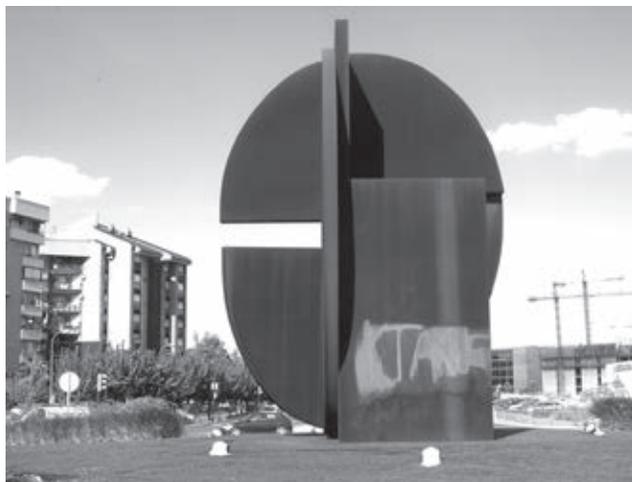


Fig. 3. *Personaje* (2007), de Rafael Canogar.

La escultura *Mantis*, realizada por Miquel Navarro, (fig. 4) se encuentra ubicada en la confluencia de Juan Carlos I con la avenida Miguel Induráin. El mismo Navarro indica que «*Mantis* es un encuentro lírico entre el insecto (parte orgánica) con la chimenea (parte inorgánica), creando una metáfora entre la huerta y la ciudad. Es un elemento totémico que se eleva como señalizador urbano, siendo una metamorfosis de dos mundos en uno, que

---

<sup>16</sup> Así lo manifestó el alcalde de Murcia, Miguel Ángel Cámara, en la presentación del escultor Rafael Canogar, que se desplazó a Murcia para la inauguración de su obra *Personaje*, *La Verdad* (23 de marzo de 2007).

<sup>17</sup> Entrevista a Rafael Canogar realizada por M. J. M., «Quiero que mi escultura sea parte de la ciudad», *La Verdad* (23 de marzo de 2007).



Fig. 4. *Mantis* (2007), de Miquel Navarro.

aúna lo nostálgico y lo contemporáneo». <sup>18</sup> Realizada en hierro pintado, también la describe como una «pieza surrealista y metafísica que conecta con lo onírico, dado por el tamaño no real del insecto y la chimenea. El color azul es el color del cielo despejado y del agua cuando actúa de espejo de este» <sup>19</sup>.

La obra de Oppenheim, que lleva por título *Cactus Garden*, (fig. 5) se encuentra en la rotonda de la plaza de Castilla. El conjunto formado por seis cactus está realizado en acero galvanizado y plásticos de colores. Durante la presentación de la maqueta en el Ayuntamiento de Murcia, el escultor explicó que su obra se inspira en la escala humana: «He elaborado unos cactus

---

18 Nota informativa de la sección de Comunicación del Ayuntamiento del día 10 de mayo de 2007 publicada en el tablón de anuncios del Ayuntamiento, en línea: <<http://www.murcia.es/Inicio/..%5CBoletines%5Cpdf/100507NP2D.PDF>>.

19 «La escultura *Mantis* de Miquel Navarro preside ya Juan Carlos I», *La Verdad* (10 de mayo de 2007).



Fig. 5. *Cactus Garden* (2007), de Dennis Oppenheim.

grandes para que el hombre se sienta pequeño dentro de ellos... Me gusta que la gente pueda interactuar con mi obra, que no se queden como simples espectadores, sino que sean partícipes de la misma». <sup>20</sup> Según el artista, la obra tiene sentido cuando los transeúntes la tocan, entran en interacción con ella y giran los cactus, modificándola, creando nuevas composiciones; aunque, al estar situada en el interior de una rotonda con un tráfico intenso, la interacción propuesta por el artista resulta dificultosa. Al concluir la instalación de la obra, el artista declaró en una entrevista: «[...] espero que mi obra guste a los Murcianos, aunque sé que mis obras nunca han sido un factor de exaltación al ciudadano de a pie, que las ve como algo faltas de valor artístico». <sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> E. Pamos, «Dennis Oppenheim vuelve a Murcia para finalizar su Bosque de cactus», *La Verdad* (17 de julio de 2007), p. 45.

<sup>21</sup> *Ib.*

# GRAFFITI Y ARTE URBANO: NUEVAS ESTRATEGIAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE MARCA-CIUDAD<sup>1</sup>

Olga HEREDERO DÍAZ  
Miguel Ángel CHAVES MARTÍN  
Universidad Complutense de Madrid

## Introducción

La cultura urbana, más presente e influyente que nunca, es creatividad, inquietud y búsqueda. En esencia, es experimentación y arte, pese a que la sociedad contemporánea, que consume imágenes sin más y toma el todo por la parte, confunda el *rap* con el *hip hop* y las pintadas con los *graffiti*, negándole al mayor movimiento contracultural que ha habido desde el *punk*, la dimensión cultural que posee.

En un escenario sociológico como el descrito, en el que la globalización ha situado a las ciudades en un mercado común, la crisis económica les obliga a diferenciarse mediante el uso de estrategias de *marketing* para la creación de marcas-territorio que sean innovadoras al mismo tiempo que sostenibles económicamente; lo que en la mayoría de los casos implica renovar su percepción como destino turístico. Para ello, las alternativas son múltiples y los ejemplos infinitos. Desde la modernización de las infraestructuras con nuevas terminales en los aeropuertos (el de Barajas, en Madrid), líneas ferroviarias de alta velocidad (el de La Meca-Medina, en

---

1 Esta comunicación forma parte de los resultados del proyecto de investigación «Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos» (ref. HAR2015-66288-C4-2-P). MINECO Plan Nacional I+D+i. Proyectos de Excelencia.

Arabia Saudí), puertos (el de Yokohama, en Japón) o rascacielos (Burj Khalifa, en Dubai), pasando por la rehabilitación de centros históricos (el de Santiago de Compostela), ejes fluviales (la ría de Bilbao), etcétera, o aquellas otras políticas de *city branding* centradas en la contratación de arquitectos de prestigio para la construcción de edificios icónicos (el Guggenheim de Bilbao o la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia). Sin olvidar, por supuesto, la creación de espacios de manifestaciones artísticas (Opera House, en Sydney), edificios de congresos (Plaza Mayor de Medellín), instalaciones deportivas (el Estadio Olímpico de Beijing) o parques temáticos (Eurodisney, en París; o el Parque Warner, en Madrid).

Sea como fuere, la realidad innegable es que las políticas urbanas de gestión de intangibles deben evolucionar para adaptarse a una sociedad en transformación. En este contexto, se cumple hoy medio siglo del nacimiento de un arte urbano que se revelaba ya desde sus inicios, allá por 1965, en Filadelfia, como una forma de interpelar al espectador casual desde superficies o lugares donde se supone que no hay espacio para el arte y que hoy se ha institucionalizado como actividad performativa del paisaje urbano. En este sentido, el análisis de su potencial utilidad como elemento vertebrador en el desarrollo de las estrategias de marca ciudad de aquellos espacios urbanos en los que tiene cabida es el objetivo de esta comunicación.

## Del *graffiti* al arte urbano

El origen del arte urbano está en la evolución del *graffiti*, que existe casi desde siempre. De hecho, manifestaciones artísticas como las pinturas rupestres, los dibujos en las letrinas romanas, los mensajes en las paredes de Pompeya, las marcas de los vikingos tras arrasar un poblado, el «Killroy was here» en las bombas de la Segunda Guerra Mundial, las andanzas de Kyselak en 1820 o la demarcación del territorio por parte de las bandas en EE. UU. en los años cincuenta y sesenta pueden considerarse antecedentes, pero no *graffiti*.<sup>2</sup>

---

2 F. Reyes Sánchez, «*Graffiti*, ¿arte o vandalismo?», *Pensar la publicidad*. Revista internacional de investigaciones publicitarias, vol. 6, nº extra 3 (2012), Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 53-70 (espec. 59).

Un término que procede del italiano *graffito* («rascado») cuya noción más extendida y que asumimos como propia es la vinculada a la cultura *hip hop*, que se originó a mediados de los años sesenta en Filadelfia como reflejo de la comunicación social de individuos o grupos considerados *underground*. Se trataba de una forma de expresión artística cuya repetición permitía la autoafirmación y reivindicación de la pertenencia al grupo de cada uno de sus miembros, y que poco tiempo después daría lugar al arte urbano.<sup>3</sup>

Será en los años ochenta y noventa cuando nuevas técnicas como la utilización de plantillas, pósters, pegatinas, etcétera, darán lugar a obras más elaboradas que, mediante mensajes de protesta y crítica social en las calles, aunque de contenido político solo durante un breve periodo a principios del nuevo milenio, dotarán de fondo y forma a un movimiento cultural revolucionario, invitando a la reflexión sin fines comerciales. Un fenómeno artístico, pero en esencia urbano, en tanto en cuanto, a menudo es más importante el lugar donde se ubica la obra y los elementos que la rodean que el talento de su creador.

No obstante, conviene remarcar la distinción terminológica que existe entre *graffiti* y arte urbano, dos términos que no deben confundirse, pese a que los medios de comunicación y los teóricos del arte a menudo los utilicen indistintamente. El *graffiti* son letras, firmas (*tags*) en color negro o llevadas al extremo de visibilidad y colorido con trazos, rellenos, difuminados, *powerlines*, brillos y fondo, realizadas con rotulador o *spray* sobre cualquier superficie. Es, además, una de las disciplinas de la cultura *hip hop*; mientras que el arte urbano es arte realizado en la calle, sea cual sea la técnica elegida. Ambas disciplinas comparten el soporte —el muro— y el espacio —las calles—, pero sus autores son distintos: los escritores de *graffiti* pintan trenes y «bombardean» la ciudad con sus firmas, mientras que los artistas urbanos, simplemente, exponen su obra al aire libre. Además, el *graffiti* carece de mensaje y objetivo, más allá de dar visibilidad al nombre de su autor como expresión de la exaltación del ego mediante la firma y, por tanto, es ajeno a cualquier fin de reivindicación social o de otra índole, a diferencia de la pintada, con la que también se confunde.<sup>4</sup>

---

3 En España, el pionero fue Juan Carlos Argüello, conocido como Muelle. Creador de un estilo propio, el denominado «estilo flechero», comenzó a pintar en 1977 e influyó a toda la primera generación de grafiteros nacionales.

4 F. Reyes Sánchez, «*Graffiti...*», p. 59.

Establecidos los conceptos básicos, no se puede obviar el hecho de que algunos autores promueven el uso del término *postgraffiti* para hacer referencia a la transformación del *graffiti* en arte urbano.<sup>5</sup> No obstante, si bien al principio se trataba de un grupo heterogéneo de artistas, será a mediados de los noventa cuando el *street art* se convierta definitivamente en arte callejero o urbano, entendido como un fenómeno global que abarca diversas propuestas en diferentes países. Y es que el *street art* surge en varias ciudades, aunque probablemente sea París, con el artista Blek le Rat en los años setenta, la más representativa.<sup>6</sup> A este respecto, fue clave el papel de los medios de comunicación en la difusión de un movimiento *underground* hasta su conversión en objeto de consumo por la sociedad contemporánea. Así, fue un artículo sobre el supuesto pionero del *graffiti*, Taki 183 en *The New York Times* en 1971 el que provocó el inicio del fenómeno en Nueva York, pese a que diversos autores coinciden en que es imposible saber con exactitud quién fue el primer grafitero.<sup>7</sup> Del mismo modo, la crónica sobre Blek Le Rat aparecida en *Le Monde* en 1986 dio a conocer al público europeo la existencia del *street art*.

No obstante, otros autores insisten en los matices de esta transformación, poniendo de relieve el hecho de que se trata de una evolución del *graffiti* hacia algo con «otros criterios de composición y ubicación e incluso otro concepto; nos encontraríamos, pues, ante una versión urbana del *land art*».<sup>8</sup> Sea como fuere, lo cierto es que *graffiti* y *street art* coexisten hoy en el espacio urbano contemporáneo.

---

5 F. J. Abarca Sanchís, «El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano», *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 12 (2010), Zaragoza, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

6 Paradójicamente, a principios de los ochenta surge en España un escritor de *graffiti* —no artista urbano, puesto que el arte urbano aún no había llegado a nuestro país— conocido como Bleck la Rata (curiosa coincidencia), quien, junto con Muelle, inicia la «moda» de firmar las paredes; un modo de significarse que se ha perpetuado en las generaciones posteriores de escritores de *graffiti*.

7 F. Reyes Sánchez, «Creatividad, estilo y tipografías en el *graffiti*», en J. Rom y J. Sabaté (eds), *Revisemos las teorías de la creatividad*, Barcelona, Llenguatge-Pensament-Comunicació, 2006, pp. 283-291.

8 P. Hernández, «El arte urbano. Nuevo camino en las disciplinas artísticas», *AACA-Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 0 (2007), Zaragoza, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

## De las calles a las galerías y los museos

Desde sus orígenes, el *graffiti*, y después el arte urbano, han aprovechado los espacios de la ciudad carentes de una funcionalidad como vehículo de fácil acceso a la ciudadanía, a modo de escaparate en el que el escritor de *graffiti* reivindica su nombre y el artista urbano expone su obra. Su presencia en los «no-lugares» de paso ha alcanzado con el tiempo una cotidianidad tal que los ha convertido en parte de la cultura popular de los barrios urbanos.

Sin embargo, poco a poco, el interés de las galerías de arte y la institucionalización en esta forma de expresión urbana, la han transformado en un objeto a la venta en el mercado del arte. Un hito emblemático en este proceso fue la exhibición de la obra del artista Banksy en 2006 en la ciudad de Los Ángeles. La exposición *Barely legal* convocó a una multitud de público, incluidas varias *celebrities*, lo que no tardó en disparar los precios y el interés de los coleccionistas de arte por las obras de un artista cuya identidad aún hoy se desconoce.

Sin embargo, la introducción del *graffiti* en los museos y las galerías de arte se iniciaba un cuarto de siglo antes cuando, en 1978, el San Francisco Museum of Modern Art celebraba una de las exposiciones pioneras, *Aesthetics of graffiti*. Tan solo dos años después, en 1980 y en un almacén abandonado del Bronx, el colectivo Colab (Collaborative Projects Inc.) organizó *Times Square show*, una muestra en la que varios artistas alternativos y grafiteros expusieron sus obras, entre ellos Basquiat, uno de los mejores ejemplos de la figura del grafitero reconvertido en artista, aunque no exista testimonio gráfico de ninguno de sus *graffiti*.<sup>9</sup>

De esta forma, y a pesar de las críticas desfavorables, el *graffiti* y todo aquel conjunto de prácticas creativas que convivían bajo la etiqueta de arte urbano (murales, instalaciones, esculturas efímeras, *breakdance*, etc.),

---

9 Jean Michel Basquiat (1960-1988), considerado hoy como el artista visual más exitoso de la historia del arte afroamericano, fue un creador *underground* conocido como SAMO. Su transformación en un cotizado artista urbano, el más influyente de la segunda mitad del siglo xx, con obra expuesta en multitud de galerías y museos, se recoge en la película biográfica *Basquiat* (J. Schnabel, 1996).

dejaron de ser formas expresivas espontáneas de la calle para convertirse en lenguajes artísticos contemporáneos que empezaban a integrarse en el sistema del arte.

Una institucionalización que en el caso español ejemplifican las iniciativas pioneras que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en el ámbito público, y la Feria de Arte Contemporáneo ARCO, en el ámbito privado, llevaron a cabo en 2006. Asimismo, la difusión de las imágenes de las piezas con la generalización del acceso a Internet ha permitido que el artista urbano ya no sea necesariamente *underground*, sino que forme parte del mercado del arte: «se legitima en las facultades de bellas artes, se beneficia de las becas y de los premios a la creación artística [...] y realiza obras de galería que se transportan y se venden con guantes blancos como las obras tradicionales».<sup>10</sup>

Y es que a pesar de que las casas de subastas más tradicionales como Sotheby's, Christie's o la parisina Drouot no han incluido aún secciones específicas de arte urbano en sus páginas web, la base de datos sobre arte contemporáneo más potente del mundo, Artsy, muestra como Bonhams New, Phillips London, Digard, Sotheby's o Christie's han subastado obras de arte urbano de forma constante en los últimos años. Un fenómeno que se ha contagiado también al mercado español, de forma que, en la actualidad, es el propio artista urbano el que decide si continúa pintando en la calle, si se dedica exclusivamente a producir obra expuesta o si compagina ambas alternativas.

## El arte urbano en la construcción de marca-ciudad

En un contexto global en el que las influencias culturales de la sociedad contemporánea son múltiples, ubicuas y cada vez más efímeras, la inmediatez comunicativa de Internet ha propiciado un panorama internacional del arte urbano uniforme e interconectado. Un fenómeno artístico que se desarrolla en un espacio urbano y en cuya definición y construcción subjetiva interviene en tanto en cuanto la ciudad es también una estructura simbólica.<sup>11</sup> Un

---

10 P. Hernández, «El arte urbano...».

11 K. Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.

espacio de percepción y representación, un lugar de identidad y símbolos<sup>12</sup> que cobra sentido en la gestión de la marca-ciudad si se admite que esta «es el reflejo de su identidad».<sup>13</sup>

Y es que hace décadas que las estrategias de desarrollo de marca-ciudad son una necesidad en un escenario internacional en el que «el territorio juega un papel más importante que en el pasado».<sup>14</sup> Así, desde un primer modelo clásico propio de la etapa industrial en el que el sector público acometía la planificación, seguido por un modelo de transición en la etapa postindustrial en el que el sector público y el privado institucional colaboraban en la toma de decisiones, se ha evolucionado hasta un nuevo *marketing* de territorios en el que se ha transferido la acción planificadora a los ciudadanos, que contribuyen a definir el producto-ciudad. Es el paso «desde el paradigma tecno-industrial a la planificación participativa»<sup>15</sup> en la que las formas de expresión artística de la ciudadanía en el espacio urbano son oportunidades estratégicas para conformar una identidad social sobre la que construir una marca-ciudad, por su capacidad para constituirse en modos de expresión y significación de una identidad urbana en constante transformación, puesto que «el arte es parte del ser humano, nace a través de la percepción y se mantiene vivo a través de la interacción».<sup>16</sup>

De modo que el arte urbano, como expresión artística de una creatividad cultural espontánea de la ciudadanía, cobra sentido para el *city branding* en tanto en cuanto propicia la creación de redes de cultura intangible

---

12 C. Rosas Heimpel, «La reivindicación de la ciudad por el arte urbano Ciudad Juárez, Chihuahua, México», *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 3 (2013), Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-70, espec. 61.

13 S. Fuentes, «Sistema de gestión comunicacional para la construcción de una marca ciudad o marca país», *Signo y Pensamiento*, 51, vol. xxvi (2007), Bogotá, Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, pp. 80-98.

14 M. Calvento y M. Ochoteco, «Una aproximación a la construcción de marca-ciudad como estrategia de inserción nacional e internacional», *Revista Economía, Sociedad y Territorio*, 29, vol. ix (2014), Toluca (México), El Colegio Mexiquense A. C., pp. 59-87, espec. 62.

15 A. Precedo, J. J. Orosa y A. Míguez, «Marketing de ciudades y producto-ciudad: una propuesta metodológica», *Urban Public Economics Review*, 12 (2010), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 12-38, espec. 17.

16 A. Poch Macías, *Creativity: Expresiones creativas en las ciudades contemporáneas/ Creative expressions in contemporary cities*, Madrid, Lemo D. L., 2013, p. 19.

que pueden verse como una estrategia de promoción turística. En consecuencia, el potencial del uso del *street art* presente en un territorio como elemento esencial de su identidad para el desarrollo de su marca se revela como una estrategia innovadora y viable, máxime cuando en la actualidad asistimos a la creación de un producto, en esencia urbano, pero sin que las ciudades lo estén articulando y sin que aún sean conscientes de lo que puede suponer como atractivo turístico. Es más, en la mayoría de los casos lo persiguen y destruyen, pese a que los *walking-tours* o los safaris urbanos (en Madrid, de la mano de Madrid Street Art Project, por ejemplo) sean ya una realidad,<sup>17</sup> proliferen las aplicaciones para *smartphones* que localizan con GPS las obras de los artistas callejeros en distintas ciudades del mundo o aunque existan múltiples publicaciones interactivas y multimedia, como *Graphic Picture Book*, que recogen obras callejeras, al mismo tiempo que otras iniciativas geolocalizan manifestaciones artísticas urbanas de forma colaborativa creando mapas a nivel global (*Street locator map*, *Street art viewer* o *el grupo de Flickr de street art*), y a nivel local, en París o El Cairo. Todas tienen en común el ser iniciativas no institucionales que, en la mayoría de los casos, se nutren de la cocreación y se apoyan en las redes sociales de sus usuarios para completar un experimento de catalogación del arte urbano.

Pese a ello, el fenómeno del *street art* se redimensiona en tanto en cuanto da un paso más, y de la institucionalización tras su introducción en las galerías y los museos evoluciona hacia su exhibición en el entorno al que pertenece. La ciudad se convierte así, en el escaparate de una forma de expresión artística que, al igual que el resto de monumentos del espacio público, conforma la identidad urbana.

Sin embargo, aún no se ha apostado por su instrumentalización como elemento vertebrador en la creación de las marcas-ciudad. Para ello sería necesaria una implicación real por parte de los políticos, los gobiernos locales y las instituciones responsables de turismo, que son los que inician,

---

17 Los safaris urbanos se organizan como visitas guiadas por las obras o intervenciones de arte urbano presentes en algunos barrios de Madrid (Malasaña, Lavapiés y otros). Sin embargo, son rutas que interesan a los ajenos al *graffiti* y al arte urbano, pero que grafiteros y artistas urbanos desprecian y boicotean constantemente, argumentando que su arte lo hacen en la calle «gratis» y no para que una empresa se lucre con su trabajo.

gestionan y dirigen el proceso de construcción de las marcas-territorio. En este sentido, en España las propuestas han sido escasas. Entre ellas destacan las iniciativas que fomentan y facilitan el uso del espacio urbano como escenario para la creación artística, como es el caso de la aplicación *Murs lliures* (*Muros libres*), que permite agilizar los permisos del Ayuntamiento de Barcelona para que quienes lo deseen, puedan pintar en algunas zonas de la ciudad, o los carnets para grafiteros que existen en municipios como Leganés o San Sebastián de los Reyes (Madrid), para que los jóvenes puedan utilizar libremente los muros cedidos por el Ayuntamiento.

A las anteriores se añaden las rutas turísticas por las obras en espacios públicos de artistas urbanos locales organizadas por diferentes ayuntamientos, como sucedía en 2001 con El Niño de las Pinturas,<sup>18</sup> en Granada, cuyo Consistorio editó además una colección de 9000 postales con sus pinturas callejeras. Así como los proyectos más consolidados de creación de museos de *graffiti* al aire libre impulsados por los Ayuntamientos de Alcorcón (Madrid), Leganés (Madrid) y Sevilla, o el Museo Inacabado de Arte Urbano (MIAU) de Fanzara (Castellón), un pueblo de 320 habitantes que han cedido los muros de sus casas a los artistas urbanos con el apoyo del Ayuntamiento y a través de una asociación vecinal.

Y es que no se trata solo de ceder espacios para la creación artística, ni de desarrollar proyectos que se limiten a describir un universo cultural. Para eso ya existen otras iniciativas igual de interesantes que catalogan el arte urbano conformando un registro global de redes de conocimiento (*Graffiti planet*, *Art creimes: The writing on the wall*, *GraffitiArte*, *Google Cultural Institute*, etcétera). El objetivo es ir un paso más allá e integrar la cultura urbana en la identidad de la ciudad, articulando un discurso de marca diferenciador sobre un fenómeno global desde lo local y sin caer en la autocomplacencia o los prejuicios sobre la legalidad o ilegalidad de estas prácticas.

---

18 Artista urbano que se dio a conocer popularmente cuando la revista *Hip Hop Nation* le concedió el premio al mejor grafitero del año 2001, ganando en la final a Zeta y a Suso33.

## Conclusiones

¿Artistas? Sí. ¿Innovadores y polémicos? También. ¿Creadores de marca-ciudad? En el futuro, por supuesto. El arte urbano ha conseguido en pocos años convertirse en parte activa del mercado del arte sin subvenciones ni ayudas públicas. Sin embargo, al no ser de nadie, puesto que se ubica en un espacio de todos, siempre existe el riesgo de que alguien decida llevarse la obra, máxime si su autor se consagra como un artista cotizado, siendo el mercado del arte el que impone la descontextualización de las piezas callejeras, puesto que solo así pueden venderse. Algo que atenta contra la esencia del arte urbano, del que no solo importan los artistas o las obras, que también, sino del que sobre todo interesa la ciudad. Se trata de investigar un fenómeno, en esencia, urbano, puesto que los artistas callejeros adaptan su obra al espacio urbano, y que tiene a la ciudad como protagonista, para comprender mejor su papel en el origen y evolución de la identidad cultural ciudadana y su posible utilización como estrategia de *city branding*.

En consecuencia, la creación de una marca-ciudad que tenga en cuenta la reivindicación del espacio público como ámbito principal de la vida artística, como estrategia de significación y como soporte esencial para la comunicación entre el artista y su público, se reivindica como una alternativa válida en el proceso de *brandificación* de los entornos urbanos contemporáneos, cada vez más necesitados de diferenciación. Y es que, nos guste o no, el arte urbano forma parte indisoluble de la cultura popular y de la identidad de la ciudad en la que habita.

# UN ANÁLISIS COMPARATIVO CAUSAL DE EXPRESIONES DEL *STREET ART* MEDIANTE LA TÉCNICA DEL SISTEMA DE RETÍCULAS

Rosana SANZ-SEGURA  
Eduardo MANCHADO-PÉREZ  
Universidad de Zaragoza

## Introducción

Independientemente de su contexto histórico, disciplina, duración o posible clasificación, cualquier manifestación artística comparte una serie de características clave:

- Se trata de un ejercicio expresivo. En todos los casos es el resultado del interés del ser humano por expresar pensamientos, ideas, emociones...
- Requiere de algún tipo de soporte o medio que actúe como canal comunicativo, y sobre el que el/la artista interviene con la intención de provocar el acontecimiento artístico.
- Puede ser percibido mediante alguno de sus sentidos por otros seres humanos y es interpretado de diferentes maneras dependiendo de los códigos utilizados por el/la artista, de su nivel de conocimiento por parte de los demás, y de la propia experiencia vital de estos.
- Se desarrollan en un determinado contexto social, en el que pueden influir y por el que pueden ser influidas, y del que también forman parte otras manifestaciones artísticas o culturales.

De esta manera, en el análisis de las diferentes expresiones artísticas, sean plásticas, escénicas, musicales o de cualquier otra índole, es posible

establecer de manera relativamente sencilla relaciones de colateralidad; esto es, identificar elementos coincidentes en cuanto al momento histórico en que se producen, el contexto social en que se ubican, la disciplina a la que pertenecen, las técnicas utilizadas o, incluso, las intenciones expresivas de cada una de ellas. Sería posible, del mismo modo, encontrar coincidencias en cuanto a los estímulos o acontecimientos que provocaron en los diferentes artistas la idea de concebir y ejecutar la obra, o respecto a las consecuencias que en el contexto social hubieran podido tener lugar.

No obstante, la caracterización de las posibles relaciones de causalidad, identidad e influencia entre ellas, las posibles afectaciones, de carácter más profundo, puede resultar una tarea más complicada, especialmente cuando se trata de relacionar trabajos pertenecientes a diferentes disciplinas.

En este trabajo se utiliza la herramienta de sistemas de retículas para analizar diferentes lenguajes artísticos en el ámbito del *street art*, pertenecientes a las disciplinas de la plástica y la música, siendo esta su principal aportación. Dicha herramienta está desarrollada a partir de la metodología de trabajo con sistemas de retículas (utilizada habitualmente en diseño gráfico), y fue originalmente formulada para su aplicación en el ámbito del diseño de producto. No obstante, puede servir además como herramienta de análisis de cualquier acontecimiento comunicativo, por lo que podría aplicarse también en el análisis de elementos y recursos gráficos, publicitarios, de vestuario o escenográficos, entre otros.

Esta herramienta se apoya en principios básicos de la teoría de comunicación como contexto integrador de todos ellos, y permite relacionar entre sí las características de diversos recursos y soportes, considerando todos como medios potencialmente expresivos.

De este modo, es posible identificar posibles vínculos entre diferentes planteamientos artísticos, no solo de colateralidad, sino también de causalidad. La herramienta de sistemas de retículas como método de análisis permite listar y ordenar los diferentes recursos expresivos disponibles o utilizados, su caracterización y su intencionalidad comunicativa, de modo que se puede reconocer la aportación de cada uno de ellos en una metodología general de mensajes interrelacionados. Se obtiene así un modelo representativo de un caso concreto, donde es posible considerar, entre

otros aspectos, cómo afectaría la modificación de uno de los elementos a la percepción del mensaje en conjunto o a la capacidad comunicativa del resto de elementos.

Mediante la construcción de distintos modelos capaces de reflejar las características expresivas y comunicativas de las manifestaciones artísticas de diferentes disciplinas en un mismo contexto social y la comparación entre ellos, se pueden identificar las relaciones causales entre recursos plásticos, como las estructuras compositivas, cromáticas, simbólicas, tipográficas, y recursos propiamente musicales, como pueden ser la estructura musical, el ritmo, la melodía, los instrumentos utilizados, su rango dinámico o la temática de las letras.

Los resultados de este trabajo tienen valor en sí mismos por el conocimiento generado en el curso del propio análisis del caso, pero su principal interés es que pueden servir como punto de partida y referencia en el desarrollo de nuevas actividades, tanto de análisis como creativas, facilitando el entendimiento entre artistas de diferentes disciplinas y permitiendo controlar el modo en que el público percibe la experiencia expresiva en general.

## La teoría de la comunicación, un estudio sistémico

La teoría de la comunicación es una disciplina que cuenta desde mediados del siglo xx con aportaciones teóricas de especialistas como Weaver y Shannon (fig. 1);<sup>1</sup> y se interesa por el estudio de la comunicación entre seres humanos desde la perspectiva del comportamiento interactivo. Estudia el acto de la comunicación como un sistema compuesto por sujetos (elementos activos) y elementos de información (lo que se transmite) en un entorno de múltiples interacciones.

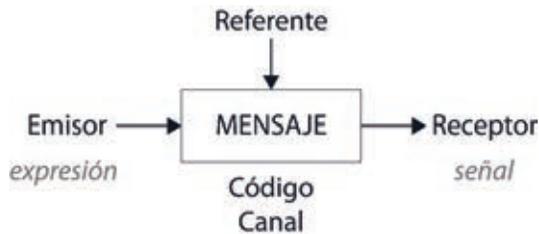
Se genera de este modo una expresión, un signo dotado de contenido. Así, una expresión es un elemento físico modificado para conseguir que

---

1 W. Weaver y C. E. Shannon, *The mathematical theory of communication*, University of Illinois Press, 1998.

transmita un determinado mensaje. Su consecuencia está destinada a ser percibida por algún receptor en forma de señal, esto es, de soporte de algún tipo de mensaje. Para que esto ocurra, dicha señal debe ser, además, diferenciable de otras señales, transmisible por medio de algún canal perceptible por el receptor y estar articulada en algún tipo de código comprensible por este. Dicho código consta de un conjunto de representaciones cuyas significaciones son compartidas por emisor y receptor.

FIG. 1.  
MODELO DE WEAVER Y SHANNON



En el caso de la comunicación artística, los distintos elementos que configuran la obra se convierten también en elementos potencialmente expresivos en el mismo momento en que son caracterizados. Además, en el caso de la obra artística, y a diferencia de lo que ocurre en el ámbito del diseño, la publicidad u otros ámbitos comunicativos, es posible que se desarrolle el acto comunicativo sin que los significantes de las diferentes señales (los códigos) estén plenamente definidos, pudiendo quedar condicionados a la interpretación subjetiva del receptor, que se convierte, así, en partícipe del acto creativo.

## Herramienta de sistemas de retículas

Esta herramienta fue desarrollada en 2013 para su aplicación en el ámbito del diseño de producto a partir del estudio del método de trabajo con sistemas de retículas en el ámbito del diseño gráfico; dicho método

original está ampliamente extendido, siendo planteado inicialmente por teóricos del diseño como Karl Gerstner,<sup>2</sup> y ampliado posteriormente por Swan,<sup>3</sup> Samara<sup>4</sup> o Ambrose,<sup>5</sup> entre muchos otros.

Swan define las retículas en diseño gráfico como «el planteamiento de especificaciones previo a la composición de páginas y textos que condicionan sus características definitivas». Abarcando más que la definición de una simple parrilla geométrica que guía la composición de los elementos gráficos en el diseño editorial con fines estéticos, consiguen vincular la forma con los requisitos funcionales del producto gráfico (soporte, técnicas de impresión, costes, distribución, legibilidad, etcétera) para garantizar el éxito del acto de comunicación. Estas especificaciones se refieren a diversos aspectos, como cuadrícula (márgenes, columnas, puntos de anclaje), fuentes tipográficas, estilo de párrafo, empleo de colores, empleo de imágenes, formato, imposición, jerarquía, indexación, ritmo y división de la publicación, técnicas de impresión y acabados. A su vez, en cada una de ellas se pueden configurar determinadas características, y esa configuración seleccionada para cada elemento caracteriza el tipo de mensaje que se transmite en el acto de comunicación.

La herramienta de sistemas de retículas propiamente dicha es concebida desde estos principios,<sup>6</sup> originalmente, para su aplicación en proyectos de diseño de producto<sup>7</sup> y en aplicaciones posteriores, como pueden ser el

---

2 K. Gerstner, *Designing Programmes*, Zurich, Lars Müller Publishers, 2007.

3 A. Swan, *Cómo diseñar retículas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

4 T. Samara, *Diseñar con y sin retícula*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

5 H. Ambrose, *Layout*, Barcelona, Parramón, 2005.

6 E. Manchado-Pérez y L. Berges-Muro, «Sistemas de retículas: un método para diseñar nuevos conceptos de producto hacia el usuario», *Dyna*, vol. 80, n.º 181 (2013), pp. 16-24.

7 J. Abella, S. Jericó y M. Martínez-Hansen, *Validación de una metodología de trabajo para diseño industrial y desarrollo de producto mediante el diseño de 3 versiones de un producto: moto ecológica*, trabajo fin de Grado en Ingeniería en Diseño Industrial y Desarrollo de Producto, de la Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2012, TAZ-TFG-2012-682.

I. Jimenez y A. Rubio, *Estudio de la relación entre el aspecto formal de los envases de perfume y la percepción del usuario ante diferentes atributos del perfume*, trabajo fin de Grado en Ingeniería en Diseño Industrial y Desarrollo de Producto, de la Universidad de Zaragoza, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, 2013.

análisis y desarrollo de marcas gráficas.<sup>8</sup> Consiste en la utilización de plantillas para la definición de la caracterización de cada uno de los posibles recursos expresivos existentes, necesarios para realizar la comunicación de los mensajes en todos los soportes disponibles, y por medio de los canales y códigos más apropiados en cada caso. Todos los elementos son definidos a partir del significado que se supone que se puede obtener con su aplicación, de modo que, una vez que se aplican todos en conjunto, se perciba un mensaje ordenado y jerarquizado, y más rico y complejo que si todos los elementos transmitiesen un único valor expresivo.

La herramienta se apoya esencialmente en la construcción de una serie de matrices de doble entrada en las que es posible relacionar los mensajes que se van a comunicar con los recursos caracterizables o disponibles de las retículas, de tal manera que las diferentes celdas de la matriz recogen posibles configuraciones independientes de cada recurso y capaces de comunicar los diferentes mensajes. Las diferentes combinaciones de soluciones parciales configuran posibles soluciones de conjunto y controladas frente al evento comunicativo, relacionando aspectos expresivos de toda índole.

En el modelo mostrado a continuación, la columna de la izquierda recoge los mensajes que se van a comunicar, ordenados de arriba hacia abajo según relevancia. La primera fila recoge los recursos caracterizables de las retículas disponibles para el proyecto concreto. A partir de este punto, es necesario rellenar cada una de las celdas con las posibilidades de configuración de cada uno de los recursos disponibles capaces de representar la parte del mensaje correspondiente. Esta herramienta se apoya en el principio de que resolver un problema complejo es más fácil si se consigue dividir en problemas más sencillos (fig. 2).

---

8 E. Manchado-Pérez, C. Romero Piqueras e I. López Forniés, «Optimización del desarrollo de marcas gráficas, trabajando con sistemas de retículas basados en matrices, obtenidas desde un enfoque basado en la teoría de la comunicación», San Sebastián. *I Congreso de Diseño Gráfico*, 2016.

FIG. 2  
 MODELO DE MATRIZ APLICABLE EN LA HERRAMIENTA  
 DE SISTEMAS DE RETÍCULAS (MANCHADO, 2013)

<i>Reticulas/ Mensajes</i>	<i>Recurso 1</i>	<i>Recurso 2</i>	<i>Recurso 3</i>	<i>Recurso...</i>
Mensaje 1	Configuracion 1.1	Configuracion 2.1	Configuracion 3.1	Configuracion...
Mensaje 2	Configuracion 1.2	Configuracion 2.2	Configuracion 3.2	Configuracion...
Mensaje 3	Configuracion 1.3	Configuracion 2.3	Configuracion 3.3	Configuracion...
Mensaje...	Configuracion...	Configuracion...	Configuracion...	Configuracion...

### Keith Haring, en los orígenes del *street art*

La vinculación causal entre recursos expresivos de diferentes disciplinas (plástica y música) en el ámbito del *street art* ya ha sido considerada previamente en el análisis de la obra de distintos artistas, siendo el caso de Keith Haring, posiblemente, uno de los más representativos. La obra de Haring se caracteriza por exhibir una serie de rasgos pioneros en los orígenes del *street art*: desde las intervenciones efímeras realizadas sobre soportes temporales, evolucionó a soportes más estables y tradicionales. Su lenguaje plástico era el resultado de su particular modo de expresión, pero estaba fuertemente influenciado por los *cartoons*, la publicidad y el lenguaje pop en general.

Pero Haring era también un apasionado de la música electrónica, el *breakdance*, *hip hop* y capoeira. *DJ* y bailarín, ya en 1978 había realizado experimentos tratando de representar mediante figuras geométricas los pasos de baile de la bailarina Molissa Fenley. En Nueva York, en la discoteca Kitchen (1983), colaboró con el bailarín Bill T. Jones para buscar un medio plástico que le permitiera representar de un modo esencial la cinética del cuerpo de los *downrockers* y del *boogie* eléctrico, precursores del *breakdance*. En efecto, el dibujo minimalista de Haring refleja el carácter primitivo de un tipo de música basado en ritmos esenciales. Su trazo limpio y proporcionado alude al mecanicismo, la electrónica y la tecnología (robots) presente en los sintetizadores. Los temas elegidos podían referirse tanto al impulso vital instintivo (los bebés) como al intercambio de energía y el contacto íntimo entre personas implícito en la pista de baile (las figuras que se atraviesan unas a otras). Las posturas de sus figuras se relacionan directamente con las poses

del baile *break*, y los elementos quebrados en la decoración de los fondos reflejan el ritmo sincopado y con alto contraste de la música que representa.

Su lenguaje plástico sirvió de inspiración a músicos y bailarines para desarrollar nuevos recursos expresivos. El hecho de que sus figuras progresivamente se aplanaran, o se apoyasen de nuevos modos, sugería a artistas nuevas poses de baile. En este caso la relación causal es evidente y ha sido profusamente estudiada,<sup>9</sup> y además es retroactiva y con múltiples líneas de influencia.

En el Village neoyorquino, la Factory de Andy Warhol reunía a artistas plásticos y músicos con el fin de afectar mutuamente la obra artística de todos ellos. El músico Alan Vega, cantante del grupo Suicide, comenzó su carrera artística en los años setenta creando esculturas de luz, buscando un lenguaje expresivo que, finalmente, se acomodó en el rock electrónico y que, posteriormente, evolucionó hacia su denominado *rockabilly* cubista. En el año 2006, el reputado artista Brian Eno, conocido por sus investigaciones sobre recursos potenciales, publicó *77 Million paintings*, una obra multidisciplinar que combina arte plástico en formato video con composiciones musicales, capaz de generar millones de combinaciones aleatorias de imagen y sonido.

En general, la relación entre el arte plástico y los distintos estilos musicales se ha producido de una manera bastante estrecha desde los años setenta, cuando las portadas de los discos dejaron de ser simplemente un medio de presentar a los músicos para tratar de representar los contenidos de la música o, incluso, de completar dicho contenido, como ocurre con la obra de Stanley Donwood y Radiohead; una relación que se ha visto seriamente afectada en el contexto del arte más comercial por el consumo de la música en soporte digital, desprovisto de un soporte físico que pueda albergar una obra plástica complementaria, y que en el entorno del *street art* puede haber suscitado encuentros con rasgos muy característicos al utilizar soportes estéticos menos convencionales para reflejar determinados valores filosóficos.

Esta opción no es exclusiva del *street art* y ha sido explorada, por ejemplo, en iniciativas lideradas desde la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Zaragoza, con instalaciones como *La Sombra del Sol*, *La Luz de la Luna*

---

9 E. Sussman, *Keith Haring*, Boston, Evergreen/Taschen, 1997.

o iniciativas como *Fusitrónica*.<sup>10</sup> Su objetivo era conseguir un acercamiento del arte contemporáneo al mundo de la ingeniería, mediante la colaboración entre artistas, el mundo industrial y la comunidad universitaria. El primer caso tuvo la forma de una inmersión de intervenciones artísticas en centros de la Universidad, buscando provocar cambios que iban más allá de las propias obras. Fusitrónica perseguía producir fusiones entre música y otras expresiones artísticas; por ejemplo, mediante la colaboración de un *DJ* con un artista visual que manipulaba proyecciones.

### Un modelo de retículas aplicable al arte plástico en el contexto del *street art*

Mediante la configuración de cada uno de los recursos disponibles en el arte plástico, tales como elementos simbólicos, lemas, lenguaje formal, cromatismo, técnica, recursos tipográficos, selección de soporte y el establecimiento de diversas referencias más o menos sutiles, el artista refuerza su mensaje en la búsqueda del impacto y la pregnancia de este.

Tal como expone Javier Abarca en su disertación,<sup>11</sup> «el *street art* responde a aquella actuación artística independiente, que va más allá del *graffiti* y que tiene lugar en el espacio público por iniciativa exclusiva del artista y de forma libre de control externo alguno». A diferencia del *graffiti*, el arte urbano o *postgraffiti*, interactúa con el público general no especializado, y sumerge al espectador o transeúnte en un acto de comunicación con el artista, y podría caracterizarse más concretamente en los siguientes mensajes específicos:

- Lo político, el rechazo al sistema del arte o la crítica social que invita a la reflexión del espectador.
- La identidad del artista (elementos propios e identificables de su obra, su discurso conceptual e iconicidad).

---

<sup>10</sup> *La sombra del Sol, la luz de la Luna, Fusitrónica*, 2003-2006.

<sup>11</sup> F. J. Abarca Sanchís, *El postgraffiti, su escenario y sus raíces: Graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

FIG. 3.  
 MODELO DE RETÍCULA APLICABLE AL ARTE PLÁSTICO  
 EN EL CONTEXTO DEL STREET ART

RECURSOS / MENSAJES	ELEMENTOS SIMBÓLICOS/ LEMAS	LENGUAJE FORMAL	CRONATISMO	TÉCNICA	RECURSOS TIPOGRÁFICOS / PICTOGRÁFICOS	SOPORTE	OTROS
<b>POLÍTICO- REGENERA- CIÓN SOCIAL</b>	Caricatura, retrato, uso de iconos populares...	Invita a análisis y reflexión, no es evidente, múltiples lecturas	Paleta diversa, muy variada.	Economía de medios, autoproducción, independencia, colaboración	Uso de determinados tipos	Selección de soportes para denuncia/ valorización / gentrificación	Objetivo dignificador, embellecimiento
<b>IDENTIDAD DEL ARTISTA</b>	Nombre, pseudónimo, anónimo	Trazo, composición, escala, proporción	Paleta característica	Tipo de técnica utilizada, colaboración, formación académica	Trazo personal a modo firma, plantillas	Selección de soportes característicos	Trascendencia, enriquecimiento personal
<b>MODERNIDAD</b>	Referencias, códigos de actualidad	Códigos más accesibles, no sujetos a normas, buscan innovación	Integrado con el escenario	Acrílico, tipo de aerosol			
<b>EFÍMERO</b>				Incorporación de materiales degradables, uso de <i>sizkens</i> , técnicas rápidas		Continuidad con el soporte, reutilización de soportes, superposición, diálogo	

- La regeneración social mediante la reactivación de los espacios comunes de la ciudad.
- La transitoriedad y lo efímero, (el artista urbano es consciente de la limitación temporal de su obra y adapta sus recursos de manera acorde a su degradación o desaparición).
- La modernidad de un fenómeno popularizado y representativo de un periodo concreto.

Considerando dichos mensajes y los recursos disponibles, obtendríamos la siguiente retícula (fig. 3).

### Un modelo de retículas aplicable a la música en el contexto del *street art*

Abarca expone cómo el arte urbano «resulta de la confluencia de la tradición artística occidental con cuatro tradiciones de actuación independiente en la calle: el *punk*, el *skate*, la contrapublicidad y, sobre todo, el *graffiti*».

El *punk* es una forma de cultura urbana global<sup>12</sup> que tiene su origen en Nueva York y Londres en los años setenta y que abarca no solo la música, sino también una filosofía de vida con unos rasgos comunicativos y de identidad muy potentes y cuyos valores o mensajes son

- La anarquía, en contra de cualquier institución política, económica y cultural.
- La crítica social.
- El DIY, o *háztelo tú mismo*.
- El desprecio a las reglas convencionales de la estética.

Generalmente, el *punk* se asocia a formas primitivas de *graffiti*, pero, progresivamente, el *street art* se vincula más a estilos como el *hip hop*, el *rap*, el *breakdance* o el *skate*.

---

12 C. O'Hara, *The philosophy of Punk: More than noise!!*, Edimburgo/San Francisco, AK Press, 1995.

FIG. 4.  
 MODELO DE RETÍCULA APLICABLE A LA MÚSICA  
 EN EL CONTEXTO DEL STREET ART

<i>Recursos / Mensajes</i>	<i>Letras</i>	<i>Estilo musical</i>	<i>Voces e Instrumentos</i>	<i>Soporte / Formato</i>
<i>Político Regeneración Social</i>	Denuncia, crítica, exposición de situaciones, contextos	Estilos considerados marginales, <i>no mainstream</i>	Grabaciones de sonidos urbanos, samplers, participación de ciudadanos anónimos. Mestizaje, fusión de estilos	Licencias CC, colaboración, <i>dubbing</i> , distribución libre
<i>Identidad del Artista</i>	Alusión a la propia identidad, expectativas, filosofía, visión. Lenguaje elaborado	Pregnante, característico	Voces propias, búsqueda de rasgos característicos, melodías, <i>riffs</i> reconocibles y <i>pregnantes</i>	Línea de cartelería, fanzines, <i>stickers</i> , actuaciones promocionales DIY
<i>Modernidad</i>	Uso de lenguaje de la calle	Estilos considerados marginales, <i>no mainstream</i>	Tecnología, DIY, electrónica	Soporte virtual, licencias CC, divulgación, soportes alternativos ( <i>book, pendrive...</i> )
<i>Efímero</i>	La interpretación musical es siempre efímera, sólo perdura la grabación en diferentes soportes.			

El *hip hop* tiene su origen en los años setenta en Nueva York, dentro de un contexto de clases marginales y desfavorecidas que inició una forma de autoexpresión de denuncia y proyección de su estado social, vinculado a otras escenas de subcultura tales como el *rap*, el *djing*, el *break dance* y, por supuesto, el *graffiti*. Todas ellas emergieron como expresiones artísticas y se retroalimentaron dando lugar a una escena urbana y su extensión como comunidad artística. En la vinculación entre diferentes disciplinas y, más concretamente, dentro de este colectivo cabe destacar la figura de Afrika Bambaataa, *DJ* estadounidense del Bronx (Nueva York) y criado en el movimiento activista de liberación negra; es el precursor del *breakbeat* y del elemento de unión de la lírica del *rap*, la música de *DJ*, el baile y el

*graffiti* como vía de escape para los jóvenes de los *ghettos* y su alejamiento de la delincuencia y la droga.

Como recursos propios de cualquier manifestación musical, se evidencian las letras, el estilo musical, las voces e instrumentos, el soporte y el formato. La caracterización de cada uno de ellos apoya los mensajes antes enumerados y hace del proceso de comunicación un acto memorable y pregnante. Considerando dichos mensajes y los recursos disponibles, obtendríamos la siguiente retícula (fig. 4).

### Comparación entre ambos modelos

Al aplicar el modelo como un recurso para una comparación causal de ambas disciplinas se pueden identificar, en primer lugar, elementos de rango análogo que expresan mensajes equivalentes y que pueden ser directamente vinculados, e interpretar relaciones más sutiles en segundo lugar.

De este modo, se puede concluir que existen los siguientes elementos compartidos, en los que existen relaciones causales y diversos grados de interacción:

1. Lo efímero y la propiedad compartida. En el arte plástico se trata de intervenciones en soportes temporales de duración, incluso, programada, en espacios públicos y accesibles a todos. En el plano musical se huye del soporte convencional coleccionable y se opta por la libre distribución (lienzo/grabación). Del *hip hop* primitivo ni siquiera se conservan grabaciones.
2. La colaboración entre artistas, el respeto. Se desarrolla un sentimiento de comunidad interdisciplinar donde se trabaja partiendo de la creación de otros artistas (*repintado/dubbing*).
3. Búsqueda de una cierta notoriedad sin enriquecimiento económico. El uso del anonimato, el alter ego o el pseudónimo se asocia con la búsqueda de notoriedad en un contexto independiente del reconocimiento asociado a la identidad personal.
4. La independencia de la industria, economía de medios y, aun así, la búsqueda de calidad, formación académica/capacidad de producción. Un rasgo característico del *street art* es la calidad de las manifes-

taciones, dominio de técnica, capacidad de innovación y experimentación al margen de la industria.

5. El cromatismo/eclecticismo musical. Existe un esfuerzo integrador de múltiples matices y referencias culturales diversas. Enlaza con la búsqueda de la calidad en el sentido en que se expresa un alto nivel cultural, algo opuesto, por ejemplo, a la cultura *punk*.
6. La denuncia, activismo social. El desempeño de una función social, activa, de compromiso. El *street art* muestra una búsqueda de cambio, no de anarquía. Se persigue influir, invitar a la reflexión, al cambio, utilizando recursos expresivos sorprendentes que persiguen captar la atención del espectador para despertar actitudes conscientes.
7. En esta línea, se persigue una interacción participativa con el público (interpretación de la obra e incluso participación abierta en su ejecución, desarrollo o mantenimiento).

## Conclusiones

No se trata de establecer un rango jerárquico ni una línea temporal; el fenómeno de causalidad es mucho más complejo: trata de identificar relaciones de influencia y bilateralidad que pueden tener múltiples entradas y salidas y ser, además, retroalimentadas. El objetivo principal del trabajo es más mostrar una forma de analizar que el resultado del análisis del caso expuesto, considerado de interés y utilidad para un número mayor de especialistas.

Cualquier manifestación artística se puede considerar desde el punto de vista de la teoría de la comunicación. En este sentido la herramienta de sistemas de retículas puede ser utilizada como un recurso para el desarrollo y análisis en detalle de los esquemas de sistemas comunicativos propuestos por anteriores especialistas, indicando los pasos para su aplicación.

El modelo puede ser aplicado por profesionales de diferentes disciplinas en el análisis de otros eventos comunicativos, y como recurso para el desarrollo creativo de nuevas iniciativas.

*Agradecimientos:* A José María López Pérez, profesor de la Universidad de Zaragoza, músico y *DJ*, por sus aportaciones en el análisis presentado.

EL *TAPE ART* EN CONTEXTO URBANO.  
ESTUDIO DE DOS CASOS  
DEL *STREET ART* ESPAÑOL:  
COLECTIVO TAV Y SOLANAS-DÍAZ

Víctor SOLANAS-DÍAZ

Universidad de Salamanca

Los primeros trabajos y obras artísticas con cintas adhesivas aparecen en el momento en que el celo, la cinta de embalaje y la cinta aislante comienzan a ser producidos industrialmente. Algunos usuarios intuyen que existe un claro potencial estético en esos rollos adhesivos cilíndricos que permiten plastificar desde pequeños objetos a paredes enteras, y se deciden a emplearlos como un material no exclusivamente utilitario, sino como material artístico.

El *tape art* tiene en el norteamericano Michael Townsend uno de sus precursores, siendo él uno de los primeros artistas que toman clara conciencia de las posibilidades de los materiales adhesivos fuera del formato convencional. Tras trabajar en algunos proyectos de diseño en los que utilizaba la cinta adhesiva como medio, se dedicó por completo a intervenir en edificios y paredes en los que reflejaba su particular forma de «decoración», empleando tanto motivos figurativos como formas abstractas.

La utilización de los muros y el suelo de los exteriores de los edificios, con clara intención de arte urbano, supuso que el empleo de la cinta adhesiva encontrara un cauce de acción similar al del *graffiti* con *spray* u otros medios. Fue en los años noventa y sobre todo en la década de 2000 cuando el *tape art* comienza a definirse como una tendencia artística y el propio término adquiere notoriedad. El número de artistas que realizan trabajos con cintas adhesivas crece notablemente y su obra tiende a una renovación

y reformulación constantes, todo ello impulsado por el desarrollo y enorme alcance que las redes sociales comenzaban a tener en el nuevo milenio.

Pese a ser un tipo de arte asociado a la intervención de amplios espacios, murales y grandes escenarios, surgen otras posibilidades que pasan por el trabajo a pequeña o mediana escala, en soportes bidimensionales más tradicionales, como son tabla o el metacrilato. En el caso de este último material, encontramos las creaciones ejemplares de Mark Khaisman y Max Zorn, reputados artistas que trabajan con cinta de embalaje exclusivamente para crear obras figurativas cargadas de matices y de gran calidad. Pero la mayor parte de trabajos que se desarrollan en este campo son obras pensadas para espacios de medio o gran formato, bien se trate de interiores de salas, bien de habitaciones y pasillos o fachadas de edificios.

En la creación *indoor* tenemos ejemplos de trabajos muy diferentes, con intenciones diversas: transformar el espacio y la propia arquitectura con elementos geométricos sencillos, la decoración brillante y colorista que muestra nuevas posibilidades en los espacios intervenidos, o la modificación de las tres dimensiones con la línea como elemento clave. En este sentido, podemos hablar de obras en las que se emplea un solo tipo de cinta adhesiva, como en el trabajo de Esther Stocker o Monika Grzymala, en los que se emplea cinta americana negra, o de Víctor Solanas-Díaz, que utiliza la cinta señalizadora amarilla y negra. Otras intervenciones tienen en el uso del color parte de la esencia de la obra, como son los espectaculares trabajos de Kuki.NYC, Klebebande, Damien Gilley o los colectivos TAV y Tape Over, por citar solo algunos. Son también reseñables, por la difusión y calidad que tiene su obra en la actualidad, las intervenciones de interiores realizadas por el artista visual Jim Lambie, concretamente en escaleras y suelos.

En el *tape art outdoor*, caso que verdaderamente nos interesa en esta ocasión, es preciso citar como creadores de referencia a No Curves o Buff Diss. No Curves han desarrollado una obra en soporte bidimensional de gran calidad y muy versátil, mostrando este trabajo en exposiciones de distinta índole, mientras que Buff Diss se ha centrado en los murales de gran formato desde 2005. Dinomaat, Multipraktik y Osta4penko han realizado interesantes trabajos en exteriores y han expuesto sus obras en eventos artísticos relacionados con el arte urbano.

Pero si existe un artista que trabaja con cintas adhesivas y ha hecho de ello una forma de vida y de arte ese es El Bocho. Lleva en activo desde finales de los noventa y ha desarrollado una serie de obras que le han valido mérito y reconocimiento a nivel internacional, llegando a colaborar con espacios artísticos de primer orden, así como con empresas y conocidas marcas. El Bocho realizó en 2009 en Berlín un gigantesco mural de mil cien metros cuadrados realizado íntegramente con cinta adhesiva, resultando hasta la fecha el mural más grande creado con cintas adhesivas.

### Caso uno: Colectivo TAV

José Miguel Piquer, Álvaro Navarro y Nadia Montero, artistas procedentes del mundo del diseño, la arquitectura y la publicidad, forman el Colectivo TAV (Tape Art Valencia). Este colectivo lleva realizando trabajos de *tape art* desde 2012, año en el que se hace patente su interés por los elementos geométricos y el empleo del color que les caracteriza. Prueba de ello es la intervención *Amor de meteorito*, realizada en el espacio *co-working* Botánico creativo de Valencia. A esta intervención seguirán más de veinte hasta el presente año 2016, la mayoría de ellas realizadas en Valencia, aunque también se ha podido ver su trabajo en Madrid, Barcelona e, incluso, en Estados Unidos.

Su línea de trabajo abarca tanto la obra *indoor* como *outdoor*, dependiendo siempre de la idiosincrasia del trabajo a realizar. Han intervenido en fachadas de edificios como la de la antigua Estación del Norte de Madrid o las cristaleras del Espai Rambleta y han decorado interiores de espacios relacionados con el diseño como Wayco o Long Bao. Pero, sobre todo, han intervenido en paredes y cristaleras a modo de murales de gran formato cuya tendencia expresiva está en una línea cercana a la decoración y al diseño, llegando a realizar intervenciones para marcas comerciales como Adidas o Munich.

Una de sus primeras intervenciones que mostraba el interés del Colectivo TAV por la decoración mural fue la realizada en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MUVIM), de título *Dórico, jónico y robótico*. Mediante el empleo de las cintas adhesivas, entre ellas las de colores flúor, transformaron el escaparate y la pared de manera que los elementos arquitectónicos principales quedaban modificados. La intención decorativa inicial fue a su vez «transformativa», logrando una expansión de líneas y formas

sencillas fuera del cristal horizontal que producía un cambio en la apariencia general de la fachada del museo. El propio título de la intervención ya anticipaba el sentido de la propuesta, tomado de la arquitectura *clásica*, y a la que se le aplicaba una suerte de *mutación* mediante el color y la línea. (fig.1).

Otro de los trabajos que reseñaremos en este artículo es el realizado en 2013 en Ciutat Vella Oberta, en Valencia. En esta ocasión, el trabajo a realizar estaba, de algún modo, condicionado de antemano, puesto que se trataba de «reinterpretar» el azulejo valenciano para el Primer certamen CVO. Esta intervención se realizó sobre un damero de baldosas y se distribuyó el espacio horizontal en una cuadrícula compuesta por nueve cuadrados sobre los que se dibujaron diferentes formas y motivos geométricos, distintos todos entre sí. Una parte de estos motivos tiene como base de trabajo la línea que produce la propia cinta adhesiva, mientras que otros combinan línea con áreas más densas de color mediante la acumulación de trozos de cinta adhesiva. El resultado fue espectacular; todo un ejemplo de trabajo en equipo para lograr una obra de *tape art* muy inteligente. (fig.2).

La tercera intervención que permite hacernos una idea global de la obra *outdoor* del Colectivo TAV es *Invade Patraix*, realizada en el barrio valenciano de Patraix, en colaboración con Yelp, aplicación móvil que permite encontrar comercios y tiendas cercanas. En esta ocasión, los elementos geométricos se entremezclan con elementos figurativos sencillos tomados de la ciencia ficción que respondían a la propuesta de «invadir Patraix», de forma que la iconografía resultante está cercana al mundo de los videojuegos. De algún modo, este trabajo remite en su contenido a la primera intervención, *Dórico, jónico y robótico*.

La intervención se realizó en diferentes zonas del citado barrio y tuvo como resultado una concatenación de espacios intervenidos con un material común: la cinta adhesiva. Según fuese el espacio que se había de intervenir, se optó por la anteriormente citada «iconografía alien» o por elementos geométricos sencillos que, una vez más, adquirirían mayor relevancia debido al color flúor de los materiales adhesivos utilizados. Es interesante observar como en uno de los trabajos realizados en una fachada en la que se alternan muros, ventanas y puertas se han trazado tres elementos compositivos que dan continuidad al espacio horizontal a la vez que se rompen la estabilidad creada por las horizontales y verticales de las puertas y las ventanas, generando así una tensión que reformula la composición de la pared intervenida. (fig. 3).



*Fig. 1. Colectivo TAV, Dórico, jónico y robótico.*  
Intervención con cintas adhesivas sobre vidrio y hormigón. Valencia, 2012.



*Fig. 2. Colectivo TAV, Festival Ciutat Vella Oberta.*  
Intervención del ensolado con cinta adhesiva. Valencia, 2013.



Fig. 3. Colectivo TAV, *Invade Patraix*. Intervención con cinta adhesiva. Patraix, Valencia, 2015.

## Caso 2: Víctor Solanas-Díaz

Hablar de la obra de Solanas-Díaz en esta ocasión significa hablar en primera persona, y ello conlleva sus riesgos. El hecho de que sea el propio autor quien va a hablar de su trabajo artístico puede facilitar la labor, pero también puede resultar complejo; seleccionar y acotar permanentemente determinados trabajos que nadie conoce mejor que uno mismo, y de los cuales podría hablar largamente y con detalle, no es tarea fácil. Por ello, en esta parte hablaré en primera persona, de manera que aquello que pretendo exponer resulte preciso y lo más fiel a la realidad de las obras.

Mi vínculo con el *tape art* procede de un proyecto específico que comencé a elaborar en 2008 de título *Vertical thoughts*, que se fue ampliando con el paso del tiempo, hasta desembocar en otro proyecto realizado con cintas adhesivas, *Neither*, del que voy a presentar tres derivaciones. En este proyecto, de carácter matemático, empleo solamente un tipo de cinta adhesiva: la cinta señalizadora de diagonales amarillas y negras. Este único elemento lo voy adhiriendo de forma paralela en las paredes suelos y techos, superponiendo una tira de cinta sobre otra, hasta cubrir toda la superficie del plano a intervenir. A continuación expondré la realización y desarrollo de algunas de las intervenciones vinculadas al *tape art* que he realizado en los últimos años, concretamente tres intervenciones desarrolladas entre 2012 y 2016. No se trata de los trabajos más espectaculares ni de los más reconocidos, sino de los trabajos que tratan de reactivar el espacio mediante el análisis de la arquitectura y del entorno urbano y sus elementos.

El primer ejemplo que presento fue realizado con la ayuda de la Fundación Uncastillo, de Zaragoza, a raíz de la concesión de la beca Encuentra

08. La intervención que se realizó estaba pensada específicamente para la localidad de Uncastillo y consistió en el análisis de la arquitectura románica y su reinterpretación, haciendo visibles los espacios que aparentemente son menos relevantes: las escaleras, y más concretamente las contrahuellas de las escaleras. La intención era «restaurar» la policromía exterior que la mayor parte de edificios religiosos poseían en su momento reinterpretando con cinta señalizadora una especie de decoración geométrica con reminiscencias de las geometrías de los suelos y paredes de edificios civiles y religiosos. Se procuró tomar como referencia la ubicación de las iglesias románicas de Uncastillo y su relación con el trazado urbano para crear un mapa que relacionase los distintos emplazamientos mediante la intervención de las contrahuellas de las siete iglesias. Se aprovechó el conjunto de las contrahuellas de las escaleras a modo de plano vertical uniforme, tratando de crear un efecto de deslizamiento, como si las escaleras estuviesen en movimiento, resultando una sensación de inestabilidad y deformación del espacio. (fig. 4).



Fig. 4. Victor Solanas-Díaz, *Out of Neither*. Intervención.  
Cinta señalizadora amarilla y negra sobre contrahuella de escalera. Uncastillo, Zaragoza, 2012.



Fig. 5. Víctor Solanas-Díaz, *Out of Neither*. Intervención. Cinta señalizadora amarilla y negra sobre pared. Cuartel de Azuqueca de Henares, Guadalajara, 2016.

El segundo ejemplo, pese a utilizar el mismo material adhesivo, es el resultado de otra propuesta bien distinta. A raíz de la convocatoria Microintervenciones 2016, se planteaba a diferentes artistas que interviniesen en interiores y exteriores del cuartel de Azuqueca de Henares, en Guadalajara. Para la ocasión, además de intervenir en las paredes principales de dos estancias, planteé algo que podría asemejarse a lo que en el entorno del *graffiti* se conoce como *tag*: un grafismo rápido que permite identificar al creador o al espontáneo que marca la pared con su *spray* en cualquier sitio. La idea era crear una especie de firma personalizada que se pudiese plasmar en cualquier parte, a modo de «microintervención», rápida y eficaz simbólicamente. Obviamente, no es posible realizar este tipo de trabajo rápidamente ya que cualquier pequeño ejercicio con la cinta adhesiva conlleva bastante tiempo. Pero la propuesta de hacer un *tag* en una zona concreta del muro exterior que permitiese al público relacionarlo con la intervención realizada en el interior daba sentido al conjunto. En este caso,

el estudio de la arquitectura y del entorno, pese a tratarse de un espacio de menor escala que en el anterior ejemplo, fue determinante para lograr la relación visual del espacio exterior con el interior, y viceversa. (fig. 5).

Por último, queda por explicar una de las últimas intervenciones que he realizado en 2016: la propuesta presentada a Madrid *street art* Project con motivo de la convocatoria C. A. L. L. E. llevada a cabo en el barrio de Lavapiés de Madrid. En esta ocasión, el espacio a intervenir estaba dado de antemano: la fachada de las bodegas Lo Máximo, en la calle de San Carlos. Al tratarse de la parte baja de la fachada de un edificio, procuré aprovechar el plano vertical para crear una especie de decoración barroca fundamentada en torsiones, ondas y curvas que produjesen un efecto de tres dimensiones y también un efecto de movimiento. Este trampantojo cinético, propio del *op-art*, se logra solapando las diagonales amarillas y negras matemáticamente, como vectores equipolentes de medidas proporcionales. Cada curva creada posee su especial fórmula matemática y da lugar a un tipo de curva u otro. En esta ocasión, se tuvo que analizar el plano vertical teniendo en consideración las dimensiones de la ventana y las puertas, hecho que condicionaba el trabajo y obligó a un estudio exhaustivo de las dimensiones del espacio y de las relaciones entre los elementos geométricos preexistentes y las formas cinéticas a ejecutar en la pared.

La particularidad del proyecto *Neither* dentro del *tape art* consiste en que, utilizando las líneas rectas que la cinta adhesiva proporciona, se logran efectos curvos y ondulantes creando la apariencia de una superficie continua. El espectador tiende a visualizar las intervenciones como un todo y no como un cúmulo de líneas verticales que se han ido superponiendo a lo largo de la pared. Además, hay que añadir el efecto plastificado brillante que produce la obra una vez acabada; la cinta señalizadora utilizada<sup>1</sup> tiene unas características que hacen de este elemento algo único, aportando una peculiar textura «artificial» que convierte cualquier material sólido de la ciudad en plástico una vez intervenido.

El simbolismo de la cinta señalizadora o avisadora también es un punto a destacar en este proyecto. Suele ser utilizada, precisamente, en zonas

---

1 La cinta adhesiva empleada es de la marca Tesa Tape. El Colectivo TAV también utiliza los materiales de esta conocida marca.

de edificios o mobiliario urbano que presenten peligro o desperfectos. La tendencia a asociar este material con la arquitectura urbana y su deterioro hace que su utilización *outdoor* restablezca el sentido original del material dentro de los límites de la ciudad. (Fig. 6).



Fig. 4. Víctor Solanas-Díaz, *Out of Neither*. Intervención. Cinta señalizadora amarilla y negra sobre contrahuella de escalera. Uncastillo, Zaragoza, 2012.

## A modo de epílogo

Después de haber comentado los dos casos de *tape art* que desarrollan su trabajo principalmente en España, es preciso exponer unas breves conclusiones que se extraen de lo explicado anteriormente. En primer lugar, el hecho de trabajar con cintas adhesivas supone un claro condicionante. Por un lado, el empleo de un material que siempre se «desarrolla» en líneas rectas. Este factor limita las formas potenciales de los trabajos y generalmente las intervenciones se centran en estructuras creadas con rectas, cercanas a la geometría. Aunque se pueden crear formas curvas sin demasiados problemas, la tendencia es al empleo de la línea de una forma vectorial, direccionando las líneas en los tres movimientos posibles: vertical, horizontal y diagonal. Por otro lado, se trata de un arte esencialmente efímero, sobre todo cuando se realiza en exteriores. En ocasiones, dependiendo de la superficie sobre la que se adhiere el adhesivo, puede resultar más duradero,

pero, en general, el *tape art outdoor* tiene fecha de caducidad. El adhesivo en exteriores está sometido a la meteorología, y la lluvia, más que el calor, es su peor enemigo. Solamente los trabajos realizados en interior son capaces de sobrevivir algunos años, teniendo presente siempre el tipo de superficie sobre la que se va a pegar la cinta adhesiva.

Parece una tendencia clara que el *tape art* en contexto urbano, así como en interiores, tiende a «intervenir» el espacio, a la vez que supone un extraordinario ejercicio de decoración de este. Algunos casos van más allá de la decoración empleando los elementos geométricos, de forma que la perspectiva y las tres dimensiones se interrelacionan, creando nuevos espacios dentro del mismo plano o combinando varios planos, como sucede en la obra del norteamericano Damien Gilley.



# STREET ART, ZARAGOZA Y SU ESPACIO URBANO: FESTIVAL ASALTO

Lucía MARÍN GUALLAR

Universidad de Zaragoza

Yo, antes que nada, soy artista. Lo que pasa es que he elegido la calle como soporte. Mi lienzo es la pared. [...]. Lo que apporto es que hago pintura contemporánea en la calle...

Eltono<sup>1</sup>

## Sobre el *street art* o arte urbano

Uno de los primeros aspectos a los que debemos atender al comenzar a hablar sobre arte urbano es su diferencia con el *graffiti* tradicional,<sup>2</sup> con el que se ha relacionado comúnmente. Diferencias que a su vez nos dan sus principales características.

La primera de ellas es que el *street art* o arte urbano tiene una clara finalidad artística, independientemente de su intencionalidad, y esto implica que la mayor parte de sus autores tienen formaciones artísticas superiores en Bellas Artes o diseño. Son artistas que eligen como soporte el muro (normalmente, medianeras o tapias), como podrían elegir un lienzo o cualquier otro, y sus obras son fruto de un proceso artístico complejo como el que sigue cualquier otra obra de arte.

Los materiales, técnicas y estilos que podemos ver en estas obras son muy variados, van desde el *spray* hasta la tiza, pasando por el papel o la

---

1 F. Jarque, «El arte marca su territorio», *Babelia* (14 de junio de 2008), Madrid, *El País*, en línea: <[http://elpais.com/diario/2008/06/14/babelia/1213400352\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/06/14/babelia/1213400352_850215.html)> (consulta: 30/12/2016)

2 M<sup>a</sup> L. Grau Tello, «*Asalto* o la presencia del arte urbano en Zaragoza», *Artigrama*, 23 (2008), Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, p. 767.

pintura plástica; realizadas a mano alzada, con pincel o mediante plantillas, pueden ser figurativas o abstractas. Normalmente, esta diversidad de posibilidades hace que los artistas adquieran una manera de trabajar concreta y propia, lo cual, a su vez, nos permite identificar al autor de las obras en muchas ocasiones, porque las características de sus obras se convierten en sus señas de identidad.

Como consecuencia de esta diversidad de manifestaciones, de técnicas o de la naturaleza urbana de la expresión, tenemos otra de sus características más auténticas: en la mayoría de los casos las obras tienen un carácter efímero. Carácter que no solo es tenido en cuenta por los artistas, sino que muchas veces expresan su deseo de que la obra evolucione, cambie o desaparezca, como si de un ciclo vital se tratara. La obra nace en un contexto o entorno con el que debe vivir y morir.

Normalmente, en el caso de las obras de arte urbano su ubicación suelen ser los cascos históricos de las ciudades, zonas que necesitan renovación en sus aspectos (a diferencia del arte público habitual), pero también es donde mayor número de soportes se suele encontrar. Esto es, a su vez, algo en común con el *graffiti* tradicional, ambos realizan su actividad dentro de la ciudad, pero el hecho de que el *street art* no se sitúe normalmente en zonas principales los separa de nuevo.

De hecho, el arte urbano puede ser utilizado como un elemento regenerador de determinadas zonas de las ciudades y suele formar parte de programas más grandes que buscan la estimulación de zonas degradadas. Programas que suelen comprender principalmente la construcción de edificios de nueva planta (viviendas u otro tipo), la dotación de un centro cultural (museos o centros de arte) y que se complementan con arte público.<sup>3</sup>

Ejemplo de ello en la ciudad de Zaragoza podría ser la relativamente reciente zona de la calle de Las Armas, en el barrio de San Pablo, que se encontraba dentro del PICH (Plan Integral del Casco Histórico) del Ayuntamiento y que fue dotada con viviendas y locales de nueva planta y

---

3 J. P. Lorente, «¿Qué es y cómo evoluciona un barrio artístico? Modelos internacionales en los procesos de regeneración urbana impulsados por las artes», en B. Fernández y J. P. Lorente (coords.), *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 15-39.

un centro cultural musical, y a la que se incorporaría el arte público que conforman los numerosos murales que rodean la zona.

Por último, debemos tener presente que el arte urbano engloba otros tipos de manifestaciones artísticas y que no solo está formado por murales, principal objeto de este estudio. El *street art* es un conjunto de diferentes expresiones artísticas que tienen siempre como escenario la calle, todas ellas en continuo cambio o experimentación y en las que el entorno, incluido el espectador en muchas ocasiones, y la obra forman un todo.

## La pintura mural

Una vez que hemos establecido que la pintura mural es una parte sustancial del arte urbano si vemos la proporción de esta en relación con otro tipo de manifestaciones, como son las instalaciones, es también lo que la mayoría de la población asocia al *street art*.

Podemos hacer una primera clasificación muy general, como sería la de dividir los murales entre aquellos con una finalidad artístico-estética, aquellos que únicamente tienen una finalidad estética y los murales que conllevan una protesta o celebración.

El problema que nos surge a raíz de esta clasificación es que estamos ante obras que, normalmente, no pueden ser clasificadas en compartimentos estancos, sino que en buena parte de las ocasiones combinan varias intencionalidades.

Lo mismo sucede si realizamos una separación más exhaustiva, y como ejemplo de ello me valgo de las categorías que, según su función en el medio, M<sup>a</sup> Luisa Grau Tello elabora en uno de sus estudios sobre el tema:<sup>4</sup> pintura que busca la expresión (crítica, protesta, celebración...), la democratización del arte, el diseño y mejora del espacio urbano, la dotación de edificios o espacios públicos con obras de arte u obras que son parte de un ejercicio de propaganda, comercial o política.

---

4 M<sup>a</sup> L. Grau Tello, «La pintura mural en el espacio urbano», *Estudios* (2009), Zaragoza, pp. 258-272.

Nos encontramos con que las actuaciones que podríamos considerar programas, como Pintura en Fachadas, en los años ochenta, u otras como las pinturas que se encuentran decorando barrios como el de Valdespartera, mucho más específicas, sí que responderían fácilmente únicamente a una de estas categorías, pero, a su vez, no podemos considerarlas más allá de lo feo o lo bonito y no podemos dotarlas de la categoría de arte, puesto que carecen de ese fin.

Como ejemplo de la incompatibilidad que actualmente guardan las clasificaciones cerradas en esta disciplina, podemos prestar atención a cualquiera de las obras que forman parte de del recorrido de Asalto: dotan un espacio con arte público y lo mejoran mediante el diseño, permiten un acercamiento del arte al ciudadano, suelen tener una protesta o reivindicación escondida bajo su aspecto...

## Asalto y Zaragoza

Las primeras pinturas murales, fuera del *graffiti* tradicional, realizadas en Zaragoza por iniciativa de las Autoridades y de manera organizada fueron aquellas que se proyectaron en la segunda mitad de los ochenta, dentro del ya mencionado programa de Pintura en Fachadas.<sup>5</sup> Estuvo formado una serie de pinturas en medianiles y fachadas que, aunque no tenía ningún fin artístico, sí que buscaban cambiar la apariencia del degradado casco histórico de la ciudad.

Más que un precedente, fue una intervención superficial que podríamos considerar, básicamente, la introducción en nuestra ciudad este tipo de pintura, con el objetivo del que había carecido hasta el momento.

El programa que sí podría ser considerado el antecedente remoto del Festival Asalto es Arte en la Calle, realizado también en los años ochenta (1986). Este abarcó las tres provincias de Aragón y consistió en la distribución de vallas publicitarias intervenidas por artistas con el fin de producir

---

5 M<sup>a</sup> L. Grau Tello, «Zaragoza en *technicolor*: Las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en M. S. García Guatas, J. P. Lorente Lorente e I. A. Yeste Navarro (coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés: La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 555-570.

una aproximación del ciudadano al arte actual. Es precedente por ser muy similar a la experiencia que se produciría dieciocho años después y que fue el verdadero padre de Asalto: el ciclo *Outdoor*.

*Outdoor*<sup>6</sup> fue una sección que se incluyó en el programa cultural municipal llamado En la Frontera. En esta actuación se procedió, de nuevo, a la instalación de vallas publicitarias a lo largo y ancho de la ciudad de Zaragoza, en las que artistas invitados plasmaron su obra.

Debido al éxito y la buena recepción que cosechó esta, el colectivo Leimotiv, que formaba parte de su organización, planteó su continuidad como una sección fija. Así fue como surgió Asalto y el arte urbano se convirtió en algo permanente cada año en las calles de la ciudad de Zaragoza, llenándolas de color y convirtiéndolas en un laboratorio artístico en el que artistas, obras y ciudadanos conviven formando un todo.<sup>7</sup>

La primera edición del Asalto (2005) estuvo organizada por Undoestudio y Esebezeta, junto con la sección cultural del Ayuntamiento de Zaragoza,<sup>8</sup> y supuso una toma de contacto de la idea con la ciudad para, así, romper con los prejuicios que se pudieran cernir sobre este tipo de manifestaciones.

En la misma línea trabajó la edición siguiente, a la que se le sumó el inicio de su acción como agente dinamizador de zonas de la ciudad completamente olvidadas.

Durante estas dos primeras ediciones iniciales, debido a la novedad del festival, la selección de artistas corría a cargo de la organización y se realizaba mediante invitación directa. Fue a partir del Tercer Asalto cuando, ante el éxito que cosechaba, paso a ser mediante concurso, y así continúa hasta las últimas ediciones.

En el Tercer Asalto se produjeron, además, otras novedades en la dinámica del festival como parte de su evolución: se impuso un tema común a todo lo realizado dentro de él, que fue la manipulación, y se produjo un acercamiento más profundo al público mediante variadas actividades. Se

---

6 M<sup>a</sup> L. Grau Tello, «Asalto o la presencia...», pp. 766-777.

7 Ib.

8 Ib.

constató con ello una mayor intención de búsqueda o provocación de una reflexión y reacción en el espectador, que ya no es solo eso.

El progreso y avance ha sido constante durante las ediciones siguientes: sus localizaciones han ido desde la ribera del Ebro hasta el barrio San José, pasando por sus numerosas intervenciones en el barrio de San Pablo; han surgido nuevos temas, ha aumentado el número de artistas nacionales e internacionales y se ha complementado con un amplio abanico de actividades para el público general, cuyo número aumenta cada año.

La culminación de más de una década de trabajo llegó en 2015, año del Décimo Asalto, que supuso un posicionamiento firme sobre su importancia como motor artístico en la ciudad. Fue el más completo de todos los realizados hasta la fecha, tanto en número y variedad de obras y artistas como en actividades complementarias, incluida la exposición temporal que se realizó con motivo de su décimo aniversario en los muros de varias salas del Centro de Historias de Zaragoza. Artísticamente ha evolucionado hasta convertirse en una muestra de arte urbano heterogénea.

Durante la trayectoria del festival, por las calles de la ciudad han pasado artistas de dentro y fuera de nuestras fronteras, muchos de ellos de reconocimiento internacional y con una actividad y presencia de sus obras en diferentes lugares del globo.

Entre ellos podemos mencionar a Boa Mistura, equipo multidisciplinar cuyo estudio se encuentra en Madrid<sup>9</sup> y que cuenta con varias obras realizadas en diferentes ediciones del festival (fig. 1). Sus obras más características son, a grandes rasgos, murales colaborativos (como el que realizaron en 2015 en el parque Pignatelli, de Zaragoza, o el recientemente desaparecido en la plaza del Pilar) y pinturas en las cuales, mediante la perspectiva, se esconde un mensaje (proyecto *Luz Nas Vielas*, en Brasil). La fama internacional de la que goza este grupo les ha llevado a ser invitados a participar en eventos tan importantes como la Bienal de Arte de La Habana de 2015, o la Biennale d'Architettura di Venezia de 2012, a trabajar con

---

9 J. Ruiz Mantilla, «Boa Mistura, el arte de tatuar la ciudad», *El País* (28 de junio de 2016), en línea: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/10/actualidad/1465578586\\_837322.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2016/06/10/actualidad/1465578586_837322.html)> (consulta: 02/08/2016). Para más información sobre el grupo y su trayectoria, consúltese el sitio web <<http://www.boamistura.com/about-us.html>>.



Fig. 1. *Boa Mistura*, solar de la Calle de Las Armas.

organizaciones internacionales y universidades, y a que sus obras, siempre coloridas y llamativas, puedan ser observadas en las calles de Madrid o París.

Otro ejemplo de la fama que alcanzan los participantes del festival es el español Okuda, nacido en Santander y afincado actualmente en Madrid. Sus obras, de tendencia surrealista, constan de estructuras geométricas multicolores junto con formas orgánicas en blanco y negro que buscan la reflexión sobre la pérdida de raíces que puede suponer el mundo contemporáneo en el que nos encontramos. Dejó su obra en Zaragoza en la plaza de Las Armas (fig. 2) del barrio de San Pablo en 2013, pero antes había pasado por Madrid, Barcelona o Ámsterdam, para después trabajar en Nueva Delhi, Milán o Londres. Su trabajo llama la atención también de empresas, aerolíneas, marcas internacionales o empresas textiles, para las que ha trabajado. Como muralista, su obra más reciente, de gran repercusión en los medios, fue la iglesia de Llanera, en Asturias (2015), conocida popularmente como «la iglesia del *skate*». <sup>10</sup>

A estos artistas podríamos añadir otros, como el francés Eltono o la española Nuria Mora, ambos pertenecientes a El Equipo Plástico, cuyas

---

10 U. Lahoz, «El templo del caos», *El País Semanal* (16 de junio de 2016), en línea: <<http://elpaissemanal.elpais.com/documentos/iglesia-skate/>> (consulta: 20/08/2016).



Fig. 2. Okuda, en la plaza de Las Armas.

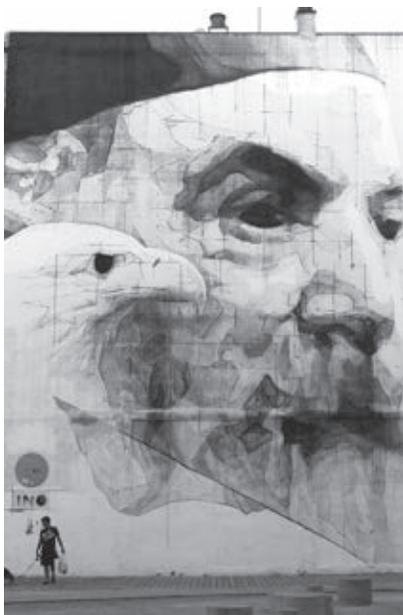


Fig. 3. iNO, en la Calle Castelar.

creaciones les han llevado a Tokio o a exponer en la Tate Modern de Londres. Junto a ellos encontramos al italiano Blu, al griego iNO —cuya obra en el barrio de San José ha sido apreciada internacionalmente<sup>11</sup> (fig. 3)—, o a los siempre irreverentes españoles El Enigma de la Fruta.

### Experiencias similares

A nivel nacional podemos encontrar arte urbano en numerosas ciudades de nuestra geografía, como Madrid, Barcelona o Santander, pero si lo que buscamos son iniciativas similares al Festival Asalto, estas ya

---

11 P. Sebastián Segura, «Zaragoza, capital mundial de los murales y el arte urbano», *Heraldo de Aragón* (19 de enero de 2016), en línea: <[http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza\\_provincia/zaragoza/2015/01/18/zaragoza\\_capital\\_mundial\\_los\\_murales\\_arte\\_urbano\\_333451\\_301.html](http://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza_provincia/zaragoza/2015/01/18/zaragoza_capital_mundial_los_murales_arte_urbano_333451_301.html)> (consulta: 20/08/2016).

son más escasas y ninguna alcanza ni la envergadura ni el recorrido que tiene el proyecto zaragozano, salvo el madrileño Mulafest, el más grande del país pero dicado a las tendencias urbanas de una manera más amplia que Asalto.

Algunas de las propuestas que podríamos mencionar es, por ejemplo, el Betart, en la isla de Mallorca (creado en 2012), o el algo más conocido Maus, de Málaga.

Fuera de lo que serían ciclos o festivales de *street art* periódicos, sí que podemos encontrar otro tipo de intervenciones organizadas de manera puntual y que comprenden conjuntos de murales, como los pintados en Vigo en marzo de 2015 o el museo a cielo abierto en el barrio de San Julián, de Teruel.

En cuanto al ámbito internacional, el número de propuestas aumentaría, y tenemos eventos como el Upfest, en Bristol (Reino Unido) que es el más importante de Europa, el ST-Art Delhi, en Nueva Delhi (India), creado en 2014, o la sección que se incorporó en la XI Bienal de La Habana (2012) llamada *Detrás del muro*.

## Conclusiones

Actualmente, el *street art* es una parte muy importante del arte público en las ciudades, si no la más demandada. Aunque en Zaragoza este fenómeno es algo relativamente reciente, lo que comenzó siendo algo usado para ocultar las deficiencias de la ciudad, hoy nos pone en el punto de mira de los que practican o se interesan por esta expresión artística. El Festival Asalto se ha ganado su consideración como uno de los mejores festivales internacionales de arte urbano.

Durante su duración convierte diferentes zonas de la ciudad en un hervidero de ideas y planteamientos artísticos muy dispares, de los que surgen influencias entre artistas, colaboraciones y obras que dotan a las calles de un panorama artístico innovador, joven y transgresor. Pero no solo consigue la reunión de artistas, sino también la del público general, cuya afluencia e implicación ha aumentado en los últimos años, hacia los que se proyecta.

Permite también volver a conocer partes de la ciudad que estaban «abandonadas», a las que comienza a acudir un público nuevo que les da visibilidad e incluso las dota de espacios nuevos útiles, como el Solar del Circo (calle de Las Armas). Se abren así zonas que habían quedado encerradas en sí mismas.

Incluso finalizada su edición, duran sus vestigios positivos, puesto que las obras quedan en las paredes y ofrecen, durante todo el tiempo que ahí están, un poco de arte en nuestro día a día.

Numerosos son los aspectos positivos que podríamos extraer del estudio de este festival, que demuestra que el arte urbano se ha consolidado con la misma seriedad y esfuerzo que cualquier otra disciplina artística. Su acción va más allá de la mera exhibición y redonda favorablemente tanto de los espacios de su localización como de la población, a la que enriquece y muestra nuevas formas de expresión.

La Zaragoza del arte urbano debe seguir creciendo, esperando que le dé una «larga vida al Asalto».<sup>12</sup>

---

12 En línea: <<http://www.undostudio.com/category/asalto>> (consulta: 20/08/16).

# UNA «SUITE CLANDESTINA» EN LA CALLE PIGNATELLI DE ZARAGOZA

Jacobo HENAR BARRIGA

Universidad San Jorge (Zaragoza)

Los fenómenos sociales de este mundo marcado por la globalización neoliberal y tecnológica<sup>1</sup> están teniendo su correlato en el imaginario colectivo y en el centro simbólico de la sociedad. Si, como decía Marx, los valores hegemónicos de una sociedad son los de su clase dominante, ahora se puede aplicar la misma receta: el consumo, el mercado y el culto al dinero se presentan como valores sagrados, y aquello que es sagrado queda fuera del ámbito de la discusión política. Pese a todo, en este imaginario colectivo están brotando otras formas de pensar y otros valores críticos con las nuevas formas de desigualdad y las nuevas formas de exclusión. Este

---

1 «La voz *modernidad* nombra, para Heidegger, diciéndolo de modo esquemático y obviamente provocativo, la historia entera de Occidente, desde Platón hasta la era del nihilismo cumplido en el momento tecnocrático y tecnológico de la civilización total-planitaria: el nuestro. La civilización que alcanza en la sociedad de los medios de comunicación de masas el *Gestell* («emplazamiento») determinante de nuestro presente [...]. Tanto Heidegger como Nietzsche advirtieron, a través de múltiples registros, que tal núcleo de continuidad, reposición y desplazamiento de lo igual reside en el pensar-vivir de la metafísica, el que Heidegger también denomina pensar re-presentativo y onto-teo-logía [...]. La situación del pensamiento postmoderno (postmetafísico y posthistórico) no puede entenderse, en consecuencia, ni como tendencialmente proyectiva ni como efectivamente inmersa en la temporalidad diacrónica propia de un discurso histórico que, a su vez, pudiera trascender o superar, dejándolos atrás (no es este el sentido de *post-*) los anteriores sistemas históricos-modernos», en T. Oñate y Zubía, *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente*, Madrid, Dykinson, 2004, p. 16.

discurso crítico que se está gestando en medio de dificultades endógenas y exógenas es, indudablemente, heredero de la tradición nietzscheana y marxista, pero al mismo tiempo tiene que dar respuesta a realidades sociales con distintas estructuras de dominio.

La dificultad de este discurso se origina en el hecho de que la realidad social de hoy difiere de la de hace medio siglo. Está cambiando sustancialmente la composición y el funcionamiento del mercado de trabajo, están perdiendo espacio de negociación política los sindicatos y se están recortando los derechos laborales conquistados a lo largo de muchas décadas y que adquirieron gran relevancia a mediados de siglo xx. Estamos presenciando la descomposición de la denominada «aristocracia obrera» del primer mundo, están perdiendo poder adquisitivo segmentos importantes de las clases medias de los países en desarrollo. La estructura social tradicional tanto en el primer como en el tercer mundo está cambiando significativamente.

El vacío que bajo el punto de vista teórico vive la estética en la actualidad desde la obra de autores como Adorno o Lukács, no se corresponde con la necesidad hermenéutica que el mundo postmoderno asume en relación con la aprehensión de la realidad por parte del individuo. Desde Nietzsche, se concibe la educación como un sistema diseñado para arruinar las excepciones a favor de la regla, la instrucción como un sistema de medios diseñado para adiestrar el gusto contra la excepción en beneficio de los mediocres. La estimación de la sumisión a la autoridad y la humildad respecto de uno mismo se estiman como las altas virtudes y, consecuentemente, se condena el desarrollo de lo individual como lo que escapa a la regla gregaria. El resultado es la fabricación de individuos tendencialmente homogéneos, el resultado es la mediocridad de individuos encerrados en horizontes estrechos y tal vez mezquinos. El principal signo moderno es que «la diferencia engendra odio». La ilusión de un reino de la igualdad —para, haciendo creer que no hay diferencias, abolir la lucha— implica esta clase de tiranía que no puede tener nunca un final, porque la profundización progresiva en la igualdad de condiciones hace cada vez más insoportable la más mínima desigualdad, suscitando una rivalidad generalizada.

Por ello, parece urgente diseñar un nuevo proyecto ético, político, cultural y económico en el que coexistan creativamente y solidariamente las singularidades y las visiones específicas de cada colectivo. Un proyecto que desactive mecanismos de opresión y donde los individuos se colectivicen

en la idea de solidaridad como algo esencialmente determinante. Y en este proyecto, el papel del arte es, hoy en día, imprescindible. Las manifestaciones artísticas, al igual que otras tantas, han quedado supeditadas al devastador efecto económico que ha aniquilado de esta manera la función esencial del arte. La vida completamente proyectada al logro de la ganancia económica obliga a emplear en ello toda la energía de la que se dispone sin descanso y a la mayor velocidad posible. Ello lleva a un tipo de ocio disfrutado por hombres y mujeres agotados, deseosos de abandonarse y aturdirse con placeres propios de esclavos embrutecidos y encorvados. El debilitamiento extremo de la fuerza que representa la gregarización y mediocridad de la humanidad postmoderna le lleva a suponer el inmediato desplazamiento de la fuerza hacia un excedente del que brotaría, de manera espontánea, esa otra clase de individuos poderosos, afirmativos y llenos de capacidad creativa. Como diría Nietzsche, lo que, en parte la necesidad, en parte el azar, han logrado aquí y allá, o sea, las condiciones necesarias a la producción de un tipo humano más fuerte es en lo que en adelante podemos comprender y querer conscientemente. Podemos producir esas condiciones en las que semejante elevación es posible. Hasta el presente, la educación sólo había mirado el provecho de la sociedad existente, no el provecho más amplio del futuro. Los medios serían los enseñados por la historia: el aislamiento por intereses de conservación, el ejercicio de los valores inversos, la distancia como *pathos*, la libre conciencia en todo lo que hoy es menos estimado y más reprobable.

En 1999, Inma Chopo y Juan Vives, actuales responsables de La Suite Teatro, una de las principales salas *off* de Zaragoza, cruzaron sus caminos artísticos y decidieron aunar fuerzas para buscar un espacio en el que poder crear y ensayar. Decidieron ubicarse en un local que albergaba una imprenta que publicaba algunas tiradas clandestinas, lo que dio lugar posteriormente al nombre del ambigú cercano que también regentan ambos, La Clandestina.

Pero elegir este local también iba unido al lugar en el que se ubicaba. Querían tener un espacio en el que se pudiera ejercer una influencia y, en aquel momento, la calle Pignatelli era un lugar de marginalidad, donde droga y prostitución eran los elementos habituales. Todo esto tiene que ver con la conciencia que los ciudadanos tienen de sí mismos. Esta calle era la clara representación de unos vecinos que no se consideraban a sí mismos

parte de la ciudad. No solo estaban excluidos por la sociedad, estaban excluidos por ellos mismos. Este proyecto buscaba reactivarlos socialmente en esa idea de solidaridad mencionada anteriormente.

Y es que educar mediante el arte supone enseñar a mirar, a ver. Generar las condiciones para que se den experiencias, vivencias, visiones que, por momentos, estén, al menos en parte, comprometidas con el entorno que habitamos. Por tanto, educar mediante el arte deber ser enseñar a ver la vida con ojos curiosos, a vivirla creativamente. Y enseñar supone no mermar esa curiosidad, esa viveza, no embotar la mente en ninguno de los ámbitos vitales.

Por ello, se comienza a comprender que romper la linealidad discursiva tradicional mediante imágenes, enseñar ese otro lenguaje no monológico, no unidireccional, supone necesariamente enseñar a ser conscientes. Así, por ejemplo, vivir la experiencia desde la misma calle, sobre todo en casos como la calle Pignatelli, proporciona un importante nivel de concienciación, donde el método crítico ocupa un lugar central. Además, se debe entender que la filosofía conforma el eje direccional en la experiencia estética dentro de la dimensión artística. En realidad, educar mediante el arte es conocer el mundo que habitamos. El estudio del hecho artístico no puede perder de vista esta primordial finalidad.

Y es que el arte es más vivo si la sociedad es más viva, el arte es más libre si esta sociedad lo es. En este sentido, hay que ser conscientes de que se debe trabajar en este aspecto universal que prima sobre lo específico, que también es esencial pero que siempre debe entenderse como algo supeditado al hecho global. Por ello es tan importante la actuación social desde la colectividad, aunque también lo es el comportamiento individual dentro de la Academia, por ejemplo; la perspectiva general no debe diseminarse en el infinito individualista. Todos conformamos también lo institucional, lo establecido y aceptado, por lo tanto, todos debemos hacer por mejorar, por progresar. Empezando por uno mismo y, de esta manera, obligando a los demás a no caer en el conformismo artístico-educativo. En relación con esto, la apuesta por la cultura comunitaria propone, primero, crear la experiencia y el contenido del concepto, y luego darle nombre, evitando, así, la dictadura del signifiante (de la que nos habla Foucault) y la virtualidad de este mundo que construye falsas ilusiones y la incapacidad de comprender por culpa de la alienación.

Consecuentemente, esto implica estimular la curiosidad haciendo que pase, paulatinamente, de ingenua epistemológica<sup>2</sup> a expresión de creatividad, no haciéndonos llamar por ello «artistas», sino redefiniendo el arte como consideración antropológica universal. Todos lo somos en campos y formas diversas si conservamos esa curiosidad, el amor por lo bien hecho y ponemos nuestro corazón en lo que hacemos.

La aplicación de la estética postmoderna a la enseñanza del arte como «filosofía para niños»<sup>3</sup> supone una actitud cooperativa, crítica, creativa y solidaria. Una actitud que no merma la curiosidad para no desarrollarnos como entes embotados y formados en la simple manipulación de símbolos. Todos, desde nuestros primeros años de vida, construimos de una manera comunitaria el lenguaje a partir de la interpretación de nuestro propio entorno mediante la ilustración, la representación, la simbolización y la abstracción.

En resumen, la cultura debe favorecer el proceso de construcción propia de un modelo de pensamiento y acción transferible a nuestra propia conducta, al igual que la imagen lo hace en el contexto hermenéutico.

Parece complicado sobrevalorar el potencial didáctico —y, por tanto, de trabajo social— del arte del que es ejemplo tan revelador La Suite Teatro. Para ver el mundo con ojos más limpios, apreciarlo mejor y, por lo tanto, para amarlo más. Defenderlo de las agresiones. La enseñanza del arte necesita de renovación, al igual que la educación en general. Dentro de las especificidades que aquí nos ocupan, la fundamental es la apremiante necesidad de sustento ético-político firme que ayude a crear el entorno necesario para el desarrollo de un arte que no está pensado para el consumo acomodado, sino como una vía fundamental de educación social.

Hace décadas, la calle Pignatelli era una vía de comercio y comunicación importante dentro de Zaragoza, el principal nexo de unión entre el Coso, la Aljafería y la plaza de toros de La Misericordia, también conocida como «coso Ramón Pignatelli»; de nuevo, los nombres nos recuerdan la importancia que en el pasado tuvo este lugar. No obstante, en la actuali-

---

2 P. Freire, *Pedagogía de la indignación*, Madrid, Morata, 2001, p. 59.

3 M. Lipman, *La filosofía en el aula*, Madrid, De la Torre, 1989.

dad, este lado sur de la avenida Conde de Aranda ha quedado totalmente olvidado. Ya no hay negocios, cafeterías, tiendas ni ningún otro comercio que no tenga que ver con lo ilícito, alegal o, incluso, ilegal.

Trabajos como el que actualmente está desarrollando la arquitecta de Glasgow, Jennifer Cumming, demuestran cómo la cultura puede modificar los comportamientos de los ciudadanos en los entornos más deprimidos y nos llevan a dar una nueva vuelta de tuerca a la utilización del arte y la cultura como elementos verdaderamente revitalizadores y no como herramientas utilizadas para introducir la exclusión y desplazar los problemas del siglo XXI en una nueva dirección. Por ello, dicha arquitecta, aquí en España, en Zaragoza, eligió estudiar lo que el proyecto de La Suite Teatro estaba llevando a cabo en el Casco Histórico, concretamente en la calle Pignatelli.

Este proyecto pretende fomentar hábitos saludables, educar, introducir una mayor higiene en espacios totalmente insalubres y, lo más importante, hacerlo desde dentro. La autogestión del espacio desde la educación y el reconocimiento del vecindario como un espacio más dentro de la ciudad, con sus derechos y obligaciones. Cuando uno pasea actualmente por esta calle, detecta enseguida que sus habitantes están más alegres, son más colaborativos, más reivindicativos y están más motivados para hacer de este entorno un mejor espacio. El último ejemplo de ello es que, en julio de 2016, los vecinos pidieron a Inma y Juan que les dejaran celebrar una reunión en La Suite para reivindicar la limpieza y rehabilitación de diversos solares que ponen en riesgo la vida de las familias, como es el caso del suelo que se está hundiendo en el solar frente a Pontoneros, o el andamio que lleva quince años acumulando suciedad en el número 80 de la misma calle Pignatelli.

Y después, es importante el tiempo de esta acción, se exponen fotografías y lienzos, se representan obras de teatro, se proyectan cortometrajes, se hacen *performances*, y todo ello se difunde, junto con otros eventos destacables de la ciudad, en Radio Pignatelli. Esto hace que la Asociación de Vecinos Lanuza-Casco Histórico, el Centro Buñuel, el Plan Integral del Casco Histórico o AMEDIAR, la asociación que media entre los propios vecinos de este barrio, empiecen a apoyar este sincero intento de recuperar la calle para los habitantes de la ciudad.

El éxito reciente de una nueva versión teatral de Salomé<sup>4</sup> o la *performance* transgénero de Quimera Rosa, entre otras muchas acciones de éxito, han consolidado este espacio que seguirá apostando por edificios rehabilitados, aperturas de museos, tiendas y cafeterías con terrazas que permitan disfrutar del entorno urbano a la vez que se ofrecerán clases de danza del vientre, de burlesque o teatro para niños, haciendo que las nuevas generaciones estén educadas verdaderamente en inteligencias múltiples, autosuficiencia y responsabilidad.

Todo ello para intentar que las futuras generaciones no enfermen de cinismo ni de individualismo, dos de las patologías más peligrosas que se pueden contraer en el mundo de hoy, se debe tener cuidado con el fomento del individualismo que se produce por el incremento de la desigualdad (y que, a su vez, la aumenta).

En este proceso de culturización ha desempeñado un importantísimo papel el olvido, la inconsciencia y la ignorancia bajo las que todas esas estrategias de doma y domesticación se acaban por sumergir en las profundidades inconscientes de los individuos que se van incorporando y formando en esa cultura. Las verdades son siempre ficciones de las que se ha olvidado su carácter de ficción. Y por eso aparecen como verdades y valores indiscutibles y valores en sí. Pero que el hombre occidental no sea consciente de lo que ese poder moldeador ha hecho de él no quiere decir que no lo haya tenido que sufrir y soportar como violencia. El modo, pues, en que se ha producido la domesticación, la moral y los valores que han servido para ello ha producido en los individuos la incorporación de la violencia como instinto, que se consolida como reacción espontánea en su modo de pensar, de sentir y de actuar. Una parte importante de actos violentos tienen su origen en este instinto gregario que tiende a reducir cualquier diferencia a la identidad, a costa de anular y suprimir esa diferencia. Expresiones de esa violencia son las que se producen cuando el sentimiento de pertenencia al grupo es lo que da al individuo sus más profundas señas de identidad. Pues a partir de ahí es inevitable la oposición excluyente entre el nosotros y los otros, en quienes se percibe una diferencia como objeción a la propia

---

4 En línea: <<http://filosofiaartejachenba.blogspot.com.es/2016/01/salome-en-la-suite.html>> (consulta: 01/09/2016)

identidad, como resistencia y amenaza para los beneficios que la cohesión y la estabilidad del grupo reportan al individuo, lo que hace estallar la violencia. El otro grupo de manifestaciones de esta violencia introyectada por nuestro proceso de culturización es la que tiene su origen en los conflictos internos del propio individuo, la cual solo a efectos expositivos se puede diferenciar de la violencia derivada de las tensiones de la colectividad. En la realidad, ambos tipos de violencia están conexiados y se retroalimentan.

En esta línea, se pretende ir más allá de la condición del artista como algo alcanzable por todos, de recuperar la cultura popular y elevarla a categoría artística. El viraje que se propone es más rotundo, ya que rompe la barrera de quién es artista y quién no según criterios tradicionales. Es necesario entender que no debe crearse una elite de artistas, ni fomentarse una competitividad basada en la superación del otro y comprender, sobre todo, que la condición de artista no hace merecedor de nada más frente al otro. Al igual que se vuelve necesario actuar fuera de la academia y seguir con el trabajo social para luchar contra todo patrón de éxito neoliberal, contra modelos propios de la competitividad capitalista contra los que lleva tanto tiempo luchando, por ejemplo, La Suite Teatro. Vivir como artista, como creador, es la máxima premisa alcanzable por parte del ser humano como individuo y como ser social, por ello, se entiende necesaria una verdadera educación artística.

Y es que se tiene que tener presente que el arte es también un arma de lucha ética y, tal como advertía Picasso, un arma de lucha política. Así, se debe aprender también a reconocer la intencionalidad de las fastuosas obras monumentales, las manifestaciones de poder que las generan y de las que no pueden ser deslindadas. El arte es una forma más de expresar la verdad, parafraseando a Brecht, y la lucha por el poder es la lucha por la verdad, siguiendo a Foucault. Por lo tanto, se entiende que la comprensión de las verdades como construcciones ficticias que olvidan su propio carácter no impide que el arte pretenda alcanzar la verdad. Hablemos de realidades o de ficciones, el arte, en su principal función, la hermenéutica, interpreta los hechos desde los parámetros de verdad. Es más, en realidad, el artista, a diferencia del técnico, ve, no se limita a reproducir. Y traduce, representa. Por lo que, comprender el arte, supone comprender, sentir la experiencia o visión que lleva al artista a plasmar su obra y, más aún, lo que esa obra representa para el sujeto que la percibe. Pero, a pesar de la inacce-

sibilidad cotidiana a la visión trascendental-material, se debe romper con el elitismo del arte. Porque la condición artística no la encontramos única y exclusivamente en las bellas artes tradicionales, sino que vivir artísticamente, entender el mundo estéticamente supone una forma de vida, una filosofía práctica del día a día. Y es que la capacidad de ver y crear puede ser transmitida a cualquiera gracias a la educación artística. Sin embargo, es esencial no perder de vista la ruptura de Morris con la división arte-artesanía, ya que algo creativo supone, inevitablemente y de facto, sentimientos.

El europeo ha sido culturizado por generalización. Por un lado, la percepción reactiva de una fuerza vital como una amenaza potencial que hay que debilitar. Esta estimación ha conducido al odio contra toda superioridad y a la suspicacia respecto a las individualidades libres. Así que la historia de la cultura europea será la historia del proceso selectivo con el que se han impuesto determinadas creencias y valores en cuanto condiciones de existencia de una determinada especie de hombre, y la historia del modo como se ha ejercido la coacción necesaria para asegurar el arraigo, la permanencia y la adhesión del mayor número posible de individuos a esos valores.

Por ello, el arte no —solo— es mercado de arte. Y, aunque esto parece algo obvio, es, sin embargo, una afirmación casi contraria a lo que, de facto, se afirma hoy en día en las democracias contemplativas de mercado. Ya desde antiguo ha tenido, ciertamente, dimensión de mercancía, pero tal vez en los últimos tiempos, en la era de la reproductibilidad técnica, se dé la más avanzada conversión del «arte» en mercancía corriente, algo que ya hace tiempo analizó W. Benjamin.<sup>5</sup>

---

5 «Al formular Hitler su repulsa de los jefes de partido, no es poco lo que acota; puede que ellos “sean más sapientes en lo importante..., hablen más cerca del pueblo..., se batan con mayor valentía” que él; pero de una cosa está seguro: de que “piensan con una mayor deficiencia”. Es probable, pero de qué servirá, ya que políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes. El activismo se ha empeñado en sustituir la dialéctica materialista por esa magnitud, indefinible en cuanto a las clases, del sano sentido común. Sus espirituales representan en el mejor de los casos un rango. Con otras palabras: el principio de esa educación colectiva es de suyo reaccionario; no es extraño que los efectos de esa colectividad jamás hayan podido ser revolucionarios», W. Benjamin, *El autor como productor*, Madrid, Taurus, 1975, p. 14.



## ARTIVISMO TRANSFEMINISTA

María AÑOVER LÓPEZ

Mónica CANO ABADÍA

Universidad de Zaragoza

### ¿Arte o *artivismo* transfeminista?

La historiografía del arte español ha invisibilizado durante muchos años las obras de contenido feminista. De las corrientes feministas que han marcado la historia del arte español desde 1960, ha destacado el transfeminismo, un movimiento surgido en los últimos diez años y que en España tiene sus máximos exponentes en artistas de Barcelona, Valencia, País Vasco, Madrid y Zaragoza. Un momento clave dentro del desarrollo de este, fue la redacción del *Manifiesto para la insurrección transfeminista*, en las Jornadas Feministas Estatales celebradas en Granada (2009),<sup>1</sup> en las que se define el sujeto político transfeminista: «El sujeto político del feminismo “mujeres” se nos ha quedado pequeño, es excluyente por sí mismo, se deja fuera a las bolleras, a lxs trans, a las putas, a las del velo, a las que ganan poco y no van a la uni, a las que gritan, a las sin papeles, a los marikas...». Además, el transfeminismo, al mismo tiempo que lucha contra el heteropatriarcado, lucha contra el binarismo de género tradicional y contra el capitalismo.

---

1 En línea: <<https://paroledequeer.blogspot.com/es/2012/03/manifiesto-para-la-insurreccion.html>> (consulta: 14/08/2016).

Precisamente, el proceso del arte transfeminista ha sido tanto un movimiento artístico como político, y viceversa, siendo una de sus herramientas de resistencia las creaciones artísticas a través de cuerpos no normativos. Al igual que el movimiento Riot grrrl, es la intersección de las artes y la cultura con el activismo feminista.

Así, dentro del concepto arte transfeminista, las acciones o los cuerpos son performativos, ya que producen y conducen a la creación de realidad mediante la transformación de esta.

Un ejercicio de performatividad, según Judith Butler (2007),<sup>2</sup> sería la suma de acciones corporales de varias personas en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder. Por lo tanto, la *performance* y el vídeoarte son algunos de sus dispositivos más destacados; el espacio para realizarlas es el público, ya que es en este en el que se genera el cambio social; y por último, las herramientas para llevar esta mutación a cabo son los cuerpos y sexualidades no normativas. Todo ello se entremezcla para enfrentar sistema y terminar con el poder de la norma establecida. Desde esta mirada, también podemos denominarlo como artivismo transfeminista.

El «artivismo transfeminista» es un lugar privilegiado para la micropolítica. En este sentido, se distancia de las formas tradicionales que se posicionan con relación al Estado como enemigo principal (aunque también se enfrenta a él), se prima el anteponer la relaciones de lxs sujetos políticos transfeministas, creando entre ellxs<sup>3</sup> piezas que se conecten con sus subjetividades y con las de otrxs a quienes tampoco les interese normalizarse. Desde esta postura, esta corriente artística huye de lo establecido en las instituciones y busca su espacio reapropiándose de lo público y de lo periférico, como podemos observar en las obras

---

2 J. Butler, *El género en disputa*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 253-276.

3 El principal argumento para que utilicemos la x es la activa supresión de todos los géneros impuestos en el lenguaje, ya sean binarios o no. De este modo, siempre que se utilice cualquier tipo de lenguaje (aquí, en castellano), resultaría inclusivo. Finalmente, en la lectura, estudio y trabajo del activismo LGTB+ y *queer* se está más sensibilizado al uso del lenguaje sin percepción de género y por ello nos resulta más favorable utilizar estas formas de inclusión, resultándonos además igual de sencillo el uso y la comprensión de palabras con la terminación de la x.



Fig. 1. Jerry Shaw. *La sirena Lía*.

de Jerry Shaw en sus talleres y actos performativos, como su serie *La sirena Lía*.<sup>4</sup> (fig. 1)

En este sentido, tal y como nos dice Sentamans (2013),<sup>5</sup> los talleres, como práctica artística, son el máximo exponente de la introducción de la acción pedagógica como método. En ellos no solo importa la documentación generada —vídeo, foto, objetos, etcétera—, sino también la información compartida, y la propia experiencia performativa de sus participantes, como técnica de aprendizaje basada en el ejercicio, la experimentación y el proceso. Todo forma parte de la obra. Además, se trata de una fórmula que pervierte el binomio artista-público, transformando a este en parte de la pieza. Sin embargo, ello sucede de forma diferente que en un *happening*, ya que quien participa en un taller habrá recibido una formación y adquirido una experiencia práctica que le permitirá, a su vez, desarrollar otro, y así sucesivamente. De este modo, el taller supone un generador político exponencial de redes de conocimiento y un dispositivo para la proliferación de microsabereres.

4 J. Shaw, «El candado del género... Arte "cuir" y transfeminista como propuestas radicales y efectivas de (trans)formación», *Revista Online 360 Grados*, vol. 3 (2013), Red Arte, Cultura Visual y Género/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en línea: <<http://www.pueg.unam.mx/revista3/?p=107>> (consulta: 19/08/2016).

5 T. Sentamans, «Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción», en M. Solá y E. Urco (comps.), *Transfeminismos, epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla, Txalaparta, 2013. pp. 177-192, espec. p. 177.

Por otro lado, cabe aclarar que, dentro del activismo transfeminista, algunas artistas llevaban ya una trayectoria reconocible en la postpornografía. Un movimiento artístico transfeminista que propone el disfrute de nuevas representaciones alternativas del cuerpo, elaborando un imaginario sexual en el que tengan cabida las sexualidades disidentes que la heteronormatividad y el porno clásico marginaban. Destacan como pioneras Annie Sprinkle, con su *performance A public cervix announcement* (1993). Actualmente realiza nuevas prácticas vinculadas al *ecosex* (*sex ecology*), que explora los espacios donde se cruzan la sexología y la ecología. En este ámbito, usan la *performance*, el teatro experimental, las artes visuales y el vídeo como herramientas para expresar y asumir esta posición ecosexual; nada que ver con lo que actualmente conocemos como *land art*. Y Rocío Boliver, *performer* mexicana conocida como la Congelada de Uva (1992), quien lleva más de quince años trabajando en temas que pueden ser considerados postpornográficos (fig. 2).

Una década después, en el Estado español aparecen lxs Post-Op, Quimera Rosa, María Llopis, Diana Pornoterrorista, etcétera, grupos e individualidades multidisciplinares de activistas que trabajan en torno a la sexualidad y el postporno desde una perspectiva *queer* transfeminista mediante la *performance* y el vídeo en la mayoría de los casos. Es en el 2008, cuando se realiza la primera Muestra Marrana (Barcelona). Hoy ya son siete las ediciones de un proyecto postporno autogestionado y sin ánimo de lucro que huye de lo *mainstream*/comercial y cuyo principal objetivo es mostrar producciones audiovisuales relacionadas con sexualidades marginales y subversivas. En el 2011, el documental *Mi sexualidad es una creación artística*, de Lucía Egaña, desvela las causas, motivaciones y peculiaridades de esta escena.

Sumado a estas cuestiones postpornográficas, el análisis crítico de la completa capacidad física que ofrece la teoría *crip*<sup>6</sup> es crucial para entender el activismo transfeminista, este es más difícil que el análisis sobre la heterosexualidad y la masculinidad hegemónica. Estas dos son secundarias con respecto a la completa capacidad física. Estar en una situación en donde

---

6 En línea: <<https://faptdivers.blogspot.com.es/2008/02/teora-crip.html>> (consulta: 16/08/2016).



Fig. 2. Annie Sprinkle y Beth Stephens. *Imagen verde con botas*.  
Diseño gráfico de Kern Toy, grabado (2012).

la perfección física se arriesga a ser cuestionada tiene como consecuencia que tanto el sexo como la sexualidad no se puedan identificar. Desde esta mirada, una crítica común a los estudios ortodoxos sobre el tema es que tanto el análisis como la teoría ven a las personas con diversidad funcional como sujetos sin sexualidad. De esta idea nace el documental *Yes, we fuck!*, Post-Op. Antonio Centeno, activista del movimiento Vida Independiente, y Raúl de la Morena, realizador de documentales, iniciaron este proyecto que quiere visualizar, principalmente, el sexo en personas con diversidad funcional y generar así un nuevo imaginario colectivo. Desde esta mirada, *Yes, we fuck!* no es solo un documental, sino un proyecto donde la gente participa, dialoga y, sobre todo, cuestiona. Además, el proceso de elaboración les sirvió para tejer alianzas entre diferentes colectivos que trabajan políticamente cuestiones vinculadas al cuerpo y la sexualidad (diversidad funcional, feminismos, transfeminismos, LGTB, *queer*, *intersex* y *gordxs*, entre otros).<sup>7</sup> En consecuencia, el arte transfeminista aboga por la resignificación de representaciones simbólicas no normativas para empoderar o visibilizar las prácticas de los sujetos sociales discursivamente marginalizados.

7 En línea: <<http://www.yeswefuck.org/>> (consulta: 24/08/2016).



Fig. 3. Muestra *La bestia y el soberano*. Juan Carlos de Borbón como la ninfa Cloris en *No vamos vestidos para conquistar*. Fotografía: La Veu del País Valencià (CC). MACBA, Barcelona, 2015.

Al mismo tiempo, se empiezan a visualizar cada vez más creaciones desde otras prácticas artísticas, como la música, la poesía, la literatura, la fotografía, la danza, el teatro, etcétera, relacionadas con el activismo transfeminista, que se exteriorizan en las diferentes jornadas transfeministas estatales celebradas en centros sociales y salas independientes, o en proyectos como *Cotidianas* (2014), en La Alhóndiga (Bilbao).

Este último vuelve a poner en cuestión la exposición de prácticas artísticas transfeministas en un museo, planteando la contradicción entre lo alternativo y lo institucional para llegar a un público más extenso. Debate que vuelve a surgir cuando cesan a P. Preciado comisariar, del MACBA, después de que el Gobierno censurara la polémica obra de Ines Doujak, que representaba al rey Juan Carlos sodomizado por una líder política boliviana, que a su vez era penetrada por un pastor alemán. No obstante, todo aquello que la obra quería denunciar se ha hecho real. (fig. 3).

Por lo tanto, el arte o artivismo transfeminista puede definirse como el conjunto de creaciones y prácticas artísticas-políticas nacidas del DIY, la autogestión, el activismo, el *punk*... que, mediante la pintura, la escultura, la literatura, la *performance*, el *collage*, el teatro, la música y la fotografía, entre otras, tienen la intención de transgredir y dinamitar los patrones impuestos.

A partir de los planteamientos expuestos, lo que pretendemos en el presente artículo es dar a conocer el artivismo transfeminista como herramienta transformadora del arte académico tradicional, mediante un repaso de su historia y sus creaciones. Para ello, recuperaremos algunos de sus antecedentes más destacados, como Claude Cahun y Marcel Moore, desde la fotografía, y Monique Wittig, desde la literatura, y todas estas artistas, desde el activismo más militante. De esta manera, entenderemos un poco más la práctica artística activista en relación con el transfeminismo.

## Genealogía del artivismo transfeminista

### Claude Cahun y Marcel Moore: explorando las identidades a través del autorretrato

Claude Cahun es el pseudónimo de género masculino o femenino, indistintamente, adoptado en 1917 por Lucy Schwob (Nantes, 1894). Cahun crea autorretratos, retratos, paisajes, disfraces, composiciones surrealistas, ensayos, y es activista política. Realiza estas creaciones y acciones junto a su pareja Marcel Moore (Suzanne Malherbé, Nantes, 1892), hasta el punto de que hay quienes creen que las obras son de autoría compartida (esta será la perspectiva de este artículo cuando se estudie la obra de Cahun).

Sus fotografías, que abordan el cuerpo y la definición de las identidades desde el autorretrato, estuvo más de cincuenta años sumida en el olvido. Fue redescubierta en los años noventa gracias a obras como *Claude Cahun. L'écart et la métamorphose*, de François Leperlier, y exposiciones acompañadas de diversos catálogos en Francia y Estados Unidos, donde la recepción fue entusiasta. Su obra retomó y prolongó las discusiones iniciadas en la década de los ochenta sobre la originalidad de la obra de arte y de la construcción del sujeto.

Su redescubrimiento en la década de los noventa coincide con un momento en el panorama del feminismo en el que se trata de desterrar la idea monolítica de la diferencia sexual a favor de la multiplicidad de diferencias en el seno de la teoría *queer*. Cahun dedicó su arte, pero también su propia vida, a investigar las consecuencias de fingir la feminidad y la



Fig. 4. Claude Cahun. *Autorretrato* (1921).

masculinidad; en su caso, además, desde otros lugares de opresión —judía y lesbiana— que también tenían consecuencias materiales para su vida. Cahun considera que tanto la masculinidad como la feminidad son imposiciones con las que los cuerpos han de cumplir. Sin embargo, su identidad no se encuentra en consonancia con ninguno de los dos polos del binarismo de género y escribe: «¿Masculino? ¿Femenino? Pero eso depende de los casos. Neutro es el único género al que me acoplo siempre».<sup>8</sup> La obra de Cahun pretende mostrarnos una identidad neutra, andrógina, que se vea coartada por los géneros establecidos por la sociedad. (fig. 4).

Así, masculinidad y feminidad son juguetes, máscaras, disfraces para Cahun. En su autorretrato de 1921 aparece ataviada con ropas tradicionalmente consideradas de hombre, «performando» una identidad de género masculina. En este sentido, puede considerársela una precursora del movimiento activista *drag king* del que habla Judith Butler en *Desbacer el género*,<sup>9</sup>

8 C. Cahun, *Aveux non avenue*, París, Éditions du Carrefour, 1939, p. 176.

9 J. Butler, *Desbacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.



Fig. 5. Johnny Gash, *drag king* del colectivo Pecs: <<http://www.pecsdragkings.com>>. Fotografía de Stephen Allwright.

en el que personas que comúnmente tienen un género femenino aparecen en el espacio público con una imagen y actitud consideradas como masculinas por la sociedad, rompiendo con la idea de que la masculinidad es natural y no se puede portar como una máscara (Fig. 5).

En otras imágenes de esta época, hasta los años treinta, aparece con una clara imagen andrógina, con la cabeza y las cejas rapadas, y el uso predominante de la mirada en sus autorretratos de busto. No aparece nunca desnuda, nunca observamos atributos que puedan ser atribuidos a un cuerpo femenino.<sup>10</sup> En estas imágenes, además, juega con el polimorfismo de su identidad al mostrar una Cahun con una cabeza ovoide, o con dos cabezas que parecen interrogarse: «¿Quién es la original y quién es la copia?».

---

10 Para ahondar en la indeterminación sexual y la androginia de Cahun, véase D. Knafo, «Claude Cahun: The third sex», *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 2, n.º 1 (2001), Taylor and Francis, pp. 29-61.

Existe una clara conexión entre la obra fotográfica de Cahun, en la que exhibe sus ansias de liberación de los estereotipos corporales, y su activismo político, que desarrolló junto a Moore y sus amigxs surrealistas. Con Bréton y Bataille fundó *Contre-Attaque. Union de Lutte des Intellectuels Révolutionnaires*, y participa en la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires.<sup>11</sup>

Durante la ocupación nazi de Jersey, Moore y Cahun utilizaron sus imaginaciones artísticas y sus ideas surrealistas revolucionarias para crear unos panfletos que pretendían sembrar el desconcierto entre las filas alemanas. Distribuían por toda la isla, escondidos en paquetes de tabaco o colgados en las vallas de los jardines, unos panfletos escritos en alemán por el Soldado sin Nombre. Estos panfletos invitaban a los soldados alemanes a cuestionar las órdenes de los altos mandos y satirizaba la ideología nacionalsocialista. Además, traducían los panfletos a diferentes idiomas, como el checo o el español, para dar la impresión de la existencia de una conspiración internacional. Finalmente, fueron detenidas por su activismo político y condenadas a muerte; el fin de la guerra puso también fin a su cautiverio.<sup>12</sup>

La búsqueda de libertad política e individual es una constante en la obra fotográfica y escrita de Cahun. Teniendo en cuenta sus intentos de liberación de una identidad «generizada» en femenino (o en masculino, según el caso de cada cuerpo), sería dudoso que estuviera de acuerdo con los estudios que ensalzan su obra como autorretratos de lo femenino, o como la obra de una mujer artista precursora de otras que también utilizan su cuerpo, como Cindy Sherman, Ana Mendieta, Carolee Schneemann o Jo Spence. Cahun nunca se reivindicó como mujer artista, sino que exploró su androginia, haciéndola visible a través de sus obras. Es indudable que

---

11 Véase M. Lowy, «Una surrealista desconocida», *New Left Review*, 29 (2004), pp. 129-135.

12 Para ahondar en el activismo en contra de la ocupación nazi de Moore y Cahun, véanse J. Blessing, «Resisting determination: An introduction to the work of Claude Cahun, surrealist artist and writer», *Found Object*, vol. 1, n.º 1 (1992), pp. 68-78; L. Thynne, «Indirect action: Politics and the subversion of identity in Claude Cahun and Marcel Moore's resistance to the occupation of Jersey», *Papers of Surrealism*, 8 (2010), pp. 1-24, en línea: <<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal8/acrobat%20files/Articles/thynne%20final%2019.05.10.pdf>> (consulta: 27/08/2016).

la línea que se traza desde la obra de Cahun atraviesa a todas estas mujeres artistas; sin embargo, va más allá, llegando hasta la obra fotográfica *queer* de Del LaGrace Volcano,<sup>13</sup> Catherine Opie<sup>14</sup> o Wynne Neilly.

En los años noventa, época en la que se revitalizó el interés por la obra de Cahun, las teorías de la filósofa *queer* Judith Butler, que trata de flexibilizar la rigidez de las normas de género, sexo y sexualidades que constriñen nuestros cuerpos e identidades, tuvieron también una buena acogida en el mundo del arte. Así, temas que tocan la androginia y el travestismo, que ya había abordado Cahun desde los años veinte, han sido ampliamente explorados en los últimos años. En este sentido, Cahun más bien sería una precursora del arte transfeminista, en el que se exploran los límites de las normas de género recurriendo a imágenes de cuerpos que no se pueden clasificar dentro de los estrechos corsés de los géneros, los sexos y las sexualidades.

### Monique Wittig: literatura transfeminista

Al hablar de artivismo transfeminista, quizá se tiene la tendencia a pensar en otro tipo de artes plásticas como pintura, dibujo, incluso cómic, o en artes visuales como vídeoarte o *performances*; sin embargo, defendemos que la filósofa, ensayista y novelista Monique Wittig puede ser considerada como una de las precursoras de estos tipos de artivismo, tanto mediante sus rompedoras teorías, que influenciaron notablemente la teoría *queer* y los escritos transfeministas, como mediante su original manera de crear literatura.

Monique Wittig (1935-2003) fue una escritora y activista feminista francesa. Fue una de las fundadoras del Movimiento por la Liberación de las Mujeres francés, surgido al calor del Mayo del 68, y militó en el grupo Gouines Rouges (literalmente, Bolleras Rojas), fundamental para la creación del feminismo lesbiano de los años setenta y ochenta del siglo xx.

---

13 D. LaGrace Volcano, *Sublime Mutations*, Konkursbuchverlag, 2000.

14 Véase la serie *Being and Having* en D. Allison et al., *Catherine Opie: American Photographer*, Guggenheim Museum, 2008.

Los ensayos de Wittig han influido notablemente en la filosofía feminista contemporánea; sin embargo, sus textos literarios han pasado mucho más desapercibidos. Su filosofía marxista se engloba en lo que se ha denominado segunda ola feminista. Siendo la primera ola el movimiento sufragista del siglo XIX y principios del XX en Europa, la segunda ola es un movimiento feminista surgido entre las décadas de los sesenta y ochenta del siglo pasado. Se caracteriza por asentar las bases teóricas de conceptos fundamentales para nuestro feminismo contemporáneo, como la distinción entre género y sexo, y por ser un movimiento, además, combativo, activista, que buscaba una revolución en las calles y también en las mentes, tratando de crear concienciación sobre la opresión de las mujeres.

En este momento de agitación política y cultural irrumpe la obra de Monique Wittig para desmontar uno de los elementos más incrustados en la mentalidad occidental: el pensamiento heterosexual, la heterosexualidad como institución. En sus ensayos políticos, recogidos en el volumen *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*,<sup>15</sup> Wittig analiza la división sexista de la sociedad en dos grupos diferenciados (hombres y mujeres) como si se tratara de una sociedad dividida en clases: el sexo es una división política, exactamente como la clase social (de ahí el corte marxista de su filosofía). Esta división política entre hombres y mujeres tiene la función de asegurar la obligatoriedad de la heterosexualidad: en el mundo solo existen hombres y mujeres, y sólo pueden relacionarse afectivo-sexualmente de una manera legítima: hombres con mujeres, y viceversa. De esta manera, el contrato social fundante es, para Wittig, el contrato heterosexual.

El valor que la obra teórica de Monique Wittig ha sido enormemente reconocido por nuestros feminismos contemporáneos de la tercera ola; sin embargo, sus textos literarios no son, en ocasiones, lo suficientemente valorizados. Con el ánimo de dar a conocer algunas de sus obras, vamos a comentar sucintamente *Las guerrilleras*<sup>16</sup>, *El cuerpo lesbiano*<sup>17</sup> y *Borrador para un diccionario de las amantes*.<sup>18</sup> Además de estas tres interesantes

---

15 M. Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales, 2006.

16 M. Wittig, *Las guerrilleras*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

17 M. Wittig, *El cuerpo lesbiano*, Valencia, Pre-Textos, 1977.

18 M. Wittig y S. Zeig, *Borrador para un diccionario de las amantes*, Barcelona, Lumen, 1981.

obras, escribió *El opoponax*<sup>19</sup> y *Virgile, non*<sup>20</sup> (ni siquiera traducido al castellano).

Su estilo literario es extraño, tremendamente original y difícilmente clasificable como poesía, o prosa, o novela, o épica. Inventa nuevos lenguajes, nuevas gramáticas, nuevas maneras de presentar historias: su obra literaria supone una revolución del lenguaje, y pretende llevarnos a una revolución social y de nuestras maneras de vivir los afectos.

En *Las guerrilleras*, Wittig propone un mundo en el que se vive en paz tras desaparecer el sistema patriarcal. La estructura de esta utopía no es lineal: cuenta la historia casi al revés, de manera que se nos presenta la sociedad de las guerrilleras, libre de patriarcado, y solo al final sabemos que esa paz es producto de haber librado una ardua guerra, y de haberla ganado. Desde que empezamos a leer, nos podemos dar cuenta de que el lenguaje de las guerrilleras no es el nuestro, que sigue siendo patriarcal: su manera de hablar es la manera de hablar de una sociedad que se ha liberado del yugo del patriarcado. Lo que más nos llama la atención es el uso del pronombre «ellas» como un universal: con nuestros ojos patriarcales creemos que al hablar solo de ellas se está refiriendo a una sociedad solo de mujeres, en la que los hombres han desaparecido por alguna catástrofe inimaginable; solo al cabo de muchas páginas nos damos cuenta de que ese «ellas» es universal: toda la sociedad es nombrada a través de ellas. Wittig no está proponiendo una guerra contra los hombres o la imposición de un matriarcado para eliminar a los hombres, sino una guerra conjunta para conseguir la eliminación de un sistema de opresión que beneficiará al conjunto de la población.

*El cuerpo lesbiano* es un libro extraño, inquietante y, sin duda, hermoso. Presenta la relación de pareja de dos mujeres que viven en una isla, pero no encontraremos tampoco una manera lineal de contar una historia, ni siquiera una historia que contar. *El cuerpo lesbiano* es un conjunto de poemas atípicos, fragmentarios, en los que las amantes se aman, se metamorfosean en gigantes insectos o en máquinas voladoras, se arrancan la piel, se lamen los órganos internos, mueren y resucitan, se engullen mutuamente y se vomitan para seguir amándose. Wittig realiza aquí un ejercicio

---

19 M. Wittig, *El Opoponax*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

20 M. Wittig, *Virgile, non*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

de revalorización positiva de cada uno de los rincones de nuestro cuerpo: las partes que, tradicionalmente, se consideran feas, incluso asquerosas, son eróticas, son disfrutables y disfrutadas por las amantes. Las amantes tienen una forma diferente a la nuestra de disfrutar y habitar sus cuerpos. Wittig se aleja, así, de la visión masculinista de los cuerpos, que reduce su erotismo a pechos, nalgas, labios, vagina. Cada parte del cuerpo, cada fluido, cada excreción, cada órgano puede ser y es deseado. Wittig apuesta por la afirmación de la plenitud corporal; un cuerpo rearticulado capaz de vivir placeres, amores, afectos polimorfos. Este es el sentido de las páginas enteras en letra mayúscula que introduce Wittig, entre los poemas, con listas minuciosas de partes del cuerpo: la supuraciones, la bilis, los senos, lo riñones, el espinazo, etcétera.

*El borrador para un diccionario de las amantes* (fig. 6) es otro precioso texto de Wittig, escrito esta vez junto a su pareja Sande Zeig (directora de cine y escritora estadounidense), en el que las autoras reescriben la historia de las mujeres y crean una enciclopedia alternativa. Es un esfuerzo por sacar a la luz historias y mujeres olvidadas por el pensamiento occidental, y un ejercicio de imaginación de otro mundo posible, pues se inventan muchas de las historias, o las deforman a su antojo. En definitiva, Wittig y Zeig se divierten repensando la historia olvidada de las mujeres y de seres no normativos. Encontramos en este diccionario entradas sobre figuras femeninas y andróginas que han sido consideradas tradicionalmente como monstruosas: Amazonas, Bacantes, Brujas, Esfinge, Furias, Gorgona, Harpalice, Kali, Lamias, Medea, Medusa, Sirenas, Vampiras, Volscas y un largo etcétera.

Wittig y Zeig nos hacen ver que la lista de figuras monstruosas femeninas denostadas por nuestra tradición es muy extensa, y tratan de revalorizar, así, la figura de todo aquello femenino que ha sido alineado con lo monstruoso: las putas, las hechiceras, las brujas, las santas, las lesbianas, las mujeres barbudas, en definitiva, todas aquellas figuras que han osado desviarse de la norma impuesta para su género. Estas monstruosas son fugitivas de su género, transgreden los límites impuestos sobre sus cuerpos, sus afectos, sus saberes, y quiebran así las normas establecidas. Además, desestabilizan la idea de lo que tradicionalmente consideramos como humano: muchas son híbridas, mitad humanas, mitad animales, o mitad máquina. Nos hacen plantearnos dónde establecemos los límites de lo que consideramos como humano. ¿Qué es ser un ser humano? ¿Qué es ser una mujer?

**BRUJAS**

Se llama brujas a las últimas antiguas amazonas conocidas hasta la edad de gloria. Las brujas vivieron durante las edades del caos, en la edad de hierro y en la del vapor. Fue necesario llegar a la edad de gloria para practicar otra vez los pasajes de cuerpo, en particular los pasajes entre cuerpos de amantes y de animales. Las brujas los hacían corrientemente. Sus animales favoritos eran las lobas, las gatas, las ciervas. Conservaron también los viejos conocimientos botánicos. La vida al aire libre, el gusto por los ejercicios físicos, el aspecto de su anatomía, hicieron de ellas las últimas representantes de la cultura amazónica en la época del caos que precedió a la edad de gloria.

Fig. 6. Fragmento de *El borrador para un diccionario de las amantes*, en el que Wittig y Zeig definen a las brujas

La obra literaria de Wittig rebosa imaginación: nos presenta mundos nuevos, nuevas comunidades de afectos, maneras diferentes de pensar, de hablar, de relacionarnos, de concebir y disfrutar nuestros cuerpos. Sus protagonistas son figuras femeninas, pero también andróginas, que aman, que ríen, que luchan; son seres fantásticos, incluso monstruosos, que sirven como metáfora de la abyección a la cual se condena a todas las identidades que se salen de la norma masculinista. Por ello, la obra de Wittig nos invita a reimaginar deseos, comunidades, cuerpos polimorfos y no normativos.

## Conclusiones

Finalmente, la sociedad ha creado diversas formas de control y marginación a grupos que se salen de la norma, sin embargo, estxs siempre han logrado generar una cultura propia con un lenguaje específico. El término *trans-* implica transgresividad. En este sentido, el concepto de arte evoluciona hacia un término subjetivo, dejando de lado lo «estético y lo bello» para dar paso al artivismo más experimental y vivencial. A través de

esta mirada, estas creaciones y prácticas pertenecen a la esfera oculta de la sociedad, a lo que no se ve pero sostiene, a la parte invisible del iceberg en la que aparecen los cuidados como forma de acción y confrontación. Y es aquí donde cobran importancia las necesidades y deseos de lxs sujetos políticos que conforman el transfeminismo, como las creaciones de Monique Wittig y Claude Cahun.

# DEL VERTEDERO A LA PÁGINA. *EL GRAN POEMA DE NADIE*, DE DIONISIO CAÑAS: TALLER DE POESÍA PARTICIPATIVA

Céline Pegorari

Universidad Paul-Valéry, Montpellier

Durante más de diez años, el poeta, artista y ensayista Dionisio Cañas organizó talleres de poesía participativa en distintas ciudades del mundo, entre ellas Cuenca, Barcelona, Toulouse, Salamanca, Alcázar de San Juan, Rabat, San Sebastián, Nueva York y El Cairo, en los que los participantes tenían que «recoger y reciclar palabras encontradas en la calle en carteles, cajas, envases comerciales y cualquier otro soporte que había sido arrojado a la basura y en el cual había palabras impresas».<sup>1</sup> Se trataba de componer luego un poema colectivo, pegando las palabras seleccionadas en una banderola que se colgaba por unas horas o unos días en un espacio público.<sup>2</sup> A pesar de dar por finalizados en 2012 estos talleres, el poeta manchego volvió a organizar uno en enero de 2016 con niños y adultos de los campamentos de refugiados sirios en la isla de Lesbos.

Aunque inspirándose en ciertas acciones poéticas colectivas características de los movimientos de vanguardia, *El gran poema de nadie* difiere de estas por su marcada finalidad social. Convencido de que «la poesía puede ser curativa, aunque sea momentáneamente»,<sup>3</sup> Dionisio Cañas pretende

---

1 En línea: <<http://www.yorokobu.es/el-gran-poema-de-nadie/>> (consulta: 18/08/2016).

2 En línea: <<http://www.accionrefugiados.es/>> (consulta: 20/08/2016).

3 En línea: <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/02/05/56.html>> (consulta: 21/08/2016).

con sus talleres sacar la poesía a la calle y desacralizar el papel del poeta para que cada uno se pueda convertir en artista y crear así, aunque sea de manera fugaz, una conexión entre «algunos estamentos de la sociedad que por su situación marginal y sus circunstancias especiales se encuentran aislados», en una época en la que «la desconexión social es cada día más palpable en las grandes y pequeñas ciudades, especialmente entre las diferentes clases sociales y los grupos de riesgo».<sup>4</sup>

En esta mezcla entre vanguardia y poesía social radica la originalidad del proyecto de Dionisio Cañas, que nos obliga a reconsiderar el proceso tradicional de creación y de recepción de una obra poética, así como de la figura del autor a lo largo de las tres etapas constitutivas de los talleres: la de la recolección de material, de composición de los poemas y, por fin, de su exposición y recepción.

«La belleza se encuentra en cualquier sitio, hasta en la basura»<sup>5</sup>

Más que una etapa preparativa, la recolección del material por parte de los participantes de los talleres se debe considerar ya como parte de la acción poética en la que el proceso cuenta tanto o más que el resultado. De hecho, los documentales *El gran poema de nadie* y el *Gran poema de nadie en El Cairo*, así como *Como lágrimas en la lluvia (El gran poema de nadie en la isla de Lesbos)*,<sup>6</sup> que recogen los momentos destacados de los talleres dedican más tiempo a esta fase de recolección que a enseñar los poemas compuestos. Estos solo aparecen de manera fugaz y fragmentada, mientras que la mayoría del tiempo lo ocupa la fase de recolección y el proceso de composición del poema.

4 En línea: <http://www.yorokobu.es/el-gran-poema-de-nadie/> (consulta: 18/08/2016).

5 Cita del poeta en D. Cañas, *El gran poema de nadie* [2013], en línea: <[https://www.academia.edu/21848794/El\\_gran\\_poema\\_de\\_Nadie](https://www.academia.edu/21848794/El_gran_poema_de_Nadie)> (consulta: 21/10/2016).

6 Los tres documentales han sido montados y realizados por Clara López Cantos, con la colaboración, en el caso del último, de la periodista Carla Fibra. Los dos primeros se pueden ver en <<https://www.youtube.com/watch?v=2NcdxAbveMM>> y en <<https://www.youtube.com/watch?v=mlRYICoA0PM>> (consulta: 21/10/2016). El último no está aún colgado en ese canal, pero se puede ver el documental *I am you/Soy tú* sobre la situación de los refugiados, que se grabó con motivo de la estancia de Dionisio Cañas.

Excepto en el caso del taller organizado en la isla de Lesbos, que constituye un caso aparte por las condiciones materiales específicas en las que se desarrolla, en todos los demás los participantes salen a la calle para recortar y recoger las palabras impresas encontradas en envases o carteles después de que Dionisio Cañas expusiera el desarrollo del taller. La ciudad se convierte, así, no en fuente de inspiración, como ya ha podido ser en numerosas ocasiones en la literatura española contemporánea, y ya ha estudiado en parte Cañas en su imprescindible *El poeta y la ciudad*,<sup>7</sup> sino en proveedora de los materiales que sirven para la composición del poema colectivo. Aquí se trata de recoger palabras de lo que son residuos encontrados en papeleras y contenedores o recortados de carteles, a saber, lo que produce la sociedad de consumo y tiene una vida de duración efímera. El hecho de reciclar residuos e integrarlos en un proyecto artístico no es un caso aislado.<sup>8</sup> Ahora bien, si no hay que descartar del proyecto de Cañas el cuestionamiento de la sociedad de consumo que está muy presente en la mayoría de los proyectos artísticos actuales que reciclan desechos y residuos de diversa índole, no parece ser la finalidad principal.

Participa más bien del interés del poeta manchego por lo que Paul Virilio llama, en *Estética de la desaparición*,<sup>9</sup> el interés por lo banal, lo ordinario, lo infraordinario, que constituye una de las características principales de la estética de la modernidad y, más particularmente, de los movimientos de vanguardia para los que, como subraya Dionisio Cañas en *Posibilidades de la (mi) poesía*, «todo lo real vale para hacer arte y poesía»<sup>10</sup> Si algunos precursores como, por ejemplo, Fernando Pessoa, ya encontraban «un significado más profundo en el aroma del sándalo, en

---

7 D. Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

8 Cabe mencionar el movimiento del *trash art*, cuyos máximos representantes son Tim Noble, Sue Webster, Francisco de Pájaro y Tom Deininger. Se puede consultar al respecto el artículo «Basura y arte, una tendencia que crece», mencionado en la revista *Cabal*, en línea: <[https:// www.revistacabal.coop/trash-art-basura-y-arte-una-tendencia-que-crece](https://www.revistacabal.coop/trash-art-basura-y-arte-una-tendencia-que-crece)> (consulta: 21/10/2016).

9 «Mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que uno no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario», en P. Virilio, citado por D. Cañas en *Posibilidades de la (mi) poesía*, en línea: <[www.dionisoc.com/descargas/posibilidadesdela\(mi\)poesia.pdf](http://www.dionisoc.com/descargas/posibilidadesdela(mi)poesia.pdf)> (consulta: 22/10/2016).

10 Ib.

unas viejas latas que yacen en el montón de inmundicias, en una caja de cerillas caída en la cuneta, en dos papeles sucios que un día ventoso ruedan y se persiguen calle abajo, que en las lágrimas humanas»,<sup>11</sup> van a ser los artistas de vanguardia los que van a romper con las jerarquías tradicionales del arte insertando en sus obras elementos pertenecientes a la realidad cotidiana. Se trataba, para retomar la expresión de Hans Arp, de «utilizar materiales sobre los que no pesara la tradición».<sup>12</sup> Cabe recordar al respecto tanto los *collages* de Georges Braque, Picasso (*Nature morte à la chaise cannée* [1912] o la serie de los *Papiers collés* que hizo entre 1912 y 1914) como los *ready-made* de Duchamp que, cada uno a su manera, cuestionan la relación del arte con lo real, rompiendo así las fronteras entre ambos.

El hecho de utilizar como materia prima unos residuos o desechos puede interpretarse no solo como un intento de integrar lo real en una obra de arte, sino también como una manera de acercarse a lo más hondo de esta realidad a través de los elementos materiales que la constituyen. De la misma forma que las importantes transformaciones de la ciudad de principios del siglo xx obligaron a los artistas de la época a buscar nuevas formas literarias o artísticas que permitieran amoldarse a esas nuevas circunstancias, como fue el recurso al simultaneísmo para dar cuenta de la velocidad de los medios de transporte, el pretender integrar el mundo urbano a principios del siglo xxi supone recurrir a nuevas formas de expresión como, por ejemplo, la materialidad de la palabra contemplada a través de recortes de envases. Esta voluntad de ahondar en esta realidad es lo que justifica, además de la dimensión social, el que el poeta haya decidido llevar su taller a la ciudad de El Cairo, y, más precisamente, a la llamada Ciudad de la Basura, un barrio copto en el que los habitantes reciclan los desechos que recogen cada día de la ciudad egipcia, como si tratara de ir al origen de la materia prima utilizada para los demás talleres.

El hecho de utilizar palabras impresas en residuos para componer poemas contribuye, además, a desacralizar la creación poética y acercarla a un

---

11 F. Pessoa, *Poesía*, Madrid, Alianza, 2016, p. 56.

12 «Nous recherchons des matériaux sur lesquels la tradition ne pesât pas», dijo Hans Arp, en línea: <[http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/DossierDaideAlaV-site\\_RecuperationEtDetournementDobjets.pdf](http://mediation.centrepompidou.fr/documentation/DossierDaideAlaV-site_RecuperationEtDetournementDobjets.pdf)> (consulta: 21/10/2016).

número mayor de personas, como es el caso de la Ciudad de la Basura antes mencionada. Permite también relacionar a los participantes de los talleres organizados durante más de una década con los demás ciudadanos, que, en un principio, no participaban en estas acciones poéticas. Dionisio Cañas, en una conferencia que dio en la Universidad de Montpellier el 10 de mayo de 2016, insistió en la dimensión social de sus talleres recalcando la importancia de la fase de recolección de material por las calles a la hora de favorecer una interacción social entre distintas capas de la sociedad. Si bien los grupos suelen ser bastante homogéneos, según los talleres, dependiendo de la institución que los alberga, la fase de recolección obliga al grupo inicial a abrirse a los demás habitantes, que, como relata Cañas, se extrañan de ver a gente recortando palabras de envases encontrados en las papeleras. Remitió a dos anécdotas particularmente significativas al respecto y que había mencionado también en una entrevista concedida a la revista *Yorokobu*. La primera fue durante el taller en Barcelona frente al MACBA, con motivo de un festival de poesía en 2003, y la segunda en Rabat. En Barcelona, se acercaron tres niños de origen magrebí, que acabaron uniéndose al grupo inicial trayendo palabras en árabe, mientras que en Rabat fue una mujer quien, después de preguntar en el mercado qué hacían allí los miembros del grupo, se fue a su casa a recoger palabras que ofreció luego a los participantes del taller.<sup>13</sup>

El carácter abierto y orgánico de *El gran poema de nadie* que ya puede apreciarse en la fase de recolección de material va a ser una de las características fundamentales de la etapa central de la composición del poema.

«Con la basura de todos haremos el poema de nadie»<sup>14</sup>

En esta fase de composición, el poeta impulsor del taller pasa a un segundo plano, siendo los participantes, ya formen parte del núcleo inicial, ya se hayan agregado en la etapa anteriormente descrita, los verdaderos artífices de la creación poética, cuestionando así la figura tradicional del

---

13 En línea: <<http://www.yorokobu.es/el-gran-poema-de-nadie/>> (consulta: 18/08/2016).

14 D. Cañas, *El gran poema...*, en línea (consulta: 23 de julio de 2016).

autor. Como afirma Dionisio Cañas en el apartado «Los orígenes de la poesía participativa» del ensayo titulado *El gran poema de nadie*:

El Gran Poema de Nadie es el suicidio del autor, este se sacrifica en las palabras encontradas en la basura por «los otros», esa fue la intención desde un principio: dejar que las palabras asesinaran al «autor» para que de sus cenizas surgiera el poema de «los otros», para que de su muerte entre las palabras encontradas en la basura, «los otros» crearan El Gran Poema de Nadie, el poema de todos.<sup>15</sup>

Una vez recogidas las palabras, el grupo se vuelve a reunir para componer de manera colectiva lo que va a ser *El gran poema de nadie*. La disposición de las palabras en la banderola que sirve de soporte responde a varios criterios: se pueden colocar las palabras en función de su significado, por motivos fónicos o por su dimensión estética (tipografía, tamaño y color de las letras, color del soporte...). Según las personas que participan en los talleres puede prevalecer uno u otro de estos criterios o combinarse a lo largo del poema. En la conferencia antes mencionada, subrayó Dionisio Cañas las diferencias entre un taller y otro en función del grupo que lo formaba inicialmente: se privilegió la dimensión plástica de las palabras encontradas en el taller organizado en la Escuela de Bellas Artes de Cuenca en el 2002, siendo los participantes estudiantes de esa escuela, mientras que el significado de las palabras fue lo que prevaleció en la composición del poema colectivo llevado a cabo en el taller organizado en la Casa Encendida, en Madrid, en el que había muchos jóvenes poetas (entre ellos, María Castrejón, que después del taller empezó a publicar numerosos libros de poemas con bastante reconocimiento institucional).

Sea cual sea el criterio que prevalezca a la hora de componer *El Gran Poema de Nadie*, difiere de las creaciones colectivas tales y como se practicaban en la vanguardia a pesar de partir de ellas. Si Dionisio Cañas se ha inspirado en la técnica de recorte y del *collage* evocada en las instrucciones de Tristan Tzara tituladas «¿Cómo hacer un poema dadaísta?»,<sup>16</sup> no parece

---

15 Ib.

16 «Cómo hacer un poema dadaísta», «Coja un periódico. / Coja unas tijeras. / Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. / Recorte el artículo. / Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. / Agítela suavemente. / Ahora saque cada recorte uno tras otro. / Copie concienzudamente en

que los participantes de los talleres se dejen llevar por el azar, como era el caso de otra práctica dadaísta conocida como «el juego del cadáver exquisito», a la hora de componer el poema. La elaboración de los poemas en el seno de los talleres es el resultado de un intercambio y una reflexión por parte de los participantes, sin que esto conlleve obligatoriamente que se hagan versos o se respete cualquier lógica racional. Además, si se inspira en la técnica del recorte y del *collage* dadaísta, *El gran poema de nadie* parece constituir una vuelta al origen de la creación poética, como se sigue practicando en algunas culturas y sociedades. Remite Dionisio Cañas en el ensayo ya mencionado, en el que recoge reflexiones acerca de los talleres, a los orígenes de la poesía participativa:

El origen de este tipo de trabajos con el lenguaje se encuentra, en sus raíces más remotas, en la tradición oral de la poesía, en la cual el autor era anónimo y usaba «las palabras de la tribu». En su evolución los poemas anónimos se iban transformando según quien los cantara o dijera. También tiene su origen *El gran poema de nadie* en el tipo de poesía que se conoce como «debates poéticos» en muchas culturas; es decir, poesía improvisada por personas que no se consideraban poetas. Hoy en día esta tradición sigue muy viva en diversos lugares del mundo: en nuestro ámbito cultural rural, por ejemplo, en el País Vasco (versolaris), en Cuba y Puerto Rico (décima de contra punto) y en las islas Canarias. Otra referencia es lo que se conoce como «poesía macarrónica» europea durante la Edad Media.<sup>17</sup>

Cabe precisar, sin embargo, que están muy presentes en esos antecedentes, a los cuales habría que añadir los famosos *rengas* orientales,<sup>18</sup> la dimensión oral. Esta dimensión está ausente, excepto en el caso del taller que tuvo lugar en Toulouse, en el que los participantes, después de componer el poema, empezaron a leerlo en voz alta, ausente de *El gran poema de nadie*. Es interesante notar, además, que el término latino *colligere*, que se utilizaba para remitir a la interacción entre los que componían de manera oral los poemas en la tradición, se utilizaba también para aludir al hecho de

---

el orden en que hayan salido de la bolsa. / El poema se parecerá a usted. / Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, / aunque incomprendida del vulgo», en T. Tzara, *Los siete manifiestos dadá*, Barcelona, Tusquets, 1972, p. 38.

17 D. Cañas, *El gran poema...*, en línea (consulta: 23 de julio de 2016).

18 Cabe consultar al respecto el estudio de V. F. Herrera sobre la poesía colectiva en V. F. Herrera, «Poesía colectiva: Una tradición que no repite», *Letras*, vol. 1, 15-17 (1985), pp. 385-393.

recoger cosas, lo cual no deja de ser curioso en el caso del taller, en el que son fundamentales estos dos aspectos de recolección y de interacción, como si se tratara de volver al origen de la creación poética.

Aunque de buenas a primeras pueda parecer que este tipo de proyecto contribuye a la desaparición de la figura del autor, como daba a entender Dionisio Cañas en la cita antes mencionada, se trata, una vez más, a nuestro parecer, de volver al significado original de este, cuestionando, eso sí, la concepción que ha podido tener a lo largo de la tradición literaria: la figura del autor como individuo singular. Como bien es sabido, el término *auctor* viene del verbo *augere*, que significa «aumentar, crecer». Como subraya Antoine Compagnon, el *auctor* era el que recogía y volvía a combinar las palabras de otros.<sup>19</sup> El hecho de que los participantes del taller tengan que combinar palabras encontradas para componer el poema remite a esta concepción originaria del auctor y, más precisamente, del proceso de creación poética. Los poetas de *El gran poema de nadie* no eligen las palabras para plasmar sus ideas o emociones, sino que tienen que contentarse con las palabras encontradas, teniendo como único margen de creación la combinación de estas y el hecho de poder crear un diálogo entre palabra e imagen.

Esa interacción entre los distintos componentes del poema va a depender de la perspectiva desde la cual se va a acceder o leer el poema compuesto, dadas las circunstancias peculiares a la hora de poder acercarse a los textos.

## La recepción participativa

Sin embargo, resulta difícil llegar a hacerse una idea de los poemas compuestos en la medida en que no estaba prevista su conservación o su exposición más allá de las horas que seguían a su composición colectiva. Se pueden ver unos cuantos en las fotos que acompañan algunas reseñas de *El gran poema de nadie* en la prensa, en la página *web* que le dedicó Dionisio

---

19 A. Compagnon, «Qu'est-ce qu'un auteur?», en línea: <<https://www.fabula.org/compagnon>> (consulta: 18/08/2016).

Cañas,<sup>20</sup> así como en los documentales antes mencionados, donde aparecen de manera fragmentada y fugaz, subrayando así la mayor importancia del proceso de creación que del resultado. El propio poeta confiesa haber conservado muy pocos de los poemas realizados en el seno de los distintos talleres organizados.

El hecho de acceder a los textos solo a través de estos medios (fotos o vídeos, con la excepción de los poemas del taller del Bronx, en Nueva York, en el que se transcribieron en un folio) condiciona la lectura que podemos hacer de ellos en la medida en que nos obligan a verlos desde una perspectiva particular, que es la del enfoque elegido por el autor del vídeo o el fotógrafo. En este último caso, cabe reconocer que las fotos nos permiten acceder al poema en su totalidad, aunque en tamaño reducido. Los vídeos, en cambio, lo presentan de manera fragmentada, lo cual, por muy paradójico que sea, no deja de ser la manera más fidedigna de restituir lo que llegó a ser la recepción de los textos cuando estaban colgados en una banderola en el interior o en la fachada de un edificio. Dadas las diferencias en cuanto al tamaño y el color de las letras pegadas, era la perspectiva desde la cual se contemplaba el poema colgado lo que condicionaba el orden de lectura de las palabras.

Si ya desde la teoría de la recepción expuesta, entre otros, por Hans-Robert Jauss, se sabe que el significado de un texto o de una obra depende de la recepción de estos, este principio aparece como enfatizado en el caso de *El gran poema de nadie* en la medida en que las condiciones peculiares a la hora de acercarse al poema van a condicionar su lectura y, por consiguiente, su significado. Podemos, así, distinguir distintos niveles de lectura que van a depender, en parte, de la situación física del receptor y del tamaño de la obra compuesta. Dadas las dimensiones de la mayoría de los poemas, pensados para ser colgados y poder verse desde cierta distancia, el hecho de estar cerca de la obra no garantiza una mejor lectura que la que puedan tener los receptores cuando el poema está colgado de una fachada.

Además de la cuestión de la diferencia en cuanto al tamaño y el color de las letras y de las condiciones de exposición, lo que favorece las diferen-

---

20 En línea: <[www.elgranpoemadenadie.com](http://www.elgranpoemadenadie.com)>.

cias en cuanto a la recepción es la disposición de las palabras que no parecen seguir un orden estricto. En efecto, si de buenas a primeras parece imponerse una lectura tradicional de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, en el caso de los poemas compuestos en países de habla no árabe, la yuxtaposición de palabras sin que haya siempre nexos gramaticales obliga a una lectura aleatoria por parte de cada receptor. Prueba de ello, la transcripción de los poemas compuestos en los talleres organizados en el Bronx de Nueva York. Nuestra lectura no está condicionada por las diferencias en cuanto al tamaño y color de las letras en la medida en que todas las palabras aparecen impresas en negro en un folio blanco. Sin embargo, resulta difícil mantener una lectura lineal, dada la acumulación de palabras sin aparente relación unas con las otras. Es el nexo que establece el lector entre una palabra y otra lo que va a condicionar que se fije en unas palabras y no en otras, estableciendo así su propio orden de lectura, tal y como se daba ya en las creaciones de vanguardia.

Se debe considerar la transcripción misma como una interpretación personal del poema por parte del que lo ha transcrito, en la medida en que supone un elección en el orden de las palabras que aparecen en la composición colgada, siendo, así, una lectura entre otras. De la misma forma, se debe interpretar la lectura en voz alta que hicieron los participantes del taller de Toulouse, el único, nos parece, en el que se hizo una lectura participativa y oral. Solo tenemos constancia de ello, de manera fugaz, en el documental *El gran poema de nadie*, antes evocado.<sup>21</sup> No deja de ser interesante, aunque no podamos escuchar la lectura total del poema, ver como los mismos autores se convierten en sus primeros receptores, lo mismo que el que transcribió el poema, ilustrando así lo que Dionisio Cañas resaltó en cuanto a la relación entre el autor y el receptor en los procesos de creación más tradicionales.<sup>22</sup>

En el caso que nos interesa, esta relación es peculiar, puesto que los autores colectivos de un poema son también receptores de lo que han hecho los demás en el mismo taller durante el proceso de creación, pero

---

21 En línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=2NcdxAbveMM>>.

22 «En cierto grado toda poesía es participativa, en el sentido en que el poeta o la poeta necesita a un lector o una lectora para que la poesía alcance su plenitud», en línea: <[https://www.academia.edu/21848794/El\\_gran\\_poema\\_de\\_Nadie](https://www.academia.edu/21848794/El_gran_poema_de_Nadie)> (consulta: 21/10/2016).

también de la obra final de la que son solo una parte. Además, cada poema compuesto en cada ciudad es solo una parte del proyecto de *El gran poema de nadie*, como si fueran a su vez un fragmento del poema global. Resulta llamativo al respecto el uso del singular por parte de Dionisio Cañas a la hora de nombrar su proyecto. No se trata de los grandes poemas de nadie, sino del gran poema. La elección de lugares y participantes tan diversos, con lenguas, culturas y situaciones vitales distintas, no deja de ser significativa como si se tratara, al fin y al cabo, de componer un gran poema del mundo a partir de los diferentes talleres organizados, a pesar de que cada uno tenga características propias.

Es la impresión que destaca de los vídeos creados por Clara López Cantos y que, más que documentales sobre los talleres llevados a cabo, tienen que considerarse como parte del proyecto, ya que acaban constituyendo también «un gran poema de nadie» por juntar en un mismo soporte, el del vídeo, distintos momentos filmados en el marco de distintos talleres en diversas ciudades como si, en vez de colocar palabras en una tela, como hacen los participantes de talleres, se tratara de componer un mosaico de imágenes a partir de los momentos más destacados de estos. El vídeo es el soporte que permite que los distintos participantes en los distintos talleres del mundo se juntaran, aunque fuese de manera virtual, siendo así fiel al espíritu que anima el impulsor del proyecto. La sucesión de imágenes que remiten a distintos lugares del mundo y a personas que viven en condiciones tan distintas es lo que permite unirles en un mismo proyecto, y es el receptor de los vídeos el que permite establecer esta relación entre unos y otros, tal y como hizo el mismo Dionisio Cañas.

Más allá del interés artístico y social de los talleres de *El gran poema de nadie*, un breve repaso de los tres momentos constitutivos de este, a saber, la recolección de material, la composición de los poemas y su recepción, nos ha permitido subrayar el hecho de que, en vez de situarse en los márgenes de la creación poética, tal y como parece ser en un principio, significa un intento por parte de Dionisio Cañas de volver a los orígenes de esa creación, a saber, su dimensión colectiva y la profunda relación que une al auctor, recopilador de palabras, con los receptores. De la misma forma, la vuelta a la materialidad de la palabra, a través de la recolección de envases y carteles parece constituir un intento de acercarse a la materia viva, al origen de la vida, aunque sea en lugares tan marginados como en la Ciudad de la Basura

de El Cairo o en los campos de refugiados de la isla de Lesbos. Una explicación de esa necesidad puede ser la que nos ha proporcionado Nilo-Manuel Casares Rivas, gran conocedor de la obra del poeta manchego, a saber, el interés por parte del artista por la mística sufí, que es particularmente significativa en su última obra *Los libros suicidas (horizonte árabe)*.<sup>23</sup>

---

23 D. Cañas, *Los libros suicidas (horizonte árabe)*, Madrid, Hiperión Poesía, 2015.

# *THE GLORY OF HOPE: LA ESPECTACULARIZACIÓN Y EL SIMULACRO EN EL ARTE EXPERIMENTAL EN CHINA*<sup>1</sup>

Laia MANONELLES MONER

Universidad Barcelona

## Introducción

En las últimas tres décadas, China ha experimentado una trepidante transformación, económica, social y política que ha impactado tanto en el diseño urbanístico de las grandes ciudades como en los movimientos migratorios de las zonas rurales a las metrópolis. La espectacularidad de las nuevas construcciones y edificios se contrapone a la destrucción del patrimonio de los barrios tradicionales de *hutongs*, la fragmentación del tejido social y la precariedad laboral de los trabajadores que llevan a cabo tales infraestructuras. Diversos artistas recogen las expectativas que se generan en este nuevo marco sociopolítico a la vez que ponen de manifiesto sus fisuras, contradicciones y ambivalencias. Wang Qingsong y Li Wei recurren al arte de acción, la fotografía y la parateatralidad para «intervenir» la realidad, fusionando diversos lenguajes artísticos para enfocar distintas problemáticas de la sociedad actual, conectando aquello local con lo global. En la construcción de las propuestas de ambos creadores tienen un papel fundamental conceptos como lo espectacular, lo ilusorio y el simulacro, retroalimentándose directamente del escenario en el que desarrollan sus trabajos y generando un im-

---

1 Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco de los proyectos de los grupos de investigación Interasia y AASD.

pacto que repercute en la recepción y la visibilidad internacional de sus proyectos artísticos. A partir de las obras de dichos artistas, se analizará cómo la creación deviene una herramienta de análisis de ciertos conflictos.

## La fotografía experimental en China y la reconstrucción de la realidad

La fotografía experimental (*shiyán shying*) ha desarrollado un papel esencial en el arte contemporáneo chino, explorando las posibilidades de las nuevas tecnologías, los límites entre la realidad y la ficción, y las relaciones entre la producción artística y el mercado del arte.<sup>2</sup> El crítico de arte y curador Zhu Qi explica cómo la fotografía contemporánea se ha transformado en un instrumento para retratar los profundos cambios que ha experimentado China a partir de la política de puertas abiertas y la reforma económica impulsada por Deng Xiaoping en 1978, después de tres décadas de poder maoísta en las que el arte era utilizado para propagar la ideología del partido:

La fotografía contemporánea en China surgió a mediados de los noventa, en una época en la que el país estaba experimentando reformas sociales radicales. Aunque al principio de la década de los noventa había sido considerada como parte del arte conceptual y de la performance, la fotografía contemporánea, tal y como hoy la conocemos, surgió como reacción a estos cambios materiales y sociales.<sup>3</sup>

En la década de los noventa, cuando surgió el arte experimental en China, la fotografía también tuvo un papel clave al registrar las acciones de los artistas del colectivo Beijing East Village (*Dashanzhang*, 1993-1997) que comenzaron a desarrollar el arte de acción en el País del Centro. Asimismo, la fotografía, las *performances* y las instalaciones se funden en algu-

---

2 W. Hung, «Between past and future, a brief history of contemporary Chinese photography», en W. Hung y Ch. Philips, *Between past and future, new photography and video from China*, Chicago, Smart Museum of art, University of Chicago, 2004, pp. 11-36, espec. p. 12.

3 Z. Qi, «Una visión sorprendente y novedosa. Autorretrato de un sistema en transformación. La fotografía de vanguardia en China desde 1990», en S. Iturrioz, *Zhù Yì*, Artium. Instituto de Cultura del Ayuntamiento Barcelona/Lunwerg Editores, 2007, pp. 10-21, espec. p.11.

nas iniciativas y Zhu Qi utiliza el término «*performance* como disfraz» para denominar el método de trabajo de ciertos artistas, como Miao Xiaochun, Zhao Bandi y Hong Hao, que empezaron a disfrazarse y a construir unas imágenes, con escenarios reales o con montajes.<sup>4</sup> Respecto a esta estrecha relación de la fotografía con el arte de acción y sus difusos límites, comenta:

[...] como muchas de las performances apenas contaban con público, los artistas fueron dando cada vez mayor importancia a las fotografías que registraban sus actuaciones. Un buen ejemplo de este fenómeno es la fotografía de la performance colectiva *To add one metre to an unknown mountain*, que circuló por muchas exposiciones de fotografía moderna a finales de los noventa y fue presentada y catalogada como una obra importante de la historia de la fotografía. En su momento suscitó un encendido debate sobre si debía ser clasificada como arte fotográfico o performance. Claramente, el impulso creativo tiene su origen en la performance; sin embargo, al materializarse como fotografía, adopta otra forma artística. Esto se podría ver como el inicio del método de la «performance como disfraz» que triunfó en el arte contemporáneo de China poco después.<sup>5</sup>

Determinados artistas recurren a la construcción de imaginarios, a partir del arte de acción y la fotografía, con la voluntad de señalar determinados conflictos sociales, convirtiendo estas imágenes en mecanismos para activar un debate y un pensamiento crítico. En esta dirección, el historiador y curador Wang Chunchen observa sobre la fabricación de imaginarios en la fotografía experimental en China:

Photo-imagery art now has its own social function, with artists playing a special role in society. Photo-imagery has become an art of creation: photo-imagery artists have become independent in their thinking; become involved in social concepts; used imaginary to activate mobile thinkers. *Ergo*, we can say that photo-imagery art is image fabrication: something created from nothing: the ordinary and metaphysical comes forth conceptual artistic images. [...]. The theories of Simulara and Simulation by the post-enlightenment French philosopher Baudrillard established the foundation of the «new-world thought» of contemporary artists. One of the key characteristics of contemporary society is the unceasing reproduction of self-imagery. The significance of the self has developed within this imagery, realizing the reason behind the existence of the self.<sup>6</sup>

---

4 Ib., p. 15.

5 Ib., pp. 13-15.

6 W. Chunchen, «Image fabrication and contemporary photo-imagery art», en *Fabricating images from history*, Beijing, China Blue, 2008, pp. 28-40, espec. pp. 29-31.

Es preciso mencionar que Wang Chunchen se refiere a distintos tipos de fabricación de imágenes y, entre ellos, destaca a ciertos artistas —como Wang Qingsong y Li Wei— que trabajan dentro de lo que denomina «The parody of fabricating borders».<sup>7</sup> La parodia, la ironía y el sarcasmo son elementos esenciales en el arte contemporáneo chino, manifestándose en numerosas iniciativas y proyectos artísticos que revisan y denuncian ciertas problemáticas utilizando el sentido del humor, la sátira y, en ocasiones, cierto cinismo.<sup>8</sup> En esta producción de imaginarios también hay que tener presente la relevancia de determinados conceptos, como el simulacro, que Wang Chunchen relaciona directamente con la teoría filosófica de Jean Baudrillard, haciendo una alusión a la sociedad actual y a cómo esta produce continuas confusiones entre la realidad y lo ilusorio. Baudrillard expone cómo las sociedades posmodernas se caracterizan por la lógica de la simulación y un mundo hiperreal que nada tienen que ver con los hechos.<sup>9</sup> Según las palabras de dicho pensador el mundo imaginario de la representación es barrido por la simulación y esta cuestiona la diferencia de lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario.<sup>10</sup> El filósofo francés reflexiona sobre cómo el simulacro puede suplantar a la realidad y advierte sobre los engaños visuales, la «escenificación de la realidad» y la hipersimulación de la sociedad en la que vivimos.<sup>11</sup>

En relación con las ideas expuestas y con esta construcción de imágenes, es interesante observar como Wang Qingsong y Li Wei van más allá de

---

7 Ib., p. 31.

8 Wang Qingsong reflexiona sobre el papel que el sarcasmo y la ironía tienen en tus obras y explica: «En mi arte utilizo el sarcasmo y la ironía porque creo que son las mejores herramientas para criticar la sociedad actual. Analizando la historia china, podemos ver que muchos intelectuales en el pasado utilizaron la ironía y el sarcasmo para manifestar su opinión, ya que quizás podían estar en peligro si decían lo que pensaban directamente, y justamente por eso recurrían al sarcasmo y a la ironía». L. Manonelles Moner, *Arte experimental en China. Conversaciones con artistas*, Barcelona, Bellaterra, 2011, p. 174. En relación con la importancia del sentido del humor, Zhu Qi comenta sobre el trabajo de Wang Qingsong: «El propósito principal de la fotografía de Wang Qingsong es ironizar sobre el consumismo febril y sobre la invasión de la cultura popular de Occidente. En muchas de sus obras, los símbolos de McDonald's y de Coca-Cola se representan como armas de asalto. Incluso llegó a organizar una batalla, luego representada en sus fotografías, en la que los soldados chinos atacaban un territorio con la bandera de McDonald's». Zhu Qi, «Una visión », p. 21.

9 J. Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 40.

10 Ib., p. 122.

11 Ib., p. 35.

una representación de lo real, puesto que en sus escenificaciones sobrepasan y trascienden la realidad creando un mundo hiperreal.

## Wang Qingsong, la fotografía como plató

Wang Qingsong (Heilongjiang, 1966) llegó a Beijing en 1993 y participó en la creación de la comunidad de artistas *Yuanmingyuan*, vinculados con el movimiento denominado *Gaudy art*, que se caracterizó por utilizar la estética *kitsch* (propia de los comercios de las calles de las grandes capitales chinas) para cuestionar, mediante la ironía, la nueva sociedad de consumo que irrumpió con fuerza en China en la década de los noventa. Wang Qingsong narra en primera persona, desde su propia experiencia, la radical transformación política, económica, social, cultural y urbanística de la sociedad china. En su obra reflexiona sobre cómo el nuevo marco económico neoliberal está modificando no solo la «apariencia» de las grandes ciudades, sino también el estilo de vida.

Wang Qingsong, con lo que autodenomina «fotografía de plató», deviene el protagonista de unas monumentales imágenes construidas que escenifican las dificultades que debe afrontar la ciudadanía china. En sus fotografías amalgama instalaciones y prácticas «performativas» para representar una idea, apreciando la importancia del proceso durante la elaboración de sus trabajos artísticos. El propio Wang Qingsong manifiesta:

Me interesa mucho el arte de acción. En el año 1993, cuando vine a Pekín, hice varias *performances*, pero tenía miedo de la cámara y por eso lo dejé. También me interesan mucho las instalaciones, pero realizar una gran instalación requiere mucho tiempo, mucho dinero y un gran espacio, y por eso no pude hacerlas en aquel momento. Sin embargo, cuando escogí la fotografía como el mejor medio para expresar mis ideas, quise introducir las instalaciones y las *performances* en mis trabajos artísticos. Puesto que todas estas disciplinas —unidas— hacen que pueda expresar mejor las ideas y los conceptos que investigo [...]. Mis proyectos se articulan a partir de estas historias pictóricas, *performances* e instalaciones.<sup>12</sup>

---

12 L. Manonelles Moner, *Arte experimental...*, p. 171.

Dentro de tales parámetros, hay que apuntar que Wang Qingsong parte de la fotografía documental, a la vez que utiliza elementos simbólicos, poéticos y satíricos para capturar la esencia del contexto social en el que vive. Crea fotografías fabricadas o —tal y como él mismo las denomina— «fotografías de plató» para forjar una imagen que sintetiza los diversos estratos de la realidad que quiere mostrar:

Mucha gente dice que mis obras son fotografías fabricadas, y puedo estar de acuerdo, porque muchos de mis trabajos están realizados en un plató. Sin embargo pienso que mi «fotografía de plató» está más cerca a la realidad que la fotografía documental. El fotógrafo documental trabaja con imágenes tomadas directamente de la realidad, pero yo en mis obras me centro en las contradicciones. Observo muchos aspectos diferentes de la sociedad y por ello creo que mis fotografías fabricadas son más realistas, puesto que ilustran diferentes aspectos del contexto social [...]. Soy muy observador, y aunque mis fotografías estén fabricadas en un plató, me documento y vivo la realidad social que observo.<sup>13</sup>

En su trabajo enfoca las tensiones y contradicciones que se generan en un sistema comunista con una economía de mercado capitalista, indicando que una de las consecuencias de la globalización es la pérdida de los valores tradicionales. En varias de sus recreaciones, en las que vemos la importancia del proceso *performático*, documenta ciertas realidades que le preocupan. Ejemplos de ello los encontramos en la aproximación de las nuevas generaciones al pensamiento budista, puesto que el artista advierte que los jóvenes se dirigen a Buda para pedir bienes materiales, tangibles, del mismo modo que alerta sobre la destrucción de los templos por intereses urbanísticos. Estas ideas las plasma en varias de sus obras, como *Thinker* (1998), *Requesting Buddha series N°1* (1999), *Preincarnation* (2002), *Incararnation* (2002), *Offerings* (2003) y *Temple* (2011). En su extensa producción artística también ahonda en la transformación urbanística y en la cotidianidad de quienes trabajan en la construcción de unos rascacielos que homogenizan los perfiles de las principales capitales chinas. Estas preocupaciones las recoge en *Dream of migrants* (2005) (fig. 1), narrando las vivencias de los migrantes de zonas rurales que se desplazan a Beijing para buscar empleo y hallan un entorno laboral y vital precario y complejo.<sup>14</sup>

---

13 L. Manonelles Moner, *Arte experimental...*, pp. 171-172.

14 *Ib.*, p. 179.



Fig. 1. Wang Qingsong, *Dream of migrants*, 2005, Beijing.



Fig. 2. Wang Qingsong, *Dormitory*, 2005, Beijing.

En *Dormitory* (2005) (fig. 2) profundiza en las dificultades que tiene que afrontar esta comunidad de desplazados y, dentro de una misma imagen, narra distintas historias, revelando algunas referencias a obras pictóricas occidentales a la vez que alude directamente a las condiciones de estos dormitorios comunitarios en los que conviven los trabajadores: «La gente pobre y los obreros que vienen a trabajar en la ciudad no tienen casas y están amontonados viviendo juntos. Tienen que compartir la casa porque no tienen dinero. No es solo un dormitorio, sino que es como una pequeña ven-



Fig. 3. Wang Qingsong, *The glory of hope*, 2007, Beijing

tana a la sociedad y a las historias que suceden».<sup>15</sup> Las expectativas aparecen en varias de sus producciones artísticas, siendo un ejemplo paradigmático su obra *The glory of hope* (2007) (fig. 3), en la que captura las ilusiones generadas a raíz de la celebración de los Juegos Olímpicos de Beijing en 2008. El artista dibuja en el lodo las anillas olímpicas mientras él y su familia miran al horizonte lo que está por venir. Wang Qingsong explica:

The glory of hope in 2007 goes back to the difficult past of China went through winning the right to host Olympics and an uncertain future under the canopy of a rainbow. The mire represents the reality of China being an agricultural country. [...]. My works mainly concentrate on the impact of current social reform upon people's life.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Ib.*, pp. 180-181.

<sup>16</sup> W. Qingsong, *Sanguine splendour. Wang Qingsong works*, Beijing, China Blue/Wang Qingsong, 2007, p. 40.

La escritora y curadora Zoe Butt subraya la conexión entre los *tableaux* fotográficos que compone Wang Qingsong y aquello que le inquieta, apuntando que varias de sus obras pueden interpretarse como alegorías o fábulas por su voluntad de brindar unas reflexiones que potencian una mirada crítica.<sup>17</sup> Butt remarca el escepticismo y el componente satírico de las creaciones de Wang Qingsong y los relaciona con el trabajo de otros artistas, como Cindy Sherman, Barbara Kruger y Yasumasa Morimura, que también utilizan los montajes digitales y la construcción de imágenes fotográficas —a la vez que todos ellos se disfrazan y se transforman en distintos personajes— con la finalidad de señalar ciertas situaciones y conflictos de la sociedad actual.<sup>18</sup>

## Liu Wei, lo ilusorio y lo real

Li Wei (Hubei, 1970) pertenece a la segunda generación de artistas que trabajan el arte de acción en China, haciendo sus primeras acciones en 1999 a partir de su relación con ciertos creadores, como Zhu Ming, miembro del colectivo Beijing East Village. Li Wei desarrolla unas acciones en unos singulares enclaves o escenografías y revela que, para llevar a cabo sus proyectos, colabora con fotógrafos profesionales y que, cuando realiza las *performances*, les indica desde qué perspectiva le interesa que le retraten. Las acciones las ejecuta utilizando un hilo de acero que le sostiene y que, posteriormente, elimina mediante el retoque digital.<sup>19</sup> Este proceso creativo nos recuerda las imágenes fabricadas, las «fotografías de plató» de Wang Qingsong y la «performance como disfraz» que mencionaba Zhu Qi para denominar el trabajo de ciertos artistas que en su proceso creativo funden el arte de acción con las instalaciones y la fotografía.<sup>20</sup>

Li Wei también recurre al humor y a la ironía para crear unas escenas tan surrealistas como violentas, que devuelven al espectador la agresividad y la competitividad que con frecuencia marcan las relaciones personales en la

---

17 Z. Butt, *Sanguine...*, p. 98.

18 Z. Butt, *Wang Qingsong*, Londres, Albion, 2006, p. 6.

19 L. Manonelles Moner, *Arte experimental...*, p. 94.

20 Zhu Qi, «Una visión...», p. 15.

sociedad actual. El artista bosqueja la sensación de inestabilidad y vulnerabilidad propia del sujeto postmoderno, profundizando en la transformación de las grandes metrópolis chinas y conectando tal realidad con el fenómeno de la globalización. Li Wei expone en una conversación con Wang Lang:

He told me that he wanted only to express the various economic and spiritual crisis he had been through in trying to adapt to the constantly-changing mainstream society of Beijing since moving there from rural Hubei. All the difficulties, frustrations, anguishes and even joys in life can be seen in his works from the past few years.<sup>21</sup>

En varias de sus creaciones vemos plasmada esta sensación de angustia, de miedo, de vértigo. Las emociones que captura en sus instantáneas son universales y, sin duda alguna, la rápida identificación que producen sus obras en el espectador global influye directamente en la gran acogida de sus trabajos en el circuito expositivo y comercial internacional. Wang Chunchen recalca el efecto de sorpresa y la evocación de un cierto sentido de libertad que caracterizan algunas de sus series: «Li Wei's "Falls to" series uses a method which supersedes reality. Like history sealed for safe-keeping, visual moments cannot be set, both surprising and pleasing people: surprised because the impossible has become the possible; pleasing because photo-imagery expresses such a feeling of freedom».<sup>22</sup> En otra dirección, Eleonora Battison expone:

He is unquestionably one of the few Chinese artists living in Beijing mostly acclaimed abroad then in the homeland: His artistic language is universal and deals with themes about contemporary politics and society using symbols understood by everyone in every part of the world. The performances that made him famous are that ones from the «Falls» series in which he sticks himself in the ground as a missile. His message indicates modern man's wish of hiding his head as an ostrich for not seeing the problems that surround him. China's rapid economic changes and globalization, constantly experienced by the people, are driving humanity towards serious international conflicts that seem to be connected and reduced to shameful personal conflicts and interests.<sup>23</sup>

---

21 L. Wei, «An extract from «*Anti-gravity*: Li Wei's performance and the possibility it declares», en *Fabricating images from history*, Beijing, China Blue, 2008, pp. 88-93, espec. p. 91.

22 W. Chunchen, «Image fabrication...», p. 36.

23 E. Battison, «Reflexes», en *Li Wei*, Italia, Marella Gallery, 2005, p. 1.



Fig. 4. Li Wei, *Love at the high place 1*, 2004, Beijing.

Fig. 5. Li Wei, *25 levels of freedom*, 2004, Beijing.

Fig. 6. Li Wei, *Liwei falls to the Car*, 2003, Beijing.

La idea de estrellarse y de ocultar la cabeza *debajo el suelo* como un avestruz para obviar y protegerse de la realidad que le envuelve retornan al espectador la cotidianidad que le rodea. A partir de *Li Wei's Falls to* y de otras series, en las que aparece luchando contra otras personas (fig. 4) o cayéndose de un rascacielos después de ser violentamente arrojado por otro individuo, enfoca la competitividad y la tensión de las relaciones en el contexto actual. El artista, en estas imágenes construidas, yuxtapone la «realidad» con la ficción, introduce otra dimensión fantástica, terrorífica, plasmando la angustia y el vacío que producen el miedo y la inseguridad. Li Wei explica acerca de sus series *25 levels of freedom* (2004) (fig. 5) y *Li Wei's Falls to* (fig. 6):

En estas series no hablo de la violencia cotidiana, lo que quiero es mostrar cómo la gente vive en la sociedad contemporánea. Quizás en estas obras se puede percibir que en China hay mucha competitividad, pero en el contexto internacional —en Europa y los Estados Unidos— existen los mismos problemas [...]. En cada país, la gente tiene que afrontar diferentes tipos de estrés, yo me centro en cómo la gente vive en tales contextos.<sup>24</sup>

Li Wei trasciende la realidad en sus obras, aparece el concepto de ilusión, que relaciona directamente con la filosofía china, puesto que esta amalgama las distintas naturalezas que existen en una misma realidad.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> L. Manonelles Moner, *Arte experimental...*, p. 95.

<sup>25</sup> *Ib.*, p. 93.

Es esencial contextualizar las creaciones de artistas como Wang Qingsong y Li Wei con el marco en el que viven, tanto a nivel local como transnacional. Es esta postmodernidad fragmentada hay que hablar de experiencias fragmentadas, es preciso tener en cuenta el desplazamiento de un sistema basado en lo colectivo a un nuevo marco individualista e hipercompetitivo en el que surgen nuevos traumas y conflictos.

## Conclusiones

En las obras de Wang Qingsong y Li Wei, la parateatralidad es fundamental, se crean unos imaginarios fabricados con los que se trasciende la propia realidad mediante lo ilusorio, el simulacro y la hiperrealidad. El uso de escenarios teatrales en las prácticas artísticas puede recordarnos la instrumentalización de la cultura durante la Revolución Cultural; no obstante, es importante subrayar que estos artistas que trabajan con estas «imágenes fotográficas fabricadas» lo que pretenden es subvertir la «historia oficial» y esbozar unos relatos alternativos a la narrativa hegemónica e institucional. Aquí es preciso recordar como Zhu Qi recuerda que los artistas deberían tergiversar los sistemas visuales de un sistema político que controla el pensamiento y la experiencia visual de las personas. En tal contexto, la función de los intelectuales y los artistas es producir otros discursos culturales y políticos. Zhu Qi habla de un combate del pensamiento para devolver la verdad a la historia, para que otros relatos emerjan: «Hay un trabajo importante: devolver la verdad de la historia. En los libros escolares, la mayor parte de la historia de los últimos cien años es inventada. La verdadera historia todavía no está redescubierta».<sup>26</sup>

Respecto a esta dimensión política de la creación, no puede obviarse que el lenguaje universal que caracteriza los trabajos de Wang Qingsong y Li Wei conlleva que estos tengan un gran impacto y visibilidad a nivel internacional. Otra cuestión a considerar es si estas críticas al vértigo del *modus vivendi* actual y a las consecuencias de la «sociedad del espectáculo» se desactivan con el éxito comercial que suscita, precisamente, la especta-

---

26 L. Manonelles Moner, entrevista con Zhu Qi, abril del 2014, Beijing.

cularidad de tales propuestas artísticas. Con todo, a partir de las obras de dichos artistas puede constarse que la creación deviene un instrumento eficaz para señalar ciertas problemáticas, puesto que, como comenta la historiadora y activista Lucy Lippard, el poder del arte consiste en salir de los canales prescritos, en su capacidad de ver y de mostrar la realidad bajo una nueva luz y prisma.<sup>27</sup>

---

27 L. Lippard, «Caballos de Troya, arte activista y poder (1983)», en J. L. Marzo (ed.), *Fotografía y activismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 55-82, espec. p. 62.



# DES MARGES DE LA *PERFORMANCE* AU CADRE DE L'IMAGE

Mathilde ROMAN

L'image entretient des rapports contradictoires avec les marges puisque, en posant un cadre, elle centre les regards sur ce qui est contenu et non sur ce qui déborde.

Les artistes de la *performance* ont ainsi longtemps hésité voire résisté à associer photographie ou vidéo à l'action. Tandis que la *performance* se construit comme un moment chargé d'intensité qui s'adresse au spectateur et s'inscrit fortement dans un lieu, l'image établit une distance qui ajoute une dimension symbolique et esthétique.

Certains performers iconoclastes, comme Esther Ferrer, ont préféré repousser le devenir-image de l'action en refusant de prendre en charge la question de la documentation. Cette position a vu une extension plus forte encore avec Tino Seghal, qui s'efforce de différer la médiation de son œuvre par l'image en interdisant toute publication de reproduction. Parallèlement, d'autres artistes l'ont, au contraire, complètement intégré dès les débuts de la vidéo, lui donnant un rôle à jouer, comme Gina Pane ou Valie Export. C'est ce qu'analyse Sophie Delpeux dans *Le corps-caméra. Le performer et son image*,<sup>1</sup> montrant comment l'image n'est pas seulement un résidu pour ces artistes mais qu'elle participe pleinement à sa conceptualisation.

---

1 S. Delpeux, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel (col. L'Écriture Photographique), 2010.

Choisissant comme couverture de son livre une photographie de Valie Export souriant tandis qu'elle porte le dispositif de *Adjunct dislocations* (1973), deux caméras installées sur son corps, Delpoux affirme ainsi une lecture réconciliatrice entre l'image et le *performer*.

Si l'image est très rapidement devenue un outil fondamental de la *performance*, un questionnement critique sur son usage s'est construit dans ce lieu de tension entre deux régimes de représentation antagonistes, celui de l'immanence et celui de la contemplation. En amenant l'image dans l'action, en lui donnant un statut actant au même titre que le corps, le performer ne se contente pas d'en faire le lieu d'un prolongement. Il s'en sert pour créer un espace de repli où se donne à voir la relation du spectateur à la représentation. La caméra qui documente est en phase avec l'action, cherchant à se faire l'écho le plus intime possible de ce qui s'expérimente dans le présent de l'expérience, mais elle amène aussi un écart qui rend possible la construction d'une réflexion critique sur et avec l'image. Les *performances* de Dan Graham, comme *Body press* (1970-1972), en sont de parfaits exemples. L'outil caméra participe à un dispositif dont il est un des acteurs, instaurant un dialogue pour interroger le reflet, l'illusion, la manipulation. Décrire ce qui apparaît, nommer les contours du visible pour décoller le regard et permettre l'autonomie du sujet: l'opération est ancienne. Les *performances* de Dan Graham relèvent de cette stratégie, mettant l'image au centre de l'action afin de la confronter à la position d'un corps et aux déplacements du discours.

Dès le début des années soixante, l'appropriation de la vidéo par les artistes réagit à l'importance des médias dans la vie quotidienne et s'attache à en interroger, parfois avec virulence, les idéologies qui les traversent. Il s'agit de dénoncer les pressions et les cadres enfermant le corps et de militer pour un débordement des limites, pour une réappropriation des marges, en écho aux combats féministes. Sanja Ivekovic, Carole Rossopoulos ou Vito Acconci ont ainsi réalisé des œuvres fortement engagées dans cette direction. Lorsqu'ils ont associé action, caméra et moniteur, c'est pour mettre en tension le regard du spectateur sur l'image, pour réfléchir sa relation à la télévision et plus largement aux dispositifs de représentation qui, déjà, dominaient les expériences quotidiennes.

Au moment où les artistes s'approprièrent la vidéo, les metteurs en scène, scénographes et comédiens s'engageaient eux aussi dans l'explora-

tion de ses ressources en tant qu'outil scénique. Très vite, elle s'est imposée pour un théâtre d'image puisant dans le cinéma, amenant sur le plateau hors champ et gros plan, ouvrant de nouvelles perspectives pour le dispositif théâtral, comme l'a longuement analysé Béatrice Picon-Vallin.<sup>2</sup> À une époque de mise en crise de l'architecture scénique accusée d'hériter d'une histoire intimement liée à l'organisation hiérarchisée des sociétés, où le modèle bourgeois s'est substitué à celui de l'aristocratie, l'introduction de technologies nouvelles concorde avec le souhait d'ouvrir l'espace de la représentation à des points de vue multiples. Evoquant les révolutions dramaturgiques et scénographiques de la première partie du xx<sup>ème</sup> siècle prônant une conception dynamique de la scène, Jacques Polieri résume ainsi: «Toutes ces propositions, négation des contraintes de la perspective, aboutissent finalement à un espace simultané, susceptible d'animation et de variabilité; au point de fuite unique ou multiple, on oppose une image diffractée ou totalement enveloppante».<sup>3</sup> Ces expérimentations dont Polieri fait état, et dont il est aussi l'auteur, sont animées d'utopies révolutionnaires et inventent d'autres rapports à la représentation en tirant partie des possibilités de l'image projetée. Aujourd'hui, l'utilisation de l'espace scénique reste bien souvent conventionnel, et la vidéo est surtout composant dramaturgique, moteur pour le jeu du comédien et porteur d'un riche imaginaire poétique. Elle est intégrée sans être inquiétée, et le public découvre des formes narratives conjuguant l'attrait de l'image cinématographique et l'énergie du spectacle vivant.

### L'image mise en crise par la *performance*

Performer l'image: l'enjeu est donc de taille. Comment transformer la représentation, qui accueille le visible et lui fait habiter de nouveaux territoires, en action? Comment charger l'image du pouvoir des commencements? La rencontre n'a rien d'évident, et soulève des enjeux philosophiques si la position de sujet est attribuée à l'image. Face à cette idée de transsubstantia-

---

2 B. Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, 2001.

3 J. Polieri, «Scénographie», New York, 1988, publié en introduction à la réédition de *Scénographie: théâtre, cinéma, télévision*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2002.

tion, une crise surgit. Le *performer* amène l'image dans le champ de l'action en soulevant les risques de confusion que ce déplacement comporte, en proposant au spectateur des situations d'interrogation réfléchissant la mutation d'une modèle de société vers une organisation où l'image tient tous les rôles. Dont celui où on la croit capable d'agir. Afin de prendre à parti ces évolutions, Esther Ferrer s'est emparée de l'outil vidéo à deux occasions et l'a intégré dans des *performances* questionnant les relations à l'image.

Invitée par des festivals, à San Sebastian en 1983 et à Madrid en 1984, elle conçoit des actions qui intègrent captation et diffusion. L'œuvre d'Esther Ferrer s'est construite en partie au sein du collectif espagnol ZAJ, dans la mouvance Fluxus et la complicité de John Cage, associant l'art et la vie, la marche quotidienne et l'action en public. Anarchiste et féministe, elle s'est engagée dans des formes artistiques qui véhiculent un questionnement critique de l'image du corps. Le pari avec ces deux *performances*, qu'elle réalise seule, est d'intégrer la vidéo comme élément vivant. La partition de la *performance* de San Sebastian énonce un projet clair et très structuré de face-à-face entre le corps réel et son image. Esther Ferrer est assise sur une chaise face à deux moniteurs qui diffusent son visage, et qui figurent ainsi des partenaires. L'image est pre enregistrée: sur le premier moniteur, Esther Ferrer demande toutes les minutes quelle heure il est, ce à quoi l'artiste répond tout en réalisant une action d'une minute à la suite. Après une demi heure, le deuxième moniteur s'allume et dit «un silence», ce à quoi l'artiste répond «deux silences», et ainsi de suite jusqu'à ce que le moniteur dise «onze silences». A ce moment là, l'artiste se met à lire un long texte composé de raisonnements logiques progressivement gagnés par l'absurde. À la fin, elle colle des morceaux de plastique noir sur les deux moniteurs, dissimulant les yeux et la bouche de ses visages. L'usage d'Esther Ferrer de la partition, associant texte et croquis, donne un cadre qui offre une liberté d'interprétation et de possible répétition engendrant toujours de la différence. Une seule image<sup>4</sup> nous renseigne sur ce qui s'est passé réellement, mais la proposition conceptuelle a une forme d'autonomie par rapport à sa réalisation, permettant de l'imaginer sans y avoir assisté, ou en sachant même parfois qu'elle ne l'ont jamais été, comme dans d'autres partitions de Fluxus.

---

4 Et le récit de l'artiste, lors d'une conversation dans son atelier à Paris en 2015.

A San Sebastian, les moniteurs sont personnifiés, donnant la répartition au performeur. Sur scène, surélevés pour être à hauteur d'homme, ils délimitent par leur présence l'espace scénique. Ainsi qualifiés, ils renvoient à l'image domestique du foyer télévisuel placé au centre de l'organisation familiale. Ils miment le présentateur qui fait face au téléspectateur en cherchant à créer l'illusion d'une proximité. Dans la *performance*, ils guident l'action, instaurant un dialogue entre Esther Ferrer et ses images, entre soi-même et les autres soi qui construisent l'identité personnelle. Mais cette situation n'a en réalité aucune épaisseur psychologique et révèle vite son absurdité, se terminant par un renversement des rôles qui rappelle l'aveuglement de l'image et lui refuse toute possibilité de communication. L'action fait écho aux théories critiques sur les médias en opposant à la répétition stérile de l'enregistrement vidéo l'expérience du vivant.

La *performance* de Madrid en 1984 eut lieu dans une salle de théâtre, au moment d'un festival consacré à la vidéo. La partition est encore une fois extrêmement précise.

Esther Ferrer arrive par le fond de la salle une fois que tous les spectateurs sont installés, après qu'un enregistrement d'un concert ZAJ se soit mis en route, tandis qu'une caméra la filme depuis la scène et diffuse en direct son image. Le concert consiste en l'énumération des minutes qui s'écoulent, donnant à entendre le temps qui passe. A chaque énoncé Esther Ferrer se lève et déverse du sucre, puis avance la chaise et se rassoit. L'action est répétée, rythmée par le déroulé du concert. Au fur et à mesure qu'elle s'approche de la scène, son image est de plus en plus présente dans les moniteurs. La caméra la filme de plus en plus près, débutant par une vue large pour finir sur un plan serré au niveau des yeux. Lorsqu'elle monte sur scène, elle se saisit de panneaux sur lesquels des signes d'interrogation et d'exclamation sont écrits et les dispose derrière les moniteurs. La caméra filme ensuite les spectateurs, et se fixe sur l'un d'entre eux: «L'image est congelée».<sup>5</sup> Esther Ferrer dessine alors les contours du visage sur l'écran, le délimitant et l'enfermant sans que le spectateur ne puisse bouger ou se révolter, puisque l'image a été arrêtée.<sup>6</sup> L'action est répétée quatre fois,

---

5 Extrait de la partition.

6 En réalité, l'arrêt sur image n'était pas possible à cette époque, et c'est un trucage

envahissant ainsi les quatre moniteurs. Si Esther Ferrer s'est emparée de la vidéo sans connaître les œuvres et les expériences menées avec cet outil, elle s'est laissée guidée comme beaucoup par les qualités intrinsèques du médium, retrouvant des procédés utilisés par d'autres. La manipulation de l'image avec du *sofch* fait ainsi écho aux recherches menées à la même époque par Jean Otth en Suisse, qui procédait à des séances d'oblitération avec des modèles en circuit fermé, interrogeant l'impact psychologique et philosophique de ces altérations de l'image de soi.<sup>7</sup> Esther Ferrer donne toujours une place centrale au public dans ses actions, proposant un dialogue, une marche collective. Ici, isolée sur la scène, elle exprime son rejet de ce modèle normé de la création en manipulant à nouveau les signes d'interrogation et d'exclamation au-dessus des moniteurs. Ils expriment les réactions d'interrogation ou de colère face à cette *performance* déroutante que le spectateur cantonné côté salle n'a pas la possibilité d'exprimer. Prisonnier de l'image mais aussi du spectacle, c'est sa relation captive et passive à la représentation qui est interrogée. La *performance* propose une déconstruction symbolique d'une architecture théâtrale et d'un mode de réception figé, séparant acteurs et spectateurs, espace de l'art et espace de la vie. Si Esther Ferrer monte sur scène, c'est pour y rendre visible la manipulation du public qu'elle permet avant d'en redescendre.

Lorsqu'elle redescend et se dirige vers la salle, la caméra opère en contre-plongée, montrant d'abord ses cheveux pour terminer par une vue sur son corps entier. Le spectateur voit sur l'écran des images associant à son point de vue leur parfait opposé. La construction là encore rappelle les corridors-vidéo de Bruce Nauman, qui viennent eux aussi perturber les repères d'un corps dans un espace en inversant les mouvements réels et les mouvements de la caméra. Revenue dans la salle, Esther Ferrer se saisit d'un aspirateur et reprend sa position sur la chaise, face au public. Elle alterne entre des mouvements d'aspiration du sucre et des déplacements de la chaise en direction de la sortie. L'ensemble produit une ambiance sonore proche des concerts de musique concrète, renforçant l'absurdité autant que l'impact de la *performance*.

---

d'un technicien avisé qui a permis d'en fabriquer l'illusion.

7 M. Roman, *Art vidéo et mise en scène de soi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

L'ensemble est construit de manière symétrique, avec un jeu sur les antinomies (déverser du sucre/aspirer), sur les contradictions (vivant/mort, proche/lointain), et comme dans l'esprit Fluxus privilégie des matériaux usuels. Inclure la vidéo est ainsi un moyen pour Esther Ferrer d'affirmer ce qui fonde justement sa définition de la *performance*, art conceptuel construit avec la rigueur de la logique mais dominé par le hasard et ancré dans le présent. La tension entre art reproductible et art éphémère est mise à profit d'un questionnement critique de l'image, qui est renvoyée aux fantasmes illusoire sur lesquels elle construit sa domination. Enfermée dans son cadre et dans la transmission à distance, elle ne peut instaurer de dialogue véritable, mais se prête volontiers aux jeux et aux tours de magie qui captivent les regards. Loin des prestidigitateurs vidéos tel que Michel Jaffrenou, qui proposait avec ses *Totologiques* en 1979-1980 des spectacles associant vidéo et action directe jouant avec ingéniosité sur les pouvoirs illusionnistes de l'image sur scène, Esther Ferrer s'attache à démanteler ces mécanismes. Son utilisation de la vidéo dans ses *performances* reste marginale dans son œuvre car il s'agit d'une posture critique fondée sur l'absurdité de la penser comme élément vivant et sur le refus de lui attribuer un statut actant dans la *performance*. Cette radicalité est profondément liée à un contexte et à ce qui anime l'œuvre d'Esther Ferrer: la rencontre, le hasard, le présent, l'inscription politique dans le monde, qui ne peuvent trouver d'écho dans un médium ancré dans la temporalité de l'enregistrement.

La mémoire technologique s'oppose à celle vivante, humaine, plurielle et éphémère de la *performance*. Ces expérimentations avec la vidéo sont donc liées à des invitations qui lui ont permis de prendre position face à des utilisations de l'image, sans qu'elle ne souhaite à la suite ni les prolonger ni les refaire, contrairement à la plupart de ses actions.

## Conclusion

Associer l'image à la *performance* a engendré de nombreuses contradictions, face à une définition basée sur l'authenticité du geste, sur l'inscription dans le présent et sur l'unicité de l'action. Quand ils ont utilisé l'enregistrement vidéo, les performeurs historiques l'ont fait en tirant parti de ces tiraillements et confrontations. Revenir sur leurs propositions per-

met de retrouver un contexte idéologique de résistance face à la fascination de l'image qui s'infiltré peu à peu dans toutes les sphères de la vie quotidienne. Pour les générations ultérieures, la question ne se pose plus de la même manière. La *performance* élargit ses territoires et intègre volontiers ce à quoi elle s'était opposée, les arts reproductibles et le théâtre. La relation entre l'image et les gestes quotidiens s'est aussi modifiée, amenant artistes, chorégraphes, metteurs en scène ou comédiens à déplacer leurs recherches. La temporalité de ces projets est un présent entremêlé d'arrêts sur image, de passé et de lointain, à rebours d'une vision idéalisée et trompeuse prônant la pureté de l'instant. En associant vidéo et action, les œuvres comme *What shall we do next?* (2014) de Julien Prévieux construisent des territoires de la complexité et explorent des formes mixtes où beaucoup de cadres s'effondrent.

L'image s'enrichit de cette intégration du vivant tout en basculant dans un régime de dépendance à l'égard des corps. L'exposition devient alors le plateau où se rejoue l'œuvre, en cherchant dans l'orchestration des flux et des déplacements du visiteur à retrouver la vitalité nécessaire pour que l'expérience ait lieu.

# VIVIENDO LA ALUCINACIÓN CONSENSUADA: BREVE HISTORIA DEL CIBERARTE

Elisa RUSCA

Goldsmiths, University of London

La tan comentada novena edición de la Bienal de Berlín, comisariada por el colectivo DIS, fue objetivo de un número notable de opiniones negativas<sup>1</sup> desde que fuera inaugurada en junio de 2016. De hecho, me sor-

---

1 Karen Archey afirmó en su reseña de la bienal para *Frieze* que «el colectivo DIS no aborda este asunto a través de la crítica (lo considerarían anticuado), sino más bien mediante la promulgación o estetización de esta nueva vida corporatizada. No obstante, esta vida, tal y como se manifiesta en la bienal, no es tan desagradable como se podría esperar, sino que resulta más bien resbaladiza y fría, como recreada para una imagen de archivo» (en línea: <<https://frieze.com/article/9th-berlin-biennale-contemporary-art>>). Tess Edmonson, de *Art-Agenda*, considera esta edición de la bienal «predecible, en cierto modo, como si los comisarios hubieran ampliado y espaciado el contenido de su página web. [...] Los comisarios han recurrido a la red familiar de sus interlocutores habituales para realizar tareas familiares [...]. A pesar de que estos gestos son más o menos interesantes dependiendo de cuántas veces se hayan visto antes, sintetizan de manera efectiva los gustos y las preocupaciones de la bienal, y funcionan a la hora de reverenciar el incondicional apoyo de los comisarios a ciertas prácticas artísticas post Internet. [...] El título de la bienal es *The Present in Drag*, lo que, al principio, me llevó a creer que este era su imperativo *curatorial*: exagerar aspectos de lo contemporáneo con el fin de producir una especie de representación *queer* o amanerada de aquello que se entiende erróneamente como políticamente neutro. En su conjunto, la bienal articula la sensación de que desconectarse de las redes de capital y de poder no es ni eficaz, ni interesante, ni posible, sino que pone de manifiesto su propia complicidad» (en línea: <<http://www.art-agenda.com/reviews/%E2%80%9Cthe-present-in-drag%E2%80%9D-9th-berlin-biennale/>>). El corresponsal en Berlín para

prendió descubrir que casi ninguno de los periodistas y críticos que escribieron reseñas negativas se detuviera a leer el título con atención: *The present in drag*. ¿Qué es el «presente travestido»? Y ¿por qué combinar este título con un grupo de jóvenes artistas internacionales cuyas prácticas están estrictamente relacionadas con el *net art* y la llamada estética post Internet?

Estas simples cuestiones han sido ofuscadas por la impotencia de la mayoría de los escritores y periodistas, obligados a enfrentarse a su falta de herramientas críticas en materia de arte en la Red o *net art*, lo que demuestra la necesidad que tenemos de clarificar y sistematizar este tema. Los estudios existentes sobre *net art* son pocos y, en cierto modo, insuficientes. Mi intención es mostrar que el *net art* está estrictamente relacionado con la cronología y el desarrollo de Internet, y que se basa en lo que nosotros, como usuarios, queremos experimentar como el ciberespacio (la «alucinación consensuada», de acuerdo con William Gibson).<sup>2</sup> Para ello, voy a presentar una primera tentativa de proyecto para crear una historia general del ciberarte.

Después de una primera definición de lo que es el ciberarte, presentaré una cronología de las tres «eras» del *net art* de acuerdo con los hechos que han marcado la historia de la *Web*. A continuación se dibujará una constelación de prácticas y tendencias que cruzan esta cronología para llevarnos a una conclusión que nos permita conectar este recorrido teórico con el ejemplo concreto de la Novena Bienal de Berlín.

---

*The Guardian*, Jason Farago, también se aventuró: «Bienvenido a la *LOLhouse*: cómo la Bienal de Berlín se convirtió en una refinada y sarcástica broma. En las manos del colectivo de moda neoyorquino DIS, una de las mayores exposiciones de Europa se ha convertido en una desabrida mezcla de anuncios y avatares: ¿dónde está el arte?» (en línea: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>>).

2 «Ciberespacio. Una alucinación consensuada experimentada diariamente por miles de millones de operadores legítimos, en todas las naciones, por los niños que aprenden conceptos matemáticos... Una representación gráfica de datos extraídos de los bancos de cada uno de los ordenadores del sistema humano. Complejidad impensable. Líneas de luz oscilando en el no espacio de la mente, fractales y constelaciones de datos. Como luces de ciudad que retroceden...», en W. Gibson, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984.

## Ciberarte frente a *net art*

El *net art*, o el arte de Internet, lleva produciéndose y debatiéndose durante más de veinticinco años y es una forma tan expresiva como la pintura, la música o la escultura. Sin embargo, el *net art* no puede ser considerado bajo la misma lente interpretativa.

Esto es debido a que la pintura, la escultura y la música no requieren, necesariamente, de la tecnología para existir. Por otra parte, tecnologías como el tubo de pintura, las herramientas industriales capaces de cortar y levantar materiales pesados y resistentes, así como el sintetizador, pueden mejorar y ampliar las posibilidades en el ámbito creativo de la pintura, la escultura y la música. El caso del *net art* es completamente diferente: Internet como medio fue concebido para muy diferentes propósitos que el del gesto *performativo* de crear. La pintura, la escultura y la música nacieron como una expresión pura y simple del ser humano que, mediante el acto de la talla, el coloreado y la producción de sonido, alcanzó un nivel avanzado de comunicación. Por su parte, Internet es un producto de comunicación bélica.

La fotografía y el vídeo comparten con el *net art* su dependencia de la tecnología, aunque lo que añade un nivel de complejidad extra en el *net art* es su extrema plasticidad: el arte en la Red puede ser un programa de ordenador, una animación, un GIF animado, o una experiencia de realidad aumentada; incluso puede servir para crear una escultura física o una impresión digital. El *net art* es tan grande y multiforme como la propia tecnología de Internet.

Tal y como señaló Tung-Hui Hu en su texto *A Prehistory of the cloud* (2015) —en español, *Prehistoria de la Nube*—, hay muchas maneras de estar *on-line* y experimentar la *web*. El término *Internet* sólo se refiere a la tecnología de una red de ordenadores interconectados. Por lo tanto, el *net art* sería todo aquello que se crea dentro de este entorno. Desde mi punto de vista, esta definición es extremadamente reductora para describir una herramienta tan poderosa y compleja. De hecho, el propio término *Internet* se adhiere a los aspectos técnicos de este tipo de artefactos, y además está obsoleto debido a que ya estamos hablando del movimiento post Internet. Debemos acercarnos a la problemática de esta definición desde otro punto de vista. Creo que deberíamos empezar a prestar atención a lo que

se originó cuando dos ordenadores se conectaron entre sí por primera vez: un nuevo espacio que todavía hoy sigue creciendo y expandiéndose. Ese nuevo espacio de ricas y complejas interconexiones virtuales que fluye paralelo a nuestro espacio cotidiano se conoce como el ciberespacio. Un espacio que está más allá de nuestra realidad. Por eso abogo por utilizar con más frecuencia el término *ciber-* en lugar de *red* a la hora de analizar piezas y cuestiones relacionadas con la *web*. De hecho, la cibernética es un gran campo de investigación que estudia el aprendizaje, la adaptación, el control social, la cognición, la comunicación, la conectividad y la filosofía, así como la teoría espacial y la arquitectura. Como veremos más adelante en esta presentación, el *net art* toca todos estos temas y más: lo que se hace *on-line* está conectado a un marco más amplio de referencias. Por otra parte, el *net art* se crea a través del ciberespacio y se basa en este medio (el *milieu*, para Foucault).

Es por ello que, de ahora en adelante, voy a utilizar el término *ciberarte* para lo que hasta ahora hemos llamado *net art* o arte de Internet.

## La primera época del ciberarte: los pioneros en la Red (1989-2000)

La década de 1980 está marcada por la aparición y la democratización de las tecnologías informáticas y de comunicación: las nuevas máquinas son tan populares que incluso reciben el título de «Hombre del año» otorgado por la revista *Time* en 1983.<sup>3</sup> No resulta demasiado sorprendente, por tanto, que un año más tarde, el día 24 de enero de 1984, Apple Computer (Apple Inc. hoy) lanzara el Macintosh 128K, el primer ordenador personal de la historia.

Durante la primera mitad de la década de los ochenta tienen lugar las primeras acciones llevadas a cabo por grupos de autoproclamados piratas informáticos o *hackers*, tales como Extasy Elite o Legion of Doom. En

---

<sup>3</sup> En la portada del 3 de enero de 1983, de hecho, se puede ver a un hombre de papel *maché* sentado en su escritorio, mirando a su blanco ordenador en activo. El título de la publicación se traduciría como «Máquina del año: El ordenador entra en nuestras casas».

1986, un miembro de segunda generación de Legion of Doom conocido como The Mentor escribió el primer *Manifiesto* hacker también conocido como *La conciencia de un hacker*, un breve ensayo sobre el fundamento ético de la piratería informática y un hito en la cultura *hacker*.

El comienzo de la década de los noventa es el momento en que los ordenadores personales comienzan a introducirse en las oficinas, escuelas y hogares del primer mundo, gracias en parte a la revolucionaria invención de Tim Berners-Lee, el protocolo *world wide web* o *www*: haciendo coincidir la tecnología de hipertexto con Internet mediante la unificación del espacio de información, Berners-Lee estandarizó el procedimiento para compartir información y conectarse en línea. Esta unificación del sistema de conexión facilitó la expansión del ciberespacio. Este fue realmente el momento en que artistas de todo el mundo comenzaron a interesarse por el uso de Internet y las tecnologías informáticas para crear sus obras. Mark Amerika, JODI, Daniel García Andújar, Eva y Franco Mattes, el dúo Übermorgen y Olia Lialina se conocen como los pioneros de la Red, ya que comenzaron a integrar las tecnologías web a sus prácticas de manera muy temprana.

Durante la década de 1990 se comenzaron a crear nuevas leyes internacionales y nacionales para regular Internet. De la misma manera que el *Manifiesto* hacker fue una reacción al comienzo de la penalización de las actividades de los piratas informáticos, la *Declaración de independencia del ciberespacio*, de Perry Barlow, fue escrita como reacción a la ley de telecomunicaciones firmada por el presidente Bill Clinton el día 8 de febrero de 1996. Dicha ley supuso un gran cambio en comparación con el reglamento de telecomunicaciones estadounidense existente desde 1934. Con ella se consideró por primera vez Internet como otro medio de comunicación más, se redujo la regulación del mercado y se promovió la competencia con el fin de fomentar las inversiones en nuevas tecnologías de telecomunicaciones. La declaración de Barlow fue escrita en Davos, Suiza, justo después de la edición número 26 del Foro Económico Mundial, y fue un intento de resistencia contra el saqueo capitalista del ciberespacio, que el autor describe como el lugar de «civilización de la Mente». Bien es cierto que, durante la segunda mitad de la década de los noventa, el número de artistas y teóricos culturales que comenzaron a interesarse por este nuevo medio creció rápida y exponencialmente, hasta el punto de que, en 1997, la direc-

tora artística de Documenta X, Catherine David, invitó a Simon Lamunière a comisariar una sección de *net art*. La crítica alemana Rosanne Altstatt escribió en su reseña de la exposición para la revista *Artnet*: «Al igual que en el espíritu de Internet, no existe una jerarquía real en la exposición, donde las cosas no tienen una estructura de conjunto y solo se interseccionan en puntos vagamente comunes».<sup>4</sup>

Sin entrar en el debate al que la frase anterior podría dar lugar, es importante darse cuenta de que en ese momento, en 1997, justo después de la declaración de John Perry Barlow, el «espíritu de Internet» se define como algo donde no hay «una jerarquía real», un espacio donde «las cosas no tienen una estructura de conjunto y solo en interseccionan en puntos vagamente comunes». Esta afirmación es para mí un ejemplo muy representativo de lo mucho que el espíritu de Internet ha cambiado en los últimos veinte años. Hoy en día, junto al hecho de que las herramientas de búsqueda con algoritmos y las burbujas de filtro de Google están modificando activamente nuestra experiencia en Internet desde el año 2009, nos enfrentamos a esa jerarquía que existe cada vez que nos conectamos. Esta jerarquía viene definida por los empresarios, desarrolladores, proveedores y usuarios de Internet, así como por parte de las leyes gubernamentales nacionales y las internacionales.

Después de la Documenta X, el Museo Guggenheim presentó en junio de 1998 el primer proyecto artístico comisionado para la *Web: Brandon* (1998-1999), de Shu Lea Cheang, una interfaz *on-line* de múltiples capas con el objetivo de conectar el ciberespacio con el espacio real. Esto se llevó a cabo a través de una serie de eventos, colaboraciones e intervenciones que trataban esencialmente temas cívicos relacionados con el cuerpo digital y los códigos no binarios de las definiciones de género; el espacio virtual que se percibe como un espacio libre para la autodeterminación y la representación en oposición al mundo analógico.

Durante esta primera era del ciberarte, el ciberespacio era un universo donde los artistas podían experimentar libremente con esta nueva tecnología. Al mismo tiempo, también se trata de un lugar donde jugar y experi-

---

4 R. Altstatt, «Documenta X: Path and periphery», *Artnet* (29 de julio de 1997).

mentar con elementos visuales y técnicos propios de esta nueva tecnología. Tal y como afirma Domenico Quaranta, «a mediados de la década de los noventa, cuando los artistas comenzaron a crear obras en línea, este movimiento fue percibido como un distanciamiento radical, de alguna manera heroico, de lo establecido según el sistema artístico imperante en el mundo real. Los artistas en la Red estaban, literalmente, *dejando atrás la realidad*».<sup>5</sup>

### La segunda era del ciberarte: la Web generada por el usuario (2001-2013)

Los primeros años de la década de 2000 marcaron un nuevo cambio en la concepción de Internet con el inicio de una filosofía de acceso libre, abriendo el camino para una nueva generación de artistas en la Red. En el año 2001, el primer proyecto de libre acceso de gran envergadura, Wikipedia, se puso en marcha. El conocimiento debe ser compartido y todos deben tener derecho a acceder a él: ese es el sueño que llevó a los fundadores de Wikipedia a creer que los usuarios de Internet eran capaces de generar contenidos de calidad con el fin de crear la mayor y más actualizada enciclopedia nunca vista. Internet como una red participativa está en el centro de *Glyphiti* (2001) de Andy Deck. El tamaño y el color de la imagen que podemos ver en <[artcontext.org|act/01/glyphiti/anim](http://artcontext.org|act/01/glyphiti/anim)> están establecidos por el artista. Cada visitante podía (y puede todavía) alterarlo, cambiando cualquier píxel según su gusto personal. Participación y reapropiación parecen ser las palabras clave de esta nueva década: entre 2001 y 2002, el artista multidisciplinar Seth Price creó y distribuyó *Dispersion*, un manifiesto de tipo ensayístico sobre el uso de las redes de distribución de cultura de masas, incluyendo Internet, para crear y transmitir arte.

La primera década del nuevo milenio se caracteriza también por los atentados del 11-S en los Estados Unidos. Después de esa fecha, las nuevas legislaciones y restricciones se aplicaron también a Internet y a sus usuarios, de acuerdo con la nueva guerra mundial contra el terrorismo. En reacción a esto, el día 1 de octubre de 2001, Alexander Galloway y el Radical

---

5 Cita de un eslogan de Übermorgen del año 1994 en su histórica pieza *e-Toy*, 1994.

Software Group (RSG) publicaron *Carnivore*. *Carnivore* es un programa de ordenador que funciona como el *software* DSC1000 del FBI, familiarmente conocido como «carnívoro»,<sup>6</sup> que fue concebido para llevar a cabo funciones de vigilancia en las redes de datos. *Carnivore* (que todavía se puede descargar hoy) escucha cualquier actividad en línea en una red local, permitiendo a sus usuarios interpretar el tráfico de Internet. RSG quiso que fuera de acceso abierto para que cualquiera pudiera instalarlo y usarlo, proporcionando esta tecnología a un público general «para una mayor saturación de vigilancia dentro de la cultura<sup>7</sup>».

Merece la pena recordar que fue también en 2002 cuando el Museo de Artes Aplicadas de Fráncfort, presentó la primera exposición dedicada enteramente a los virus informáticos.

«Empoderar» al usuario y personalizar la experiencia *on-line* son las dos premisas básicas de este tiempo. Es necesario recordar ahora que plataformas como My Space y Second Life se abrieron en 2003; Facebook y Flickr, en 2004; y YouTube, Reddit y Yelp, en 2005. Poco a poco, Internet estaba pasando de ser un espacio libre y caótico a un reducto de consumismo lúdico. Esto es lo que llevó a artistas como Cory Arcangel a reapropiarse y revisar las tecnologías informáticas de los años setenta y ochenta. Este es, de hecho, el caso de la obra de Arcangel, *Super Mario Clouds* (2002), una versión *on-line* y pirateada del juego de Nintendo *Super Mario Bros*. En esta versión modificada del famoso videojuego, el artista borró todo menos las nubes diseñadas para el fondo. El código fuente de la pieza estaba disponible en línea, animando a los espectadores a crear su propia versión del juego, siguiendo la misma tendencia de *Carnivore* y la voluntad participativa de *Glyphyty*.

Con el fin de atraer al mayor número de acólitos en línea posible, el ser interactivo y «fácil de usar» parece ser el dogma que gobierna las nuevas plataformas sociales creadas durante los primeros años de la década de 2000, ya que son los propios usuarios los que generan los contenidos, haciendo que la plataforma permanezca activa y rentable para sus propieta-

---

6 A. R. Galloway, «Two statements on Carnivore», en *Mass effect*, Massachussets, MIT Press, 2015, p. 73.

7 Ib.

rios. Por otra parte, entre 2006 y 2008 se crearon cinco nuevas entidades digitales cruciales: en 2006 se fundó Wikileaks; en 2007 se crearon Twitter y Tumblr y el primer *i-phone* entró en el mercado; en 2008, Anonymous apareció públicamente. De hecho, es durante este periodo cuando Golan Levin presenta una serie de obras basadas en *software* interactivo, tales como *Interactive bar tables* (2004), *Eyecode* (2007) o *Ghost pole propagator* (2007). Todas estas piezas no podrían existir sin la interacción activa del público con el programa que las constituye.

En 2009, después de casi una década de innovaciones en las tecnologías de los medios de comunicación, Aristarkh Chernyshev, Roman Minaev y Alexei Shulgin presentaron su *Media Art 2.0 (Manifiesto)*. Este expresa la voluntad de presentar los «objetos artísticos como productos tecnológicos listos para ser consumidos en donde sea, cuando sea y por todo el quiera»<sup>8</sup> mediante ese protocolo de exhibición. Chernyshev, Minaev y Shulgin, por su parte, crearon *Electroboutique*, una «productora de electrónica creativa única, una galería de arte de los medios de comunicación y un colectivo de artistas»<sup>9</sup> con el objetivo de «infiltrarse en los espacios públicos y casas particulares», para llenar la vida diaria de las personas «una estética artística y alternativa».<sup>10</sup> *Media Art 2.0 (Manifiesto)* retoma la filosofía de libre acceso y los ideales de los *hackers* que motivaron el rechazo a las plataformas fáciles de usar. El manifiesto es crucial, ya que representa a la perfección el espíritu esquizofrénico del momento en que fue escrito: por un lado, expresa un entusiasmo genuino y verdadero por la libertad de conexión y, por otro, critica la dictadura cultural de las tecnologías de la información y la avidez de los que quieren hacer dinero a su costa.

Después de 2009, los ciberartistas empiezan a *hackear* el mundo analógico con la estética y objetos del mundo digital: este es el caso de Aram Bartholl, que creó *Map y Drop dead* en 2010, así como la fotografía de Penelope Umbrico y las esculturas de Michael Manning. Al mismo tiempo, Jon Rafman comienza su proyecto *9-Eyes*, basado en los errores y lagunas de los mapas de Google.

---

8 *Art and the Internet*, London, Black Dog Publishing, 2015, p. 212.

9 En línea: <<https://festivalenter.wordpress.com/2009/04/09/electroboutique-by-alexei-shulgin-roman-minaev-aristarkh-chernyshev/>>.

10 *Art and the Internet...*, 2015, p. 212.

El año 2011 es muy importante para los críticos y teóricos de la *Web*, ya que es el año de la publicación de dos libros cruciales a la hora de definir los nuevos problemas culturales y sociales relacionados con el uso de las nuevas tecnologías y la existencia *on-line*: *The filter bubble*, de Eli Pariser, y *The Net delusion*, de Evgeni Morozov.<sup>11</sup> El mismo año, Silvio Lorusso subió a Internet su trabajo *Human machine*, una obra URL que utiliza la tecnología de código de imagen *captcha*, que habitualmente se utiliza para determinar si un usuario es un robot o un ser humano.<sup>12</sup> La cuestión del hombre-máquina en el ciberespacio es también el núcleo del trabajo de *Simulation of a feeling* (2011), de Anthony Antonellis. En este vídeo, Antonellis construyó un paisaje virtual dentro del programa *Second life*. En él, un cubo holográfico dual está flotando sobre una visión nocturna del mar. En el cubo podemos ver a la artista griega Thalia Raftopoulou —cuyo trabajo está dirigido a la investigación de la socialización y el aislamiento en geografías contemporáneas— mientras lee en voz alta descripciones de sólidos platónicos.

Los libros de Pariser y Morozov, la aparición de lo que se empezaría a conocer más tarde como la «estética post Internet», así como los nuevos desarrollos en robótica e inteligencia artificial, colaboraron en la creación del sustrato de una nueva conciencia acerca del ciberespacio. Este es el principio del fin de esta segunda era del ciberarte, que coincide con la Primavera Árabe y el movimiento *#occupy*, mostrando nuevos aspectos de las tecnologías de la información como Twitter y Facebook, que fueron utilizadas para movilizar a la gente y organizar masas de resistencia crítica fuera del mundo digital. El entusiasmo generado por las aparentes nuevas posi-

---

11 Eli Pariser expone el problema que supone el algoritmo de búsqueda utilizado por Google desde el año 2009 y la consecuente generación de «burbujas de filtro», algo así como barreras en línea que aíslan a los usuarios del flujo de información general. Por otro lado, Morozov describió claramente en qué medida había cambiado la experiencia de Internet desde sus inicios.

12 Tras leer el código de imagen e introducir sus letras en el cuadro funcional, el visitante humano obtenía acceso al contenido de la página, una copia del texto de 1950 de Alan Turing, *Maquinaria computacional e inteligencia*. El test de Turing se utiliza comúnmente para determinar el nivel de humanidad de una inteligencia artificial y es utilizado por los seres humanos para poner a prueba a las máquinas. En el trabajo de Lorusso, el código de imagen es generado automáticamente por las máquinas para poner a prueba a los seres humanos.

bilidades de libertad a través de las redes sociales se enfrió bruscamente dos años más tarde: con las revelaciones de Snowden en el año 2013 finaliza la segunda era del ciberarte, la del arte generado por el usuario en la *Web*.

### La tercera etapa del ciberarte: en la era de la vigilancia digital (desde 2013 hasta hoy)

En junio de 2013, Edward Snowden, antiguo empleado de la Agencia Central de Inteligencia, filtró una serie de revelaciones sobre la existencia de un sistema mundial de vigilancia de datos y presentó pruebas de la colaboración entre varias empresas de telecomunicaciones, los gobiernos europeos y la Agencia Nacional de Seguridad de los Estados Unidos de América. Las revelaciones de Snowden pusieron de relieve una vez más la cuestión de la privacidad en línea, y este acontecimiento marcará el final del enfoque entusiasta de la *Web 2.0* de la primera década del siglo *xxi*. El activismo mediático en Internet, que vivió momentos de ensalzamiento sobre todo antes de las revelaciones de Snowden, asume otros significados políticos a partir de 2013.

Tras Documenta X en 1997, el ciberarte también estuvo presente en la edición cuadragésimo novena de la Bienal en 2001.<sup>13</sup> Sin embargo, las grandes exposiciones sobre el tema del arte de Internet y sus desafíos tienen lugar a partir de 2013. Diversas instituciones, galerías, comisarios y críticos han comenzado a abordar estos temas para tratar de analizar estos últimos 25 años. Antes de la exposición *Filter bubble*, de Obrist y Castets en la Fundación LUMA de Zúrich, la cual tuvo lugar de octubre de 2015 a febrero de 2016, uno de los ejemplos más sorprendentes fue *The factory of the Sun*, de Hito Steyerl, presentada en el Pabellón de Alemania durante la edición de 2015 de la Bienal de Arte de Venecia.

---

13 E. y F. Mattes, *Biennale.py*, 2001, fue un código de virus informático que aparecía en una gran notificación mostrada en dos ordenadores infectándose el uno al otro, grabado en CD con carcasas doradas e impreso en camisetas que se regalaban a los visitantes de la exhibición (D. Quaranta, «In between», en *Art and the Internet*, Londres, Black Dog Publishing, 2015).

Como prueba de este interés general en la estructuración de la historia del ciberarte, también hay que recordar que, en enero de 2016, la Whitechapel Gallery de Londres presentó *Electronic superhighway* (1966-2016), la primera exposición retrospectiva sobre Internet y el arte digital desde mediados de los años sesenta hasta la actualidad.

La tercera era del ciberarte también se caracteriza por la aparición de la llamada teoría del «materialismo post Internet», que encontró su manifiesto en un texto de 2014 de Martijin Hendriks y Katja Novitskova.<sup>14</sup>

### Conclusión: de las ciudades digitales a las realidades globales, el «presente travestido»

Estas tres épocas del ciberarte se pueden resumir así: una primera etapa de descubrimiento entusiasta de las posibilidades artísticas ofrecidas por esta nueva tecnología; un segundo momento de crecimiento con una aparente democratización de Internet y una consecuente visión centralizada en los potenciales del contenido generado por los usuarios; y una tercera etapa de desencanto que ralentizó la energía inicial y que, aunque fue la encargada de sembrar las dudas sobre esta tecnología, también ha preparado el terreno para su posterior análisis.

Durante este corto trayecto, he intentado mostrar cómo la historia del ciberarte está estrictamente relacionada con la historia de la tecnología de Internet. Las diferentes formas de experimentar Internet generan diferentes tipos de obras, al igual que los avances en el campo tecnológico tienen un impacto en lo que los artistas pueden llegar a crear. Por lo tanto, la primera conclusión a la que podemos llegar después de todo esto es que debemos dejar de considerar el ciberarte como un nicho de la década de los noventa, y empezar a verlo como una corriente artística viva y en evolución.

Como prueba de esto, consideremos las siguientes tendencias del ciberarte que abarcan países y marcos temporales durante las tres épocas mencionadas: la primera es una categoría de trabajos que abordan el gene-

---

14 M. Hendriks y K. Novitskova, *Post-Internet materialism*, 2014.

ro y las cuestiones relacionadas con el feminismo, como, por ejemplo, Shu Lea Cheang, Young-Hae Chang Heavy Industries, Marisa Olson, Jennifer Chan, Emilie Gervais y Tabita Rezaire; el segundo grupo está relacionado con la piratería y la reapropiación, con JODI, Lorna Mills, Golan Levin, Alexander Galloway y RSG, Paolo Cirio, RAQS Media Collective and Sarai Media Lab, Guthrie Lonergan y Petra Cortright, por ejemplo; y la tercera categoría explora la estética geográfica y las tecnologías de mapeo, donde encontramos a Martin John Callram, Jon Rafman, Annalisa Casini, Owen Mundi, Clement Villa, Unità di Crisi, Valia Ferisov, Dzina Zhuk y Nicolay Sepriyev, por ejemplo.

Nuestra segunda conclusión sería, entonces, que, en realidad, el ciberarte y el ciberespacio se tratan de diferentes caras de nuestra realidad contemporánea. Si en sus comienzos la Red era un espacio de libertad, hoy «Internet es explotador y opresivo, excluyente, clasista y patriarcal, racista, homófobo, tránsfobo, gordófono, coercitivo y manipulador. [...]. Promueve la hegemonía occidental, lava el cerebro a sus usuarios, encubre la información, y es una herramienta activa de vigilancia, propaganda, censura y control», tal y como afirmó Tabita Rezaire en una reciente entrevista para la revista *Ok Africa*.<sup>15</sup>

Por lo tanto, ¿qué es lo que nos quiere decir todo esto y qué relación tiene con nuestro punto de partida, la edición de este año de la Bienal de Berlín? En la Akademie der Künste, una de las sedes de la bienal, el visitante puede disfrutar de la instalación *View of Pariser Platz*, de Jon Rafman. En la parte superior del edificio, con unas impresionantes vistas sobre una de las plazas más famosas de la capital alemana, los espectadores deben ponerse unas gafas de realidad virtual y auriculares para experimentar una animación de seis minutos de duración. La animación de Rafman fue un viaje imaginario de inmersión en el Apocalipsis. Ahora, a pesar de la narrativa y las especificidades técnicas de la animación, lo que considero clave en toda la situación es lo que pasó cuando me quité las gafas: claro que me inundó una sensación de alegría al ver la plaza de París tal y como la había dejado seis minutos antes de probar la pieza de Rafman; pero también me

---

15 En línea: <<http://www.okayafrika.com/culture-2/tabita-rezaire-cyber-warrior-e-colonialism/>>.

vino a la cabeza la idea de que todo lo que estaba viendo estaba destinado a ser destruido.

Esa es la paradoja y el punto fuerte de la IX Bienal de Berlín: uno debe ponerse unas gafas de realidad virtual para poder ver, por fin, la realidad. Y es por eso que no creo que la edición de este año de la bienal sea una «chupza», una «broma», o «pura arbitrariedad»: un «presente travestido» es lo que nosotros, los ciudadanos del primer mundo, vemos todos los días. El cambio climático, las guerras, la crisis de refugiados, la destrucción, la vigilancia de masas: nada de esto nos preocupa demasiado, siempre y cuando tengamos conexión a Internet para subir las fotos de nuestras vacaciones a Facebook o una imagen de nuestra tostada de aguacate a Instagram.

Mientras sigamos así, no vamos a ser capaces de cambiar esta realidad ni este mundo: esta es otra razón más por la que debemos dejar de pensar en el mundo *on-line* como algo separado de nuestra vida analógica. La «alucinación consensuada» de la que habla Gibson es, sin duda, nuestro «presente travestido».

Las ciudades digitales del ciberespacio dibujan interacciones contemporáneas y realidades físicas globales: el poder del ciberarte es mostrárnoslas. Por eso debemos diseñar nuevos enfoques para el ciberespacio que incluyan prácticas artísticas y no seguir buscando la separación entre el mundo virtual, las tecnologías de la información y la vida. De hecho, la alucinación consensuada del ciberespacio es la forma en que hemos acordado pensar nuestra vida contemporánea —y ahora es el momento de volver a la realidad—.

# ARTE Y REDES SOCIALES

Pilar IRALA HORTAL

Universidad San Jorge (Zaragoza)

## Sobre la tecnología y el arte

Instagram nació en 2010. Es una aplicación para teléfonos móviles inteligentes con conexión a Internet y con una cámara que permita tomar fotografías de una calidad media, de al menos 4 megapíxeles por foto (para que tenga una calidad de imagen que pueda reproducirse adecuadamente en casi cualquier terminal). Además, para usar la aplicación y, sobre todo, explotar todas sus posibilidades, el usuario debe tener conocimientos básicos para manejar no solo la cámara del móvil, sino también para aplicar filtros fotográficos y modificar el brillo, contraste, color, etcétera, y además completar las posibilidades de la aplicación con otras que permiten grabar vídeos breves. Tiene más de trescientos millones de usuarios y publica más de sesenta millones de vídeos al día<sup>1</sup>.

Según esta presentación, más que una aplicación social, es un programa informático para un usuario medio-avanzado, que además tiene una implicación estética. Lo cierto es que tanto las generaciones jóvenes, los actuales veinteañeros, como las más mayores manejamos a diario las nue-

---

1 Instagram, «About us», (2016), en línea: <<https://www.instagram.com/about/us/>> (consulta: 25/05/2016).

vas tecnologías de una forma que hace cincuenta años solo imaginaban los más atrevidos. Y, aunque no todos explotamos al máximo las características de las herramientas tecnológicas que tenemos entre manos, sí es habitual conocer, al menos, algunas de las más populares.

Por otro lado, varios son los trabajos que estudian la relación de la sociedad actual, sobre todo de los jóvenes y los creadores, con las redes sociales. Gabri Róneras afirma que «las jóvenes generaciones viven en la imagen»,<sup>2</sup> y, para Johanna Pérez, esta inteligencia colectiva basada en la imagen alimenta viejas discusiones que nacen de las nuevas estéticas que aporta el propio medio. Para Pérez, «se reciclan discusiones inacabadas sobre el derecho de autor y la propiedad intelectual; sobre la función social y el arte en la fotografía; así como la fotografía como experiencia personal y como experiencia colectiva».<sup>3</sup> En lo que se refiere al arte, María G. Picatoste afirma que «el éxito de Instagram como vehículo de promoción del arte y la cultura visual no depende tanto de la plataforma en sí como herramienta como de sus usuarios como entes creativos o ávidos de creatividad».<sup>4</sup>

Estas reflexiones nos llevan a la fórmula *transmedia* en la que la sociedad se mueve, sobre todo dentro de las redes sociales. Los límites del arte y de su industria, tal y como la conocemos hasta ahora, están comenzado a ser más amplios. Los roles de artista, galerista y crítico se desdibujan porque la propia sociedad, es decir, el público, no solo visita una exposición, sino que tiene una gran influencia cuando participa de la difusión o comentario de una obra de arte en las redes sociales. Los usuarios se convierten en jueces con poder para elevar a un artista desde la marginalidad al éxito comercial.

Los nuevos márgenes creativos y divulgativos de la ficción (y también de la no ficción) sirven para explicar los nuevos límites de la creación gracias a las nuevas tecnologías y, sobre todo, a Internet 2.0. A la luz de las

---

2 G. Ródenas, «Capturar es compartir. Filosofía, redes sociales y fotografía 2.0», *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 50 (2013), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 60.

3 J. Pérez, «Fotografía en tiempos de darwinismo tecnológico», *Aularia*, Revista Digital de Comunicación, vol.4, nº 1 (2015), Andalucía, Grupo Comunicar, p. 12 (consulta: 26/05/2016).

4 M. Picatoste, «El arte en los tiempos de Instagram», *Fuck & Young* (2015) (consulta: 23/05/2016).

aportaciones de Henri Jenkins,<sup>5</sup> expongo a continuación cómo dichos rasgos han creado nuevas fronteras para el arte, ya que se adecuan no solo al producto audiovisual, sino también a cualquier producto artístico.

1. *Spreadability vs drillability*. Jenkins explica que es la capacidad que tiene el público, o audiencia, para comprometerse activamente en la difusión del producto (en esta investigación usaré también el término *obra* para recordar que estamos analizando estas cuestiones a la luz de la creación artística en los márgenes) a través de las redes sociales. Hay una consecuencia muy interesante en esto, y es que, con esta acción divulgativa, el valor económico y cultural de la obra aumenta, afirma Jenkins. Ahondando en esta reflexión, Jason Mittell<sup>6</sup> propuso el término *drillable* para referirse al hecho de que el público no solo ayuda a difundir el conocimiento de la obra, sino que también profundiza en la obra en sí para conocerla y comprenderla mejor. Es decir, por un lado se encuentra la difusión horizontal (*spread*) y, por otro, la acción de profundizar en el conocimiento (*drill*). Esta acción la realizarían menos personas, pero pasan más tiempo investigando y aprendiendo sobre la obra.

Si analizamos estas características pensando en Instagram y en el arte en general nos damos cuenta de que hay varias fórmulas en las que el público puede ejercer esta difusión de la obra. Lo más inmediato y habitual es el «me gusta», de tal manera que otros usuarios y seguidores pueden interesarse por la obra y visitarla. También es posible enviar un mensaje privado enlazando el *post* o hacer comentarios con *hashtag* y con la inclusión del sobrenombre de otros usuarios.

2. *Continuity vs multiplicity*. El primer término se refiere a la continuidad de la historia a través de diferentes plataformas. Llevado al mundo del arte, se trataría de los diferentes lugares donde el artista publica información sobre una obra o un proyecto que está desarrollando. Cada pedazo de

---

5 Las cuatro últimas características se encuentran explicadas en H. Jenkins: «The revenge of the origami Unicorn: Seven principles of transmedia storytelling» (2009), en línea: <[http://henryjenkins.org/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html#sthash.HCrKsSGM.dpuf](http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html#sthash.HCrKsSGM.dpuf)> (consulta: 23/05/2016).

6 J. Mittell, «To spread or to drill?» (2009), en línea: <<https://justtv.wordpress.com/2009/02/25/to-spread-or-to-drill/>> (consulta: 23/05/2016).

información es una publicación diferente en una plataforma diferente. El seguidor del artista encontrará, por tanto, el *making of* en un lugar, y la obra terminada en otro, por ejemplo. Jenkins asegura que esta fórmula permite al público no solo estar más informado sobre la obra, sino también recompensarle por su continuado esfuerzo en buscar información sobre el artista y sus proyectos. El asunto de la multiplicidad viene a ser una profundización en la continuidad. Se trata de que el usuario continúe disfrutando de lo que le gusta desde nuevas perspectivas. Así se crean vínculos más fuertes con él y se asegura la fidelidad. Lo mismo sucede si el producto es una obra de arte y el creador un artista.

Los conceptos de *continuity vs. multiplicity* podemos verlos en un artista que ha creado una amplia comunidad de seguidores, también en las redes sociales: Ai Weiwei. El artista chino tiene perfil en Facebook, donde tiene gran cantidad de seguidores y en una sola semana puede tener varios miles de «me gusta», como ocurrió en la semana del 23 de mayo de 2016, cuando alcanzó los cinco mil. También tiene Instagram con más de doscientos veinticinco mil seguidores. En ambos perfiles publica fotografías, vídeos y diversas iniciativas que está realizando sobre los migrantes que huyen de Siria. En ambas plataformas, Weiwei publica sobre este tema: en Facebook incluye vídeos y tiene una actividad más regular, mientras que en Instagram selecciona más cuidadosamente lo que publica y suelen ser fotografías más reflexivas.<sup>7</sup> Tanto Facebook como Instagram son complementarios del trabajo de Weiwei y difunden su trabajo en la continuidad de una plataforma sobre la otra, y con la multiplicidad que permiten los seguidores de ambas aplicaciones.

3. *Immersion vs extractability*. La inmersión en la obra o proyecto es, según Jenkins, una de las mejores fórmulas, si no la mejor, para que el público quede amarrado al producto. Se trata de conseguir la experiencia personal y, por tanto, el vínculo emocional. La inmersión, es decir, la capacidad que tiene el espectador para entrar en la obra, le permite estar más cerca de esta y, por tanto, sentirse partícipe de alguna manera.<sup>8</sup> La extracción es la acción

---

7 En el tiempo transcurrido entre la redacción de esta investigación y el presente, las páginas de Facebook y de Instagram de Ai Wei Wei han cambiado.

8 La frase exacta que Jenkins utiliza es «the ability of consumers to enter into fictional worlds», en H. Jenkins, «The revenge of the origami Unicorn».

por la que el público traslada, usa o toma aspectos de la obra o del proyecto en sus vidas, o, en este caso particular, podría ser cómo el usuario usa la obra para inspirarse en las suyas propias, o quizás toma las obras para usarlas en otros aspectos de su vida, como, por ejemplo, ponérsela de fondo de pantalla en su ordenador de escritorio. De esta manera, la obra artística pasa a formar parte de su vida personal y diaria. Así, la *immersion* y la *extractability*, es decir, seguir la experiencia desde una perspectiva personal, se consigue cuando el público tiene la posibilidad, por ejemplo, de localizar la toma de la imagen. Algunos artistas comparten, junto a la fotografía, el lugar donde se tomó. A veces es su estudio, su galería o quizás el lugar donde se ubica la obra. Esto permite al público localizar un lugar exacto relacionado con la obra de arte, informarse sobre ese lugar, quizás ir a conocerlo, etcétera.

Por tanto, no solo se consigue la inmersión más allá de la obra terminada, sino que el seguidor del artista puede hacer un viaje hasta la galería o el lugar donde se hizo la obra, incorporándolo así a su vida cotidiana o historia personal.

4. *Worldbuilding*. Se trata de la construcción de todo un universo por parte del artista usando la narrativa transmedia, o el uso transmediático de la tecnología. Sería todo un mundo a imagen del artista, con sus obras actuales y anteriores, estudios, *merchandising* y, sobre todo, la personalidad del artista que lo impregna todo. Recuerda al efecto Warhol, es decir, un artista que no solo es un creador de obras, sino de estilo que en sí mismos configuran un universo. Jenkins explica que este concepto, o más bien característica, está íntimamente relacionada con los de inmersión y extracción, ya que el público, una vez que entra en el universo del artista, se sumerge en él y, después, extrae obras o inspiración para su vida diaria.

5. *Seriality*. El sistema transmediático es una gran obra seriada en la que los pedazos de información (las obras, las fotos de los proyectos, fotos de exposiciones, bocetos, etcétera) están dispersos en varias plataformas que pueden juntarse (el público interesado, o suficientemente comprometido con el artista, lo hará) para crear la experiencia transmediática global y verdaderamente inmersiva.

6. *Subjectivity*. Es una característica difícil de transportar al mundo del arte. Para el mundo de la ficción, Jenkins explica que se trata de seguir la

historia a través de personajes secundarios o continuar con el hilo narrativo de una historia secundaria (series de televisión que les son dedicadas, cómics sobre ellos, video juegos, etcétera). También incluye nuevas *webs* dedicadas a completar aspectos narrativos o temáticos que corren paralelos a la historia y los hechos principales, como publicar las leyes de un mundo fantástico, las cuales, en la historia principal, no aparecen o no lo hacen completamente desarrolladas. Para el mundo del arte y los *transmedia* es algo complicado hacer el paralelismo, pero, en todo caso, se trata de seguir la pista o buscar información de elementos inicialmente secundarios a la obra principal o al artista seguido. Podría ser, por ejemplo, comenzar a seguir la obra de un colaborador, o la galería del artista, o buscar información sobre dónde estuvo la obra antes, o dónde se realizó, etcétera.

7. *Performance*. Se trata de la posibilidad de que la comunidad de seguidores participe de forma activa y directa en el desarrollo de la obra. En el caso del arte, y en concreto en Instagram, son muchos los ejemplos en los que a los seguidores del artista se les pide su opinión, o incluso se les invita a participar directamente. Pueden ser preguntas para que aporten ideas, o se les puede pedir que envíen obras o fotos o derivados de la propia obra del artista, que, a su vez, se incluirán en la obra final. Es una acción en la que se conectan directamente artista y público. Banksy, por su parte, consigue reunir en el uso que hace de las redes sociales tanto el *worldbuilding* o construcción de universos como el concepto de *subjectivity* y el de *performance*. No solo realiza sus famosos grafitis, sino que tiene redes sociales en las que se publican sus obras, pero también tiene *merchandising*,<sup>9</sup> e incluso ha montado un antiparque de atracciones.<sup>10</sup> En este caso también el concepto de *seriality* se puede aplicar a este artista y su uso de Instagram y otras redes.

---

9 En *The Banksy Shop* se pueden comprar desde camisetas hasta lienzos impresos, o tazas de desayuno. Más información, en línea: <<http://www.thebanksyshop.co.uk/>> (consulta: 31/05/2016).

10 BBC, «Banksy Dismaland show revealed at Weston's Tropicana», *BBC* (20 de agosto de 2015), en línea: <<http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-bristol-33999495>> (consulta: 31/05/2016).

## Conclusiones

De las rudimentarias estrategias de comunicación del Paleolítico hasta las pantallas del *smartphone*, el ser humano ha usado la imagen para comunicarse dentro de la comunidad y entre culturas. No es extraño que, llegados al desarrollo tecnológico actual, las aplicaciones para los equipos portátiles (teléfonos o tabletas) que se han desarrollado, que existen y que están en planificación se centren, fundamentalmente, en la imagen.

El cambio más profundo y fundamental de esto es que han cambiado, o al menos se han ampliado y mezclado, los roles. Los encargados de crear y controlar la comunicación en general y la imagen en particular eran anteriormente aquellos que controlaban también el poder y la cultura. Pero, en la actualidad, esto ha cambiado. Ródenas, entre otros autores, afirma que, entre otras cuestiones, se ha «democratizado la experiencia visual y [...] la producción audiovisual».<sup>11</sup> Este cambio está incluido en la revolución transmediática que codificó Jenkins.

Fue Henry Jenkins quien trasladó el término *transmedia* al ámbito de la narrativa audiovisual de no ficción en 2009, y, posteriormente, otros teóricos han aportado nuevas características o han acotado las de Jenkins. Lo transmediático es, en resumen, la producción y difusión de un producto a través de diferentes formatos y medios, todos interconectados. Se puede encontrar el mismo razonamiento transmediático en una pieza periodística, en un producto de ficción o en la obra de una artista, porque lo transmediático *es* el nuevo sistema de pensamiento.

Es decir, un artista está no en una, sino en varias redes sociales, entre las que habitualmente se encuentran Instagram y Pinterest por su sistema de comunicación y relación entre usuarios basado en la imagen, además de Facebook y la propia *web* del artista. Esta es una de las características de la vida transmedia: la multipresencia en diferentes redes y lugares de Internet, con una misma personalidad (el artista) y que usa de forma interconectada dichas redes.

---

11 G. Ródenas, «Capturar es compartir...», p. 61.

Instagram ha abierto unas fronteras y ha creado otras, sobre todo las que están apegadas al desarrollo de las TIC y al darwinismo tecnológico que lo acompaña, como afirma Pérez,<sup>12</sup> es decir, a los usuarios activos. Para María Mattei ya no hay límites ni siquiera en lo que ella denomina el «espacio de observación» del «espacio *performativo*, sino que se concentra (la semiosfera) en un único público *performer*».<sup>13</sup>

---

12 J. Pérez, «Fotografía...».

13 M. Mattei, «El divismo en tiempos de #Instagram», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 20 (2015), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 95.

# REFLEJOS PARA UNA DISTOPÍA. ARGUMENTOS PARA «FACHADAS-MEDIA». CASO DE ESTUDIO: LA «FACHADA MEDIA» DEL CENTRO DE ARTE Y TECNOLOGÍA ETOPIA, DE ZARAGOZA

Francisco Javier GALÁN PÉREZ

Anna María BIEDERMANN

Universidad de Zaragoza

## *Las fachadas-media<sup>1</sup>*

Si bien existe un buen número de diferentes descripciones de lo que es una «fachada-media»<sup>2</sup>, una mayoría de ellos coincide en que la lógica de las «fachada-media», desde su más temprano diseño, surge principalmente de la convergencia de dos ramas:

La primera es la práctica arquitectónica como ámbito que, durante el siglo xx y lo que llevamos del xxi, ha buscado el auparse a los discursos de éxito para perpetuarse como argumentario finalista de referencia. Y la segunda, la mercadotecnia, como principal exponente de tales discursos, basculando hacia una u otra en función de variantes como su uso futuro, la ubicación o la temporalidad de lo presentado.<sup>3</sup>

---

1 M. H. Haeusler, *Media-façades. History, technology, content*, Ludwisburg, Avedition, 2009, y M. H. Haeusler, M. Tomitsch y G. Tscherteu, *New media-façades. A global survey*, Ludwisburg, Avedition, 2012.

2 M. H. Haeusler, M. Tomitsch y G. Tscherteu, *New Media Facades. A Global Survey*, Ludwisburg, Avedition GmbH, 2012.

3 K. Gasparini, *Tecnologia e innovazione. Nuovi sistemi per le facciate mediatiche*, Milán, Wolters Kluwer Italia, 2012.

Tales áreas de conocimiento sólidas y cerradas, por lo tanto, opacas, articulan la fórmula que se ha utilizado para presentar y utilizar las fachadas-media durante las últimas décadas, mientras que las capacidades de este biotopo tecnológico, mucho más vasto que el presentado por estas dos ciencias, son las de un medio al que le queda mucho recorrido aún, especialmente en la tipología de los contenidos que se puedan mostrar en él, dada la escasez con que estos son divulgados fuera del área de influencia del ya conocido y habitual *mainstream*.

Mientras se conocen y documentan apropiadamente las barreras tecnológicas<sup>4</sup> que vienen dándose a medida que se van superando las anteriores, en aquellas áreas de conocimiento más cercanas a la producción de contenidos no publicitarios, no propagandísticos o no partidistas es donde se hallan los más ostensibles vacíos. Me refiero de forma inequívoca a la producción artística en «fachada-media».

De igual manera, en los escasos proyectos artísticos que se documentan como el trabajo del Public Art Lab en Berlín durante el Media Façades Festival Europe 2010, se viene atribuyendo a los artistas un papel de usuario limitado, situándolos un peldaño inmediatamente inferior a los desarrolladores tecnológicos, y cuyo papel es el de generar contenidos entre publicidad y publicidad. Asimismo, se llega a mencionar a los comisarios como meros *brokers* de estos últimos,<sup>5</sup> obviando que, en la raíz misma de los proyectos de arte y tecnología, se encuentra el desarrollo del medio y la herramienta, siempre que esta muestre margen suficiente de mejora, como es el caso.

El presente artículo presenta los trabajos de comisariado de artistas para «fachada-media», el diseño de una nueva interfaz apropiada para el desarrollo de contenidos artísticos, un simulador 3D, un sistema cerrado de transmisión de imagen en directo que permita trabajar salvando las trabas que supone poder emitir en horas vespertinas o nocturnas y a cielo abierto y los resultados en lo concerniente a su uso y contenidos finales.

---

4 P. Dalsgard y K. Halskov, «Designing urban media-façades: Cases and challenges», *CHI 2010: Public Displays*, 2010, Atlanta, pp. 2277-2286.

5 P. T. Fischer, C. Zoelner, T. Hoffman, S. Piatza y E. Hornecker, «Beyond information and utility: Transforming public spaces with media-façades», *IEEE Computer Graphics and Applications*, 32 (2013), IEEE Computer Society, pp. 38-46, espec. p. 39.

## La Milla Digital y Etopia: Centro de Arte y Tecnología

Pararelamente a las obras realizadas en Zaragoza durante el último quindenio merced a su crecimiento poblacional y posición geoestratégica, se han venido realizando o programando los denominados «grandes proyectos» para la ciudad. Estos eran planificaciones que citaban a la cultura, las artes y el espectáculo asociándolas abiertamente al desarrollismo de la primera década del siglo xx. Es en el ocaso de estos planteamientos cuando, el más longevo de todos, la Milla Digital, brinda sus primeros frutos.

Con la llegada del año 2003, bajo la tutela del ministro Álvarez-Cascos y tras algunos retrasos, se inauguraba la línea de AVE Madrid-Zaragoza-Lérida, la cual venía asociada a la sustitución de la vetusta estación de ferrocarriles del Portillo por la colosal estación intermodal de Delicias, un edificio de nueva planta donde estacionasen los AVE, trenes regionales y de cercanías y, además, servir de parada central de autobuses de líneas regulares y discrecionales. En aquella sustitución de una estación por otra, el segmento de terreno liberado superó las cien hectáreas, y es aquí donde la Milla Digital vendría a dibujar un nuevo distrito homónimo donde se levantarán grandes equipamientos multifuncionales, siempre bajo el aura de lo digital, las *smart cities* y lo tecnológico avanzado.

Con el advenimiento del brete económico en el país y del inmediato atasco de la inversión en investigación, desarrollo, innovación, cultura, educación y en casi cualquier aspecto de lo social, parece casi milagroso que la Milla Digital pudiera abrir las puertas de un singular equipamiento, dotado de singulares medios: Etopia, denominado como Centro de Arte y Tecnología, o también como centro para el arte y la tecnología de la ciudad de Zaragoza.

## El entorno y la «fachada-media» objeto de estudio

Etopia, el Centro de Arte y Tecnología de la ciudad de Zaragoza (España) es un complejo de edificios que albergan usos administrativos, expositivos, artísticos, formativos, de residencia de artistas, emprendimiento y *showroom*, así como un auditorio, un teatro al aire libre denominado «teatro del agua» y una «fachada-media» de luces LED. La «fachada-media» de Eto-

pia es de la marca Phillips, modelo iColor Flex, y comprende las caras oeste y sur del edificio situado más al oeste del complejo. Estas pueden ser vistas desde un ángulo de 180° y comprobada su visibilidad y legibilidad desde los 1,084 km correspondientes a la esquina del edificio 65D del Complejo Dinamiza en el recinto de la antigua Exposición Internacional 2008 de Zaragoza (la correspondiente al antiguo pabellón de México), los 981 m desde la pendiente de entrada en subida de la Vasco-Aragonesa y los 477m. de la confluencia de la calle Rioja con la avenida de Navarra. Fuera de esos límites y en condiciones de visibilidad despejada se perciben juegos de luminancia desde la propia autovía-cinturón de la ciudad A2/Z40, resultando de gran contraste dentro del *skyline* nocturno en la parte oeste de Zaragoza.

La resolución total de la fachada es de 268 x 63 píxeles o leds operativos en superficie, repartida desigualmente entre las dos caras: 132 x 63 en la cara sur, 136 x 63 en la cara oeste. El *pixel pitch*, la distancia entre leds, es de 20 cm. Se encuentra montada en *sets* de diversas cajas de luces led, cuyo cableado transita por patinillo hasta un *rack* conectado a este en una sala operativa. El *rack* en la sala operativa lleva incorporado de serie un ordenador PC con sistema operativo Windows 7 y dispara una *play-list* en un reproductor VLC. Tiene una única entrada DVI.

## Evento-marco de trabajo del proyecto

Durante el mes de noviembre del año 2013 se realizó el proyecto *Estrategia y Táctica. Esquinas Fluorescentes* dentro del marco del V Congreso Iberoamericano de Cultura celebrado en Zaragoza (España). Tal evento estaba coordinado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Secretaría General Iberoamericana, el Gobierno de la Comunidad Autónoma de Aragón, el Ayuntamiento de Zaragoza y la Organización de Estados Iberoamericanos.

Merced a este evento, el Ayuntamiento de Zaragoza encargó el comisionado de artistas para que realizaran su trabajo con la «fachada-media» de Etopia. Tras un debate con la Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento, entidad que proveía de contenidos a Etopia, hasta diez artistas confluyeron en la ciudad para trabajar con la «fachada-media» del Centro de Arte y Tecnología.

*Estrategia y táctica.* *Esquinas fluorescentes* fue el encabezamiento elegido por el comisario Javier Galán<sup>6</sup> para el proyecto de artistas de «fachada-media». En él se resumía la fórmula para que un nutrido grupo de artistas, provenientes de áreas tecnológicas y artísticas diferentes entre sí, pudieran partir desde el plano simbólico (estrategia y táctica) y desde el análisis físico del medio, es decir, de la luz que transporta (esquinas fluorescentes).

En el plano simbólico, el objetivo trazado a priori fue el de desestabilizar medios estables en tiempo y forma como son las fachadas-media. Aludiendo a los orígenes de las fachadas-media, como único punto sobre el que pivotarían las futuras obras de los artistas, se quiso captar la naturaleza de lo circundante, de las formaciones socio-digitales que conviven con Etopia, así como identificar y, por ende, recuperar las ecologías del lugar para este nuevo medio, tales como las subculturas, las obsesiones, los peligros o la lógica del usuario, entre otras. Con esa ruptura de la jerarquías a través de estrategias tecnológicas de código abierto, y la táctica que desestabilizara los grandes sistemas generalizadores y generalizantes que las abrieran a nuevas posibilidades futuras se buscó «romper la fachada», su sentido «prefabricado».

En el plano físico, no obstante, el reto era aún mayor, pues la totalidad del equipo que iba a trabajar con la «fachada-media» nunca había experimentado previamente con algo similar. De modo que, incluso antes de que los artistas pudieran siquiera viajar a Zaragoza, hubo que implementar las herramientas necesarias para que estos trabajaran con garantías de lograr un correcto desarrollo de sus proyectos.

## La interfaz y el soporte de sistema

Físicamente, las fachadas-media imponen grandes retos que sobrepasan el del trabajo de diseño tecnológico tradicional. Dalsgaard y Halskov (2010) identificaron que las nuevas interficies son el primero de ellos. En

---

<sup>6</sup> G. Lahuerta, «Etopia. Center for Art and Technology. Creatividad, innovación, empleo, ciudad digital», *Artigramas*, 28 (2013), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 231-248, espec. p. 242.

el caso que nos ocupa y ante un sistema tan parco, con solo una entrada de DVI y un PC con un reproductor popular como el VLC, se debió diseñar un nuevo sistema paralelo, un «sistema invitado» para poder trabajar con parámetros básicos habituales en la praxis artística digital. Tales trabajos fueron realizados por el artista de nuevos medios Nestor Lizalde.<sup>7</sup> Además, este sistema invitado evitaría sufrir los efectos climatológicos extremos de la ciudad de Zaragoza, enclavado en un ámbito mediterráneo continental semidesértico, donde se registran fuertes bajadas de temperatura durante las noches de los meses de invierno, tiempo en que se registra la mayor actividad en la «fachada-media». La versión de esta nueva interfaz integraba

- Un panel de control para la emisión de contenidos en vídeo e imagen fija, con capacidad para ajustar parámetros básicos (brillo, contraste y saturación) y automatizar la emisión de aquellos mediante programación de la hora de encendido y apagado.
- Un simulador 3D programado en lenguaje Pure Data que permitiera leer contenidos digitales creados específicamente para la «fachada-media» y visualizarlos simulando las condiciones reales del sistema (diferentes perspectivas, distancia entre píxeles y resolución limitada).
- Una Cámara IP que mostrara las pruebas y pases de los contenidos a la par que se trabajaba con el simulador 3D. Tal cámara permitiría realizar los pases también en *streaming*.
- Una tarjeta capturadora que permitiera recibir todo tipo de señales de vídeo, tanto analógicas como digitales, permitiendo, de este modo, la captación de fuentes de dispositivos externos al sistema.
- Dos ordenadores para el control desde el *rack* de la «fachada-media» y su manejo desde cualquier parte del edificio, junto a algunos periféricos y ampliaciones de *hardware* (ratón 3D y disco duro externo).

---

<sup>7</sup> En línea: <[www.zaragoza.es/contenidos/etopia/manual-fachada-etopia.pdf](http://www.zaragoza.es/contenidos/etopia/manual-fachada-etopia.pdf)> (consulta: 20/08/2016).

¿Cómo funciona? Supongamos que un artista está experimentando con un vídeo y que querría poder saber el resultado de sus primeras imágenes sin necesidad de generar una emisión abierta por una «fachada-media» de 600 m<sup>2</sup> como la de Etopia. Este llegará hasta la primera estación de trabajo que tenga instalado el simulador 3D y cargará allí su vídeo, sin distinción del formato de vídeo elegido, dado que la estación cuenta con una tarjeta capturadora.

El simulador 3D le permitirá estudiar el comportamiento de los visuales sobre una recreación virtual de las pantallas, logrando de este modo un ensayo y optimización del proyecto artístico antes de su emisión real en la «fachada-media» del edificio, visualizando diferentes puntos de vista del funcionamiento de estos contenidos sobre la fachada virtual. El entorno tridimensional que genera el simulador es dinámico, lo que significa que el usuario de la aplicación puede moverse en el escenario obteniendo distintos puntos de vista, ensayando de este modo con el funcionamiento de los visuales sobre diferentes perspectivas.

El *software* desarrollado, además de generar una simulación 3D, permite ajustar diferentes parámetros de los contenidos visuales que está ejecutando, como el brillo, el contraste, la saturación del color o el *alpha* de cada una de las pistas de manera independiente. La aplicación también permite controlar de manera independiente cada una de las dos pantallas que forman la «fachada-media», o controlar, si se desea, las dos como si fuesen una sola pantalla, además de poder configurarlas en modo *loop* o como espejo (imagen invertida), entre otras opciones.

Cuando el artista se encuentra seguro de la ejecución de las imágenes generadas para su proyecto y de los resultados arrojados por el simulador 3D, consiera que puede emitirlos ya en la «fachada-media» a través de un reproductor diseñado a tal efecto.

Este sistema, además, se completa con la visualización *on-line* de su vídeo a través de una cámara de vídeo *wi-fi* colocada en una farola de la avenida Ciudad de Soria, la cual, apuntando al Centro de Arte y Tecnología Etopia, permite ver en tiempo real lo que está sucediendo en su «fachada-media». Esta cámara confiere seguridad al sistema al permitir una rápida detección y subsanación de errores si estos se suceden, ya que pueden ser detectados al momento. La visión de esta cámara también permite a los

artistas realizar un último ajuste de los contenidos creados por ellos viendo el resultado de la emisión en directo. En definitiva, permite tener una visión en tiempo real o *streaming* de la emisión de contenidos sobre la fachada, una cuestión fundamental para el correcto control del sistema. Una vez que el artista está seguro de sus resultados tras haber realizado las pruebas pertinentes, está listo para emitir los contenidos que desee.

## Contenidos comisariados

Habiendo dotado a la «fachada-media» de un sistema invitado que pudiera nutrir de contenidos con garantías de funcionamiento óptimo para los artistas, volvamos al objetivo expresado, al comienzo de este texto, del comisariado: desarrollar un discurso que atienda al medio y rompa con sus lazos originarios, el discurso mercadotécnico. Así pues, se trabajó con artistas especializados en *hacking*, *stop-motion*, radiofrecuencias, programación informática, música, videoarte, danza contemporánea, ingeniería inversa o visualización de datos entre otros territorios, y las «esquinas fluorescentes» hicieron de aquella «fachada-media» una sucesión de pases de obras irrepetibles. Se quiere mencionar aquí tres de ellas: *Scramble porn*, del artista mexicano Arcángel Constantini, «*Building1:1Registers*, de Alejo Duque (Colombia), y *Qron*, de Yamil Burguener (Argentina).

*Scramble porn* es un guiño al *glitch* o error computacional. Constantini avisó unos días antes que iba a utilizar los 600 m<sup>2</sup> de la «fachada-media» para mostrar la escena central del clásico de la pornografía *Deep throat*, y que a través de un juguete electrónico intervenido, produciría cierta recodificación en las imágenes que se iban a mostrar. Aquello causó una tensión perceptible a varias escalas, una reedificación sobre un mecanismo gigante que llevó al comisario a pensar que quizá se había tocado una tecla acertada. Lo que Constantini había alcanzado con su juego *naïfy* evidente era poder utilizar un medio de dimensiones gigantescas y prácticamente inamovible —desde su etimología hasta su práctica— para algo que, aparte de hacerlo, evidentemente, con otro propósito (el artístico) diferente al de su concepción, pudiera ocupar y llenar la pasarela de consumidores potenciales de pornografía. Aquellas personas habían sido emplazadas a consumir pornografía en la plaza pública.

En lo concerniente a la técnica utilizada, se trata de un antiguo juego del Videopainter<sup>8</sup> llamado por el artista *VideoZpainter*. El *Videopainter* es un antiguo videojuego de Vtech, empresa orientada en las aptitudes pictóricas de niños de corta edad, un objeto tecnológico diseñado como metáfora de una paleta de pintor, y que permite que se dibuje en la pantalla, componiendo dibujos y patrones de color preestablecidos. *VideoZpainter* es el resultado haber intervenido el juego con nuevos componentes electrónicos para dirigir y manipular el flujo eléctrico en sus circuitos, lo que resulta en la generación aleatoria de sutiles y caóticos patrones *glitch* en blanco y negro, partiendo de lo que había sido información figurativa y lúdica. Su conexión con la «fachada-media» fue a través de se hizo con señal directa de vídeo.

*Building1:1Registers* supuso el primer intento de alinear el edificio de Etopia con cualquier satélite del que se pudiera uno «colgar», lo que en la práctica se tradujo en una muestra de diferentes campos electromagnéticos que circundan el edificio. «Un auténtico microondas», según palabras del artista, si bien el objetivo inicial (no realizado al no poder garantizar técnicamente un «tiempo real» en la emisión) era el de ser capaces de hackear a través de la fachada un satélite de los muchos en desuso que orbitan alrededor del planeta y, o bien comunicarnos con él, o bien servirnos de él para rebotar nuestra señal: una frase, una secuencia numérica o una pequeña cantidad de información a otra parte del mundo donde se nos quisiera escuchar. En el caso de la obra que nos ocupa, lo que se obtuvo fue la posibilidad de visionar lo invisible, utilizando el lenguaje —cada vez más estandarizado— del visionado de datos a gran escala para formular un discurso alternativo a los grandes paquetes de datos como «usuarios que *twitean* un evento» o «tráfico que discurre por cierto punto a cierta hora». En cuanto a la técnica, su conexión a la fachada se realizó tras la traslación de la señal de radio a la señal de vídeo de aquella, repitiendo los muestreos y mostrando los niveles de frecuencia en hercios.

Y por último, *Qron* es una pieza que se creó en horas, logrando convertir todos y cada uno de los leds de la «fachada-media» en autómatas que obedecieran órdenes simples. Excitante: lo que *Qron* puso de relieve fue la

---

8 En línea: <<http://www.arc-data.net/videoZpainter/index.htm>> (consulta: 20/08/2016).

posibilidad de recrear mini-sociedades en espacios virtuales fuera de la Red de redes. Por instantes, se tenía la sensación de estar frente a una pecera donde, si bien todo ocurría de forma aleatoria, los posibles movimientos de los autómatas quedaban reducidos a unas maneras previstas de comportamiento... hasta que todo estallaba, los autómatas dejaban de comportarse de forma previsible y la fachada pasaba del orden y el concierto a una caos festivo de colores, formas e imágenes fijas para volver al orden inicial, casi un mar en calma.

Finalmente, la conexión fue sobre el propio sistema de la «fachada-media». Un programa en vivo que solucionaba las traslaciones video-gráficas al prescindir de intermediarios entre la fuente y el medio.

Durante los pasados años 2014 y 2015, numerosos artistas y tecnólogos han pasado por el centro Etopia, logrando complementar la interfaz creada para el uso artístico. En el día de hoy, a falta de de la solución de aspectos legales, trabas administrativas, políticas y de diseño con respecto a la página oficial de Etopia, existe una interfaz *web* que permitiría a cualquier artista desde cualquier parte del mundo poder mostrar su obra en la «fachada-media» del centro. Para ello se dispone de una interfaz programada en *pure data* y una herramienta elaborada en *processing* que ya ha sido testada positivamente en modo beta y que los autores esperan que sea implementada en un futuro cercano en una *web* institucional por desarrollar, y que será motivo de una futura publicación cuando eso termine de producirse algún día.

## Conclusiones

Desde A logo for America de Alfredo Jaar en el año 1987 en la Times Square de Nueva York, pasando por los proyectos de Blinkenlights (término proviniente del mundo hacker) del Chaos Computer Club en el año 2001 en la Haus des Lehrers, en Berlín, o la instalación Spots en el edificio de la empresa HVG Immobilien AG, se han venido produciendo hitos artísticos que apenas han logrado trascender más allá de su ámbito inmediato. Sin embargo, existen suficientes indicios documentados para imbricar este medio en la historia del arte y de la tecnología del siglo xx y lo que llevamos del xxi de un modo lógico y natural. Artistas que se acer-

caron a este para construir una solución formal a sus aspiraciones: lenguajes artísticos generados desde las obsesiones, identidades o actitudes y que son un hito no contabilizado; a lo sumo, estudiado desde su singularidad. Todos ellos forman parte de una historia parcialmente escrita y desordenada. Estrategia y táctica. Esquinas fluorescentes fue concebido con ánimo rupturista, y logró conformar una primera colección puramente artística de obra que el tiempo ordenará en justicia, como referente para futuras obras artísticas en «fachadas-media», sin duda mejores, y es de esperar que también más libres.



# EL PASO DEL CÓMIC A LA PINTURA DE NAZARIO. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LA CRÍTICA

Julio Andrés GRACIA LANA

Universidad de Zaragoza

## Introducción

Las relaciones entre cómic y pintura siempre han existido. Cualquier artista recibe a lo largo de su formación influencias diversas, y elige trabajar en un medio creativo u otro según sus propios intereses. Ninguno resulta superior o inferior, pero, tradicionalmente, algunos han quedado fuera del «sistema del arte» u orillados en los estudios académicos. El cómic es uno de ellos, al que podemos considerar a pesar de la tendencia a una progresiva normalización, como un arte «en el margen».

En este texto se plantea una aproximación a la obra de Nazario Luque (1944) que sirva, desde lo específico, para plantear un enfoque al vínculo existente entre el cómic y la pintura en la España de finales del siglo xx, que atienda ya no solo a aspectos estéticos o formales, sino también a factores sociales, como el prestigio o los ingresos que supone el trabajo en una u otra disciplina.

Para ello, analizamos la primera obra pictórica del autor en los años noventa y sus trabajos en cómic producidos en esa década y a lo largo de los ochenta, que podemos considerar como antecedentes o vinculados a esta. Trazamos, además, un acercamiento a la recepción crítica de su pintura desde la prensa del momento gracias al archivo que Nazario tiene digi-

talizado en su *web* personal,<sup>1</sup> y a textos extraídos de distintas hemerotecas que amplían la muestra.

El autor es mediático, suele levantar bastante recepción crítica y en su producción parece existir, a priori, un contraste obvio entre obras en cómic como *Anarcoma* y sus pinturas, con temáticas aparentemente más tradicionales. El creador pertenece, además, a una generación de historietistas que comenzaron trabajando en el cómic *underground* y llevaron luego caminos separados. Nazario o Max han pasado, a lo largo de su desarrollo profesional, de narrar las aventuras de *Purita braga de hierro* o *Gustavo* a protagonizar el reconocimiento artístico: algunas obras de Nazario han sido adquiridas por el MNCARS o por el CAAC. En el caso de Max, no hay nada más parlante que la edición de una obra por parte del Museo del Prado.<sup>2</sup>

## Nazario Luque

Max fue, precisamente, uno de los autores que en los noventa desarrollaron una carrera dentro del medio con mayor continuidad. Mariscal había trabajado en cómic y libro ilustrado en los ochenta y, sin abandonarlos totalmente, apostó de manera decidida por el diseño gráfico. Autores como Javier Montesol o Nazario dieron a finales de los ochenta o, respectivamente, en los noventa, el salto a la pintura. Una de las almas del *underground* pasaba de hacer una obra, cuyo destino era una publicación, a producir piezas «para colgar», como él mismo las denominaba a veces.

Su biografía nos da varias claves de ese cambio: cuando «[mi] adicción al alcohol había tomado la forma de una botella de whisky al día [...]. Decidí dejar al margen la bebida [...]. Fue entonces cuando comencé a pintar cuadros».<sup>3</sup> Evidentemente, reducir la explicación a este hecho sería simplista, pero sí que es cierto que el análisis biográfico resulta, en el caso concreto de Nazario, indispensable para realizar una aproximación a su obra. De

---

1 En línea: <<http://nazarioluque.com/home.htm>> (consulta: 01/09/2016).

2 Max, *El tríptico de los encantados (una pantomima bosquiana)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016.

3 J. Ribas, «Nazario in secret», en *Nazario. Barcelona 1972-2002 (Espai 2 del Palau de la Virreina del 17 d'abril al 9 de juny de 2002)*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2002, en inglés en el original.

hecho, uno de los rasgos más característicos de esta es la primacía del sexo, «si en mi vida real estoy todo el día follando [...], es normal que salga sexo en los cómics, [y también] en la pintura, aunque un poco más sublimado». <sup>4</sup> Su obra refleja la libertad sexual que buscó a lo largo de toda su vida, y una investigación continua en nuevas formas de expresión. El autor nació en Castilleja del Campo (Sevilla), en el año 1944. Maestro nacional de adultos, fue destinado a Morón de la Frontera, y allí conoció al guitarrista flamenco Diego del Gastor. Aprendió a tocar el instrumento y comenzó a dibujar sus primeras historietas, hasta que se trasladó a Barcelona en 1972.

Nazario dio «carpetazo» <sup>5</sup> a la guitarra y se acercó al cómic. Como destaca, lo importante es sentirse «a gusto» en cada expresión creativa y comulgar con un cierto humanismo, que le lleva a interesarse por numerosas fuentes culturales. En la ciudad condal se convirtió en uno de los fundadores del grupo de El Rrollo, editor, entre otros, de su obra *La Piraña Divina* (1975), que fue perseguida por la policía. En 1979 realizó la portada del primer número de la revista *El Víbora*, que cobijó desde el principio *Anarcoma*, <sup>6</sup> la obra más conocida del autor. La protagonista ejercía como prostituta en las Ramblas y personificaba a una Barcelona canalla en la que el propio Nazario, su pareja Alejandro o el pintor Ocaña aparecían también dibujados. La publicación cobijó también otras historias del autor, como *Salomé* (en el número 27) o *La hija de Copi* (número 61), además de la segunda parte de su personaje más característico. *Salomé* era una historia trágica, narrada con mucha contención, mientras que *Anarcoma* presentaba un contenido más duro y con muchas representaciones de fuerte contenido sexual. Como Nazario destaca, siempre ha buscado en su producción «dar una de cal y otra de arena». <sup>7</sup>

Para Eliseo Trenc, <sup>8</sup> el nexo de unión entre *Anarcoma* y el progresivo paso del autor a la pintura se encuentra en su obra *Mujeres raras* (1988),

---

4 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

5 Ib.

6 Anteriormente se había comenzado a publicar en los tres primeros números de la revista *Rampa*, en 1978.

7 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

8 E. Trenc, «Nazario, un geni adult del còmic», en *Nazario. Barcelona 1972-2002 (Espai 2 del Palau de la Virreina del 17 d'abril al 9 de juny de 2002)*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 2002.

donde emerge por última vez el mundo de chulos y maricas de *Anarcoma*, pero con «la sofisticación de un dibujo increíblemente preciso, de un cromatismo intenso y poético».

## Los años noventa. Cómic

*Turandot* y *Alí Babá y los 40 maricones* fueron las dos únicas historias largas que Nazario publicó en los años noventa. En 1995 dejó definitivamente de trabajar para *El Vibora* (volvería para realizar la portada del último número, el 299-300) y, en general, dejó de producir cómic, que no ilustraciones para revistas como *Primera Línea*, o carteles y encargos diversos.

*Alí Babá y los 40 maricones* se publicó en la revista *Makoki* desde el año 1991, mientras que Nazario confiaba en publicar *Turandot* en el diario *El País*<sup>9</sup> (se publicaron en *El País Semanal. Extra El País*, n.º 47, las 12 primeras páginas). Sin embargo, terminó editando la historia en la propia revista *El Vibora*, entre el número 148 y el número 153 (ambos del año 1992). Basada en la ópera *Turandot* (estrenada en 1926), de Giacomo Puccini, cuenta la historia de Kalaf, un príncipe destronado que reclama para sí a la princesa Turandot. Existe en el reino una ley para que cualquier príncipe pueda desposarse con la princesa si acierta tres enigmas. Kalaf los sobrepasa con facilidad y, ante la ira y el orgullo desmedido de Turandot tras su éxito, el príncipe le hace una propuesta: si averigua su nombre antes del alba podrá cortarle la cabeza. Por la noche aparece Adela, una princesa destronada que consigue mediante una argucia, que el príncipe pronuncie su nombre. La adaptación de Nazario tiene poco que ver con el libreto original y bebe de las adaptaciones de Ferruccio Busoni o de Carlo Gozzi. Algunos personajes se eliminan, se concede más importancia a otros, como Adela, y el desenlace se torna distinto, pero lo importante es que el argumento permite a Nazario crear unas escenografías donde se entremezcla el barroco sevillano con lo oriental. El autor combina «pasos de Macarenas y vírgenes del Rocío [...] y trajes de toreros [...] con mantones de Manila,

---

9 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

que [...] [sirven] a la perfección como nexos con los bordados, los adornos y la arquitectura chinos». <sup>10</sup>

La primera página de la historieta, <sup>11</sup> que sirve como portada, presenta una reinterpretación de la Virgen María ataviada con un amplio mantón decorado con el Fénix. El marco es una gran construcción de madera con dragones, farolillos y las cabezas de los pretendientes de Turandot clavadas a modo de trofeos. Nazario siempre había hecho gala a lo largo de toda su producción en cómic de una cierta tendencia al *horror vacui*, con viñetas muy trabajadas tanto en lo referente a personajes como a fondos.

Sin embargo, en esta historieta, la escenografía desempeña el papel de un personaje más dentro del relato. Las primeras páginas de *Turandot* muestran en un gran plano general los muros de la ciudad para presentar a continuación a los personajes, Kalaf y su compañero, rodeados por un gong, los característicos leones de Buda y una muchedumbre. Esta se articula como si de una procesión de Semana Santa se tratase, con un Cristo camino del Calvario que no es sino uno de los pretendientes de Turandot dirigiéndose a la muerte. <sup>12</sup> El personaje se concibe como un elemento más de un gran atrezzo. Las vestimentas son también una parte del relato: en el momento en que Kalaf está adivinando la última de las preguntas, <sup>13</sup> las joyas y ropajes prácticamente representan a Turandot como trasunto de su opulencia, banalidad y, por supuesto, de su carácter virginal.

En cierta manera, tal y como Nazario reconoce, <sup>14</sup> su pintura supone el siguiente ejercicio: eliminar al personaje de cómic y centrarse en aquello que lo envuelve. Del mismo modo que en sus historietas había planteado una visión de la Barcelona que él conocía a través de sus pobladores, con la pintura representó su contexto: objetos y obsesiones cotidianas con un tema recurrente: la plaza Real de Barcelona.

---

10 J. María Rondón, «Nazario, radical libre», *El Mundo* (14 de noviembre de 2014), Sevilla, en línea: <<http://www.elmundo.es/andalucia/2014/11/14/54650c8ae2704e59518b4579.html>>.

11 *El Vibora*, 148 (1992), Barcelona, Ediciones La Cúpula, p. 41.

12 *Ib.*, p. 48

13 *El Vibora*, 150 (1992), Barcelona, Ediciones La Cúpula, p. 57.

14 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

## El paso a la pintura

Nazario destaca,<sup>15</sup> además, que la página 49 de la historieta *Helena*, publicada en *El Vibora*, número 125 (1990), se puede entender como un antecedente de su pintura.

El diálogo de la protagonista consigo misma resume a la perfección el argumento: «La rutina... llega el momento en que piensas que a ellos le es [sic] indiferente lo que sientas o lo que pienses. Te preguntan en qué piensas no por interés en saberlo, sino porque les da miedo tu silencio». Historia de un desamor en el que la viñeta ocupa toda la página, y muestra las futuras obsesiones pictóricas de Nazario: una baraja de cartas, un ramo de flores casi secas, un libro abierto (en el poema *Helena*, del poeta griego Yorgos Seferis, con varias líneas subrayadas), un cepillo, un abanico, o una referencia a María Callas, entre otros. Es decir, la historieta no muestra, como en el caso de *Turandot*, un especial protagonismo de la escenografía, pero sí que señala una serie de motivos temáticos que luego se volverán recurrentes en la producción del autor.

Sin embargo, si existe una obra que delimitó a nivel práctico su paso del cómic a la pintura, esa fue la ilustración *Brandy con naranja* (1991), realizada por encargo de Brandy de Jerez. Junto a artistas como Mariscal o Peret, la compañía pidió a Nazario que hiciera su propia reinterpretación artística de dicha bebida. Una mujer mira desde un balcón, con una vista formada por una serie de largos campos de viñedos. Las obras encargadas por la empresa fueron exhibidas en distintas ciudades. Cuando llegaron a Madrid, las galerías Moriarty y Sen ofrecieron a Nazario sus salas para hacer una exposición con material parecido al de *Brandy con naranja*. Aconsejado por Ceesepe, en 1993, el autor se acabó decidiendo por la Galería Sen, dirigida por Eugenia Niño. A lo largo de los noventa y durante la primera década del siglo XXI expuso también en las galerías M.<sup>a</sup> José Castellví, en Barcelona, o Ferrán Cano, en Mallorca. Llevó su obra a la feria de arte contemporáneo ARCO en varias ocasiones y protagonizó una gran retrospectiva a cargo del Ayuntamiento de Barcelona en el Palacio de la Virreina en el año 2002, además de otras en distintas ciudades andaluzas y de un sinfín de exposiciones colectivas.

---

15 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

Las razones que le llevaron a dar el salto a la pintura son muchas, y comienzan con su propia biografía, comentada líneas arriba. Además, en un momento en que Nazario apostaba de forma creciente por un tipo de cómic en el que la escenografía cobraba tanta importancia, los resultados finales eran menos satisfactorios, con un «papel indecente, con todo cargado de tinta y fuera de registro». El carácter de obra única de la pintura le permitía llegar a menos gente que el cómic, pero los asistentes a las muestras podían ver los lienzos tal cual se realizaban, sin el trabajo editorial intermedio que podía modificar el original. Lo expresaba de esta forma: «acepté algo sobre lo que yo antes estaba en contra: hacer una pintura para colgar en una pared y como obra única».<sup>16</sup>

La pintura proporcionaba también muchos más ingresos, y más rápidamente, que el cómic: «Ser dibujante nunca ha sido rentable [...]. Como no vivieras de otra cosa, era muy difícil ganarse la vida; en cambio, cuando me dedico a pintar, si hacía una exposición cada dos años, sacaba tres millones de pesetas».

De esta forma, circunstancias de índole personal, nuevas inquietudes y un mercado del cómic poco rentable habrían llevado a Nazario a apostar por otro vehículo de expresión y unas temáticas aparentemente distintas. Para empezar, el autor utiliza la técnica de la acuarela líquida, que descubrió en la obra de Marta Sentís y Ouka Leele y que le permitía hacer degradados mucho más ricos.<sup>17</sup>

La técnica contrastaba con un tipo de realismo que algunos críticos definieron como «hiperrealista» o que vincularon a los lenguajes del arte pop. Pero, al margen de etiquetas, nos interesan especialmente las temáticas «nazarianas» de esta primera etapa pictórica, hasta el año 1995. Son esencialmente tres: los bodegones, las flores (con un dominio de los lirios en un primer momento) y las muñecas, quizás disonantes entre temas más tradicionales. Como hemos comentado líneas arriba, encontramos en todos los casos una representación de los objetos que pueblan su contexto. Los bodegones son quizás los que nos pueden causar, como espectadores, una mayor sensación de intimidad. En algunos de sus cuadros, Nazario

---

16 Ib.

17 Ib.

incluye libros para entretener al observador en lo que respecta a sus referencias: podemos reconocer estudios sobre David Hockney o Vermeer y algunos otros referentes al bodegón. Desde las páginas de *ABC*, en referencia a algunos de sus cuadros, se habla de «tintes zurbaranescos».<sup>18</sup> Sus lienzos tienen mucho de la *vanitas* del Barroco, y Nazario los vincula a veces con el pintor Juan Sánchez Cotán (1560-1627) o con la obra realista de autores como Robbe-Grillet (1922-2008), además de con influencias como las del fotógrafo Toni Catany (1942-2013).

En el caso de la representación de las flores, nos encontramos también ante un tema carpetovetónico que hace referencia al arte barroco español. Fue una temática que cultivaron autores como Juan de Arellano (1614-1676), pero a la que Nazario aporta un enfoque sexual. Una de las flores preferidas por el artista es la cala o lirio de agua, caracterizada por poseer una inflorescencia conocida como espádice en su centro, de color amarillo. Está rodeada por brácteas u hojas que, en este caso, toman un color blanco para proteger a la inflorescencia central. Erecta entre estas, la espádice se asocia con un pene. La serie de sus muñecas redonda también en este tema: representan a mujeres totalmente asexualizadas en lo que respecta a los rasgos de su figura: niñas sin pecho ni pubis, pero atadas en posiciones eróticas, mostrando muchas veces los glúteos al espectador o tumbadas hacia este en lo que parece un recuerdo de las odaliscas de Ingres o Delacroix, o de la *Olympia* (1863) de Manet. Nazario lo que busca una vez más es introducir un contenido sexual: las muñecas tienen «articulados brazos y piernas, de forma que muchas veces simulaba un miembro erecto».<sup>19</sup> Y también en este caso se trata de un tema que hace referencia al arte barroco. Dado el origen de Nazario y su interés por la Semana Santa andaluza, no resulta extraño comparar el articulado de estas muñecas con el de las vírgenes «de candelero», articuladas y preparadas «para vestir».

Más allá de estas muñecas inanimadas, las figuras humanas no se encontraban totalmente ausentes en estos primeros temas del creador. No eran protagonistas, sino que se constituían como un elemento más en el contexto. Sin

---

18 C. García Osuna, «Nazario, más que historietas», Madrid, *ABC de las Artes* (22 de noviembre de 1996).

19 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

embargo, recuperaron una posición central en algunas pinturas de la segunda mitad de los años noventa, como *Alejandro amenazado por los faunos* (1998), y en toda una serie de obras que tenían referencias mitológicas y en las que parece que el poso del cómic del autor conseguía emerger. En la década de los años dos mil, Nazario evolucionó hacia la representación de animales marinos, como pulpos, en una demostración de control técnico de la acuarela líquida, pero con menor éxito comercial que otras de sus propuestas.<sup>20</sup>

Lo cierto es que el enlace más claro entre su producción en cómic y los lienzos se encuentra en la propia representación de la sexualidad o, más bien, en su continua reivindicación de la libertad sexual, presente también en artistas como el fotógrafo estadounidense Robert Mapplethorpe (1946-1989). Influencia obvia no reconocida por Nazario, tanto en su interés por la fotografía como en la mirada a su obra para la creación de los cuadros basados en lirios o en calas. Y el enlace se puede hallar también en ese «carácter literario», en el contenido narrativo que Nazario aporta a sus lienzos.

## Respuesta de la crítica

A pesar del carácter reivindicativo de toda su obra, muy obvia en su cómic, el autor destaca que «no le preocupa el prejuicio que la crítica pueda tener hacia él por ser un “historietista”». Y: «Sería absurdo que me juzgaran con unos esquemas tan rígidos, cuando se está diciendo que todo vale [...]».<sup>21</sup> Añade además que, como buen artista, no se fía en absoluto de los críticos y que, desde su punto de vista, gran parte de la recepción crítica de su producción es fruto de la casualidad. En el caso de su último libro de memorias<sup>22</sup> realizado para la editorial Anagrama, dice: «ha tenido

---

20 La llegada de la crisis económica, con el consiguiente cierre de galerías para las que trabajaba, y, una vez más, el interés por cerrar una etapa vital, propiciaron el paso de la pintura a la escritura o el regreso a la fotografía, e incluso al cómic, con la preparación de la tercera parte de *Anarcoma*.

21 F. Hernández, «El historietista Nazario expone sus acuarelas en la Galería SEN de Madrid», Madrid, *El Mundo* (1 de marzo de 1994).

22 En el momento en que fue realizada la entrevista, agosto de 2016, esta obra llevaba tan solo unos meses en circulación.

un éxito desbordante de crítica [...]. Sin embargo, *La Barcelona de los setenta vista por Nazario y sus amigos* (2004)<sup>23</sup> fue un libro que pasó casi sin pena ni gloria y tuvo mucha elaboración detrás».<sup>24</sup>

En el fondo, la muestra de críticos que desprecian el cómic anterior y ensalzan su pintura no resulta excesivamente representativo. Escritores como Jaume Vidal, María Lluïsa Borràs o Juan Bufill siguieron la trayectoria de Nazario y nunca elevaron realmente una crítica a su trabajo anterior en cómic. Debemos pensar que, en el año 1992, *Maus: Relato de un superviviente*, de Art Spiegelman,<sup>25</sup> se convierte en el primer cómic que recibe un Premio Pulitzer. Los ecos de un género que comienza a considerarse como algo más que un «entretenimiento» comenzaron a resonar también en la prensa española.

Sin embargo, sí que los críticos de artes plásticas destacan en todos los casos el contraste entre el «porno» o la «dureza» de los inicios de Nazario y la nueva, estética y «delicada» figuración que adopta al pasar al lienzo. La pintura del creador recibe adjetivos como «exuberante», «limpia» y «cuidada». Este contraste fue anunciado mucho antes por Terenci Moix dentro del propio cómic de Nazario como «el punto de fricción/fricción entre la delicadeza y la crueldad».<sup>26</sup>

## Reflexiones finales

Antítesis aprovechada por Nazario, cuya inclusión en las artes plásticas se produce gracias a un alejamiento de las temáticas que parecen serle propias. Es obvio que aspectos de su biografía o de su contexto propiciaron su paso a la pintura. En el primer caso, la propia necesidad de cerrar una

---

23 Nazario, *La Barcelona de los setenta, vista por Nazario y sus amigos*, Madrid, Ellago Ediciones, 2004.

24 Entrevista a Nazario en su casa de Barcelona, realizada el 12/08/2016.

25 A. Spiegelman, *Maus: Relato de un superviviente*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009.

26 T. Moix, *Introducción al cómic* San Reprimonio y las pirañas, Barcelona, El Rollo, 1976, autoedición.

«etapa vital»;<sup>27</sup> y en el segundo, la falta de viabilidad de un mercado de cómic que se precarizaba todavía más con la desaparición de la revista de historieta, que había servido como uno de los sostenes económicos de su generación.

Sin embargo, también parece claro que el uso de temáticas asimilables a la tradición de la pintura española, referentes al Siglo de Oro, ayudaron a una mejor inserción de su pintura en el «sistema del arte», entendiendo en este caso como tal el universo de las galerías de arte de finales del siglo xx en España. La idea del artista «barroco» es un concepto muy repetido<sup>28</sup> en la segunda mitad del siglo xx, y enlaza a Nazario con compañeros de vivencias como Miquel Barceló (1957). En una conclusión lógica, en palabras de un crítico, «Ahora que presenta bodegones y grandes y admirables acuarelas, ya se le considera un artista. Pero cabría añadir [...] que también lo era antes, cuando dibujaba y pintaba viñetas».<sup>29</sup> Y, en las propias palabras de Nazario, «El cómic no tiene la difusión que debería tener. No es apreciado como valor en sí [...]. Mira que tener facilidad para exponer pintura y no cómics...».<sup>30</sup>

---

27 Concepto, por otro lado, muy repetido a lo largo de la Historia del Arte y en el género biográfico.

28 J. L. Marzo, *La memoria administrada: el barroco y lo hispano*, Madrid, Katz, 2010.

29 J. Bufill, «El mundo de Nazario», Barcelona, *La Vanguardia* (18/04/1997).

30 G. Rodas, «Nazario: “En mi obra hay un perfume de sexo”», *Diario de Mallorca* (24 de enero de 1997), Palma de Mallorca.



# LOS CARTELES DE LOS FESTIVALES DE CINE ARAGONESES. LA GRÁFICA AL SERVICIO DEL CINE

Roberto SÁNCHEZ LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

Este artículo quiere profundizar en los valores estéticos y creativos que el diseño gráfico tiene en su conexión con la promoción de los festivales de cine. En concreto, con algunos de los certámenes aragoneses más consolidados. Pretendo analizar algunos de los destacados diseños gráficos realizados para cinco de ellos.

El primero que estudiaremos será el Festival Internacional de Cine de Huesca (con 44 ediciones), por ser el más veterano y reunir nombres de prestigio incuestionable desde hace unas cuantas décadas.<sup>1</sup>

En el caso de los festivales de cine de Fuentes, de Zaragoza y el de La Almunia, porque cumplían en 2015 veinte años, una trayectoria merecedora ya de un balance, y por esa razón prepararon actos conjuntamente, y hasta una campaña publicitaria.

---

1 Que son los siguientes: Jesús Moreno, José Alfredo Pérez Pascual, *Jalper*, Alberto Carrera Blecua, José Ramón Sánchez, Javier Sauras, Pablo Núñez, Raúl Fernández, Federico del Barrio, *Silvestre*, Andrzej Pagowski, Emilio Gil (Tau Diseño), Isidro Ferrer, Miguel Calatayud, Pere Torrent, *Peret*, Arnal Ballester, Pep Carrió, Ricard Castells, Stefano Ricci, Manuel Estrada, Ana Juan, Leonardo Sonnoli, Francesc Capdevila, *Max*, Alejandro Magallanes, Alberto Morales, *Ajubel*, Giorgio Pesce, Sonia Pulido, Annik Troxler, Miguel Gallardo, Jose Luis Cano, Pepe Cerdá, Borja Martínez (Lo Siento Studio) y Eline van Dan, *Zeloot*.

Y, para terminar, veremos el caso de Espiello, el Festival de Cine Etnográfico de Sobrarbe (con la décimo cuarta edición en 2016), por su especial sensibilidad en este aspecto de la gráfica y responder a contenidos específicos como la etnografía y el documental, que están, precisamente, en los márgenes, incluso por su temática, de la ciudad, del arte y de la crítica.

## El Festival Internacional de Cine de Huesca<sup>2</sup>

El Festival de Huesca dio sus primeros pasos en 1973. Durante los dos años siguientes, todavía no tenía ni la denominación actual, y es que había que ajustarse a unos orígenes humildes: «El Certamen de Filmes Cortos», que mucho tenía que ver con las actividades de la Peña Recreativa Zoiti. Y, en ella, con la pasión cinéfila de un grupo encabezado por Ángel Garcés, que junto a Federico Pardo y el fotógrafo José Alfredo Pérez Pascual, *Jalper*, fueron de un modo u otro los responsables de los carteles hasta 1976.<sup>3</sup>

Los primeros carteles son carteles directos, baratos, prácticos y llenos de esa juventud e ingenuidad que atesoran los fundadores de un evento cultural que crecerá y se consolidará con los años. Pero muy pronto se detectará una preocupación por ir elevando los valores estéticos e ir resolviendo los aspectos comunicativos. Hay que recordar que un cartel debe poder cumplir esa doble exigencia.

Desde 1977 nos encontramos con apreciables trabajos del artista plástico oscense Enrique Torrijos Martínez; del arquitecto y diseñador Jesús Moreno Martínez, con el tiempo al frente de un importante estudio de diseño arquitectónico e interiorismo<sup>4</sup> y que estará también presente en diferentes grados en la responsabilidad de la imagen de todo el festival en

---

2 Pueden verse todos los carteles del Festival de Cine de Huesca en este enlace: <<http://www.huesca-filmfestival.com/historia-del-festival/>> (consulta: 11/08/2016).

3 *Jalper* también firmó en solitario el cartel de 1979.

4 En 1993, como director de Arte y socio fundador, crea Jesús Moreno y Asociados, Espacio y Comunicación, S. L. Desde sus inicios se ha especializado en el diseño y montaje de exposiciones temporales y en museografía, trabajando para algunas de las más destacadas instituciones públicas y privadas de nuestro país.

1985, 1986, 1989 y 1990;<sup>5</sup> al pintor oscense Alberto Carrera Blecua; al conocido ilustrador, dibujante y realizador de cine de animación santanderino José Ramón Sánchez;<sup>6</sup> o al escultor, también oscense, Javier Sauras Viñuales.

De este periodo en el que todavía no predominan los principios más estrictos de la publicidad, me parece muy atractivo el cartel de Javier Sauras de 1982 (fig. 1), que hace una elección aparentemente sorprendente, cargada de poesía, pero también de mucho sentido reivindicativo aproximándose a las soluciones de un cómic, con viñetas alusivas a la ciudad de Huesca y sus mitos, entre los que el propio certamen y el cine ya formarían parte fundacional. Bajo las «viñetas», se incluye un texto que dice así:

As alodas d'o cierzo s'en van,  
s'amorta a voz d'a mia tierra.  
Siento os chillos d'ó estrinque enrobinau do tiempo  
trucar n'ortal sin flors,  
n'a fuen sin augua,  
n'a ista espelunga sin esmo ni asperanza.<sup>7</sup>

Durante el «reinado» de Jesús Moreno habrá un periodo brillante en cuanto al diseño aplicado a la venta y promoción (nacional e internacional) del festival. En buena medida, la responsabilidad es de Emilio Gil, una de las personalidades más importantes del diseño en España, reciente Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes del Ministerio de Cultura (2015).

---

5 De la mano de Jesús Moreno vendrá Emilio Gil en 1985, aunque de eso hablaremos un poco más adelante.

6 Con una extensa y brillante trayectoria de la que podrían entresacarse algunos hitos, como el diseño para el Partido Socialista Obrero Español de los carteles y las ilustraciones del programa en las campañas electorales de 1977 y 1979; y su magna exposición *La gran aventura del cine*, que pudo verse en 1982-1983 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en julio y agosto de 1983 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, en el seno del XII Certamen Internacional de Films Cortos Ciudad de Huesca, celebrado del 12 al 17 de noviembre de 1984, y en Zaragoza, en la que recaló del 15 de diciembre de 1984 al 15 de enero de 1985, organizada por el Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón.

7 Texto en *fabla* cuya traducción sería, según su propio autor (Javier Sauras) «Las alondras del cierzo se van, / se amortece la voz de mi tierra. / Oigo rechinar la cadena oxidada del tiempo / golpeando en el huerto sin flores, / en la fuente sin agua, / en esta sima sin aliento ni esperanza».



Fig. 1. Cartel de Javier Sauras para la Edición 10 del Festival de Cine de Huesca (1982).  
Fuente: Festival de Cine de Huesca.

Aunque todos los carteles en los que ha participado tienen virtudes, me gustaría destacar el de 1992. Se celebra la edición vigésima y en su cartel desaparece definitivamente cualquier alusión al Certamen de Filmes Cortos, aunque los cortometrajes siguen siendo parte fundamental de este festival. Estamos ante los planteamientos de todo un maestro del diseño. Manteniendo sus criterios, el cartel tenía que ser simple, directo, sintético y efectivo. La intención es decir mucho con imágenes claras y con una elección de símbolos precisa: el 2 y la lata contenedora de bobina de celuloide, el 0, cumplen con la misión de anunciar la edición vigésima del certamen oscense. Cifra redonda sobre fondo azulado de brillos marmóreos.

En 1995 debuta como cartelista del festival Isidro Ferrer,<sup>8</sup> otro autor decisivo (todavía hoy) para entender la evolución del diseño aplicado a la

<sup>8</sup> Isidro Ferrer Soria nació en Zaragoza en 1963, ha sido premio Nacional de Diseño (2002) y Premio Nacional de Ilustración (2006). Desde 1996 reside en Huesca, donde se ha establecido.

promoción del festival. Su cartel para la edición vigésimo tercera está próximo a los planteamientos expresionistas y surrealistas, debidamente depurados, de la escuela polaca (sin duda, un magnífico referente). Las alusiones simbólicas son sugerentes y ricas en significados, o eso intuimos. Nubes antropomorfas, formas que parecen surgir de una profunda endidura oscura, situada en un fondo «color calavera». Se trata de uno de los carteles del FCH con un mayor nivel de abstracción, pero no por ello queda invalidado para comunicar con eficacia su mensaje.

A partir de ahora tendremos una alternancia entre ilustradores y diseñadores. He querido destacar a dos de ellos: Ricard Castells y Pere Torrent, *Peret*.

Ricard Castells<sup>9</sup>, en la edición vigésimo octava (año 2000), firma un cartel que me provoca la siguiente descripción: Un hombre montaña llora celuloide y soporta sobre su cabeza/cima una bombardera. Surrealismo «tremendista», de gran fuerza. Un lenguaje gráfico muy expresivo que me recuerda algunas soluciones híbridas entre los diseños del cartelista y cineasta Iván Zulueta, y la cartelística polaca, que también utilizó con soltura inquietantes universos de ensueño y pesadilla.

Pere Torrent, *Peret*,<sup>10</sup> que firma el de la Edición 25 (1997), es un polifacético y brillante creador, uno de los más prestigiosos del mundo del diseño aplicado a la publicidad. Para este cartel buscó un motivo único, poderoso y muy expresivo, valga la redundancia, ya que utilizó un signo de exclamación/ojo. Sobre fondo blanco se sitúa centrado un signo de exclamación/columna con punto/ojo de aspecto monstruoso e inquietante.

Una serie de cambios en la estructura del festival, que afectaron inicialmente a la dirección, terminaron por modificar igualmente el criterio de selección de los responsables de los carteles. Bajo la supervisión de Isidro Ferrer

---

9 Ricard Castells (Barcelona, 1955-2002) comenzó su carrera realizando historietas de terror para el mercado de agencias y revistas en los años setenta, para ir evolucionando en los noventa hacia un espléndido expresionismo poético y patético a la vez, manifiesto en su obra *La expiación. Lope de Aguirre III*, reeditada en 1998 por Edicions de Ponent.

10 Pere Torrent, *Peret*, es ilustrador, diseñador gráfico y creador visual, nacido en Barcelona en 1945. Peret ha desarrollado un mundo iconográfico personal que oscila entre la ingenuidad de la imagen y la acidez crítica del mensaje.

llegaron Chema Madoz, fotógrafo, en 2012, Pepe Cerdá, pintor y dibujante humorístico, en 2014, y Borja Martínez (Lo Siento Studio), en 2016.

Chema Madoz es uno de los mejores fotógrafos españoles actuales. En el año 2000 recibió el Premio Nacional de Fotografía de España. Madoz hunde sus raíces creativas en las vanguardias del primer tercio del siglo xx, en el dadaísmo y el surrealismo. Uno de sus referentes es el norteamericano Man Ray, que elevó la fotografía al mundo del arte. El tema central de su cartel para la edición cuadragésima es una fotografía, poética y sugerente, que cumple perfectamente el cometido de comunicar un evento, pero, principalmente, el de transmitir visualmente el misterio que encierra el mundo del cine. Una puerta a contraluz con una cortina formada por tiras de celuloide nos sugiere todo un cúmulo de sensaciones, unas atractivas expectativas, algo inquietantes, que están más allá del portal.

Pepe Cerdá, que firmó el cartel de la edición cuadragésimo segunda (fig. 2), apostó por el espectáculo, intentando reflejar que en el Festival de Cine de Huesca se habían producido importantes cambios. Pepe Cerdá es un pintor altoaragonés, nacido en 1961, que además tiene una larga experiencia como cartelista. La idea que concibió fue capaz de fusionar dos conceptos básicos para el festival, Huesca y cine, gracias a dos imágenes con fuerza que evocan al instante estas dos ideas; por un lado, el pico Anayet del Pirineo altoaragonés; y, por otro, las estrellas que lo rodean, que evocan cine, y más concretamente, el logo de la Paramount.<sup>11</sup>

En la edición cuadragésimo cuarta, el encargo del cartel recayó en el prestigioso estudio Lo Siento. La imagen nos muestra una serie de bobinas que, mediante la película cinematográfica, conforman el nombre de la capital oscense, todo ello con un tratado volumétrico y sobre un fondo magenta, un color que juega con el rojo corporativo del propio festival. Lo Siento nace en 2005 gracias al talento de Borja Martínez, un profesional con experiencia previa en alguno de los estudios más prestigiosos a nivel mundial.<sup>12</sup>

---

11 La adaptación gráfica la realizó la empresa aragonesa Estudio Novo bajo el comariado de Isidro Ferrer.

12 Puede comprobarse la importancia de este taller de diseño visitando su *web*: <<http://www.losiento.net/>> (consulta: 11/08/2016).



Fig. 2. Cartel de Pepe Cerdá para la Edición 42 del Festival de Cine de Huesca (2014).  
Fuente: Festival de Cine de Huesca.

## El Festival de Cine de Zaragoza<sup>13</sup>

El Festival de Cine de Zaragoza surge a partir de la idea obsesiva y «vímica» de José Luis Anchelergues, *Archy*, un soñador y apasionado por el mundo del cine que enseguida infecta al colectivo al que pertenece, la Asociación Cultural «El Gallinero», del barrio zaragozano de Torrero. Pronto se ponen a maquinarse cómo poner en marcha una actividad cinematográfica que llenase el vacío que en este sentido existía en la ciudad.

Así, en junio de 1995, la Asociación Cultural «El Gallinero» decidió organizar, con la ayuda de los colectivos Paranoia y Neogore, y con la colaboración del Centro Cultural Salvador Allende, de Zaragoza, una gran fiesta nocturna dedicada al cine fantástico y de terror que se denominó

---

13 Pueden verse todos los carteles del Festival de Cine de Zaragoza en el siguiente enlace: <<http://www.festivalcinezaragoza.com/historia>> (consulta: 11/08/2016).

«Pánico en el Matadero». Con Santiago Segura como maestro de ceremonias, fue un espectáculo que englobaba cine, teatro y música. Estos son los humildes orígenes de un festival que se denominará, hasta su edición décimo cuarta, Festival Nacional de Cine de Jóvenes Realizadores Ciudad de Zaragoza. La gráfica y la imagen de los primeros años concuerda con la de unos jóvenes apasionados por el cine en su vertiente más popular y genérica. El lema del cartel de la primera edición de 1996 nos dice mucho de sus intenciones: «El cine invade Zaragoza», y fue creado por el colectivo zaragozano Paranoia.

La calidad estética de la gráfica es discutible, pero en estos primeros años importa poco a sus organizadores, que buscan el impacto fácil y llamar la atención. Con todo, pronto tendrá un papel decisivo el diseñador de origen riojano Jonás Pérez Jiménez (nacido en 1976), que poco a poco irá poniendo en práctica planteamientos más profesionales y experimentará con diversas propuestas. Apreciable y original es la de 2007 para la edición duodécima, en la que escoge un diseño *naïf*, simbólico y ramplón de unos monigotes — monstruos o alienígenas, quizás— para ilustrar el lema «Capturando imágenes sorprendentes». Cercano al cómic, pero muy bien resuelto desde el punto de vista compositivo, mostraba la madurez de un diseñador muy cercano a la filosofía desenfadada que dominaba el festival en esa época, pero que ese año firmaba, curiosamente, su último cartel para el evento zaragozano

Desde la edición décimo cuarta, la denominación cambia, llamándose ahora Festival de Cine de Zaragoza (FCZ). Intenta crecer y profesionalizarse y, en 2010, el diseño del cartel sale a concurso. Estamos en la edición décimo quinta (fig. 3), y el ganador es Iñaki Villuendas, que encontró una solución directa y sugerente que apuesta por colocarle unas gafas 3D a un espléndido león. Jugando con esos elementos tan básicos, publicita con eficacia un festival de cine que quería madurar y crecer.

Los ganadores de las siguientes ediciones han ido renovando con diferentes criterios las visiones del festival zaragozano: el escultor asturiano Francisco Jesús Redondo (2011), con su Z blanca sobre fondo negro; la aragonesa Noemí Pueyo García (2012), dando protagonismo a la silla del director; los zaragozanos Raúl Romo Bonilla y Mónica Martín Carpio (2013), insistiendo en la Z y el celuloide; el valenciano Juan Girbes Masía (2014), que logra que el león rujá con eficiencia; otro zaragozano, Alejandro Peralta (2015), decide aplicar un *software* de 3D para diseñar «Zarago-

za se viste de gala», resumiendo los motivos de los carteles de las pasadas diecinueve ediciones y destacando las texturas de madera; y la edición que se celebra en 2016 ya tiene como ganadora a Fabiola Correas Lisbona (nacida en 1992), ilustradora y diseñadora gráfica, también zaragozana.<sup>14</sup>



Fig. 3. Cartel de Iñaki Villuendas para la Edición 15 del Festival de Cine de Zaragoza (2010).  
Fuente: Festival de Cine de Zaragoza.

## El Festival de Cine de Fuentes de Ebro

Nació el festival de la localidad zaragozana como la Semana del Cine y de la Imagen de Fuentes de Ebro (SCIFE), para ir consolidándose como uno de los más importantes para valorar la salud del cine aragonés y, además, mostrar una panorámica de las mejores películas del cine español año a año, desde 1996. Los culpables de su puesta en marcha fueron los componentes

---

<sup>14</sup> Para más información sobre su obra, véase en línea <<http://www.zgzdesign.es/fabiola-correas-disenadora-grafica-e-ilustradora/>> (consulta: 16/08/2016).

de la Asociación Cultural para la Promoción del Cine en Aragón, una de cuyas cabezas visibles, José Antonio Aguilar, continúa dirigiendo el festival.

Pronto empezó a manifestar este festival una preocupación responsable por su promoción y difusión. Los carteles y las imágenes de identidad del evento buscaron siempre llamar la atención con diseños contundentes y bastante originales. Así son los escogidos para las ediciones novena (2004) y décimo cuarta (2009). La de 2004 fue concebida por Ricardo Mendi Serrano,<sup>15</sup> otro profesional zaragozano de la publicidad que ha trabajado entre Zaragoza, Madrid y Londres, que apuesta por destacar el 9, encerrado en un círculo que resulta «herido» por un triángulo que contiene las siglas del Festival (SCIFE04), al estilo de aquella mítica obra del ruso El Lisitski<sup>16</sup> titulada *¡Golpead a los blancos con la cuña roja!*, de 1919. El diseñador oscense Alberto Naya<sup>17</sup> prefirió para el cartel de 2009 un motivo único: una espectacular fotografía de una palomita de maíz sobre un fondo blanco immaculado, que logra un poderoso impacto visual. Conceptos diferentes, resultados idénticos al servicio de este importante evento cultural.

De hecho, en la edición octava, el homenajeado es el diseñador Isidro Ferrer, incluyéndose una estupenda exposición sobre sus carteles. Un diseñador, como ya vimos, muy vinculado a toda la línea de diseño del Festival Internacional de Cine de Huesca y al mundo del cine en general, para el que ha elaborado los títulos de crédito de dos películas de Nacho G. Velilla,<sup>18</sup> influyendo, aunque sea de modo indirecto, en la línea que otros diseñadores seguirán para anunciar el Festival de Fuentes. Destaca especialmente la personalidad de Alberto Ladrón,<sup>19</sup> responsable de las imágenes del festival, creador del logotipo actual y del diseño del catálogo entre 2009

---

15 Para conocer mejor su trayectoria, puede verse en línea <<http://www.ricardomendi.es/es/sobre-mi>> (consulta: 17/08/2016).

16 El Lisitski, seudónimo de Lázar Márkovich Lisitski (1890-1941), destacado diseñador, tipógrafo, maestro y arquitecto ruso, un gran creador que volcó su creatividad en el diseño.

17 Véase información sobre la agencia de diseño en la que trabaja actualmente en <<http://www.veintiocho.com/>> (consulta: 17/08/2016).

18 Son *Fuera de carta* (2008) y *Que se mueran los feos* (2010). Hay un muestrario completo de carteles y, además, pueden verse en línea las secuencias de los créditos de las dos películas citadas: <<http://www.isidroferrer.com/>> (consulta: 17/08/2016).

19 Puede verse su trayectoria en <<http://www.monographics.es/>> (consulta: 2/08/2016).

y 2015. Ha creado la cigüeña del logotipo, integrada como una pieza más del *puzzle* que construye el cartel conmemorativo del vigésimo aniversario de los festivales de Fuentes, La Almunia y Zaragoza, y ha firmado también el cartel de la edición vigésima, en la que, sobre la alfombra roja de la celebración, se sitúan los grafismos (fig. 4).



Fig. 4. Cartel de Alberto Ladrón para la Edición 20 del Festival de Fuentes de Ebro (2015).  
Fuente: Festival de Cine de Fuentes de Ebro.

## Festival de Cine de la Almunia

De este modo se explican en la *web* del festival sus orígenes:

El Festival de Cine de La Almunia comenzó su andadura en 1996 de la mano de un grupo de comprometidos profesores que creían firmemente que el pueblo natal de dos figuras del cine como Florián Rey y Adolfo Aznar se merecía una actividad cultural relacionada con el séptimo arte. El germen del festival se sitúa en 1994, cuando se conmemora el centenario del nacimiento de Florián Rey, y en el colegio se organizan diversas actividades en torno a su figura. Dos años después, en 1996, estos profesores almunienenses vieron la necesidad de vincular el nombre de la localidad al cine en un año en el que, por otro lado, se celebraría en Zaragoza el centenario del nacimiento del cine español.

Aquellas primeras Jornadas de *Cine Villa de La Almunia* (que fue como se bautizaron y como siguieron denominándose hasta la décimo octava edición) se marcaron ya algunos de los pilares sobre los que se asentará la personalidad del festival: se organizaron en torno a un tema monográfico, *Los géneros cinematográficos*, y tuvieron muy presentes a los centros educativos de la localidad. Se creó la Asociación Florián Rey, que desde entonces organiza el festival, que se celebra siempre en las primeras semanas del mes de mayo.<sup>20</sup>

Todos los carteles, hasta la edición vigésima son obra del artista almuñense Fernando Martínez Soria y han cumplido con eficacia la misión de anunciar las Jornadas de Cine, transformadas desde hace unos años en FesciLA.<sup>21</sup>



Fig. 5. Cartel de Alicia García Arana para la Edición XXI del Festival de Cine de La Almunia (2016).  
Fuente: Festival de Cine de La Almunia de Doña Godina.

<sup>20</sup> Véase <<http://www.fescila.com/historia/>> (consulta: 17/08/2016).

<sup>21</sup> Pueden verse todos sus carteles en este enlace: <<http://www.fescila.com/ediciones-antiguas/>> (consulta: 17/08/2016).

En la edición vigésimo primera, por primera vez, el cartel que da imagen al festival se ha elegido mediante un concurso entre los alumnos de la Escuela Superior de Diseño de Aragón (ESDA), continuando así con la idea de implicar a los centros educativos en la actividad y la programación de FesciLA. La ganadora fue Alicia García Arana, con la obra titulada *Una alfombra para las dos* (fig. 5), construida con tintas planas, destacando por su claridad y por su aspecto un tanto *naïfy* directo, incidiendo en la conexión entre el cine y la televisión, la línea temática que tuvo el festival en 2016.

## Espiello. Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe<sup>22</sup>

Este festival es organizado por el Servicio de Cultura de la Comarca de Sobrarbe (una institución que agrupa a 19 ayuntamientos) y la sección de Audiovisuales del CES (Centro de Estudios de Sobrarbe), junto a una amplia y entusiasta participación de vecinos y vecinas de la zona que forman la Comisión Permanente del festival. Se celebra durante el mes de abril en Boltaña, una pequeña población del Pirineo de Huesca (España).

Se trata del único festival con esta especialización en el país. Quizás por su especificidad y peculiares características, por la buena simbiosis entre las instituciones y los vecinos, la preocupación por destacar también en sus imágenes de promoción ha sido patente desde su primera edición en 2003 y no ha hecho más que confirmarse en carteles como el firmado por Sara Rubio<sup>23</sup> en la última edición de 2016, que, en palabras de la misma realizadora, pretende ser «...poesía visual, un homenaje a la globalización y a los cambios culturales que vivimos las personas a lo largo de nuestras vidas».

---

22 En este enlace pueden verse todos los carteles y la referencia a sus correspondientes autores: <[http://www.espiello.com/conts\\_general.php?gru=1&idi=1&niv=5&cla=\\_3QK0SK3RO](http://www.espiello.com/conts_general.php?gru=1&idi=1&niv=5&cla=_3QK0SK3RO)> (consulta: 17/08/2016).

23 Sara Rubio es madrileña, pero reside en el Sobrarbe desde 2010. En línea: <<http://www.jaujaestudio.es/hola.html>> (consulta: 18/08/2016).

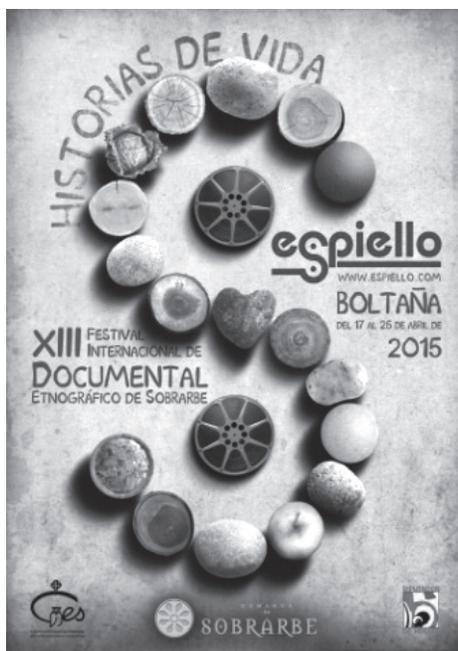


Figura 6. Cartel de Juan Diego Ingelmo para la Edición XIII de Espiello (2015).  
Fuente: Festival Espiello.

Todos los diseñadores, con planteamientos originales, han querido captar esa poesía tan especial que habita en los territorios que se visitan en Espiello. Entre ellos, quiero destacar el cartel de la edición duodécima del ilustrador madrileño Luca Mendieta, que logró crear todo un poderoso símbolo con esa media máscara africana sobre fondo blanco; y el cartel de la edición trigésima (fig. 6), del asturiano Juan Diego Ingelmo (residente en Burriana, Castellón), que nos muestra una sugerente *S* extraída del logo. Los dos puntos negros se metamorfosean en dos bobinas de cine y la *S*, de modo alegórico, se forma con elementos aislados (jalones independientes pero, al mismo tiempo, unidos) de la naturaleza, étnicos o gastronómicos.

A modo de conclusión, podemos decir que los carteles concebidos para el Festival de Cine de Huesca permiten establecer un estado de la cuestión del cartel publicitario al servicio de los eventos culturales (cine-

matográficos) en el mundo.<sup>24</sup> Los festivales de Zaragoza, La Almunia y Fuentes de Ebro, con inicios dubitativos en el campo de su publicidad, han comenzado a cuidar con esmero este aspecto tan importante para su imagen y promoción; y en el caso de Espiello (Boltaña), desde sus inicios, hay una simbiosis casi perfecta entre su imaginería gráfica y contenidos temáticos. Quedan pendientes tareas de profundización e investigación sobre los carteles de los festivales de cine aragoneses, que, además de los citados en este artículo, son ya multitud.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> R. Sánchez López, *Papeles de cine. Los carteles del Festival de Cine de Huesca, 1973-2016*, Zaragoza, Rolde, 2016.

<sup>25</sup> Véase la página <<http://film.aragon.es/festivales/>>, y no es exhaustiva.



# INTERROGATING THE PSYCHIC FABRIC OF THE CITY FRINGE

Liam KELLY

University of Ulster

During the political troubles in Northern Ireland (1969-99), the outskirts of the two principal cities of Belfast and Derry became active locations for violence and covert activity. As such, the fringes of these cities emerged as *foci* of attention for two artists in particular during their early careers. Willie Doherty and Paul Seawright in their photographic and video works, and in different ways, explored the dynamic and psychic apparatus of the city, and in particular its immediate outreach where the urban phases into the rural.

The glow of the lights of the city fringe often cast an ominous aura on the immediate envelope of haunted darkness beyond as may be seen in Paul Seawright's project *The forest* (2000). The artist has stated that

The edges of Belfast and Derry are surrounded by hills, mountains, countless acres of countryside and woodland that are unpopulated and unpoliced. Slipping away from the streetlights of the city you are plunged unmercifully into blackness. This place—somewhere between the urban and the rural, between darkness and light is a no-mans land. It isn't politicized like the waste ground between Protestant and Catholic housing estates in Belfast ... but it is an equally tense space, unoccupied, silent and *unfamiliar*.<sup>1</sup>

In this paper I will explore, *inter alia*, the importance of lived experience to these artists' respective art practices. But also how their work pur-

---

1 Statement by P. Seawright, *The Forest*, Göteborg, Hasselblad Center, 2001,

posefully extends from, but transcends, an initially rooted experience in Northern Ireland to embrace a more global psycho-geography.

Notions of seeing/being seen, hiddenness, repression and haunting pervade many works by Willie Doherty such as *In fog/ice—Shrouding/Per-vading* (1994). Is nature here usurping a covert activity. Who is the viewed and who is the viewer? The imprinted text is direct and spare and forms a surcharged compound with the photograph—the text hanging like movie subtitles in a kind of atavistic hold. Other binaries are at work in many of Doherty's works. Innocent/guilt; terrorist/freedom fighter and in his strategic use of dual video screens. Importantly there is also, of course, the persistent cultural, religious and political binary of Northern Irish society.

Derry is close to the border of North Ireland with the Republic of Ireland and in the past offered easy escape and refuge across the border for those involved in acts of violence. The fringes of the city or roads near the border became dumping grounds for murdered victims or other acts of aggression, and as such remain haunted, traumatic terrains. Roads like that shown in *Unseen—To The Border*, leading from the city to the border became loaded locations for Willie Doherty and which he would visit and revisit.

In *To the Border—A fork in the road (1986-2012)* we have the convergence of two roads in what appears to be a quotidian scene. This, however, is the location where a man, Ciaran Doherty, was executed in February 2010, accused of being a British informer, he was abducted two hours before his body was finally dumped at the side of the road of this junction. Is there still a lingering feeling of a transgressive act here marking the spot, or has time rinsed the memory out of the location?

William Kentridge is intrigued by the way memory works and the way landscape can hide its history. He has said:

The difficulty we have holding onto passions, impressions, ways of seeing things, the way things seem so indelibly imprinted on our memories still fade and become elusive is mirrored in the way in which the terrain itself cannot hold onto the events played out upon it.<sup>2</sup>

---

2 William Kentridge statement on W. Kentridge, «Felix in exile», in J. Bennett, F. Fenner and L. Kelly (eds.), *Prepossession exhibition catalogue*, New South Wales, Ivan Dougherty Gallery/COFA/The University of New Wales, 2005.

With *Border incident* (1994) we have an image of an abandoned burnt out car. Was it deliberately burnt to destroy any incriminating evidence of a crime or was it the result of a sectarian assault? Of course, the image of burned out vehicles litter troubled territories the world over. But with his video work *Remains* (2013) Doherty takes the torched car image to a crescendo of purging by way of fire, seldom experienced with such intensity.

The artist's first video work *The only good one is a dead one* (1993) for which he was shortlisted for the British Turner Prize in 1994, is in the form of a double screen installation. On one screen the artist uses a hand-held camera to record a night time car journey, while the second screen shows the view from inside a car which is stationary on a street. The soundtrack is constructed of an interior monologue of a man who is vacillating back and forth between the fear of being the victim and the fantasy of being an assassin—a form of self interrogation. In an interview with me he stated:

What I wanted to do was something that doesn't really happen within conventional cinema or drama, that is to make the perpetrator and the victim the same person. Normally they never meet and they are certainly not embodied within the same person and so that was an attempt to talk about the complexity of both victimhood, blame and guilt.<sup>3</sup>

Like Doherty, Paul Seawright's early photographic works are also about victimhood and are also potent examples of the transformative power of text on image. During 1987-88, he made a series of fifteen photographs based on visits to the scenes of various sectarian murders, or the locations where bodies were dumped in the early 1970s—an intense period of sectarian violence in North Ireland. He did not give the series a title, but reviewers have always referred to them as the *Sectarian Murder* series.

The time interval of some fifteen years between the murderous and the artist's creative act was important to Seawright, not only to ensure the religious anonymity of each victim, but also, in a sense, to indicate that the murdered were victims of being in the wrong place at the wrong time. Using an old diary from his youth, which noted significant political

---

<sup>3</sup> «Marking time and place», in J. Bennett, F. Fenner and L. Kelly (eds.), *Prepossession exhibition catalogue*, New South Wales, Ivan Dougherty Gallery/COFA/The University of New Wales, 2005.

events among the fairly quotidian entries, Seawright spent protracted periods of time at these sites, considering the meanings associated with their location. In some cases, he re-enacted the route taken from the place from which a victim was snatched to the eventual spot of the murder or dumping of the body. The sites remain perpetually marked and traumatised.

Such reconstructions of reality built up tensions within the artist, as well as eliciting the lingering presence of gross transgressive acts from the location.

Each scene was photographed in colour from the victim's viewpoint—close to the ground. The lighting of each scene was controlled, which paralleled the forensic photographer's cold, stark approach. These photographs, however, would remain merely interesting formalist studies if their accompanying text was not integral to their meanings. Seawright had researched original journalists' reports of these killings from local newspapers in Belfast, and selected snippets of text from such reports to work with and to discharge their related images of any easy reading. The text ties them down irrevocably to a place, a subculture and a value system of violence.

In one work, a roadside inn is viewed, low down from the illuminated grassy edge of the road. A general feeling of tension is engendered by the angle of "shooting", the absence of people, and the hiatus created between the nearside stationary car and the lorry about to pass the inn. The integral text reads: «Saturday, 16th June, 1973. The man was found lying in a ditch by a motorist at Corr's Corner, five miles from Belfast. He had been shot in the head while trying to hitch a lift home».

This blunt factual text (above) tells of the killing of this misplaced victim. It also seems to indict the pictorial vehicles, as the location becomes perpetually marked and troubled. The essential difference between Paul Graham's photographs dealing with Northern Ireland, *The troubled land* (1987), and Paul Seawright's image and text photo-works, resides in the endorsement of lived experience. As with TV coverage of such events, there is no reference to sectarian claims of justification or politicians' repudiations. The cold sparsity of the text, together with the concentrated absences in the photograph, unite to sustain a resounding moral condemnation of political cause and effect on both victim and violator.

The human figure is usually absent if implied in Seawright's photographs but appears purposefully in his project on African cities titled *Invisible cities* (2004–2006?), referencing Italo Calvino's book. Commenting on his motivation in making this project and the deployment of people he says:

For many years, I had been making work about cities, and the demographic shifts in sub-Saharan Africa are most acute, with poverty forcing millions of people to migrate to cities in search not of opportunity but of survival. Having worked on the edges of cities previously—Paris in *Margins*, Dublin in *The map*, and many cities when making *The forest*, I was drawn initially to the urban fringes of cities in Africa, where the place of the post-colonial landscape is narrated through the relationship between the land and its inhabitants. This is a place of physical borders, where vernacular architecture is pressed up against the solidity of a city's "infrastructure".<sup>4</sup>

With *Volunteer* (2011), clearly a highly ironic title, he returns to the apparent banality of American cities where mundane buildings are used as recruiting centres for the American army and the wars in Afghanistan and Iraq. Seawright visited over 500 military recruitment offices in fourteen states including Texas, Georgia, Alabama, Louisiana, Tennessee, California and Mississippi—the southern and more impoverished states.

In a statement on these works he states they

... comment not just on the on-going war and the battle to recruit new soldiers, but the contemporary North American city, a landscape littered with thrift stores, gun dealerships, fast food outlets, nightclubs, car dealerships, strip malls and pawn shops. It is in these spaces on the margins of small towns and cities that the recruiters move amongst the unemployed, immigrants, ethnic minorities and students to find the volunteers of "tomorrow".<sup>5</sup>

The works in *Volunteer* depict nondescript locations and it is not apparent to the viewer what the buildings are used for. These works question

---

4 Conversation R. Roberts with P. Seawright, in Ch. Coppock (ed.), *Invisible Cities*. Paul Seawright, Cardiff, 2007.

5 «A concept of prepossession», in J. Bennett, F. Fenner and L. Kelly (eds.), *Prepossession exhibition catalogue*, New South Wales, Ivan Dougherty Gallery/COFA/The University of New Wales, 2005.

then the concept of the “land of the free” and the often declared optimistic opportunism America has to offer and instead, by way of a pervading environmental tawdriness, they register a false dawn filtering American society.

Seawright’s 2015 project *The list* continues his interest in the covert and dislocated and societal fragmentation. As Seawright has informed us in an interview with Kelly Richman,<sup>6</sup> in the USA there is a public list of convicted sex offenders who have been released from prison and their addresses are registered on-line. The law in the US prohibits these ex-offenders from living close to certain buildings such as schools, churches and public parks. These restrictions make finding a home in major cities difficult and unintended clusters of ex-offenders have emerged in the rural towns of the dust belt.

In this photographic project of inhabitation, sometimes half glimpsed through a cluster of trees or fencing, he intriguingly registers a “demi-monde” of psycho-geography and the dislocated, enduring and social plight of these “outsiders”.

It may be seen then that both these artists work haunted ground from the local to the global and filter what lies within its layered psychic disposition. The sites/locations they sensitively survey are, in differing ways, prepossessed — in some cases with a lingering troubled emotional residue of the past. In conclusion, I hope that this short presentation demonstrates art critic Jill Bennett’s insightful comment about inhabitation and that artworks of this calibre «... incline towards the expressive in the way that they play on a certain affective quality of space and objects to evoke modes of subjective experience: of loss, trauma or of a past that continues to haunt the “present”».<sup>7</sup>

---

6 «Conflict and social fracture: An interview with Paul Seawright», posted by K. Richman: <Rooms magazine.com> (2015).

7 «A concept of prepossession», in J. Bennett, F. Fenner and L. Kelly (eds.), *Prepossession exhibition catalogue*, New South Wales, Ivan Dougherty Gallery/COFA/The University of New Wales, 2005.

# CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL DE LOS ÚLTIMOS AÑOS: ENTRE EL MUSEO Y LA SALA DE CINE

Beatriz COMELLA DORDA

Universitat Rovira i Virgili

## Documental, cines, museos

Los últimos veinte años han vivido el descenso de la asistencia del público a las salas comerciales de cine, así como el cierre de muchas de ellas.

Recientemente, parecen experimentar una sorprendente recuperación, con nuevas iniciativas de algunas salas alternativas (la sala Zumzeig en Barcelona, por ejemplo) o con pases especiales, como las sesiones VOSE, las matinales en multisalas u otras con coloquio o presencia de los realizadores, productores o actores. Parece que se vuelve al antiguo concepto del cine-club, en que la asistencia a una sesión de cine era mucho más que ver una película.

El fenómeno debería relacionarse, además, con que las salas han sido, para un público determinado —más exigente—, sustituidas por nuevos espacios de proyección y recepción públicas: las salas de arte y los museos. Por último, también los festivales de cine han experimentado un aumento de espectadores, a la par que ha crecido la oferta, con nuevos festivales de medio o pequeño formato repartidos por toda nuestra geografía.

Estos años han coincidido con nuevas tendencias en el cine de autor internacional, como la del cine de la realidad. El documental o la ficción con interferencias/fricciones con la realidad están aún en plena vigencia. La realidad y sus hibridaciones siguen interesando. Muchas salas comerciales cuentan entre su programación habitual con sesiones de documental.

Lo que vemos en los museos españoles desde hace ya unos veinte años, como acompañamiento de otras piezas artísticas o solas, son, sobre todo, «documentales de autor», o «de creación», así como «documental ensayístico», próximo a otros géneros audiovisuales, como el vídeo de creación o el videoarte, que son «expuestos» igual que otras obras artísticas. Se trata, así, de un cine en los márgenes, que linda con la obra de arte y comparte con esta el espacio de exhibición y su consideración como tal por parte del receptor, incluido aquí el crítico de arte.

En ambos casos, son piezas en las que el elemento artístico, la intención de trabajar de forma creativa el lenguaje cinematográfico a partir de la realidad extradiegética, es fundamental. Por ello, su consideración como «obra de arte», como «pieza de museo», parece obvia.

## Cine documental español de autor

Este fenómeno debe relacionarse con el éxito del cine documental español de autor, cuyo origen último sería el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (MDC), dirigido por Jordi Balló —quien ha sido también director de Exposiciones del CCCB—, y que inició su periodo docente bianual en 1997.

Sus primeros resultados fueron películas como *En construcción* (José Luis Guerin, 2000) o *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2003), con gran éxito de público y crítica y diversos premios.<sup>1</sup> Son películas dirigidas por directores reconocidos (Guerin, Jordà y otros) o noveles —antiguos alumnos— y realizadas durante un máster de dos años con los mismos alumnos, concebidas para su proyección en salas, no como reportajes para la televisión, si bien a menudo son también vistos en emisiones televisivas, pues estas entran en la producción, siempre ajena a la Universidad.

---

1 Se puede consultar para ello mi tesis doctoral *Mirar la realidad: una aproximación al máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra (1997-2009)* (tesis doctoral, enero de 2010, en línea: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/8629>>. Y B. Comella Dorda, *Filmar a pie de aula*, Tarragona, URV/Arola Editors, 2013.

No es una escuela de formación de técnicos en cine documental, sino un centro en el que «se piensa» el cine de la realidad, además de plantear una propuesta de creación cinematográfica mediante un sistema hasta entonces inexistente en España, combinando la colaboración institucional (Gobiernos español y autonómico y Universidad) y de las televisiones públicas y privadas, con producción externa (productoras privadas).

En definitiva, un cine en el que hay una indagación/utilización de la realidad, o del realismo, como materia prima y una firme voluntad de investigar en el lenguaje fílmico, explorando todas sus posibilidades, al margen del cine comercial y mucho más cerca del de autor.

### Cine «expuesto»: Víctor Erice y Basilio Martín Patino

El cine ha entrado con paso firme en los museos y centros culturales en España, siguiendo esa línea marcada por los grandes museos del mundo. El MACBA ha organizado varias retrospectivas de cineastas, como la de 2001 en torno a Pere Portabella (Figueras, 1929), quien, además, le ha legado todo su fondo personal. A Portabella dedicaría poco después, en 2007, otra retrospectiva el MOMA de Nueva York.<sup>2</sup>

El CCCB de Barcelona consigue también que su nombre figure entre los grandes museos de «cine expuesto» (*cinéma exposé*), en el *dossier* especial de *Cahiers du cinéma*,<sup>3</sup> junto a un único cineasta español, Pedro Almodóvar, con motivo de la exposición que le dedicó la *Cinémathèque*. En el caso del CCCB, la revista repasa la estupenda exposición *Erice-Kiarostami: Correspondències* (2005), que abrió camino a formas nuevas de entrada del cine en el museo en España mediante un diálogo entre dos cineastas capitales: el vasco Víctor Erice y el iraní Abbas Kiarostami, recientemente fallecido, nacidos ambos en 1940. La exposición tuvo lugar primero en el CCCB (Barcelona, 2005) y después en La Casa Encendida (Madrid, 2006). Lo innovador fue la combinación de varias posibilidades filmi-

---

2 La información sobre el evento puede consultarse aquí: <<http://www.moma.org/calendar/film/556?locale=es>> (consulta: 29/08/2016).

3 «Le cinéma au musée», *Cahiers du Cinéma*, 611 (abril de 2006), pp. 8-41.

co-museísticas: instalaciones montadas por los cineastas, piezas realizadas para la exposición —proyectadas en espacios acondicionados— y, sobre todo, la idea del diálogo filmado entre dos cineastas de edades similares pero de culturas diferentes, entre los que una evidente comunidad de sensibilidades se transparentó. Jean-Philippe Tessé explicaba que el hilo conductor de dicha exposición, co-comisariada por Jordi Balló y Alain Bergala,<sup>4</sup> era el interés en la «mirada» que ambos cineastas manifestaban.<sup>5</sup> Ángel Quintana opina que la presencia de ambos cineastas en el espacio museístico ha tenido un interesante y novedoso efecto:

Una vez finalizada la exposición, todas esas obras [las piezas creadas para la misma] han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial [*sic*]. Resulta significativo que un cineasta como Víctor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería [...] Víctor Erice, que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático.<sup>6</sup>

Sin duda, el motor fundamental de esta entrada del documental en el CCCB era Jordi Balló, quien en mayo de 2007 era invitado por Documenta Madrid a participar en la mesa redonda *El documental en el museo*, junto a otros comisarios y especialistas, dando así credibilidad a algo entonces aún incipiente.

En definitiva, la incursión del cineasta en el museo o galería significa mayor libertad creativa, mermada en otros ámbitos, además de la consideración actoral que le proporciona, consolidándose, así, una nueva forma de reflexión fílmica que incorpora nuevas ideas sobre el lenguaje del cine, o revisa las propias, en función de esta nueva forma y espacio de recepción.

---

4 El primero era entonces director de Exposiciones del CCCB, mientras que el segundo es crítico de cine, además de artífice de otras exposiciones relacionadas con este arte en Francia.

5 J. P. Tessé, «Lettres persanes en Catalogne», *Cahiers du Cinéma*, 611 (abril de 2006), p. 32.

6 Á. Quintana, «Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería», *Secuencias*, 27 (2008), pp. 90-104.

Basilio Martín Patino (Salamanca, 1930) es el precursor del «cine expuesto». Su larga trayectoria museística empezó en 2005 con una exposición organizada por Photo España en el Centro Conde Duque de Madrid, para la que su enorme archivo documental sobre la guerra y la postguerra se reordenó con el título de «La seducción del caos: documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino». Para ella, realizó también un montaje audiovisual —*Homenaje a Madrid*— con motivo del atentado de marzo del anterior año. En esta pieza, como dice A. N. García Martínez, «el director dinamita la noción de relato lineal al trifurcar la pantalla».<sup>7</sup>

Monta después varias exposiciones más en diferentes centros culturales españoles y extranjeros. Tal como él mismo me explicaba:

La idea de que el espectador construya libremente, a través de la reconstrucción que hace mediante las diferentes historias en diferentes pantallas, es más rica que si solo fuera una pantalla única. Se crea un sistema de visión totalmente diferente. Se cuenta la cosa con una eficacia mucho mayor. El espectador se imagina más de lo que hay. Es una información, digamos, enciclopédica».<sup>8</sup>

De alguna manera, se acerca a los *hipermedia*, antes de que tal término se conociera siquiera en España. Para Martín Patino, la apuesta por el cine en museos es muy interesante y se muestra entusiasmado al hablar de la convivencia en la misma sala del MNCARS de *Canciones para después de una guerra* con el *Guernica* de Picasso.<sup>9</sup>

Jean-Christophe Royoux dice que «el paso de la película a la exposición significa el paso del relato de la experiencia a la experiencia del relato» y, por otro lado, «cuando el cine es expuesto, la pulsión que lo anima es la de volver allí de donde viene, a las imágenes, a la inmovilidad, para

---

7 A. N. García Martínez, *El cine de no ficción en Martín Patino*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2008, p. 138.

8 A Basilio Martín Patino pude entrevistarle en noviembre de 2008, durante su estancia en Tarragona. El texto completo de la entrevista puede consultarse en los anexos a mi tesis doctoral, referenciada al final.

9 *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971) es una reflexión muy crítica sobre la dictadura en España, realizada de forma clandestina y solo estrenada oficialmente en 1976, muerto el dictador.

permitir que el espectador descubra por sí mismo el paso de la inmovilidad al movimiento».<sup>10</sup>

Algunas aportaciones de Martín Patino serán las líneas de muchas de las exposiciones de/con cine en España: uso de multipantallas o de varias pantallas separadas y de libre ordenación que fragmentan el relato y permiten al espectador la libre construcción de la historia, o el remontaje de piezas anteriores para conferirles un nuevo sentido, cuestionándose así —y poniendo en cuestión— el concepto de obra cerrada. También la realización de piezas nuevas, de encargo, para una determinada exposición. O la combinación de diferentes materiales artísticos (fotografías y videos) en un mismo ámbito expositivo. Todo ello aparecerá en la obra de José Luis Guerin o Isaki Lacuesta.

### Isaki Lacuesta, José Luis Guerin

En Barcelona, las proyecciones de cine son ya habituales tanto en el MACBA como en el CCCB, en sus salas y en las plazas exteriores, en verano. Ambos centros ponen especial énfasis en el cine experimental y de vanguardia y en el documental.

Además, el CCCB cuenta con un espacio, el Archivo Xcèntric,<sup>11</sup> una sala cómoda de consumo libre y gratuito, y con sesiones especiales, con más de veinte años de historia. El archivo atesora y ofrece al espectador piezas de los creadores más relevantes del panorama internacional y nacional, tanto de ficción experimental y ensayística como documental de autor.

Durante el verano de 2008, el CCCB puso en marcha un nuevo programa de cine al aire libre en el espacio exterior del museo: Gandules'08,

---

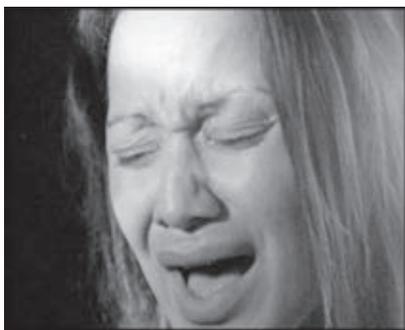
10 J. C. Royoux, «Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone», en P. García Jiménez et al. (coords.), *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*, Granada, Centro José Guerrero, 2008, pp. 115-117.

11 El archivo Xcèntric, dedicado al cine experimental, cuenta con cientos de películas de libre acceso. Una buena parte de su fondo está dedicado al cine documental de autor, con piezas de los autores internacionales más relevantes (en línea: <<http://www.cccb.org/xcentric/es/arxiu>>; consulta: 29/08/2016).

aún vivo. La propuesta consistía, de nuevo, en el diálogo entre cineastas en torno a la interculturalidad: en muchas de las sesiones se podía ver una pieza breve, creada para la ocasión, de un director español o residente en España (Óscar Pérez, Lope Serrano, Andrés Duque e Isaki Lacuesta) proyectada antes de un largometraje de otro cineasta internacional.

Como las formas de diálogo que propuso el programa *Cinèrgies*<sup>12</sup> (CCCB, 2008): una correspondencia filmada entre dos directores contemporáneos —uno español y otro extranjero—, y, tras ella, un diálogo entre ambos en presencia del público, que previamente ha podido ver la correspondencia en la misma sesión. A un primer «diálogo» entre el argentino Lisandro Alonso y el catalán Albert Serra siguieron un segundo entre Isaki Lacuesta y la japonesa Naomi Kawase; y un tercero entre Jaime Rosales y el chino Wang Bing.

La correspondencia completa del segundo diálogo se ha convertido (agosto de 2009) en la película *In between-days*, (figs. 1 y 2) presentada en el Festival de Locarno, consolidándose así esta original propuesta cinematográfica en España.



Figuras 1 y 2. Isaki Lacuesta, *Traços/Traçes*.  
Fuente: imágenes cedidas por el autor.

---

12 Se puede consultar en línea el resultado de la experiencia: <http://www.cccb.org/ca/marc/fitxa/cicle-cinergies/22402> (consulta: 28/08/2016).

Un último intercambio ocurrió en 2011 entre José Luis Guerin y Jonas Mekas,<sup>13</sup> uno de los padres del diario documental contemporáneo, y que llevó más de dos años, durante los cuales ambos realizadores se visitaron en sus respectivas ciudades para culminar la experiencia en su diálogo presencial, en octubre de 2011, en Barcelona.

Alumno brillante del Máster, Isaki Lacuesta (Bañolas [Gerona], 1975) ha entrado de formas muy diferentes en museos, exposiciones y ferias culturales.

En 2007 recibió el encargo, junto a otros cineastas catalanes, de realizar un montaje-instalación para el pabellón catalán —cultura invitada— de la Feria del Libro de Fráncfort. La pieza fue *Traços/Traces*. En sus propias palabras:

Una instalación para cuatro pantallas, de 17 minutos, en la que se produce un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos. Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Frederic Amat y Perejaume, que intervienen sobre su retrato, interactuando con él. [...]. El resultado, [...] en el caso de los pintores, se concreta en la creación de una obra conjunta resultado de la intervención sobre el negativo de su retrato filmado en 16 mm.<sup>14</sup>

En la pieza destaca el interesantísimo uso de los diferentes lenguajes: coreografías de danza y fútbol (Ronaldinho y Cesc Gelabert), o el fragmento titulado *Música callada*, en que unos cantaores (la compañía de Maria Pagés) cantan la pieza de idéntico título de Frederic Mompou.

Otros trabajos museísticos de Lacuesta han sido las dos instalaciones presentadas en Artium (Vitoria, 2008) dentro de la colectiva *Miradas al límite*, con trabajos de Jaime Rosales, Luis Alejandro Berdejo, Fernando Franco y León Siminiani.

O la pieza rodada en las minas de Riotinto para *Les odyssees de l'espai*, (Atarazanas [Barcelona], octubre de 2007), junto a otras de diferentes realizadores internacionales.

---

13 Se puede consultar aquí: <<http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/jose-luis-guerin-y-jonas-mekas-en-conversacion/217866>> (consulta: 28/08/2016).

14 La descripción es literalmente la que me brindó su realizador, en un completo *dossier* sobre sus instalaciones.

Isaki Lacuesta no pone límites ni a las formas del cine ni a los soportes o vías de exhibición, experimentando siempre, arriesgándose con cada nuevo trabajo.

José Luis Guerin (Barcelona, 1960) es quien más ha reflexionado recientemente sobre las posibilidades del cine en museos. Empezó en la ficción con piezas arriesgadas y marginales (*Los motivos de Berta*, 1983), en la línea de Víctor Erice, para dedicarse enseguida a lo que sigue siendo su lenguaje personal: la reflexión sobre el cine y la imagen, desde el documental experimental, un cine entre el ensayo y el documental de autor.

Su participación en el museo le ha costado mucho:

Vivo con incertidumbre todo este proceso de casi “expulsión” de las salas. Cada vez hay menos espacio para la disidencia en las salas de cine. Cada vez se distribuyen menos películas [...]. La censura económica es más violenta que la franquista. [...]. A mí este desplazamiento de su espacio natural, las salas de cine, me pesa, me pesa como una losa.<sup>15</sup>

Pero esta entrada en el museo se ha producido, en una exposición doble entre 2007 y 2008, en Venecia y en Barcelona. La primera, como complemento de la retrospectiva sobre su trabajo en la bienal (*Paraiso fragmentado/Paradiso spezzato*), dentro del Pabellón Español. La segunda, en febrero de 2008, con todo lo de Venecia, además de alguna obra realizada para Barcelona: *Las mujeres que no conocemos*, que abunda en su reflexión sobre la mujer, sobre el eterno femenino, planteada también en las dos películas que complementan la exposición —*En la ciudad de Sylvia*, 2007, y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, 2008—.

Se trata de la exposición de una serie de fotografías (o fotogramas congelados) proyectadas sobre las paredes de las salas, a veces, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, de secuencias de fotos fijas que recuerdan las secuencias fotográficas de movimiento de Muybridge o Marey. (figs.3 y 4).

---

15 A José Luis Guerin tuve el placer de entrevistar el 18 de diciembre de 2008. Hablamos, sobre todo, de la docencia y de sus recientes experiencias museísticas.



Figs. 3 y 4. *Las Mujeres que no conocemos*. Una de las salas de la exposición  
 Fuente: <http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/las-mujeres-que-no-conocemos/212324>).

Reflexión metalingüística, como todo el cine de Guerin, sobre sus orígenes, su relación con la fotografía y la pintura, con una inicial función retratística, así como sobre su modo de recepción.

Y, como pieza final, una larga proyección acerca del público de museos de dos ciudades distintas, Florencia y Madrid, observando las pinturas de sus salas. También de Barcelona: y, aquí, personas que visitan la exposición *Hammershoi-Dreyer* del mismo CCCB, un año antes. Una última reflexión sobre las relaciones cine-pintura en forma de imágenes seriadas que sugieren movimiento.

Más recientemente (2010-2011), el Museo Esteban Vicente, de Segovia, acogía la exposición *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, en que Guerin volvía a la reflexión sobre el lenguaje de las formas artísticas, en este caso, sobre el origen de la pintura y la escultura. El trabajo venía acompañado por un cortometraje, *Dos cartas a Ana*, nueva vuelta de tuerca sobre el mismo tema.

A pesar de su inicial rechazo a entrar en el museo, Guerin ha aportado elementos nuevos. Para él, «la dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. [...] El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden

dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura...». <sup>16</sup> Se podrían retomar las palabras de Royoux y aplicarlas al trabajo museístico de Guerin: volver a la quietud de las imágenes para que el espectador reconstruya el movimiento, tras haber sido, quizás dolorosamente, expulsados de las salas.

En definitiva, tal como explica muy bien Àngel Quintana, «Los centros artísticos han visto que la conversión del documental en el espacio más inquieto para la creación de formas audiovisuales podía convertirlo fácilmente en materia de exposición y romper con el valor coyuntural que adquieren los documentales de carácter periodístico». <sup>17</sup>

Cuando los cineastas actúan en el museo, con piezas creadas para él o con refacturas de otras, están decidiendo, y también los comisarios y agentes culturales, que el cine —incluso el de lo real— es un objeto cultural y artístico que debe ser conservado y expuesto. La propuesta museística es siempre más libre, más abierta, pero también, a menudo, más autoexigente, pues el público ya no será el mismo que va a un cineplex un domingo por la tarde.

## La crítica. La proyección exterior

En 2002, el Festival de San Sebastián concedía el Premio Ibaia a la Producción al MDC, lo que supuso un primer reconocimiento.

A partir de entonces, algunos profesores universitarios y críticos de cine, como Carlos Losilla y Àngel Quintana, en *La Vanguardia* o en revistas de cine (*Cahiers du Cinéma* y otras), subrayaron la importancia del cine documental del MDC relacionándolo con un nuevo e incipiente «cine de autor», con un origen barcelonés, pero extendido poco a poco por todo el territorio español.

En 2005, el festival parisino Cinéma du Réel, ofrecía una retrospectiva de cine documental español, comisariada por Miguel Marías, e incluía trabajos vinculados al MDC (Guerin, Jordà, Íscar, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol). Ese mismo año, *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) había obtenido el premio del Festival de Róterdam (febrero) y el de París

---

16 Entrevista personal.

17 À. Quintana, «Más allá...», pp. 97-98.

(Cinéma du Réel, marzo). Aunque ya antes otras películas del MDC habían obtenido premios, los concedidos a la película de Álvarez confirmaban ese éxito y, sobre todo, un prestigio ya internacional.

Tras Quintana y Losilla, otros críticos se aventuraban a elogiar esa nueva realidad cinematográfica.<sup>18</sup>

En 2006-2007, la Filmoteca Valenciana (el IVAC) programaba el ciclo *Documentales de creación: una apuesta de la Universitat Pompeu Fabra*, en el que se proyectaron sus ocho películas estrenadas y la última, ya póstuma, de Joaquim Jordá (*Más allá del espejo*, 2006).

Otras filmotecas han programado también ciclos similares, desde la Filmoteca de Catalunya hasta la de Cali (Colombia), en 2007. El Centro Cervantes ha organizado, igualmente, ciclos de cine documental de autor en sus diversas sedes con algunas de las películas del MDC.

Hay ya universidades que han adoptado y adaptado el modelo docencia/producción cinematográfica documental, como la Autónoma de Barcelona, que en 1998 tenía sus propios estudios, seguida de otras en territorio español y extranjero, en Francia y Portugal, por ejemplo.

En 2006, el crítico francés Edouard Waintrop, en un artículo en *Libération*, bautizaba el cine del MDC con el término *néonéoréaliste*, calificativo que repetía en otro artículo de 2007 en que consideraba las películas del MDC como muestra de un movimiento barcelonés de cine documental. Hablaba ya aquí de Escuela de Barcelona.

Durante el festival de cine documental hispano de Princeton, en 2006, se organizó un coloquio en el que Andrés di Tella afirmaba que «a partir del Máster de la Pompeu Fabra, es va reinventar el documental à Espanya».<sup>19</sup>

Linda Ehrlich, profesora en la Case Western Reserve University (Cleveland), y especialista en cine japonés y español, ha trabajado sobre algunos directores del MDC, publicando sus investigaciones en un artículo en *Sen-*

---

18 No entraremos en detalles por cuestión de espacio, pero tanto *El País* como *El Periódico* comenzaron entonces a hacerse eco de los logros de este nuevo cine.

19 A. Di Tella, A. Monegal, R. Piglia y S. Wolf, «Conversa a Princeton», *Transversal*, 30 (2007), CCCB, pp. 76-79.

ses of Cinema,<sup>20</sup> a lo que siguió una conferencia en Stanford (California) sobre el cine de Guerin, de Mercedes Álvarez y de Lacuesta, que ella relaciona con el de Marc Recha. Últimamente, además, está prestando atención a los nuevos espacios de recepción: las exposiciones de Lacuesta, por ejemplo.

Algo que confirma cómo el cine del MDC, en salas o en museos, despierta interés en el extranjero: en Francia, varios estudiantes han realizado su tesis doctoral sobre él. Brice Castanon presentó su tesis doctoral sobre el MDC en la Universidad de Reims en 2011.<sup>21</sup> Myriam Mayer, con su tesis sobre Guerin, presentada casi un año antes en la de Aix-en-Provence,<sup>22</sup> abordaba también lateralmente el fenómeno.

Algunas universidades francesas programan jornadas o sesiones de documental catalán, o específicamente del MDC, como la Montpellier III en febrero de 2012.

Si la crítica y la investigación académica internacionales se han fijado ya en el MDC como escuela, como movimiento o como génesis de este, si estudiosos extranjeros hablan de un movimiento de cine «neoneorrealista», que aúna películas documentales y de ficción bajo la misma etiqueta, dentro de un ámbito geográfico que empezó en la UPF de Barcelona (aunque abarcaba películas de realizadores de otros puntos de Cataluña), y se ha extendido ya a otros puntos de la geografía estatal, y si, además, ha habido una repercusión tan llamativa como la firme entrada del cine documental de creación, o de autor, en el espacio museístico, será ya hora de que nuestros críticos y estudiosos aborden con seriedad la sistematización de ambos fenómenos, ahora que la distancia que los años permiten facilitará a buen seguro, la empresa.

---

20 L. Ehrlich, «Three contemporary Spanish films: Landscape, recollection, voice», *Senses of Cinema*, 46 (marzo de 2008, en línea: <<http://sensesofcinema.com/2008/feature-articles/contemporary-spanish-films/>>) (consulta: 30/08/2016).

21 B. Castanon-Akrami, *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)* (tesis doctoral, julio de 2010, consultable en <http://www.theses.fr/2011REIML004>).

22 M. Mayer, *Le temps des fantômes, Approche de l'oeuvre cinématographique de José Luis Guerin* (tesis doctoral, 2010, dirigida por Jacques Terrassa y Domènec Font, Université de Provence Aix-Marseille1, en cotutela con Universitat Pompeu Fabra), consultable en: <http://myriam-mayer.blogspot.com.es/>



# DISEÑO GRÁFICO DE ETIQUETAS: ARTE AL MARGEN DEL CANON DOMINANTE

Pedro Antonio GALINDO VALERO

## Introducción: lectura de una etiqueta

[...] la oferta ideológica [...] no aporta los instrumentos para comprender ni la propia práctica del diseño intrínsecamente, ni mucho menos la relación de esta con el proceso socioeconómico en el que se inserta.

Norberto Chaves<sup>1</sup>

Cuando estamos ante una etiqueta, no solo es una imagen que «nos vende silenciosamente un producto», que diría James Pilditch,<sup>2</sup> sino que, en sí misma, representa una forma de expresión artística debido a su diseño. Concretamente, en las imágenes litografiadas de las latas de pimentón existe una amplia gama que abarca desde las primeras latas hasta nuestros días. De esas cajas de hojalata que eran decoradas con ilustraciones muy llamativas, en muchos casos, se ha pasado actualmente a conservar esa imagen en etiqueta de papel sobre otro tipo de envase, como el plástico. Pese a ello, aún se siguen fabricando envases que conservan las antiguas estampaciones sobre metal, lo cual supone un caso de fidelidad ante un modelo consolidado como es la lata de pimentón litografiada. En cuanto a la lito-

---

1 N. Chaves, *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 23.

2 J. Pilditch, *El vendedor silencioso*, Barcelona, Oikos-Tau, 1961.



Fig. 1. *Ben-Hur* (1961-1970).

grafía, es muy importante el estudio de diversos aspectos, como la estética de dichas ilustraciones, la temática, influencias artísticas o autores, etcétera. No obstante, la imagen litografiada o impresa en papel, creemos que mantiene su valor artístico y no podemos dudar de su autenticidad como etiqueta. De este modo, en concreto, realizaremos el análisis de una marca comercial: Pimentón BEN-HUR. Se trata de una imagen litografiada a mitad del siglo xx, y que actualmente también es comercializada en pegatina de papel sobre envase de plástico.

En este artículo haremos un estudio pormenorizado de la litografía de una lata de pimentón. La metodología analítica para interpretar la lectura de la imagen, de una etiqueta. El estudio derivado no será aplicable, en general, a otras etiquetas, pero sí sirve para ejemplificar nuestro sistema de metodología analítica.<sup>3</sup>

La imagen representa una cuadriga de caballos blancos en primer plano, sobre la cual aparece la denominación «Pimentón puro», y bajo esta el nombre: «BEN-HUR», que conforman una especie de base a la cuadriga (fig. 1).

---

3 A lo largo del análisis de esta imagen, cuando nos refiramos a ella, lo haremos como «obra», porque, al margen de que se pueda considerar o no la litografía una obra de arte, su original es una obra plástica —todo ello, independientemente de que sea imagen litografiada o imagen impresa en papel u otro material—.

En la metodología utilizamos cuatro apartados principales: lectura, definición, análisis plástico y análisis subjetivo y del color de la imagen. Algunos de ellos, estudiados por autores como Justo Villafañe.<sup>4</sup>

Ficha metodológica de análisis de imágenes

1. Lectura de la imagen (litografía de lata de pimentón BEN-HUR)
  - 1.1. Nivel de realidad.
  - 1.2. Cualificación que del referente se hace en la imagen.
  - 1.3. Valoración de la naturaleza espacial y de la temporalidad de la imagen.
  - 1.4. Repertorio de elementos plásticos.
  - 1.5. Repertorio iconográfico.
  - 1.6. Antecedentes iconográficos.
  - 1.7. Repertorio de elementos figurativos.
2. Definición de la imagen
  - 2.1. Comunicación.
  - 2.2. El espacio en la etiqueta.
  - 2.3. Temporalidad, narrativa y secuencia.
  - 2.4. El dinamismo en la etiqueta.
  - 2.5. Texto.
3. Análisis plástico de la composición.
4. Análisis subjetivo y del color.

## 1. Lectura de la imagen.

(Litografía de lata de pimentón: «BEN-HUR»)

### 1.1. Nivel de realidad

Es necesario establecer en primer lugar el nivel de realidad que posee esta imagen, pues su nivel de iconicidad condicionará el uso de una metodología de análisis u otra. La iconicidad que posee es suficiente para llevar a cabo una lectura monosémica de la imagen. El centro de la composición es el más activo debido al concurso de todos los elementos figurativos en él presentes.

---

4 J. Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2006.

## 1.2. Cualificación que del referente se hace en la imagen

No se puede entender como algo meramente casual el aspecto que presente un objeto en una representación visual concreta. Cualquier desviación o alteración plástica del referente de una imagen cambia su significado. Aquí tenemos el ejemplo de dos representaciones del circo romano, y ambas con su manera de cualificar la realidad. Por un lado, la cuadriga —elemento primordial en el circo—; por otro, el propio título que, de forma «alegórica», representa también una parte del circo romano, por la textura de piedra que se le ha atribuido y por su forma semicircular, buscando la profundidad.

## 1.3. Valoración de la naturaleza espacial y de la temporalidad de la imagen

A pesar de que se crean diferentes planos produciéndose, así, la sensación de profundidad, se puede decir que el espacio es plano en cuanto al soporte, debido a que no posee una textura «táctil», sino pulida, pues se trata de una imagen plana. Aunque, por otro lado, sí que obedece a las leyes ópticas la construcción de la representación si nos basamos en esa búsqueda de profundidad mencionada anteriormente. De este modo, la cuadriga parece avanzar hacia el comprador-espectador de la imagen.

En cuanto a temporalidad, es preciso decir que nuestra imagen posee una clara estructura narrativa basada en la secuencialidad de los diferentes planos.

## 1.4. Repertorio de elementos plásticos

Entre los elementos morfológicos, destaca el carácter plástico de la obra, aunque también prevalece la línea, por ello también se puede señalar un carácter dibujístico, como se aprecia en los elementos figurativos de la imagen. En cuanto a la forma, como elemento espacial dominante, cabe destacar la utilización de colores cálidos y un tratamiento lumínico muy elaborado, gracias a la amplia gama de luces, sombras y medias tintas, así como de los degradados, con los que se consigue el efecto de «polvareda», que acentúa el dinamismo en la obra. La «tensión» y el «ritmo» son otros elementos muy potenciados, desde el primer plano de las letras del título que, en color cálido neutro, confieren al conjunto un gran dinamismo

también por su forma curvada, que llega hasta un segundo plano central donde se compone la cuadriga de caballos blancos, y, finalmente, con el rectángulo azul que parece estar en un tercer plano por el efecto de profundidad conseguido al curvar de forma cóncava su parte superior.

### 1.5. Repertorio iconográfico

En lo que al repertorio iconográfico se refiere, creemos importante citar la economía y simplicidad que se usa para representar el fondo, con la nube de polvo bajo las ruedas, producida por la velocidad de la cuadriga; y la profundidad, conseguida mediante un rectángulo con la parte superior en forma cóncava, de la cual el espectador es consciente. De este modo se cumple el propósito del autor de la imagen de transmitir su contenido a todo el público sin excepción.

### 1.6. Antecedentes iconográficos

Podemos citar como antecedentes, en primer lugar, el cartel de cine americano de la película del mismo título (fig. 2), pues se trata del original, que tiene una notable diferencia con uno de los carteles españoles. Mientras que uno es similar al modelo americano, el otro, en lugar de estar dispuesto en forma vertical como este, está dispuesto en forma horizontal, y su composición difiere un poco de esta.



Fig. 2. Comparación del cartel original americano (izquierda) y del cartel español (derecha) de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959).

En la versión de cartel horizontal español (fig. 2), apreciamos que es la que sirvió de inspiración para el diseño de la litografía de la lata de pimentón que estamos analizando (fig. 1).



Fig. 3. *Ben-Hur* (2014).

Conserva la disposición del título de la película-marca de nuestro producto, con la diferencia de que elimina las imágenes en tercer plano, que, en el caso del cartel español, son las formas arquitectónicas y las figuras humanas de fondo, y de que coloca la cuadriga en solitario sobre el nombre. Hay que destacar que, pese a la evolución en la litografía e introducción de cenefas y adornos, se conserva la imagen objeto de estudio (1961-1970) en la actual litografía de 2014 (fig. 3).

Cabe mencionar como antecedente directo de la elaboración del cartel, así como, por derivación, del diseño de la litografía, es decir, de la etiqueta del producto, la gran cantidad de películas históricas realizadas en la época en que se realizó *Ben-Hur*, y cuyos carteles poseen algunas semejanzas en cuanto a técnica y representaciones de arquitecturas descomunales (películas tales como *César y Cleopatra* [Gabriel Pascal, 1945], *Sansón y Dalila* [Cecil B. DeMille, 1949], *Quo vadis?* [Mervyn LeRoy, 1951] *Los Diez Mandamientos*, [Cecil B. DeMille, 1956], *El Cid* [Anthony Mann, 1961] (fig. 4).



Fig. 4. Comparación entre la litografía *El Cid* (medidas: 10 x 6,5 cm), de Espinardo (Murcia) (1945-1950, izquierda) y diseño del cartel *El Cid*, realizado por el dibujante español Jano (1961, derecha).

Del mismo modo, las empresas pimentoneras de la región de Murcia, realizaron otros modelos y litografías de sus productos que eran realmente históricos, al igual que esas películas (fig. 4), aunque no por ello inspirados en estas, ya que algunos de ellos están datados con fecha anterior.

En cuanto al diseño de carteles de películas producidas por Samuel Bronston, en ellos se utilizaron letras monumentales a modo de fondo arquitectónico, muy influenciadas por el cartel original de *Ben-Hur* (la versión española fue realizada por el dibujante español Jano<sup>5</sup> (Francisco Fernández Zarza [1922-1992])). No obstante, ya había empresas que habían recurrido a personajes históricos como el Cid, de Espinardo (Murcia) y mucho antes que nuestro ejemplo de *Ben-Hur* (aproximadamente, entre 1945-1950).

### 1.7. Repertorio de elementos figurativos

Podemos diferenciar tres categorías dentro del repertorio de elementos figurativos que componen el cartel, y una cuarta, que denominaremos caligráfica, en referencia a los textos que aparecen en la imagen.

5 F. Fernández Zarza, *Las estrellas del cine español vistas por Jano*, Madrid, Egeda, 2006.

- Lo humano: el auriga.
- Lo animal: el caballo de la cuadriga.
- Lo objetual: donde incluimos el título como elemento arquitectónico debido a su textura.
- Lo caligráfico: las diferentes tipografías que aparecen en la imagen, en la parte superior: «pimentón puro», y en la inferior: «SL», ambas de diferente fuente caligráfica.

## 2. Definición de la imagen

### 2.1. Comunicación

Estamos ante un caso de comunicación visual intencionada, pues el emisor desea comunicar algo intencionado (un anuncio) con lo que pretende llamar la atención de espectadores-compradores, un producto que «enganche», dando como resultado su final adquisición: «Una comunicación intencional debería ser recibida en el pleno significado querido por la intención del emittente» (Bruno Munari).<sup>6</sup>

Dentro de la comunicación intencional, hemos de señalar también que esta es información estética, dado que se trata de un mensaje que informa —en este caso, de una marca en particular, que a su vez se relaciona con la existencia de una película con una temática y actores determinados—. Nos resume, pues, en la imagen el argumento principal del largometraje. En esta imagen litografiada, en concreto, merece la pena resaltar la textura que se ha dado al segundo y tercer plano, con la nube de polvo bajo las ruedas y la imagen poligonal de fondo, degradando así a un mismo tiempo esas figuras con el fondo neutro, de color frío (fig. 1). En cuanto al estudio de las formas, estas son complejas, surgidas de la acumulación de las anteriores. La manera de agrupar estas formas puede ser estudiada desde el punto de vista de la simetría. En nuestro caso, estamos ante una reflexión, pues la palabra BEN-HUR, aunque no esté formada por las mismas sílabas, en bloque, son imágenes simétricas.

---

<sup>6</sup> B. Munari, *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, G. Gili, 1971, p. 79.



Fig. 5. Profundidad en el cartel.

Esta etiqueta puede considerarse, como una imagen: fija-plana-secuencial-dinámica. En primer lugar, la definimos como imagen fija, aquí solo tenemos una imagen, con un espacio único, cerrado y permanente; este espacio siempre tendrá el circo de fondo con las letras del título. Es plana en cuanto a la bidimensionalidad del formato, aunque posea profundidad, y gracias al dinamismo de la cuadriga, su autor consigue dotar a la obra de esa profundidad a la que hacíamos referencia. Debemos hablar de imagen secuencializada, pues posee una temporalidad secuencial en un único espacio, creada por diferentes subespacios que hacen posible una serie de relaciones temporales, dando como resultado final este tipo de imagen. Los diferentes planos que aparecen, conforman esos subespacios, tales como las letras en primer plano, las figuras centrales en segundo y la nube de polvo en tercer plano.

## 2.2. El espacio en la etiqueta

Estamos ante un espacio óptico. Se ha intentado, y logrado, representar una etiqueta que introduzca la tercera dimensión en las dos dimensiones del papel mediante la superposición de diferentes y diversos planos. Desde el primer plano, que lo forman las palabras «BEN-HUR», hasta el tercer plano formado por el rectángulo de fondo de color azul, con la parte superior cóncava, en el cual se ve una búsqueda de profundidad median-

te un fondo neutro de color frío, hay diversos planos (fig. 5). Pasando por las figuras centrales que arremeten contra el espectador-comprador, donde se incluye al auriga —aunque parezca proceder del tercer plano, debido al efecto óptico de la perspectiva— como segundo plano.

Dicha profundidad se consigue gracias a una serie de líneas imaginarias que nos conducen desde los márgenes del título «BEN-HUR» hacia los extremos cóncavos, referidos anteriormente, formando un aspa con centro en el caballo que se dirige al espectador-comprador.

También señalamos la textura con que se ha tratado el resto de elementos figurativos que representa esa nube de polvo, que se intenta fusionar con el fondo neutro.

### 2.3. Temporalidad, narrativa y secuencia

Podemos observar un relato icónico, con sus límites bien definidos, siguiendo un orden sintáctico y con una progresión de los acontecimientos. Su naturaleza narrativa viene dada por su forma de temporalidad secuencial. Pese a ser una imagen aislada, se trata de una imagen secuencial por su naturaleza y sus características, tanto temporales como narrativas, vienen vinculadas a diversos agentes plásticos concretos, tales como la superposición de diferentes planos, y las direcciones marcadas por la propia escena.

El tamaño y formato de la obra corresponden a una imagen litografiada en una lata con unas dimensiones aproximadas de 10 cm de altura por 7 cm de anchura.

Por último, hay que reseñar la importancia del ritmo, no solo porque ahonda y redonda en la narratividad de la lata, sino también porque dinamiza la composición. Ese ritmo marcado por la repetición y contraste de los elementos del segundo plano tal y como vemos en los caballos, sirve para narrar el «vértigo» de la carrera.

### 2.4. El dinamismo en la etiqueta

En cuanto a su naturaleza dinámica, son el ritmo y la tensión los elementos específicamente dinámicos de la imagen. La tensión de esta es pro-

ducida por la orientación y forma de los elementos figurativos que la componen. La cuadriga es un elemento dinámico, y las letras del título también poseen cierto dinamismo, pues se curvan hacia el fondo en el interior de la semicircunferencia que forman. Los elementos y personajes son reconocibles a pesar de que algunos elementos de la cuadriga poseen cierto nivel de esquematización, cosa que también ocurre, pero en menor medida, con los caballos y el auriga pese a estar ambos en un mismo segundo plano.

Aun así, el elemento clave no cabe duda que es la luz, el tratamiento lumínico de la composición. La gran escala de tonos ocre (cálidos) desde el oscuro de las sombras de las letras del primer plano hasta el más claro del polvo en segundo plano con la cuadriga, se ha conseguido mediante un contraste progresivo de valores lumínicos diferentes entre sí. Cabe destacar la amplia gama de claros, que van desde el blanco de la crin de los caballos hasta los tonos oscuros; desde el más oscuro en el título hasta una sutil sombra, o la polvareda. Estos contrastes lumínicos producen la tensión que conforma el ritmo, y son un elemento fundamental, pues los mayores contrastes son los lumínicos.

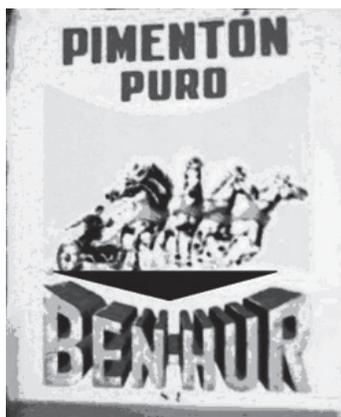


Fig. 6. El triángulo que confiere dinamismo.

Como segundo elemento dinámico tenemos el ritmo producido por la línea, y en concreto, las líneas imaginarias. Estas conforman un triángulo invertido cuyo vértice superior (ahora inferior) lo encontramos señalando al nombre «BEN-HUR», y en los otros dos, a la cuadriga y el fondo.

Este triángulo artificial produce un ritmo que conduce el elemento principal hacia el espectador, es decir, hacia el primer plano (fig. 6). Pero aquí también hay que resaltar el valor lumínico como elemento fundamental, pues los mayores contrastes son los lumínicos.

Las dos características que componen el ritmo en composición son el ritmo continuo —no provocando cortes en su composición y lectura— y su progresividad, pues se va acentuando este hasta llegar al nombre «BEN-HUR» en primer plano.

## 2.5. Texto

En primer lugar, a modo de pequeña introducción, hay que destacar la importancia del texto en la información visual, pues esta se compone de información y soporte, y, en este caso, el texto forma, junto con la imagen, la información. De modo que el receptor capte lo que el emisor expone en esta comunicación visual.

En cuanto al texto, comenzaremos por el título de la película, *Ben-Hur* que en este caso es la marca de la empresa pimentonera, a pesar de que los hemos interpretado también como espacio arquitectónico por su monumentalidad, y textura pétrea. La tipografía de esta imagen se hace eco del estilo y de la época evocados por la ilustración, e incluso también evoca la sensación de movimiento de la cuadriga, a la vez que da profundidad a la obra; esto se debe a la forma curvada hacia el fondo, recordando uno de los lados estrechos del circo romano. La imagen más prominente, sin lugar a dudas, de esta litografía es el nombre de la marca, el título de la película en la que se inspira, lo que actúa en primer plano sobre el segundo plano, donde conforman objetos más realistas, como son el carro de caballos y el auriga.

En la parte superior central destaca la denominación del producto, mientras en la parte inferior central, unas siglas «SL», nos ayudan a saber el tipo de empresa a la cual pertenece el producto. Todo esto con una tipografía bien marcada en rojo. Los textos aparecidos en la lata siguen la trayectoria vertical del envase que marca el formato del soporte y la distribución de las imágenes que forman la obra. De hecho, los textos están dispuestos de tal modo que, junto con el conjunto de imágenes, si dividiésemos el cartel por la mitad, ambas partes serían completamente simétricas.

### 3. Análisis plástico de la composición

Estamos ante una obra donde se ha estudiado cuidadosamente el equilibrio, pues el punto de fuga está en el centro de la composición diagonal, conformando así un aspa (fig. 1). El mensaje visual se compone de soporte e información; el primero posee los elementos que hacen posible el mensaje, tales como textura, forma, estructura, módulo o movimiento, y el segundo es la propia información que lleva el mensaje. Podríamos decir que se trata de una construcción cuaternaria, pues la forman cuatro grandes triángulos, los vértices de los cuales apuntan y coinciden en el centro justo de la composición (entre los dos caballos situados en el centro de esta).

La perspectiva cónica frontal que conforman las palabras «BEN-HUR» tienen su punto de fuga entre los dos caballos de la izquierda de la cuadriga, al mismo tiempo que desde ese punto de fuga también llega hasta los extremos del rectángulo de fondo con la parte superior cóncava, coincidiendo el aspa con esos puntos. En el triángulo superior quedaría el fondo, de color frío, junto con la denominación del producto. En los triángulos de izquierda y derecha sería donde se desarrolla la acción, pues desde el punto de fuga se viene hacia el espectador la cuadriga.

Finalmente, en el triángulo inferior sería donde tenemos una estructura colosal, y a la vez arquitectónica, que conforma las palabras «BEN-HUR». Los dos grandes factores de los que depende el equilibrio son peso y dirección. El peso de la composición queda centrado y, a su vez, repartido entre los triángulos de izquierda y derecha, y la parte inferior. Esto se debe a que el máximo peso está en las palabras «BEN-HUR», junto a la cuadriga en segundo plano, la cual queda centrada entre ambas. Pese a que pueda parecer que aparece de lado y que venga de la parte izquierda, se ve claramente como la base del triángulo en la parte inferior apunta el vértice superior hacia la cuadriga.

Aquí ya nos referimos a dirección: las direcciones salen del centro hacia izquierda, derecha y al frente. Estas ayudan a la lectura de la obra, pues producen sensación de profundidad. Si nos fijamos solamente en la cuadriga, podremos observar como las direcciones de las cabezas de los caballos siguen el mismo esquema que las tres direcciones ya mencionadas. De este modo, su autor evitó el desequilibrio de la composición, haciendo que de un punto central se extendiese la composición en todas las direcciones, y decimos en todas las direcciones porque, con las palabras «BEN-HUR»,

también se va dirigiendo hacia tres direcciones: frente, derecha e izquierda. Por tanto, la ordenación de las direcciones y correlación de los pesos visuales, nos dicen que estamos ante una obra perfectamente equilibrada.

#### 4. Análisis subjetivo y del color

En cuanto al color, todo juega en torno al color cálido, a pesar de que haya blancos, negros y un tono azul de fondo. En realidad, podríamos decir que la amplia gama de tonalidades que componen la obra nacen o parten del color rojo, porque el tono es azulado, pero es tan sutil que los colores cálidos predominan.

¿Por qué rojo? La simbología del rojo lo relaciona como el color de la sangre palpitante, del fuego y también de los sentidos ardientes, y de la purificación. De ahí que con estos colores se busque representar la carrera «a vida o muerte», donde todo vale y la sangre enjuga la arena del circo.

Pensamos que el poner a la cuadriga del segundo plano con los caballos blancos guarda relación con el general romano que era recibido con honores en Roma, pues en su entrada triunfal iba con una cuadriga tirada por cuatro caballos blancos; de este modo, nos expresa de antemano su triunfo, en el cartel.

El título conforma una de las partes semicirculares del circo donde debían darse las vueltas a la *spina* (especie de mediana).

Ese colorido que se le ha dado al cartel favorece la visión histórica que de él se hace cuando se piensa en la Roma imperial, con un calor sofocante y una estrepitosa carrera donde el auriga se juega la vida en provecho del divertimento de las autoridades y la plebe, y por la tan ansiada corona de laurel. Hacemos ahora referencia al cartel y no a la litografía, pues hay que señalar que esta última es una interpretación del cartel; por lo tanto, en este apartado debíamos analizarlo.

#### Conclusión

Como conclusión, podríamos destacar el diseño gráfico no solo como elemento publicitario, sino también como obra de arte; sacar a la luz parte

de la historia del diseño gráfico en los siglos xx y xxi en España, tomando como punto de partida no solo estilos, autores nacionales y empresas, sino también, constituyendo su eje, un enfoque analítico que plantee innovadores e interesantes caminos para, finalmente, destacar la importancia del diseño gráfico como disciplina. Todo ello partiendo de lo concreto, de la aplicación de una ficha metodológica de análisis de imágenes a una etiqueta concreta dentro del diseño de etiquetas en la industria pimentonera.



# ARTE URBANO Y PUBLICIDAD EXTERIOR: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS SOBRE SOPORTES PUBLICITARIOS<sup>1</sup>

Jennifer GARCÍA CARRIZO  
Universidad Complutense de Madrid

## Introducción: la ciudad como espacio crítico mediante el arte y la publicidad exterior

En los últimos años, «las ciudades se han convertido en el campo de batalla donde la publicidad y el arte urbano luchan por captar nuestra atención»<sup>2</sup> y conseguir una notoriedad máxima. En ocasiones, ambos se unen y trabajan juntos por comunicar un mensaje publicitario en el espacio urbano, pero otras veces es el arte el que gana la batalla a los contenidos publicitarios, aprovechando los soportes de publicidad exterior para llevar a cabo su correspondiente reivindicación.

A pesar de que son muchas las diferencias existentes entre publicidad y arte,<sup>3</sup> en última instancia, ambas pretenden «deleitar, emocionar o pro-

---

1 Esta comunicación está vinculada al proyecto de investigación «Distritos Culturales: imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos» (ref. HAR2015-66288-C4-2-P). MINECO Plan Nacional I+D+i. Proyectos de Excelencia y a la Ayuda para Contratos Predoctorales de Formación del Profesorado Universitario (FPU14/05886).

2 A. García Ángulo, *Cuando la publicidad va de arte urbano* (2012), en línea: <google/8uolww> (consulta: 20/06/2016).

3 J. C. Pérez Gaulí, «La publicidad como arte y el arte como publicidad», *Arte, Individuo y Sociedad*, 10 (1998), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 181-

ducir un choque», aunque siempre con finalidades diferentes. La publicidad busca llamar la atención, por ser en ello donde reside su efectividad,<sup>4</sup> y el arte busca presentarse como un objeto de reflexión cultural, social, política, etcétera. Por eso no es extraño que, en ocasiones, la publicidad y el arte se unan en el espacio público, un escenario de expresión y narrativa cultural en la ciudad que reúne diferentes miradas de distintos actores.<sup>5</sup> La ciudad es, así, un espacio en el que diferentes artistas desempeñan una función «no solo estética, sino política, y se han involucrado activamente»<sup>6</sup> comprometiéndose con ella y reivindicando un espacio urbano que ha sido ocupado por las grandes multinacionales.

Y es que el espacio público, ese «salón compartido de las ciudades»,<sup>7</sup> ha sido privatizado por el mundo capitalista y por su máximo representante en la ciudad, la publicidad exterior y las grandes multinacionales a las que representa, como JCDecaux o Clear Chanel: «Las ciudades han cedido los espacios publicitarios a las empresas, [...] deberían recuperar los espacios publicitarios privados».<sup>8</sup>

Como reivindicación de ese espacio y crítica a la sociedad capitalista, diferentes actores, entre ellos los artistas, actúan en la ciudad reivindicando un interés colectivo frente a las instituciones o grupos de poder mediante movimientos como las huelgas o las manifestaciones. Fenómenos sociales que, al igual que el arte, tienen un componente emocional. Como afirma Castells, «estos movimientos, como todos los movimientos sociales en la historia, son principalmente emocionales; nacen de la injusticia, la opre-

---

191. J. G. Solas, «Arte y publicidad. La estrategia de la sustitución», *Área Sinco*, 6 (1999), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 87-114. A. Walzer, «Arte y publicidad. Elementos para el debate», *Aisthesis*, 47 (2010), Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 296-306.

<sup>4</sup> G. Tallarico, «Modalidades de contacto entre la publicidad y las artes plásticas», *La Trama de la Comunicación*, 5 (2000), Argentina, Universidad Nacional de Rosario, pp. 183-206, espec. p. 185.

<sup>5</sup> C. Rosas Heimpel, «La reivindicación de la ciudad por el arte urbano», *Arte y Ciudad*, 3 (2013), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-70, espec. p. 60.

<sup>6</sup> *Ib.* p. 63

<sup>7</sup> Expresión de Jordan Seiler, en C. Blanchar, *La crítica a la publicidad en el espacio público de Jordan Seiler*, 2016, en línea: <goo.gl/nOkXQZ> (consulta: 20/06/2016).

<sup>8</sup> *Ib.*

sión y la indignación».<sup>9</sup> Movimientos críticos con una parte de la sociedad que, partiendo del impacto negativo sufrido por la economía capitalista y la conversión de la ciudad en una mercancía al servicio de los intereses de la acumulación del capital, toman como referente la propuesta política de Lefebvre que parte de la ciudad para reivindicar a las personas como elementos principales y protagonistas de la misma.<sup>10</sup>

Para ello, es necesaria la participación activa de la ciudadanía. Los artistas, como parte de ella, buscan dotar de contenido social un espacio privatizado. En algunas ocasiones lo hacen de forma planificada con los diferentes anunciantes; en otras, mediante ataques a las vallas, entendiéndolas como un medio de expresión social y escondiendo en sus mensajes diferentes críticas de ámbito social o político centradas, especialmente, en el consumismo, los estándares de belleza en la publicidad y en el capitalismo.<sup>11</sup>

Generalmente se piensa en la segunda forma como vía de reivindicación de los anhelos de las comunidades integrantes de la sociedad, pero aparece otro camino artístico que, a pesar de ser menos crítico, permite la democratización del arte en los espacios públicos mediante la planificación de propuestas publicitarias apoyadas en esquemas artísticos.

Más allá de los movimientos urbanos artísticos que a principios de los años ochenta llevaron a cabo artistas como Basquiat, Haring o Fekner, centrados en el uso de la ciudad como un lienzo para establecer una crítica social clandestina utilizando los diferentes espacios urbanos, surgen alternativas legales que permiten desarrollar una crítica social. Esta vía es más moderada y con menos efectos, pero no debe ser ignorada. Por eso, aunque en esta investigación se ponga especial interés en el primer modo de crítica urbana mediante el arte, se consideran también las acciones planificadas.

Así, se pretenden analizar el uso de soportes de publicidad exterior como vehículo de difusión de las obras de arte en el espacio público, determinando los efectos de las relaciones establecidas entre arte y publicidad.

---

9 Citado en «Territorios sensibles III: Sobre la ciudad como escenario de protestas y manifestaciones», en <http://blog.ciudadesemocionales.org/?p=1178> (consulta: 23/07/2016).

10 H. Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1975.

11 M. Roitman, *Los indignados*, Madrid, Akal, 2012.

## Publicidad exterior y movimientos artísticos en la ciudad

Al analizar la utilización de los soportes de publicidad exterior como vehículo de difusión de las obras de arte en el espacio público, aparecen dos planteamientos: el planificado y el espontáneo. El primero hace referencia a iniciativas promovidas por un anunciante y realizadas de forma organizada. El espontáneo aparece cuando son los propios artistas los que recurren a estos soportes publicitarios para explotarlos sin el consentimiento de los que ostentan su titularidad.<sup>12</sup>

### Expresiones artísticas planificadas en soportes de publicidad exterior: democratización del arte

Al hablar de integraciones planificadas de piezas o elementos artísticos en soportes de publicidad exterior, aparecen dos tipos de integración entre ambas: mediante contenidos publicitarios que utilizan una obra artística modificada parcial o totalmente o mediante la promoción del arte en sí mismo mediante esa misma publicidad exterior.<sup>13</sup>

Con este tipo de integraciones planificadas, el arte se traslada al espacio público y abandona los museos, tomando la calle con la finalidad de llegar a un mayor número de personas<sup>14</sup> al integrarse en soportes publicitarios tan dispares como paradas de autobús o bancos, que se convierten en novedosos espacios para todas estas obras, que pasan a formar parte del día a día de los ciudadanos.

También se lleva a cabo una crítica social en la ciudad basada en la reivindicación de la democratización del arte y el libre acceso a la cultura. Además, en este tipo de integración, la publicidad exterior tiene también

---

12 M. Pacheco Rueda, «Arte público y publicidad exterior», en M.C. Alvarado López y M.I. Martín Requero (coords.), *Publicidad y cultura. La publicidad como homologador cultural*, Sevilla, Comunicación Social, 2006, pp. 129-151, espec. p. 134.

13 Para más información, véase J. García Carrizo, «Ciudad y comunicación: la relación simbiótica entre publicidad exterior y arte», en F. García García, M. L. García Guardía y E. Taborda-Hernández (coords.), *IV Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Madrid, Icono 14, 2016, pp. 389-403.

14 J. C. Pérez Gaulí, «La publicidad...», p. 10.

sus propios beneficios al integrar este tipo de contenidos en sus soportes. Ambas conjugan una relación basada en el *win to win*; una simbiosis en la que ambas partes se sustentan mutuamente.

Por su parte, el arte aporta una serie de beneficios y valores a aquella publicidad exterior que, de una forma u otra, la integra en sus soportes. Gracias a la utilización del arte como recurso creativo, se consigue dignificar el producto y otorgarle cierto estatus:<sup>15</sup> «a publicidad acude al arte para pedirle prestada su “aura” y [...] contagiar su dignidad al producto y al consumidor asegurándole su status».<sup>16</sup> Y es que el arte influye en la valoración que se hace de los productos anunciados y en el consumidor de estos,<sup>17</sup> pudiéndose justificar así un precio elevado en ciertos productos recurriendo a la «artisticidad del objeto».<sup>18</sup>

Al hablar del lujo y las características que se asocian a un producto gracias al arte, es necesario hablar del «efecto de transfusión del arte». Esta expresión, acuñada por Hagtvedt y Patrick, hace referencia al efecto que se produce cuando se asocia el arte al mensaje publicitario. El uso de imágenes artísticas, independientemente de su temática y de los adjetivos que se adecuen a su descripción, connotan excelencia, lujo y refinamiento.<sup>19</sup>

Además, «el hecho de incluir arte en un anuncio puede fomentar la atracción del receptor, bien por razones estéticas, impacto o sorpresa, interés cultural, etcétera, lo que fomentaría la posibilidad de captación».<sup>20</sup> Por ello, las marcas recurren al arte como estrategia creativa diferenciadora que permite, entre otras cosas, generar diálogos en las redes sociales,<sup>21</sup> ya que este

---

15 R. Aparici, *Lectura de imágenes*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

16 A. M. Vicente, «¿Por qué la publicidad usa el arte para anunciar productos?», en J. L. Crespo Fajardo (coord.), *Documentos sobre arte y sociedad*, Málaga, Eumed.net, 2011, pp. 97-107, espec. p. 28.

17 M. Vaquerizo Herranz, *Imagen percibida por las marcas, cuya publicidad gráfica incluye arte*, Madrid, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

18 R. Eguizábal, «Arte menos publicidad», *Publifilia*, 2 (1999), Segovia, Colegio Universitario de Segovia, pp. 31-36.

19 H. Hagtvedt y V. M. Patrick, «Art infusion», *Journal of Marketing Research*, 45 (2008), Chicago, American Marketing Association, pp. 379-389.

20 M. Vaquerizo Herranz, *Imagen percibida...*, p. 145.

21 P. Cavalli, *Para diferenciarse, las marcas recurren al arte*, 2007, en línea: <tinyurl.com/oau7bpq> (consulta: 03/05/2016).

tipo de anuncios son llamativos para el público general:<sup>22</sup> si el arte usa un lenguaje basado en sistemas proporcionales, encuadres, cromatismos y otros aspectos expresivos y narrativos que funcionan adecuadamente, es coherente que estos recursos artísticos ayuden a construir un mensaje más efectivo en el campo publicitario.<sup>23</sup>

En el caso de la publicidad exterior, las consecuencias de la relación arte-publicidad se amplían, ya que también se dignifica el soporte publicitario al que se recurre: esas imágenes publicitarias conjugadas en un lenguaje artístico revitalizan y mejoran los espacios urbanos mediante composiciones, encuadres y otros elementos característicos de las obras de arte.<sup>24</sup>

Además, la publicidad exterior, con su función social, cultural y simbólica que desempeña en la urbe,<sup>25</sup> apoya la democratización del arte, considerándose, así, «una herramienta adecuada para la transmisión de conocimientos artísticos»<sup>26</sup> que consigue «suprimir cualquier barrera que impida el acceso al arte».<sup>27</sup> El arte, al caminar de la mano de aquella, consigue tener una mayor difusión gracias a la gran cantidad de soportes publicitarios existentes en el campo de la publicidad exterior, disponiendo de forma indirecta una mayor cantidad de recursos económicos.<sup>28</sup> Gracias a la publicidad, pasa a tener a su disposición soportes tecnológicos, como pantallas digitales o táctiles, que permiten difundir la obra de arte a la vez que el público puede experimentar y relacionarse con ella.

Los soportes de publicidad exterior también le otorgan al arte el don de la permanencia en el espacio urbano que estos ocupan. Se suprimen los horarios de apertura de los museos tradicionales y el arte pasa a exponerse durante veinticuatro horas los siete días de la semana.<sup>29</sup> La obra de arte se hace

---

22 M. Vaquerizo Herranz, *Imagen percibida...*

23 A. M. Vicente, «¿Por qué la publicidad...».

24 M. Pacheco Rueda, «Arte público...».

25 Véase J. García Carrizo, «La ciudad postmoderna como escenario de la comunicación publicitaria», *Arte y Ciudad*, 6 (2004), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 125-154.

26 M. Vaquerizo Herranz, *Imagen percibida...*, p. 146.

27 M. Pacheco Rueda, «Arte público...», p. 136.

28 E. Pérez Asperilla, «El arte sale a la calle», *Arte y Ciudad*, 2 (2012), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 17-34.

29 Ib.

duradera gracias a una de las propiedades más representativa de la publicidad exterior: la permanencia en el espacio-tiempo. Al contrario que el resto de los medios publicitarios, la publicidad exterior permanece y puede ser contemplada todo el tiempo que su espectador lo desee, siendo percibido junto con los cientos de sensaciones que la ciudad le produce. Una ciudad que, lejos del famoso cubo blanco expositivo de los museos, está llena de emociones, impactos y sentimientos. Una urbe donde solo el buen arte, gracias a la publicidad exterior y sus soportes, podrá ser vivido en todas sus dimensiones.

De todas estas formas, se establece una relación simbiótica entre publicidad exterior y arte que aporta beneficios tanto para la difusión del arte como para los anunciantes que recurren a él para elaborar sus mensajes publicitarios (fig. 1).



Fig. 1. Relación simbiótica entre arte y publicidad exterior.  
Fuente: elaboración propia.

### Expresiones artísticas espontáneas en soportes de publicidad exterior: crítica política, económica, social y medioambiental al capitalismo

Cuando el arte y la publicidad exterior se relacionan espontáneamente, tienen como pilares el *culture jamming* y la contrapublicidad, que nacen al amparo de la búsqueda de la recuperación de un espacio público que ha

sido privatizado y contaminado por la publicidad exterior. Y es que sus soportes se consideran como uno de los elementos responsables del aumento de contaminación visual en el ecosistema urbano, la cual provoca diferentes efectos negativos en la urbe y en sus habitantes.<sup>30</sup>

Entre los años setenta y noventa, la creciente desconfianza hacia la publicidad comercial y su invasión del ámbito público hizo que emergieran grupos activistas que atacaban los soportes publicitarios ubicados en la ciudad, como el Billboard Liberation Front o el liderado por Naomi Klein, Reclaim The Street.<sup>31</sup> Movimientos que, en búsqueda de la recuperación de los espacios públicos y el ataque a la publicidad como una de las aliadas del sistema capitalista, desarrollan diferentes acciones centradas en atacar los anuncios de los diferentes soportes publicitarios.

### *Culture jamming y contrapublicidad: desarrollo de movimientos artísticos en los soportes de publicidad exterior*

A principio de los noventa, Dery usó por primera vez el término *culture jamming* para hacer referencia a cualquier intrusión mediática que los medios de comunicación controlados por las grandes empresas pudieran sufrir con la finalidad de modificar el mensaje original que estas pretenden trasladar a sus destinatarios, introduciendo nuevos e inesperados cambios en el discurso publicitario que alteran por completo su sentido inicial.<sup>32</sup>

Dentro del *culture jamming* se encuadra la contrapublicidad o *subvertising*, un movimiento de resistencia a la comercialización de la sociedad que, mediante acciones de guerrilla, busca difundir problemáticas sociales y promover un comportamiento crítico frente al consumismo y los medios de comunicación. Para ello, se apropia de los recursos del lenguaje publicitario y altera los discursos publicitarios desenmascarando las verdaderas intencio-

---

30 F. Olivares, «Cidade limpa», *Zer*, 14 (26) (2009), Vizcaya, Universidad del País Vasco, pp. 253-275, espec. p. 261.

31 N. Klein, *No logo*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 363.

32 M. Dery, *Hacking, slashing and sniping in the Empire of signs*, 1993, en línea: <[www.levity.com/markdery/culturjam.html](http://www.levity.com/markdery/culturjam.html)> (consulta: 20/04/2016).

nes del anunciante que los había ideado.<sup>33</sup> Un movimiento de crítica a la publicidad y a las grandes multinacionales que la utilizan llevado a cabo por diferentes colectivos o grupos artísticos que usan las mismas técnicas que las denunciadas para crear y difundir su mensaje: «lo que cambia es el contenido de la propuesta que responde a sus preocupaciones y a su ideología»:<sup>34</sup> lo que la «contrapublicidad» traslada a la sociedad es «un modelo contrario al de producción y consumo, que busca sensibilizar sobre el cuidado del medioambiente, los derechos humanos o el reparto de recursos en el planeta».<sup>35</sup>

Considerando los de diferentes tipos de contrapublicidad desarrollados en soportes de publicidad exterior, es necesario revisar las actuaciones desarrolladas por colectivos pioneros surgidos en Norteamérica y Canadá (Billboard Liberation Front y Adbusters, respectivamente), que han creado un *modus operandi* contrapublicitario que ha sido reproducido por otros grupos creados posteriormente en todo el mundo.<sup>36</sup> Así, se pueden establecer dos vías de desarrollo de acciones contrapublicitarias: mediante la modificación de los anuncios del anunciante al que se quiere denunciar y mediante el diseño de una campaña original de denuncia.<sup>37</sup>

En el primer caso, se modifica la campaña desarrollada por la marca, alterando su mensaje con la manipulación de elementos visuales o textuales, de forma que el contenido de la campaña comercial cambie drásticamente. Son ejemplo de este tipo de contrapublicidad movimientos como el ya mencionado arriba The Billboard Liberation Front y las acciones del mallorquín Vermibus.

The Billboard Liberation Front, uno de los primeros movimientos contrapublicitarios de la historia nacido en 1977, se presenta como una agencia de publicidad poco corriente cuya única finalidad es la mejora de la publicidad exterior a través de una visión creativa para alterar las campa-

---

33 P. Ramiero, «De la contrapublicidad como herramienta», *Malababa*, 2 (2006), Barcelona, Observatori de Resistències i Subcultures, p. 67.

34 MECD, *La contrapublicidad*, 2016, en línea: <goo.gl/fQjNao> (consulta: 20/03/2016).

35 Ib.

36 Rueda Pacheco, M., *La contrapublicidad como herramienta para la educación mediática*, 2010, en línea: <goo.gl/VefvkO> (consulta: 20/06/2016).

37 MECD, *La contrapublicidad...*



Fig. 2. Contracampaña llevada a cabo por The Billboard Liberation Front para Stella Artois bajo el título de *A Thing of Beauty* en 2010. Fuente: elaboración propia a partir de imágenes obtenidas de <https://www.flickr.com/photos/24301298@N08/> " \t " \_blank, M., Stella Artois, 2010. Disponible en [goo.gl/OHwxC1](http://goo.gl/OHwxC1) (última fecha de consulta: 20 de julio de 2016).

ñas mundiales dirigidas a un público de la clase social media.<sup>38</sup> Desarrollan sus actividades siguiendo esta premisa y las directrices dadas en su *Guía para la mejora de la publicidad exterior*, que se centra en sugerir aportaciones para la elección de un soporte publicitario apto para «mejorar» y manipular. Sus actuaciones se basan en escoger dicho soporte publicitario en función de su accesibilidad, su sentido práctico, su iluminación y la seguridad de la acción que van a realizar. Partiendo de estas ideas, modifican las campañas publicitarias *in situ*, añadiendo algunas palabras o letras, modificando sutilmente las imágenes o eliminando parte del contenido del mensaje publicitario, de forma que este cambie totalmente su sentido: las alteraciones más efectivas son, a menudo, las más simples. Si se puede cambiar totalmente el significado de un anuncio cambiando una o dos letras, se ahorrará tiempo y se evitarán problemas.<sup>39</sup> Así surgen contracampañas como la llevada a cabo en 2010 contra la marca *Stella Artois*, bajo el título de *A thing of beauty*. En ella, el sentido del anuncio cambia completamente mediante la supresión de unas pocas palabras, demostrando la cosificación la figura de la mujer por parte del anunciante (fig. 2).

En ocasiones, la modificación del anuncio no es llevada a cabo en el momento y va más allá de la simple modificación del mensaje mediante la alteración de unos pocos de sus elementos. Es el caso de Vermibus, que

38 Billboard Liberation Front, 2016, en línea: <[billboardliberation.com](http://billboardliberation.com)> (consulta: 01/05/2006).

39 Billboard Liberation Front, *The art and science of billboard improvement*, 2016, en línea: <[goo.gl/XWwz4i](http://goo.gl/XWwz4i)> (consulta: 02/08/2016).

tiene como premisa de trabajo la «edición fotográfica», desfigurando con su pincel a las modelos de los anuncios en un intento de hacer «una crítica a la belleza preestablecida, a los cánones estéticos que estamos empujados a seguir, tanto por la publicidad como por la industria de la moda»<sup>40</sup>. Él no pinta como un artista urbano convencional; lo hace «en su taller con disolvente y pincel sobre aquellas imágenes de las vallas y carteles publicitarios».<sup>41</sup> Extrae de las paradas de metro y autobuses los carteles publicitarios, los modifica y los reubica en una ciudad distinta, intercambiando campañas publicitarias entre diferentes ciudades europeas, como Madrid, París, Milán y Berlín. Así, establece una lucha contra la contaminación visual publicitaria centrada en transformar espacios publicitarios en auténticos espacios expositivos donde colocar obras de arte. Y es que estos carteles modificados pasan a considerarse piezas artísticas tras ser retirados por las autoridades, llegando a exponerse en galerías como La Taché, de Barcelona.<sup>42</sup>

De este modo, los anuncios se transforman en piezas de arte pero, a pesar de que puedan perder su estética publicitaria original, siempre tendrán una finalidad crítica (y no solo estética). Es el caso de su proyecto *Unveiling Beauty* (fig. 3). En él, aprovechando las semanas de la moda de Nueva York, París, Milán y Londres, se critican los estándares de belleza de la industria publicitaria. Así, se transforman imágenes con modelos publicitarios intentado mostrar la belleza real de las personas, que reside escondida detrás de las imágenes retocadas con maquillaje y otras herramientas, como el *Photoshop*.<sup>43</sup>

Como ejemplos del tipo de contrapublicidad que aparece con el diseño de una campaña original de denuncia, cabe destacar el movimiento llevado a cabo por Brandalism, un colectivo de artistas urbanos que crea anuncios con una estética similar al original pero dejando en evidencia la hipocresía de las grandes multinacionales.

---

40 Vermibus, en A. M. Mimo, *El arte urbano como guerrilla*, 2015, en línea: <goo.gl/M2ShGQ> (consulta: 02/05/2016).

41 M. E. Vallés Palma, *El mallorquín Vermibus*, 2014, en línea: <goo.gl/4l0UAv> (consulta: 11/05/2016).

42 R. Bosco, *La publicidad hecha un pincel*, 2014, en línea: <goo.gl/XZ4MHm> (consulta: 17/08/2016).

43 Vermibus, 2016, en línea: <vermibus.com> (consulta: 05/05/2016).

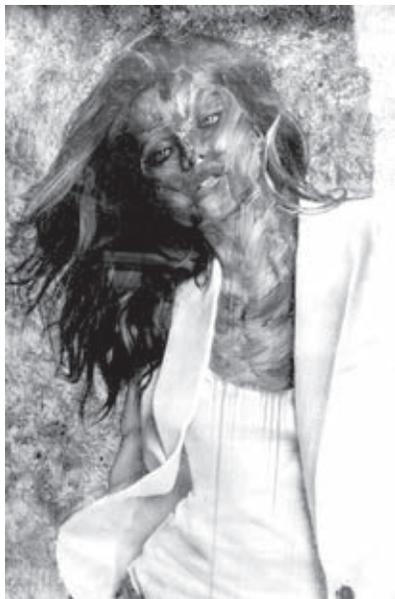


Fig. 3. Imagen del proyecto *Unveiling beauty* llevado a cabo por Vermibus aprovechando las diferentes semanas de la moda de Nueva York, París, Milán y Londres en 2015.  
Fuente: Vermibus, *Unveiling beauty*, 2015. Disponible en <http://goo.gl/JaPLO6> (última fecha de consulta: 20 de julio de 2016).

Teniendo como punto de partida para su batalla en 2012 Inglaterra, el lugar de origen de la Revolución Industrial,<sup>44</sup> desarrollan actividades en distintas ciudades con la intención de configurar campañas publicitarias con un mensaje nuevo al mostrado inicialmente que devuelva la calle a sus ciudadanos y permita hacer de esta un espacio comunicativo para los habitantes de la ciudad.

Este tipo de contracampañas publicitarias siguen un proceso de planificación, al igual que una campaña publicitaria convencional, pasando por la investigación y el establecimiento de una estrategia creativa y un plan de medios.

---

<sup>44</sup> H. Celdrán, *Los anuncios mienten casi tanto como los gobiernos*, 2012, en línea: <[goo.gl/Zphs4r](http://goo.gl/Zphs4r)> (consulta: 03/04/ 2016).

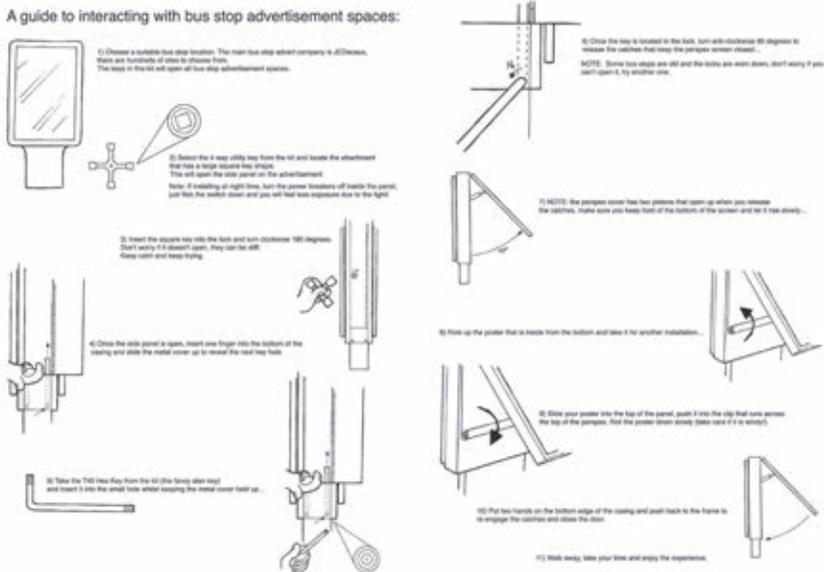


Fig. 4. Guía para abrir marquesinas y colocar en ellas una contracampaña de publicidad exterior.  
Fuente: Brandalism, *A guide to interacting with bus stop advertisement spaces*, 2016.  
Disponibile en <http://goo.gl/d3Dya8> (última fecha de consulta: 20 de julio de 2016).

Por ejemplo, en la contracampaña *COP21 Climate Talks* (2015) se tuvieron en cuenta muchas tácticas publicitarias, como la realización de investigaciones previas para poder imitar adecuadamente la estética publicitaria de aquellas marcas sobre las cuales se quería hacer una crítica política, social, económica y, sobre todo, medioambiental.

Además, se configuraron dichos carteles y se estableció un plan de medios que pasaba por ocupar 600 marquesinas durante la XXI Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático (COP21) en París. Así, denuncian la hipocresía de aquellas compañías que pretenden vender una imagen sostenible siendo patrocinando esta conferencia cuando, en realidad, son las que más contaminan el planeta promoviendo un consumo insostenible de productos con su publicidad. Una gran campaña de planificación, por tanto, que pasaba por el diseño de campañas llevadas a cabo por artistas como Neta Harari o Banksy, y por el establecimiento de un plan de

actuación (fig. 4) para la colocación de estas en distintas marquesinas gestionadas por JCDecaux, la empresa transnacional de publicidad al aire libre más poderosa del mundo y patrocinadora oficial de la COP21.<sup>45</sup> (fig. 5)



Fig. 5. Ejemplo de uno de los carteles de la contracampaña COP21 *climate talk*. Paris, Barnbrook, Klink & Friends, 2015. Fuente: Brandalism, Paris, artwork by Barnbrook, Klink & Friends, 2015. Disponible en <http://goo.gl/2LfEmk> (última fecha de consulta 20 de julio de 2016).

### *Efectos en el sistema artístico y publicitario de la relación espontánea entre publicidad exterior y arte*

Al analizar los efectos y las consecuencias que tienen en el sistema publicitario y en el artístico las relaciones espontáneas establecidas entre arte y publicidad exterior, se observa que no aparecen beneficios para el sistema publicitario. Con estas acciones espontáneas o de contrapublicidad, las

<sup>45</sup> Brandalism, en línea: <[brandalism.org.uk](http://brandalism.org.uk)> (consulta: 05/05 2016).

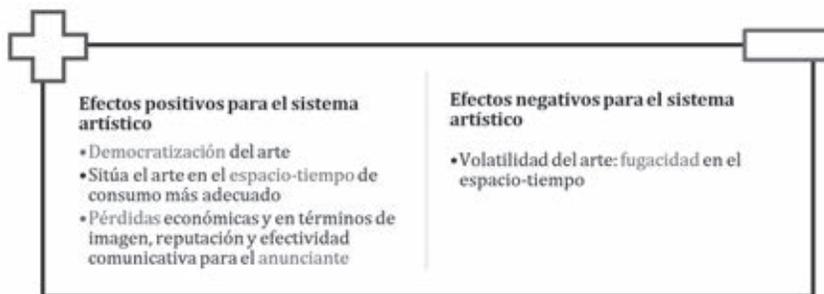


Fig. 6. Efectos positivos y negativos para el sistema artístico como consecuencia de las relaciones establecidas entre publicidad exterior y arte de forma espontánea y sin planificación previa por parte de aquellos que ostentan la titularidad del soporte. Fuente: elaboración propia.

marcas se ven gravemente perjudicadas; no solo sufren las pérdidas económicas correspondientes a la pérdida de la efectividad de sus campañas, sino que, además, se producen otras asociadas a su reputación e imagen.

No le ocurre lo mismo al sistema artístico, que logra democratizar el arte y situarlo en el espacio-tiempo de consumo más adecuado, a la vez que denunciar y hacer una crítica al sistema capitalista en el espacio urbano a nivel político, social, económico. Una crítica que toma importancia al conseguir que sus acciones tengan efectos negativos en el sistema publicitario. Aunque, cabe tener en cuenta que, en este tipo de vinculación entre arte y publicidad exterior, se pierde una de las grandes batallas ganadas por el arte urbano al mismo tiempo al unirse de forma consensuada a la publicidad: la fugacidad de estas manifestaciones artísticas vuelve a estar presente por ser manifestaciones ilegales que se dan en la ciudad y que las autoridades y los titulares de los soportes de publicidad exterior retiran en apenas unos días, e incluso horas (fig. 6).

## Conclusiones: hacia una publicidad exterior sostenible

Analizadas las relaciones entre arte y publicidad exterior en la ciudad, es indudable que la más óptima para ambas partes es aquella que se da de forma planificada entre ambas. Aunque, en términos de crítica, en el espacio público es aquella no planificada por los titulares de los soportes publi-

citarios la que destaca, como afirman Vives y Bulat, no parece que la publicidad vaya a desaparecer de la sociedad actual, basada en el comercio y propia para la gran parte de los países en el mundo, al igual que tampoco lo hará la publicidad exterior. Por ello, «la publicidad seguirá formando parte de nuestras vidas, así que más vale la pena buscar la forma de cohabitar amistosamente con ella».<sup>46</sup>

Pero, el hecho de que parezca que la publicidad es un sistema de comunicación consolidado en nuestras sociedades, no exime a que los anunciantes deban acomodarse a la hora de usar diferentes soportes en la ciudad. Por ello, artistas urbanos y movimientos artísticos como los citados anteriormente presionan a los anunciantes para que hagan una publicidad honrada y leal y, sobre todo, regulada en el espacio público. Una publicidad que se acerque a unos términos de sostenibilidad, lo cual, en última instancia, solo es posible si toda la multinacional desarrolla su actividad en estos mismos términos de sostenibilidad.

Considerando esto y que las acciones planificadas interesan tanto a artistas como a anunciantes, especialmente por la relación simbiótica que se conforma en ellas, parece eminente la necesidad del desarrollo de una publicidad exterior sostenible en el entorno urbano. Una publicidad exterior sostenible en la que los artistas urbanos no tendrían reparos en participar, ya que sería una publicidad integrada y adaptada al entorno y sus necesidades; una publicidad que perseguiría la creación de valor compartido para la sociedad y anunciante, la sostenibilidad en el tiempo, la reducción de la huella ecológica y el desarrollo de una función cultural y simbólica en los distintos espacios públicos en los que se presente.

---

46 A. Vives y S. Bulat, *Maldita publicidad*, Barcelona, Península, 2005, p. 167.

# IMAGEN DE LA CIUDAD. APLICACIONES GRÁFICAS EN EL ENTORNO URBANO

Anna Maria BIEDERMANN  
Aránzazu FERNÁNDEZ VÁZQUEZ  
Ana MARTÍN HERNÁNDEZ  
María VALENTÍN GARCÍA  
Universidad de Zaragoza

## Introducción

El paisaje urbano constituye el entorno en el que se desenvuelve la mayor parte de la población mundial. Las ciudades son en la actualidad un producto histórico resultado de la evolución de la civilización, y sus edificios y espacios públicos representan la identidad metropolitana y nacional, son símbolos alrededor de los cuales a lo largo de los siglos se han construido orgullosos relatos de pertenencia. Pero la diversidad cultural de la ciudad moderna exige una transformación que le permita adaptarse a la nueva realidad social.

La cuestión puede ser formulada como un dilema entre la diversidad ecléctica del presente y la pureza auténtica del pasado. La distinción entre centro y periferia es otra manera de presentar la dicotomía entre una identidad ecléctica moderna y una identidad histórica auténtica. El centro, con sus magníficos monumentos y sus espacios públicos bien mantenidos, es considerado el símbolo de la ciudad, mientras que la periferia es descartada porque se considera anodina, insignificante y sin carácter.

Si hablamos de imagen ideal de ciudad, hablamos de un conjunto de contradicciones potenciales: es una ciudad ordenada, pero tiene una apariencia pintoresca; sostiene una economía moderna y competitiva, pero mantiene una atmósfera histórica; está basada en una alta cultura tradicional, pero está abierta a nuevas ideas y a culturas emergentes.

El espacio urbano en sí mismo puede ser definido de muy diversas formas. Puede entenderse como el «espacio vivido»,<sup>1</sup> resultado de la relación entre la práctica social y la sociedad global. Manuel Castells habla de «espacio construido» como un producto material en relación con los otros elementos materiales.<sup>2</sup> De Certeau<sup>3</sup> define el «espacio practicado» como el entorno que se construye al caminar, y Bourdieu<sup>4</sup> define el «espacio relacional» como el producto de las interacciones de las estructuras del mundo social. Sea cual sea la definición que adoptemos, la calidad del espacio urbano influye y condiciona las estructuras sociales.<sup>5</sup> Ernesto Licona Valencia introduce la importancia de la dimensión cultural del espacio, «el espacio como construcción social en donde los sujetos con sus prácticas, significados, lenguajes, etc., edifican modos de vida espacializados en relación con la objetividad histórica del espacio».<sup>6</sup> Kevin Lynch define la ciudad como un conjunto de imágenes superpuestas e interrelacionadas, conjuntos que se disponen en una serie de niveles.<sup>7</sup> Así, las imágenes no solo se diferencian por la escala, sino también por el punto de vista, la hora del día y la estación del año; pueden ser muy sensoriales o abstractas; y toda imagen exige identidad, estructura y significado. Para Lynch, el ciudadano, como un lector, va leyendo en su itinerario cotidiano la escritura de la ciudad, «ve lo que está escrito», pero ver significa percibir las diferencias y discontinuidades del espacio; ver significa distinguir lo visible y lo invisible en lo que le rodea.

Y en este contexto de imágenes percibidas, la ciudad se constituye en gran medida, además, en «un escenario de una de las manifestaciones más representativas de la comunicación de masas contemporánea: la publicidad».<sup>8</sup> Esta nace con la sociedad de consumo, teniendo su cúspide en la

---

1 H. Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.

2 M. Castells, *La cuestión urbana*, México D. F., Siglo XXI, 2008.

3 M. De Certeau, *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México D. F., Universidad Iberoamericana, 2004.

4 P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, México D. F., Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

5 M. Santos, *Por una geografía nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

6 E. L. Valencia, «Hacia una definición de espacio», en E. Licona Valencia (coord.), *Espacio y espacio público. Contribuciones para su estudio*, México D. F. BUAP, 2014, pp. 9-38.

7 K. Lynch, *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1960.

8 M. Pacheco Rueda, «La ciudad como escenario de la comunicación publicitaria», en A. Baladrón A. Pazos, E. Martínez Pastor y M. Pacheco Rueda (coords.), *Publicidad y*

época contemporánea, aunque la publicidad está inscrita en el ADN de la ciudad desde sus orígenes: «Una ciudad, está caracterizada por ser una agrupación de gente que no produce suficientes bienes básicos para autoabastecerse. Su supervivencia depende del comercio. [...]. Donde haya una ciudad habrá comercio, y donde haya comercio se hará necesario llamar la atención [...]».<sup>9</sup> Torres i Prat indican que, si se privara a la ciudad de los mensajes publicitarios, su paisaje urbano sería irreconocible.<sup>10</sup>

La publicidad, entre otros, en forma del cartel se renueva en múltiples superficies del tejido urbano<sup>11</sup> y sigue estando presente en los muros y escaparates de nuestras ciudades. Existen múltiples estudios sobre la obra publicitaria histórica, como, por ejemplo, el número monográfico de la revista *Artigrama* dedicado al «cartel-media» de publicidad y propaganda,<sup>12</sup> o libros como el de John Barnicoat<sup>13</sup> o los de Satué.<sup>14</sup> María del Mar Lozano Bartolozzi destaca la influencia de la presencia de los carteles en el espacio público: «en el último cuarto del siglo XIX, [...] las ciudades adquirieron una nueva imagen y un nuevo color que continuó decorando plazas, vías, bulevares, y carreteras en el siglo XX».<sup>15</sup> Los mensajes proyectados a través de los carteles han ido adaptándose a los tiempos nuevos;

---

*ciudad. La comunicación publicitaria y lo urbano: perspectivas y aportaciones*, Sevilla/Zamora, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, pp.111-128.

9 R. Eguizábal Maza, *Historia de la publicidad*, Madrid, Celeste Ediciones, 1998.

10 J. Torres i Prat, *Consumo, luego éxito. Poder, mercado y publicidad*, Barcelona, Icaria, 2005.

11 D. G. Bermúdez Aguirre, J. A. de la Rosa Munar, C. M. Riaño Moncada, «El cartel: la estampa del mundo que fluye», *I+Diseño: Revista Internacional de Investigación, Innovación y Desarrollo en Diseño*, 7 (2012), Málaga, Universidad de Málaga, pp. 43-51.

12 M. Vázquez Astorga, «El cartel, medio de publicidad y propaganda», *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 30 (2015), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp.15-28, en línea: <[http://www.unizar.es/artigrama/html\\_dig/30.html](http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/30.html)> (consulta: 29/08/2016).

13 J. Barnicoat, *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.

14 E. Satué Llop, *El diseño gráfico: desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 2012.

E. Satué Llop, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza, 1997.

15 M. M. Lozano Bartolozzi, «El cartel publicitario, instrumento de creatividad artística (algunos trazos entre la Belle Époque y los años sesenta del siglo XX)», *Artigrama*, 30 (2015), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 57-78, en línea: <[http://www.unizar.es/artigrama/html\\_dig/30.html](http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/30.html)> (consulta: 29/08/2016).

igual que los propios soportes y su papel en la vida de las sociedades contemporáneas, «la publicidad ha evolucionado junto con la ciudad, convirtiéndose sus calles en el órgano articulador de la vida social». <sup>16</sup> Sin embargo los carteles representan el mensaje en un soporte menos duradero que el de los rótulos y publicidades que identifican los distintos negocios. No solo el soporte suele ser menos duradero, también la actualidad de acontecimiento que suele anunciar un cartel es más perecedera. Al mismo tiempo, los carteles y los rótulos comparten recursos y características, tanto referentes al uso de tipografías, colores y sus composiciones como a su función apelativa.

Estos elementos gráficos componen una epidermis de las ciudades presente, ante todo, en las plantas bajas de las calles comerciales, la piel cambiante que viste a la arquitectura sin constituirla. Estos mensajes, junto con los elementos arquitectónicos de los locales y los portales, constituyen las paredes de las calles, la realidad más cercana al ciudadano. La calidad de este espacio depende del equilibrio entre la composición arquitectónica de las fachadas y los elementos gráficos superpuestos. Una mala gestión de estos espacios por parte de los establecimientos comerciales que pueblan las calles de las ciudades puede derivar en problemas de contaminación visual que perjudiquen directamente a los usuarios. Tal como denunciaba Maltesse:

Los mensajes objetuales ocupan un espacio, “ensombrecen”, dejan saturado el campo perceptivo a la par que el campo real en que se colocan, crean “rumores de fondo” [...]. Desde este punto de vista, las ciudades modernas se pueden considerar inmensos conglomerados de mensajes objetuales, donde el amontonarse de los estímulos hace imposible su percepción al receptor [...].<sup>17</sup>

Este artículo presenta un estudio de caso dedicado a las manifestaciones gráficas presentes en una calle de un barrio de Zaragoza, la calle Delicias. El estudio plantea la combinación de dos disciplinas, diseño gráfico y urbanismo, que no suelen ser abordadas de forma conjunta, para evaluar el

---

16 J. García Carrizo, «Ciudad y comunicación publicitaria: Análisis de la publicidad exterior *outdoors*», *AC-Research*, 1 (2015), Universidad Complutense, pp. 83-102.

17 R. Eguizábal Maza, *Memoria de la seducción: Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2002.

estado actual de la imagen de esta calle y plantear posibles alternativas para mejorarla sin afectar a la vida social y la actividad económica que se desarrolla en sus locales.

Las propuestas de las distintas intervenciones en el caso de estudio han sido realizadas en el marco del trabajo Fin de Grado de Ingeniería en Diseño Industrial y Desarrollo de Producto de las estudiantes Ana Martín Hernández y María Valentín García, dirigido por las autoras de este escrito.

El estudio se plantea desde el punto de vista del ciudadano como peatón, y por ello se ha partido del análisis de calles peatonales. La cada vez mayor presencia de este tipo de calles en las ciudades actuales, promovido por el impulso del transporte público derivado de una mayor conciencia medioambiental, hace necesario repensar la relación del peatón con su entorno, estudiando la ciudad de nuevo desde su punto de vista. Por ello, se han estudiado los elementos presentes en las calles al nivel de planta baja, que es la visual dominante en estas circunstancias.

## Metodología

El objetivo de este trabajo es detectar qué papel desempeñan los mensajes comerciales en el contexto urbano, cómo es y cómo podría ser su composición para crear una imagen que contribuyera a mejorar la percepción del espacio urbano por parte del ciudadano. La investigación pretende, en base a un estudio de caso, analizar la composición que crean los mensajes visuales combinados con los elementos funcionales y arquitectónicos, estudiar si la imagen urbana mejoraría si se aplicara al pie de la letra la normativa vigente, así como proponer una alternativa planteando algunas medidas que contribuyan a homogenizar y ordenar más la composición resultante de la coexistencia de establecimientos de muy diversa índole a lo largo de un tramo de la calle.

La metodología utilizada para la realización de la investigación se estructura en varias fases diferenciadas:

1. Análisis de la literatura y la normativa.
2. Estudio y selección de tramos de calle.

3. Generación de propuestas de rediseño.
4. Síntesis de resultados y definición de conclusiones.

Para el análisis, se ha documentado exhaustivamente mediante fotografías el estado actual de la calle, y esta documentación ha servido de base gráfica para el desarrollo de las propuestas planteadas. Se han aplicado herramientas específicas; entre ellas, el *software* Adobe, tanto para la generación y tratamiento de la documentación gráfica como para el diseño gráfico y el desarrollo de propuestas, complementando el trabajo mediante otras herramientas para la gestión y el procesado de información.

Dado que las competencias en regulación de elementos gráficos en el espacio urbano recaen fundamentalmente en la autoridad municipal y que el ámbito de la investigación es la ciudad de Zaragoza, en la fase de análisis se ha consultado la normativa municipal vigente que pudiera afectar de alguna forma a dichos elementos de comunicación.

Especialmente se ha considerado lo establecido por las siguientes normas municipales:

- Normas urbanísticas del Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza.
- Ordenanzas generales de edificación.
- Ordenanza de la ciudad de Zaragoza sobre protección del espacio urbano.
- Ordenanza Municipal sobre Publicidad.
- Ordenanza municipal reguladora de instalaciones y actividades publicitarias.
- Ordenanza municipal de distancias mínimas y zonas saturadas.
- Ordenanza municipal de medios de intervención en la actividad urbanística.

El proyecto abarca únicamente los aspectos o elementos referentes a las aplicaciones gráficas en la ciudad combinados con otros elementos que componen la imagen de las fachadas de los comercios a nivel de planta baja, sin considerar ningún aspecto relacionado con la propia definición constructiva de la fachada.

## Estudio de caso

La calle seleccionada para el estudio de caso es la calle Delicias, perteneciente al barrio del mismo nombre de la ciudad de Zaragoza. El barrio del que forma parte es el más grande de la ciudad, y esta calle constituye su principal y más tradicional arteria comercial.

A lo largo de toda la calle Delicias hay comercios de diversa naturaleza, aunque predomina el de venta de artículos de bajo coste. Se trata de una calle peatonal, característica muy poco habitual en un barrio de la periferia de Zaragoza, y al igual que en el barrio del que forma parte, presenta un importante carácter multicultural.

Ya desde el primer análisis realizado de esta calle se detectó la existencia de varios incumplimientos de la normativa de aplicación, así como otros problemas estéticos y de falta de mantenimiento y limpieza. Considerado lo anterior y dada su importancia dentro del barrio en el que se sitúa, se estimó que esta calle presentaba un gran potencial para el estudio a realizar.

Para poder analizar correctamente los elementos existentes, en el estudio se ha considerado cuáles son las funciones de las comunicaciones gráficas, siendo las más destacables las siguientes:

- Identifican los establecimientos.
- Publicitan los productos y servicios ofrecidos.
- Llamam la atención, sirven de reclamo.
- Pretenden influir en el comportamiento.
- Orientan y guían a los ciudadanos.
- Crean una piel para la estructura arquitectónica que constituye el punto de encuentro entre establecimientos privados-comerciales y los espacios públicos.

Independientemente del cumplimiento de estos objetivos, y debido a que con sus mensajes llegan a privatizar el espacio público de las calles, en su configuración y disposición deben cumplirse las ordenanzas municipales que regulan sus características, ya que, precisamente, el objetivo de estas normas es velar por el buen aspecto y el carácter original de las distintas zonas de la ciudad.

El objeto del estudio está limitado a las manifestaciones gráficas que aparecen en las fachadas, así como a otro tipo de elementos superpuestos a estas y que afectan a su composición, como rejillas, cables, cajas de registro etcétera. Aunque cada elemento tiene una naturaleza y utilidad totalmente distinta, conjuntamente crean la imagen que se impregna en la retina del peatón e influye directamente en la percepción que este tiene de la calle.

## Resultados

En el análisis realizado de la calle Delicias se ha comprobado que una gran parte de comercios y locales de esta vía incumplen en mayor o menor medida alguna normativa de la ciudad en cuanto a estética se refiere. Este caso no es aislado, tal y como se observó en el análisis preliminar realizado en otras zonas de la ciudad, pero las características del vial estudiado han permitido detectar una gran variedad de casos que han servido para, posteriormente, plantear alternativas.

Tras un minucioso estudio de la calle, se han catalogado todos los aspectos susceptibles de mejora, tanto los que se refieren a la estética como a la estricta adecuación a los estándares normativos vigentes. Se han añadido algunas consideraciones o propuestas, basadas en criterios propios, que abarcan aspectos que se considera que podrían ser beneficiosos y aportar frescura para renovar y mejorar una ordenanza municipal.

Los problemas más frecuentes detectados en la calle son los siguientes:

Reiteración en la colocación de rótulos y banderines, de los que, aunque se permite una sola unidad, aparecen repetidos de forma habitual.

- Toldos colocados a alturas inferiores a la permitida.
- Aparatos y elementos que se colocan adosados a la fachada de los locales contraviniendo la normativa: antenas, aparatos de aire, tendederos y cableado.
- Comercios cerrados en los que se mantiene el rótulo del establecimiento antiguo.
- Fachadas mal cuidadas, sucias y con desperfectos.
- Rótulos, bandoleras y otros elementos con dimensiones excesivas.
- Publicidad en lonas de obras dispuesta de forma perpendicular.

- Grafitis o pintadas no decorativas en paredes y persianas metálicas.
- Rótulos y bandoleras mal alineados en fachadas contiguas, con distintas alturas, salientes y medidas.
- Tonalidades que contrastan en exceso con su entorno.
- Carteles multimedia en la calle que reflejan la luz del sol, imposibilitando su correcta lectura.
- Exceso de carteles llamativos para anunciar ofertas.
- Publicidad en mesas de terrazas.
- Reiteración en la disposición del nombre del establecimiento, bien repitiéndolo sobre diversos soportes, bien en un solo rótulo.
- Publicidad y rótulos por encima de la planta calle, en primera o segunda planta.

Ante la diversidad de aspectos analizados susceptibles de mejora, se ha considerado conveniente plantear las propuestas estableciendo tres niveles de intervención sucesivos, cada uno más exigente que el anterior. La tabla 1 resume las propuestas de modificación planteadas en cada nivel.

Partiendo del estado actual de la calle, en el que encontramos incumplimientos de normativa y desorden gráfico y compositivo en general, se realiza un primer tratamiento de imágenes en el que se identifican todos los aspectos que pueden ser susceptibles de mejora.

A continuación, y correspondiendo al «primer nivel de intervención» planteado, se modificaron los tramos escogidos de cada calle para adecuarlos a la normativa, ajustándose los elementos necesarios hasta cumplir con las ordenanzas que les atañen. Es de resaltar la gran importancia que tiene el cumplimiento de estas normas, elaboradas por expertos para cuidar y mantener la integridad de las calles de Zaragoza.

Teniendo en cuenta esta normativa, en este primer nivel han sido eliminados tanto aires acondicionados como el cableado, elementos que causan un gran impacto visual y son el aspecto de la normativa que más se incumple a lo largo de todo el tramo estudiado. También se integran en las fachada elementos diversos, como son las cajas de electricidad y rejillas, intentando disimular su presencia tal y como obligan las ordenanzas. Se eliminan los elementos o aplicaciones prohibidas, como grafitis, carteles publicitarios en fachadas, rótulos de comercios cerrados y rótulos repeti-

TABLA 1  
NIVELES DE ACTUACIÓN

	<i>Estado actual</i>	<i>Nivel 1</i>	<i>Nivel 2</i>	<i>Nivel 3</i>
<i>Rótulos</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Rótulos en comercios cerrados</li> <li>Más de uno por establecimiento</li> <li>Tamaños muy dispares</li> <li>Colocaciones diversas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se quitan los rótulos en comercios cerrados</li> <li>Se eliminan rótulos repetidos</li> <li>Los rótulos demasiados grandes se ajustan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se ajustan a las dimensiones del hueco, en altura similar, y con un tamaño semejante</li> <li>Se pone rótulo a establecimientos que no lo tienen</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Marquesinas</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Saliente excesivo que oculta visibilidad</li> <li>Con identificadores por duplicado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se quitan los toldos en aquellos comercios que haya marquesinas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se sustituye la marquesina por rótulo</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Toldos</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Situados en diferentes alturas y tamaños,</li> <li>Repite la misma aplicación gráfica que en el rótulo</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Se quitan los gráficos de los toldos de comercios con rótulo.</li> <li>Se adecuan los toldos al hueco</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Toldos en colores que entonen con el rótulo y la fachada</li> </ul>
<i>Banderines y Banderolas</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dispuestos a diferentes alturas</li> <li>Ubicados ocultando los elementos que se encuentran detrás</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se suprimen las banderolas en plantas piso</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se eliminan</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Publicidad</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Publicidad excesiva ajena al establecimiento en que se sitúa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se elimina la publicidad ajena al propio comercio en que se sitúa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Eliminación de toda la publicidad</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Carteles venta y alquiler</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>De muy variados tipos</li> <li>Con diversas distribuciones</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se eliminan los existentes y se propone normalizarlos</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Persianas</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Integran el gráfico del establecimiento</li> <li>Tonalidades muy diversas</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Eliminación de los gráficos de las persianas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Se integran bien con el rótulo, la carpintería o la fachada</li> </ul>

	<i>Estado actual</i>	<i>Nivel 1</i>	<i>Nivel 2</i>	<i>Nivel 3</i>
<i>Cajas de suministros</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay muchas</li> <li>• Muy variados tipos</li> <li>• Colocación sin criterio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se adecuan a la fachada para que se integre en ella</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan de fachada para colocarlos en nichos o en las jambas.</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Focos</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay muchos</li> <li>• Ocultan zonas del propio rótulo</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan, se proponen rótulos retroiluminados</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Alarmas</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Adosadas de forma muy visible a la fachada</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan sus cajas exteriores y carteles</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Rejillas</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay en número significativo</li> <li>• No se integran con el resto de la fachada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se integran en la fachada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se adapta su altura a la modificación en la colocación del rótulo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se adaptan al tono de fachada las que no forman bloque con el rótulo</li> </ul>
<i>Grafitis</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay en las fachadas de los edificios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan al estar prohibidos</li> </ul>	<i>Igual que nivel 1</i>	<i>Igual que nivel 1</i>
<i>Desconchones</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fachadas en mal estado</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se arregla la fachada</li> </ul>	<i>Igual que nivel 1</i>	<i>Igual que nivel 1</i>
<i>Comercios cerrados</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay rótulos en comercios cerrados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se elimina el rótulo</li> </ul>	<i>Igual que nivel 1</i>	<i>Igual que nivel 1</i>
<i>Identificación de los portales</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificación de los portales dispar en tipografía, forma, colocación y distribución</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se crea una propuesta para normalizarla en toda la calle y se coloca a una altura fija</li> </ul>	<i>Igual que nivel 2</i>
<i>Tonalidades de zonas macizas de planta baja</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay distintas tonalidades en comercios contiguos</li> </ul>	<i>Igual que estado actual</i>	<i>Igual que estado actual</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se adecua la tonalidad de la fachada de la planta baja a la tonalidad del resto del edificio</li> </ul>
<i>Cables y aires acondicionados</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Presentes y en exceso en todos los comercios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan</li> </ul>	<i>Igual que nivel 1</i>	<i>Igual que nivel 1</i>
<i>Elementos superpuestos</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay comercios que exponen sus productos en la fachada del edificio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se eliminan</li> </ul>	<i>Igual que nivel 1</i>	<i>Igual que nivel 1</i>



Fig. 1. Cambios entre el estado actual y el nivel 1 con la aplicación de la normativa vigente.

dos, ya que, como se ha indicado, solo puede haber un rótulo por comercio y fachada. Y, por último, han sido arreglados todos los desperfectos de la calle, ya que la ley exige mantener las fachadas en unas buenas condiciones. La figura 1 ilustra los elementos modificados imprescindibles para cumplir la normativa vigente.

En el «segundo nivel de intervención», la propuesta de mejora parte de la situación resultante de los cambios realizados ya en el primer nivel de cumplimiento de la normativa vigente, a los que se añadirán las modificaciones que, aun no estando presentes en esta, se ha considerado que podrían contribuir a mejorar la imagen de la calle. Con este nivel se busca que los usuarios sean capaces de captar la información lo más fácil, rápida y eficientemente posible al eliminarse determinados elementos y estructuras para facilitar la visualización de lo realmente necesario.

Una conclusión obtenida de los análisis realizados es que evitar la superposición de un objeto por encima de otro permite al usuario una perfecta diferenciación de todos los elementos presentes, agilizando y facilitando la comprensión. Para ello se tratará de organizar volumétricamente los elementos añadidos para conformar un conjunto homogéneo, aunque manteniendo las diferencias propias de cada establecimiento, para configurar una calle con un ritmo estético más armónico. En este nivel se homogeneizarán los tamaños y colocación de los rótulos, alineándolos horizontalmente y adecuándolos en sentido vertical respecto al espacio correspondiente al propio establecimiento. A esto se añadirá la eliminación de ciertos elementos, como las alarmas, que, aunque en la normativa de Zaragoza no están prohibidos (como sí lo están en la normativa de otras ciudades), perturban y descompensan la composición general.

Por último, en el «tercer nivel de intervención», partiendo de los cambios realizados en el primer y segundo nivel, se plantea una modificación más exigente de la calle eliminando casi totalmente aquellos elementos que contribuyen a la contaminación visual, tratando así de crear una identidad de esta mediante un tratamiento de estética uniforme de las fachadas de los locales y comercios contiguos. Se pretende una homogeneización armónica, sobre todo en cuanto a la gama de colores.

En este nivel se hace más evidente la necesidad de no sobrecargar las fachadas con información innecesaria y descontextualizada, por lo que se ha

ajustado al máximo la disposición de los elementos de comunicación. A modo de resumen, y en lo que se refiere a cambios de la normativa, se propone definir el tramo horizontal al que se deberían ajustar los rótulos, limitándose su anchura máxima a los huecos o vanos de la fachada. Además, debería darse preferencia al empleo de rótulos frente al de las marquesinas, para dejar despejada la perspectiva de la calle, prohibiéndose, además, banderolas, banderines y otros elementos perpendiculares a la fachada, debido a que impiden la visibilidad al viandante de los comercios contiguos y solo son de ayuda en las calles de paso de vehículos por permitir identificar un comercio desde la distancia. Colocar un único identificador por establecimiento ayudaría a garantizar una buena visibilidad de cada uno de ellos, y las aplicaciones gráficas en calles peatonales deberían estar colocadas únicamente a nivel de planta baja. La retroiluminación de los rótulos permitiría eliminar elementos superpuestos, como los focos; se propone eliminar las cajas exteriores de las alarmas, colocando el cartel identificador de su presencia en el hueco del establecimiento. Para garantizar la armonía del conjunto, las rejillas deberían estar siempre integradas en el resto de la composición, de modo que, si se colocan formando un bloque con el rótulo, su tonalidad debería ser la misma, pero si se colocan en otras zonas de fachada, será a la tonalidad de estas a la que deberá adecuarse. En lo referente a la señalización de los portales, esta deberá quedar colocada a la misma distancia del marco del hueco donde se sitúa la puerta y centrado respecto a este, empleándose la misma tipografía para todos los edificios a lo largo de una calle. El formato del toldo deberá ser el mismo a lo largo de toda la calle y su tonalidad deberá adecuarse de igual forma que las rejillas, siguiéndose el mismo criterio para las persianas de cierre. Las cajas de suministros deberán colocarse en las jambas de los portales o, incluso, en el interior de estos, y no superpuestos a las fachadas, habilitándose en caso necesario nichos en la composición general para albergar aquellas que deban colocarse imprescindiblemente en el exterior.

En lo que respecta a las tonalidades de las fachadas, serán acordes con los colores de las plantas superiores, asemejándose en la medida de lo posible para favorecer la percepción del edificio en conjunto, evitando así desvincular la planta baja de las superiores. De esta manera, conseguimos la unidad no solo del edificio, sino también del conjunto de la calle.

La figura 2 ilustra, tomando un tramo de la calle, la diferente imagen de esta en los distintos niveles estudiados.

CALLE DELICIAS LADO IMPAR



CALLE DELICIAS LADO PAR



Fig. 2. Un tramo de la calle Delicias par e impar en los distintos niveles:  
0. Estado actual, 1. Aplicación de la normativa vigente, 2. Aplicación de las mejoras en las composiciones gráficas- propuesta, 3. Aplicación de la uniformidad arquitectónica.

## Conclusiones

En unas ciudades cada vez más necesitadas de calles peatonales, es necesario plantearse cómo conseguir un paisaje urbano más amable con los ciudadanos, para los cuales las plantas bajas en estas constituyen el espacio de contacto inmediato en el que la publicidad seguirá teniendo presencia, como indican Vives y Bulat:

Sucedá lo que suceda, la publicidad seguirá formando parte de nuestras vidas, así que más vale la pena buscar la forma de cohabitar amistosamente con ella [...]. Evolucionará con la humanidad y modificará su forma infinitas veces, pero de algo podemos estar seguros: no desaparecerá, seguirá con nosotros cada vez con más fuerza.<sup>18</sup>

El estudio de campo reveló el estado de deterioro en el que se encuentran muchas de las calles de nuestras ciudades, no solo debido al exceso de publicidad o la saturación de información, sino también al mal estado de los edificios, tanto de las fachadas como de muchos otros elementos adosados a estas: desconchones, tendidos eléctricos colgando de las fachadas, paredes mal pintadas, etcétera. Este deterioro afecta a las calles y, con ello, a la imagen de la ciudad y a los ciudadanos que en ella viven, además de suponer en muchos casos incumplimientos sistemáticos de la normativa. A pesar de la mejora indudable de los instrumentos jurídicos para la protección del paisaje urbano, los indicadores de su estado evidencian un deterioro notable de este, probablemente debido a que esos instrumentos que deberían garantizar la aplicación de la normativa no son tan eficaces como deberían. El estudio y el planteamiento de distintas propuestas de mejora de la situación actual permite proponer recomendaciones para actualizar la normativa vigente. Ciñéndonos a la investigación realizada y partiendo del objetivo de obtener una imagen ideal de ciudad, la armonización de elementos diferentes, el respeto a la normativa y una adecuada definición de la estética de los elementos que influyen y determinan el paisaje urbano permitirían configurar este de una forma más armónica, de forma que los que los ciudadanos no se vieran expulsados por un aluvión de mensajes incoherentes en todos y cada uno de los barrios de las ciudades, no solo en los centros históricos.

---

18 A. Vives y S. Bulat, *Maldita publicidad*, Barcelona, Península, 2005.

Construir y mantener espacios públicos accesibles y de alta calidad en todos los vecindarios urbanos es una manera de hacer que la ciudad se vuelva más justa y democrática. Es un modo de garantizar que todas las zonas reciban un tratamiento semejante y que la inversión en espacios públicos no se convierta en otra forma de exclusión y gentrificación.



III  
BLOQUE TEMÁTICO:  
*EN LOS MÁRGENES DE LA CRÍTICA*



# LA OBLIGACIÓN DEL CRÍTICO DE ILUMINAR EL ARTE

Adrià HARILLO PLA

Universidad Complutense de Madrid

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, una ciudad es un «conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas». Esta definición, presente en el principal instrumento lingüístico de la lengua española, transfiere desde su función descriptiva, sin duda, la idea de gentío. La presencia de expresiones como «población densa y numerosa» convierte a la multitud en necesaria —aunque no suficiente *per se*— para la existencia de la ciudad y, en consecuencia, para que las funciones sociales y colectivas tengan un espacio natural en el que puedan desarrollarse.

El arte, desde sus inicios, es también una de estas actividades comunitarias y sociales, por lo que, en consecuencia, la ciudad es su lugar de origen predilecto.<sup>1</sup> En las etapas primitivas del hombre, el arte no era el nombre que se daba a los objetos que destacaban por su belleza (independientemente en este caso de si esta es absoluta, cultural...), sino que la vinculación entre el concepto de arte y el objeto tenía más puntos de contacto con los «poderes sobrenaturales» asociados a los citados objetos

---

1 A. Harillo Pla, «El fetiche del arte y la incoherencia de la universalidad», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 71 (2016), Oviedo, Eikasía Ediciones, pp. 265-276.

que a su belleza.<sup>2</sup> No obstante, la idolatría y el prestigio de y hacia esos objetos hicieron que su ornamentación, cuidado y embellecimiento fuesen muy superiores en comparación con otros. Siguiendo con lo expuesto, al ser la belleza una consecuencia y no una causa, no podemos olvidar este factor simbólico y, por lo tanto, cultural que se encuentra en las más profundas raíces del arte.<sup>3</sup> Estos «poderes sobrenaturales», este simbolismo, serían imposibles sin que el objeto fuese percibido como signifiante y con un significado, puesto que, de lo contrario, exclusivamente serían valorados por su función práctica.<sup>4</sup> Los objetos embellecidos de las «sociedades primitivas» eran, por lo tanto, simbólicos en cuanto que «representaban realidades humanas, naturales y, tal vez, mágicas que simbolizaban objetos simbólicos [*sic*]. En un sentido amplio, todo objeto simbólico es

---

2 Lógicamente, en las etapas primitivas del hombre, el concepto o el término «arte» no existía. Para empezar, porque, biológicamente, está demostrado que su sistema mental y, por lo tanto, cultural, era totalmente diferente al actual. Además, lingüísticamente sería una irresponsabilidad pensar que tenían alguna palabra a modo de significado o referencia para ello tal como nosotros podemos imaginar. En consecuencia, la expresión utilizada en esta sentencia es una licencia temporal que el autor se ha permitido, no con el objetivo de faltar a la verdad, sino de ejemplificar de un modo más claro a lo que se refiere, y siempre salvando todas las diferencias contextuales, que son enormes.

3 El trato que daban a algunos objetos, como huesos o cráneos, algunas culturas primitivas como la musteriense es un claro ejemplo de este factor simbólico y cultural. Una idea muy visual, aunque breve —también lógica por la relativa escasez de este tipo de objetos en buen estado de conservación— fue la presentada en el Museo Arqueológico de Cataluña titulada *Caps tallats. Símbols de poder*. Algunas personas podrían sentirse tentadas a afirmar que, en la actualidad, ese tipo de objetos embellecidos no son arte, sino que, a lo sumo, deben ser considerados como artesanía. No obstante, hay que tener en cuenta que, en la mayor parte de la historia, estos objetos han sido considerados arte y artesanía al no existir una distinción real entre ambas hasta llegado el siglo xvii. A ello hay que añadir otro aspecto que refuerza nuestra argumentación, y es que, salvando las diferencias contextuales, hoy por hoy, este tipo de prácticas están consideradas como arte primitivo, no como artesanía primitiva, o, a lo sumo, como arqueología, no porque no sea arte, sino por su fecha de creación y sus especializados procesos de recuperación.

4 Por «práctico», aquí nos referimos a la vertiente más útil del término, como podría ser, por poner un ejemplo, el crear herramientas a partir de los huesos de dicho cráneo. Podría decirse que embellecer objetos tiene también una finalidad práctica, como son los beneficios psicológicos que esta puede producir, pero no es esta la línea argumentativa que aquí tenemos la pretensión de tomar, aunque puede la situación servir para futuras investigaciones.

un sustituto de un ente al cual se refiere que sirve para comunicarse. Todo símbolo comunica algo a alguien». <sup>5</sup> El arte, en consecuencia, necesita de personas que compartan el código signifiante y, precisamente por ello y en relación con el concepto de multitud que, como hemos visto, se encuentra intrínseco a la definición de ciudad, hemos postulado que la ciudad es el lugar de origen predilecto para el arte. <sup>6</sup>

---

5 G. Vilar i Roca, «La comunicació en l'art contemporani. Nous i vells problemes de l'estètica filosòfica», *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 29 (2002), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Ciències de la Comunicació/Universitat Abierta de Cataluña, pp. 159-173.

Nos sentimos en la obligación de destacar en este punto que el uso de la expresión «sociedades primitivas» no es de nuestro agrado, tal como ya advertimos en otros artículos, y comprendemos que su uso es, con frecuencia, asociado a aspectos considerados culturalmente como injustamente negativos.

A. Harillo Pla, «El fetiche...», p. 266.

6 Podría postularse que el arte es todo aquello que el artista hace, como cuando Dalí, ni corto ni perezoso, afirmaba en algunas entrevistas que a él le salía un grano y ganaba dinero, o cuando Frank Sinatra defendía que podría salir al escenario no para cantar, sino para hacer una *pizza*, y la gente acudiría a verlo de todos modos. No obstante, aunque en algunos casos es así, la indefinición general acerca del concepto de arte hace que el artista necesite, como mínimo, ser considerado como tal para poder hacer que cualquier cosa hecha por él sea arte. Ello ya requiere de gente y, por lo tanto, nuevamente, de la ciudad. Con ello no queremos decir que no existan casos en los que realmente cualquier cosa realizada por alguien socialmente considerado como artista pase a ser considerada arte, pero, desde nuestro humilde punto de vista, en ello influyen enormemente la publicidad, los medios y el *marketing*, algo que aquí estamos intentando separar del buen juicio al que debe aspirar el crítico. También podría decirse que el arte es algo *per se* y depende de la intención y lo íntimo de su creador. Desde el punto de vista intencional y, por lo tanto, como método individual de expresión, aquí no nos interesa. En primer lugar, porque la historia del arte ha dado suficientes contraejemplos como para no detenernos en ello en exceso —como convertir una broma como el urinario de Duchamp en la obra más influyente del siglo pasado—. En segundo lugar, porque es cierto que hay personas que crean arte para sí mismas y como método de expresión, pero siguen necesitando de la valoración y la contemplación de las personas, de la ciudad, y es que el color no es más que longitud de onda, el sabor depende no solamente del alimento, sino de los instrumentos fisiológicos de los receptores, etcétera. Por lo tanto, es poco prudente basarse en una defensa del arte como independiente o no necesitado de una comunidad. Para la frase de Dalí aquí utilizada indirectamente, puede consultarse S. Dalí y R. Mas, *La vida pública de Salvador Dalí a través de sus mejores entrevistas*, Barcelona, Parsifal, 2004, p. 187.

Para la frase de Sinatra, O. F. Lucas, *El compromiso del creador: ética de la estética*, Barcelona, Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2014, p. 268.

Para abordar la cuestión de los problemas de indefinición, puede consultarse A. Harillo Pla, «Arte en el *DRAE*. Entre significado y referencia», *Eikasía. Revista de Filosofía*, 69 (2016), Oviedo, Eikasía Ediciones, pp. 267-289.

Cabe agregar que el origen de las ciudades estuvo asociado a mejoras de muchos tipos, principalmente ligadas a la subsistencia, al intercambio, a la compraventa y, por ende, a la economía, pensada como la derivación del comercio y no tanto en los actuales términos abstractos.<sup>7</sup> Sin embargo, y más teniendo en mente los cambios demográficos de la historia relativamente reciente, en ocasiones parece que no existe la posibilidad de encontrar más que vacío lejos del corazón de la ciudad, como si esta no tuviera una periferia, unas extremidades que la constituyen también en lo que es.<sup>8</sup> Semejante percepción puede conducir —y de hecho, así ocurre—, con inmoderada facilidad, a experimentar una situación similar a la que padecieron los ya archiconocidos hombres prisioneros de la alegoría de la caverna platónica, los cuales solamente conocían, o más propiamente, creían conocer, mediante sombras originadas por el fuego (fig. 1).<sup>9</sup> Semejante fuego referido por Platón en la alegoría guarda, siguiendo nuestro hilo discursivo, relación —desde su capacidad de iluminar hasta su significación— con la ingente cantidad de luces que cubren los núcleos de las grandes ciudades actuales, sus edificios, negocios, etcétera (fig. 2). En este

---

La clasificación de la obra de Duchamp como la más influyente del siglo xx fue publicada en *El País* el 2 de diciembre de 2004.

7 Históricamente, las primeras ciudades surgieron en las orillas de los ríos, pero, ante todo, supusieron un paso clave hacia el abandono del nomadismo. Por ello, los intercambios se hicieron mucho más habituales y, en este sentido, podríamos entender que se inició la economía, aunque, como hemos dicho, lógicamente, no existía la economía en términos abstractos o como disciplina. Merece la pena destacar, pues, que nos referimos aquí a la economía exclusivamente como una derivación del comercio.

8 El concepto demográfico de «éxodo rural» es el más claro ejemplo de ello. Además, este se ha producido no solamente en espacios geográficos concretos, sino que fue experimentado por Europa durante la Revolución Industrial, en los recientes años en China, en Latinoamérica y en un sinnúmero de lugares con pocas semejanzas culturales más allá de la existencia de espacios rurales y ciudades. De hecho, una rápida búsqueda en cualquier buscador de Internet en el día 28/08/2016 con las palabras «pueblo ofrece casa» arroja entre los primeros resultados diferentes noticias de prensa en las que municipios rurales ofrecen casa, trabajo o tierras a cambio de no cerrar su escuela o no quedar totalmente despoblados. Ya años atrás, en esta misma línea, Miguel Otero Silva escribió su libro *Casas muertas*, en 1955. En esta dirección, un ejemplo de la importancia de la periferia de las ciudades puede obtenerse, sin buscar muy lejos, en la propia Área Metropolitana de Barcelona, la cual tiene, sin contar Barcelona, más ciudadanos que la propia ciudad.

9 Platón, *La República*, ed. y trad. J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 2000, pp. 405-456.



Fig. 1. Ilustración de Markus Maurer en la que se representa de forma clara, sencilla y muy visual la alegoría de la caverna presentada por Platón en *La República*.

contexto, el del núcleo de la ciudad, en el que se llevan a cabo las principales interrelaciones entre seres humanos, se reúnen las principales instituciones y se generan los códigos de significación que serán posteriormente mayoritariamente compartidos, los economistas han llegado a afirmar que, «para un economista, arte es lo que cada individuo piensa que es arte», pero el reducir una actividad social, en el sentido y dirección de lo inicialmente expuesto, al mero individualismo y, por lo tanto, a su opuesto, parece una sinrazón.<sup>10</sup>

Según la misma autora, la economía solamente puede tomar en consideración la demanda de arte, y bajo ningún concepto la naturaleza cualitativa de

---

10 C. Castro, *La economía del arte*, México D.F., Nostra Ediciones, 2009, p. 13.

este. Dicha labor le correspondería a la figura del crítico, ya que, siguiendo la más tradicional concepción de este, es la persona más formada y preparada para establecer este tipo de juicio y de clasificación.<sup>11</sup> Semejante concesión es ampliamente valiosa en cuanto que algunos de los miembros que residen y desarrollan sus actividades en los núcleos de la ciudad, en muchas ocasiones, son expertos en engendrar artificiales astros que eclipsan todo a su alrededor.<sup>12</sup>

Para ello, y con el único objetivo de no faltar a la verdad, el crítico debe ser capaz de distanciarse del corazón de la ciudad, de todas las luces artificiales que en él se encuentran, de los artificiosos astros creados volun-

---

11 En términos nacionales, disponemos de un ejemplo ilustrativo de esta idea del crítico entendido en su sentido más clásico. El prestigioso filósofo escocés David Hume utilizó un fragmento del libro *Don Quijote de la Mancha* para representar su crítico ideal, el cual destaca por tener delicadeza de la imaginación, práctica, establecer comparaciones y libertad de prejuicios. En el fragmento aludido, don Quijote y Sancho Panza presumen de ser altos entendidos en el conocimiento de las actividades de la enología. Ante una opinión totalmente dispar entre ambos amigos, son motivo de burla general por parte del resto de presentes. Uno, por su parte, decía notar un gusto metálico, mientras que el otro, a cordobán. Al vaciar la bota de vino, se descubrió una llave oxidada atada a un cordón en el fondo, lo que les dio la razón a ambos, aunque ambos apreciaran cosas distintas. En los últimos tiempos, aunque no es el concepto de crítico que aquí estamos utilizando, se ha defendido la democratización del arte, idea nacida tras la apertura de museos al público y la nacionalización de colecciones privadas en Europa. También con el libre acceso a la Universidad y la mayor posibilidad para el ciudadano de clase media de poder adquirir y opinar en relación con el arte. Probablemente, la forma más moderna de este tipo de democratización, aunque solamente conserve una minúscula parte de ella, sean las teorías institucionales de George Dickie, según las cuales la institución presenta una obra que, posteriormente, debe ser valorada, discutida y categorizada por el público. Acerca de las características expuestas por Hume, D. Hume, *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989, pp. 28-39.

12 Engendrar astros no precisamente con el desinterés que, ya con anterioridad, Hume, posiblemente por el momento en el que vivió, deseaba y pretendía. En la actualidad, en una sociedad competitiva como la capitalista y con la influencia de la política, de los medios de comunicación, etcétera, es realmente, según el parecer del autor, un tanto idealista afirmar que la mayor parte de la sociedad actúa por desinterés. De hecho, como decimos, uno de los tópicos que más se utilizan para expresar la base del capitalismo es aquel de Adam Smith que dice: «dame lo que necesito y te daré lo que deseas». Basta con echar un rápido vistazo a algunos periódicos, programas de televisión... para, inmediatamente, plantearse una pregunta: ¿qué clase de méritos o formación tienen la gran mayoría de esos críticos? Si no se encuentra una respuesta objetiva y aceptable, puede justificarse que el nepotismo no es necesariamente malo, cosa cierta, pero entonces no se busca la verdad, pues la verdad es independiente de las relaciones interpersonales. Sobre la frase de Smith, O. F. Lucas, «El compromiso ...», p. 31.



Fig. 2. Imagen de la NASA, tomada entre finales de 1994 e inicios de 1995, en la que ya se observa la contaminación lumínica y el poder de las luces en las ciudades. En los últimos veinte años, lógicamente, este factor se ha multiplicado enormemente.

tariamente e interesadamente para aproximarse, a pesar de lo arduo que en ocasiones ello puede llegar a ser, a los márgenes, lugares en los que la falta de contaminación lumínica no impida ver —siempre tranquilidad y serenidad mediante—, las verdaderas estrellas, que son las producciones de verdadero arte.<sup>13</sup> Después, como en la alegoría platónica, es su responsabilidad regresar y, haciendo uso de argumentos sólidos y claros, intentar transmitir el arte verdadero a los demás, quienes, como decíamos, esperan del crítico que desempeñe su labor de forma correcta y adecuada, aunque muchas de las personas terminen, interesadamente o por desconocimiento, intentando desacreditar la labor de este o hacer uso de otros métodos de justificación, como el mercado.<sup>14</sup>

---

13 Arduo por la incomodidad que supone, simbólicamente, alejarse del centro, no porque las periferias sean lugares peores ni, lógicamente, porque las periferias no tengan también ventajas con respecto a los núcleos de las ciudades. Es oportuno añadir en este punto que definir el arte es un trabajo de por vida, no queriendo aquí decir lo que es o no. Simplemente tenemos la pretensión de afirmar que es algo, y es tarea del crítico contribuir a decidir el qué.

14 Nada de ello debería servir a tal propósito, del mismo modo que, platónicamente, en la alegoría de la caverna, no se utilizaban las sombras de la pared para decidir lo que era la verdad.

Esta es la responsabilidad del crítico, acercarse a las prácticas artísticas en los márgenes y valorar su calidad sin la polución de otros elementos, aunque, en ocasiones, como les sucedió a los moradores de la cueva platónica, dé miedo alejarse del núcleo, aun sabiendo que fuera hay grandes cosas por conocer. También en lo que al arte se refiere.

# PERO Y ESTO QUÉ ES

Nilo CASARES

Avisa el rótulo de la puerta y lo repite el personal de recepción, insisten en disuadir unos responsables de seguridad, pistola al cinto, circulando por todas partes; aún más, cuando los vigilantes de sala, a veces con libros inmensos apoyados sobre las sillas en que reposan cuando no entra nadie, cansados de aburrirse, se levantan para recibirte, y las fichas técnicas se agolpan por los muros; además, a la entrada de cada sala, la hoja oportuna da cuenta de lo que ahí ves, y nunca te equivocas, porque siempre es arte. Y lo hay hasta el extremo de que muchos vacilones juegan con el prejuicio del visitante a ubicar ahí el arte para llevarlo al extremo de colarnos una gamberrada; son muy conocidas las realizadas por Banksy, este veinticinco de mayo superada por un par de tíos, (@TJCruda y @k\_vinnn),<sup>1</sup> que dispusieron unas gafas sobre el suelo de una exposición bajo una interminable ficha técnica, que desconocemos en sus detalles, y que muchos tomaron por otra obra de arte; la verdad es que estaban muy bien expuestas. Se da tan por sentado que lo que vamos a ver en una sala de exposiciones de arte contemporáneo (sobre todo si posee el rango de museo, como los casos antedichos) es arte que todo lo es, al menos, insisto, para el visitante; no así para el personal de limpieza de esas mismas salas, que en más de una oca-

---

1 Lo vi por última vez el 27/08/16 en línea: <<http://mashable.com/2016/05/25/museum-art-prank/#fkjvxJ1gO5qT>>.

sión han tirado a la basura parte, o la totalidad, de lo expuesto<sup>2</sup> (en lo que para mí, sin querer ser cáustico, es la elevación absoluta del realismo y la confluencia exacta del arte con la vida). Como la situación facilita que todo sea arte, termina por serlo cualquier cosa, al mismo tiempo que deja de serlo cualquier otra, y en esa identidad pierde valor para el empleado de limpieza todo aquello que lleva sufriendo en los últimos tiempos, y la paga con lo primero que le toca la moral. Hasta aquí la identidad entre la cosa y el lugar en que está esa cosa, en una sinécdoque rapidísima.

Salgamos afuera. En la calle, todo discurre con un vértigo que impide ver la suma de estímulos que se presenta a los ojos y, además, muchas de las cosas que pasan ante nosotros están sin rotular y no llevan fichas técnicas, de manera que, si no eres un habitual de la zona, puedes dejar de comprender qué sean muchas de ellas. Paseando por Estambul, Seúl, también por las calles del Chinatown neoyorquino (empieza a suceder con su versión de la Valencia española) o por Estocolmo, me pierdo, sobre todo en Seúl, en muchos sentidos; la rotulación, como el conocimiento previo de los sitios, facilita la interpretación de la trama urbana.

Para mí la, traslación es muy sencilla: me imagino en un entorno natural para saber qué no entiendo de aquello que veo, porque en medio de la naturaleza me desoriento siempre, de igual forma me puede ocurrir en la ciudad si me fuese muy ajena.

Porque, si bien en cualquier ciudad abundan los referentes comunes a todas ellas, sobre todo los relacionados con el comercio, también se encuentran otros que destacan las singularidades, pero lo más común a todas es la sobreabundancia de estímulos y normas (estas últimas, al menos, en

---

2 Citaré tres casos con repercusión mediática. La primera víctima fue una obra del reputado Damien Hirst, en 2001 (puede leerse lo ocurrido en <<https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/19/arts.highereducation1>>).

La segunda, una bolsa de basura de Gustav Metzger, que fue tomada por tal (como recoge esta noticia: <<http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/modern-art-is-rubbish-and-confusing-for-tate-cleaner-557922.html>>).

Y se repitió con unos plagiarios de Hirst, Sara Goldschmied y Eleonora Chiari, en 2015 (según aparece reseñado en <<http://www.nbcnews.com/news/world/cleaner-mistakes-installation-italys-museum-bozen-bolzano-museum-trash-n452121>>).

Todo ello consultado el 29/08/16.

las occidentales) que nos impide hacer en la ciudad lo que queramos, ya que estamos a la vista de todos y se ve todo. Quiero insistir en el carácter «escópico» de la ciudad porque resulta determinante para lo que voy a contar, también su elevada polución acústica, pero me interesa más su condición escópica, ya que es a la que he dedicado más empeño.

Al estar todo a la vista de todos, en contraste con el templo del arte, que es el mejor lugar para la privación sensorial después de los cines, pocas cosas consiguen cobrarse tu atención y solo aquellos urbanitas más avezados son capaces de encontrar los signos de determinadas intervenciones que se saltan las reglas que condicionan la trama urbana. ¿Cómo llamas la atención?, ¿cómo logras la particular ficha técnica que te señala como obra de arte? Solo por la fuerza de los hechos, en expresión coloquial que viene al pelo. Por imposición y eliminación de la estimulación en torno. Estoy pensando en la obra *Los encargados*,<sup>3</sup> que se impone sobre la realidad cotidiana al hacer pasar a tantos coches portaestandartes de otros tantos presidentes invertidos por esta democracia española al servicio de nuestro rey emérito y que solo se concibe con la ausencia de normas que posibilitan las vacaciones de agosto en Madrid, y el ingenio de los artistas Jorge Galindo y Santiago Sierra; este último, más habitual de estas cosas, como cuando en *Future* pone en cuestión, gracias a la colaboración del artista fallero Manolo Martín, hijo, la existencia de un futuro para un barrio de la ciudad de Valencia que destacó por su oposición a la política urbanística del pepé.<sup>4</sup>

La pregunta título de lo que lees tiene una respuesta simple: ¿esto?, esto es arte contemporáneo. De la misma forma que siempre lo es en sus templos, por extraño que te resulte lo visto, lo es fuera de ellos cuando lo observado es muy raro. Y es una respuesta que se da en muchos sentidos y por muy diferentes partícipes del fenómeno de las artes, de su recepción. De la misma manera que los términos «surrealista, fluxus o kafkiano» responden a cosas por comprender, así, mucha gente que ve una cosa no ajustada al lugar, ante la sorpresa, puede responder que es arte contemporáneo y sentirse satisfecha porque muchas veces es así. Estoy pensando en

---

3 S. Sierra y J. Galindo, *Los encargados*, Madrid, Galería Helga de Alvear, 2013. Previa intervención urbana en agosto de 2012.

4 S. Sierra, en colaboración con M. Martín, *Future*, Valencia, Festival Periferies, 2012.

Martí Peran cuando, en una conferencia —ahora no recuerdo si en Valencia o en Santiago de Chile—, afirmó que, entre las personas que hacían las cosas que más le interesaban en el ámbito del arte contemporáneo interpelladas por él, ninguna se tenía por artista, pero sí los definía así Martí Peran, sin duda porque, de otro modo, él mismo no sabría cómo entender lo que estaba viendo. Sus comentarios venían a propósito de su *Post-it cities (Ciudades ocasionales)*<sup>5</sup> y resultan de interés porque es un especialista muy reputado, y no un simple peatón, y es la respuesta que en muchas ocasiones he tenido que dar ante un patrocinador para justificar lo que estaba viendo mientras lo tuve oculto bajo el marbete de arte contemporáneo.

Porque, ¿qué ocurre cuándo el artista carece de fuerza para hacerse ver afuera? Pues que tiene que ponerse en manos de alguien que habilite una zona de permisividad temporal,<sup>6</sup> que puede volverse perenne, sin ser lo pretendido. Por eso es tan importante conseguir abrir la brecha en el mar de regulaciones que impiden hacer las cosas de otra forma o en otro tiempo.

Trataré todos los casos, pero antes describo algunos para mejor entender la realidad del arte «afuerado».<sup>7</sup>

Así el sufrido por Isabelle Bribosia a raíz de su instalación *The space girls* realizada de manera específica para el Centro Cultural Recreativo del pueblo de Alfafar (a una parada en el cercanías de la ciudad de Valencia, aunque rezuma conservadurismo pueblerino). Cuando la artista entró en esta sociedad recreativa, reparó en la ausencia de mujeres, solo porque en otro tiempo tuvieron prohibido —ya no— el acceso. Era el espacio de recreo de hombres jugando, en su mayoría, al dominó. La artista decidió construir cinco siluetas femeninas evocando fichas de dominó para ser expuestas en los ventanales de la sociedad recreativa y vistas solo desde el exterior por las mismas mujeres que no entraban en ella y con las que los

---

5 G. la Varra, P. Martí, F. Poli y F. Zanfi, *Post-It City (ciudades ocasionales)*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica y CCCB, 2005. Queda información residual sobre este proyecto en <<http://www.ciutatsocasionals.net>> (consulta: 27/08/16).

6 En un tiempo fue lugar común referirse al concepto de zona temporalmente autónoma, acuñado como TAZ por sus siglas en inglés (*Temporary Autonomous Zone*), por H. Bey, *T. A. Z. Zona temporalmente autónoma*, trad. G. Sordo, Madrid, Talasa Ediciones, 1996.

7 Y hago mía, como en muchas otras ocasiones la expresión tomada del Raoul Ruiz de «Los chilenos somos afuerados».

varones jugaban a capricho.<sup>8</sup> Se negoció la instalación con el presidente de la sociedad recreativa (yo era el comisario)<sup>9</sup> y la autorizó; pero, al poco de inaugurar, telefoneó a la artista para amenazar con destruir la obra si no la retiraba. Al principio no lo creí, acompañé a Bribosia a ver al presidente del CCRA, y confirmé la amenaza y el motivo: habían comprendido la obra, descubrieron que no era un alarde visual, sino una crítica en profundidad contra las normas del pueblo y, aunque no lo dijo, no estaban dispuestos a cambiarlas, de manera que o se retiraba todo o se destruía. Se retiró.

En Zaragoza, Ferrán Martín realiza la *performance Bajo el arco*<sup>10</sup> sin mediar permisos, para realzar la condición de payaso, como un Ronald McDonald más, del consumidor de comida basura de la conocida cadena de comida rápida. Desde el Centro Cultural Delicias sale una comitiva presidida por el payaso a quien se le invita desde la platea a ir a comer basura con los suyos.<sup>11</sup> La procesión, contra pronóstico, no tiene ningún percance durante su recorrido, hasta acercarse al centro comercial en que está ubicada la cadena de comida rápida. Quien visite el vídeo podrá ver cómo desde el minuto 5:38 queda abortado el propósito del artista. El cambio de impresiones carece de interés, pero su consecuencia no, no se puede realizar la acción porque no se habían cursado los permisos oportunos. El arte solo se salta las reglas a traición, como lo intentaron hacer Bribosia o Martín sin éxito, o por acuerdo mutuo entre las partes.

Siempre caben excepciones, y además de la referida *Los encargados*, me vienen dos a la mente. A la primera se le dio un énfasis, diríamos ahora, activista que sería ejemplo para distintos movimientos ciudadanos de Valencia (como *Salvem el Botànic* [1995] y *Salvem el Cabanyal* [1998],

---

8 Pueden verse imágenes del boceto y exposición en línea: <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/albums/72157673091484805>>. Todas las referencias a Flickr han sido obtenidas con registro privado el 01/09/2016.

9 Me refiero a N. Casares, *República de Artes. Claudia Breuer, Isabelle Bribosia, La Fiambrera Obrera, Salva Mateu y Óscar Mora*, Alfafar (Valencia), Galería Edgar Neville/Centro Cultural Recreativo (CCRA)/Centro Instructivo Musical Alfafar (CIMA)/Biblioteca Municipal/Plaza del País Valenciano de Alfafar, 01/02/1998.

10 F. Martín, *Bajo el arco*, Zaragoza, Centro Cultural Delicias, I Jornadas de Arte (Z-140599-AA). Nuevas Tecnologías, Performances, Instalaciones, 14/05/1999.

11 Se puede ver una versión en vídeo aquí: <<https://vimeo.com/81829150>>. Todas las referencias a Vimeo han sido obtenidas con registro privado el 01/09/2016.

entre otros). Corría el día de la constitución de 1994 cuando artistas de distintas partes, bajo la coordinación del colectivo Memòria Industrial, cuyo núcleo duro pertenecía a la SAA Purgatori,<sup>12</sup> asaltan la antigua Fábrica Cros de Valencia con una sucesión de actividades artísticas, que continuaron durante un tiempo con intervenciones también políticas, hasta llegar al Pleno Municipal de la ciudad y conseguir la declaración de bien patrimonial de los terrenos objeto de enfrentamiento entre la ciudadanía y el poder político municipal.<sup>13</sup> ¿Qué ocurrió ese día de la Constitución de 1994? Pues que el poder estaba de vacaciones, al igual que le sucedió a Galindo y Sierra con *Los encargados*, quien, pillado por sorpresa, no vio lo que se le venía encima.

Con la segunda, de muy distinto cariz y que solo tiene connotaciones artísticas, Carlos Mallol concibe una *performance* que invade el servicio de cercanías de Valencia en el trayecto que va desde la parada del Cabanyal al centro de la ciudad, a la hora de regreso a casa para cenar.<sup>14</sup> El responsable de comunicación de RENFE en aquel momento estaba advertido por mí, que me encargaba de resolver los permisos para la ejecución de la obra, de que se trataba de una acción de arte contemporáneo, pero ignoraba su contenido. Lo cierto es que yo tampoco lo sabía, porque solo conocía el guión básico. Mallol quería mostrar la precariedad del mundo del arte a la ciudadanía, que cuando vuelve a casa solo quiere descansar y olvidar el día llevado. Atribuyó distintos papeles a los miembros de la SAA Purgatori; a mí, que no pertenecía a ella pero ayudaba en lo que podía, me asignó el rango de director de ese gran circo. Tomamos el tren por cortesía del responsable de comunicación de RENFE y, desde ese mismo momento,

---

12 Para recabar información sobre este grupo de artistas, recomiendo adentrarse en N. Casares, *Sociedad de Artistas Purgatori*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts de la Generalitat Valenciana/Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

13 Se puede seguir la narración de los hechos en N. Casares, «En memoria industrial: La Cor.Poració», en J. P. Lorente (coord.), *Espacios de arte contemporáneo, generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 167 ss.

14 C. Mallol, *El gran circo del arte*, Valencia, Estación del Norte de València, IV Trobada d'Acció. Performatori, 1997, pp. 167 y ss.

Mallol pasó a hacer la vida imposible a los viajeros, con distintos improprios, quien consulte el vídeo de los hechos<sup>15</sup> puede optar por obviar el tedio de lo ocurrido e ir directo al minuto 44:16 para comprobar el mosqueo que el responsable de comunicación de RENFE destila contra los «artistas» y cómo lo paga conmigo pidiéndome explicaciones y que ponga fin al desatino en que se había convertido. Solo le pude decir: «Es arte contemporáneo, tío. Puede resultar imprevisible e incómodo, pero tranquilo, esto lo termino ya».

Ahora veamos grietas de acceso provisional logradas con esfuerzo para superar las barreras que impiden hacer las cosas fuera de lugar o de tiempo y lograr algo impensable según las reglas.

## Primero, cuando se consigue superar el lugar

Pondré un ejemplo muy sencillo que se supera con dinero (y apunto esto porque, ni *El gran circo del arte* ni *Bajo el arco* y ni siquiera la intervención promovida por Memòria Industrial contaban con él) y tiempo. La artista Monique Bastiaans concibe una intervención del espacio público de carácter estrictamente visual y efímero, ¡*UWAGA!*,<sup>16</sup> que toma el cielo raso de la plaza del Mercado de Valencia. Es una instalación muy sencilla resuelta como si fuese un tapete de ganchillo construido con flotadores circulares. Para ello solo hace falta el dinero para realizarla y los permisos municipales con el seguro de responsabilidad civil que garantice que cualquier viandante está cubierto de un posible accidente. Fácil con dinero.

Otros del mismo tipo podrían ser las obras realizadas para *Fardel de Dissidèncias* por Isabelle Bribosia, Miguel Molina, Óscar Mora y Carlos Tejo,<sup>17</sup> distintas intervenciones sobre el espacio público de La

---

15 En línea: <<https://vimeo.com/20103936>>.

16 M. Bastiaans, ¡*UWAGA!*, Valencia, plaza del Mercado, para el Espai d'Art La Llotgeta de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, octubre de 2001. Imágenes disponibles en <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/albums/72157669914861903>>.

17 N. Casares, N., *Fardel de dissidèncias. Antoni Abad, Isabelle Bribosia, Miguel Molina, Óscar Mora y Carlos Tejo*, A Coruña, Sala de Exposiciones de la Fundación Luís Seoane de La Coruña, Paseo Marítimo del lado de la bahía, a la altura de la Pza. de Pontevedra, y

Coruña conseguidas gracias a los permisos municipales y los dineros pagados.

Y más, también en La Coruña, en que basta el dinero para revertir una situación de imposibilidad. La ley penaliza tanto al grafitero cuanto al artista que callejea. En La Coruña, el Ayuntamiento había llegado a un acuerdo con ellos para destinar una zona —no quiero ser ácido, mejor calificarla como una pizarra— en este contexto urbano para que pudiesen hacer en ella lo que les diese la gana sin ser detenidos ni multados. Durante la exposición *Irmos de escaparates. Unha mostra de arte contemporánea para que saias da casa*,<sup>18</sup> se saltaron las normas de dos maneras: primero, cuando la artista portuguesa Rute Rosas obvió la cesión en exclusiva a los grafiteros de su pizarra, puesta a su disposición para no ensuciar la ciudad, con una pegada de carteles; algo que tuvo dos consecuencias muy interesantes: una, al sentirse molesta con que se le acotase su espacio urbano de intervención y salirse fuera de madre para hacerlo, y otra, mucho más interesante, cuando los grafiteros le «invadieron» sus carteles por no respetar las reglas de la pizarra urbana.<sup>19</sup>

Desde esta misma exposición caben otras dos soluciones: la primera, cuando se habilita la Sala Durán Loriga, de La Coruña, como zona de combate entre artistas callejeros que no pueden hacerlo libremente en el exterior

---

de la escultura del *Reló de pulsera*, el viejo Cementerio Moro, la esquina plaza Colegiata de S.<sup>ta</sup> María con Puerta de Aires, el Jardín de la Dársena de la avenida de la Marina, avenida Alfonso Molina, calle Papagayo, el cuartel de Macanaz, calle San Andrés, 62, el sitio <[www.hangar.org/sisif](http://www.hangar.org/sisif)> y el <[www.hmu.auckland.ac.nz:8001/sisyphus](http://www.hmu.auckland.ac.nz:8001/sisyphus)> (consulta: 07/09/1999).

Restan algunas imágenes al respecto en <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/albums/72157669921475433>>.

18 N. Casares, *Irmos de escaparates. Unha mostra de arte contemporánea para que saias da casa. Outonarte 2009. Afro, Amador Iravedra, Carla Cruz, Chiu Longina, David Ferrando Giraut, DSK (Belén Montero Y Juan Lesta), El Ama de Casa Pervertida, Enrique Lista, Escoltar.Org, Familia de Idiotas no tiene TDT, Félix Fernández, Filipa Guimarães, Gemma Pardo, Jesús Madriñán, Jugo y Pellejo, Les Anartistes, Marcos Juncal, Marta Alvim, eMe, Mónica Cabo + Con Canto Donaire, Mónica Lavandera, Nin9, Pablo Pérez Sanmartín, Ricardo Lafuente e Luís Dourado, Rute Rosas, Servando Barreiro, Tania Sanjurjo y Víctor E. Pérez e Daniel López Abel*, La Coruña, Sala de Exposiciones de Palexco, Casa da Cultura Salvador de Madariaga, Sala de Exposiciones del Palacio Municipal, calles, tiendas, bares y escaparates de la ciudad de La Coruña, 30/09/2009-01/11/2009.

19 R. Rosas, *Aperta-me*, La Coruña, esquina calles San Andrés y Mantelería, Outonarte 2009, 30/09/2009. Para seguir los detalles, <<https://vimeo.com/7647242>>.

de la ciudad, ya que está penado por la ley; el fruto de este combate fue una intervención plástica temporal de la sala transformada en calles adyacentes dejadas al caos de estos invasores: Afro, eMe, Nin9 y Rute Rosas.<sup>20</sup> Ocurrió lo mismo con la obra de Jugo y Pellejo<sup>21</sup> para esta misma exposición cuando se habilitó un espacio como campo de enfrentamiento de los patinadores urbanos y, así, no verse en peligro de ser multados por tan machotes.

Sin embargo, el dinero no lo puede todo y, a pesar de él, puedes llevarte la sorpresa de que satisfechos los gastos y permisos, el capricho político modifique el emplazamiento de una intervención urbana por ir contra las tradiciones. Como así ocurrió con otra obra de Martín, *Mirinda*,<sup>22</sup> que podríamos calificar de escultura efímera pensada para ser «plantada» (término que se emplea en Valencia para referirse a las fallas) en la plaza del Mercado de esa ciudad, pero que uno de los concejales del gobierno de turno, a su vez presidente de la Junta Central Fallera, juzgó inadmisibile al tratarse de una falla que se quemaba para San Juan, algo que solo pasa en Alicante y, por ello, no podía hacerse en Valencia, así que hubo que hacerlo en la plaza del Mercado de la localidad vecina de Torrente. Fue curiosa la reacción popular: cuando la fallera mayor de la falla de la plaza del Mercado de Valencia asistió a la «cremà» en Torrente, al sentirse completamente involucrada en la ceremonia, algo que honró mucho al autor, miembro del gremio de artistas falleros y de una familia de honda tradición fallera, su hermano ayudó a Santiago Sierra en *Future*.

Otras veces, el dinero no basta si no se sabe navegar entre despachos, como ocurrió con la intervención *Sonosfera di Trevi*.<sup>23</sup> Una sencilla *performance* pseudoacústica que paseó en volandas un «macrófono» hinchable de

---

20 Hay detalles de la intervención en <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/albums/72157670062256363>>.

21 Jugo y Pellejo, *Intervención # 1.2*, La Coruña, PALEXCO, Outonarte 2009, 01/10/009. Se pueden ver imágenes en <<https://vimeo.com/7648579>>.

22 F. Martín, *Mirinda*, Torrente (Valencia), plaza del Mercado, 23-25/06/2002. Algunas imágenes en <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/albums/72157672096082371>>.

23 En línea: <[escoitar.org](http://escoitar.org)>, *Sonosfera di Trevi*, Fontana di Trevi, 14/05/2010, en el contexto de N. Casares, *Parliamos itagnolo. Escoitar.org, Enrike Hurtado, Joan Leandre, Eva e Franco Mattes, Gazira Babeli, Luigi Pagliarini*, Roma, Sala de Exposiciones de la Real Academia de España en Roma, 10-14/05/2010.

unos siete metros de longitud, portado por un grupo vestido con los monos de internos en la prisión de Guantánamo y con los labios cerrados por una equis dibujada con cinta aislante negra, por las callejuelas que dan a la conocida Fontana di Trevi, para escuchar la caída de una moneda sobre el vaso de la fuente; una acción que parece bella y neutral pero origen de graves perjuicios para esta fuente monumental y que ocasiona, como ocurrió poco después de este evento, su restauración periódica. Ante esta intervención, la sorpresa de los turistas fue mucho menor que la de los policías cuando pidieron los permisos para tomar las calles de la zona y confirmaron su existencia, la perplejidad fue tal que telefonaron para asegurarse de que eran auténticos, y todavía fue mayor cuando no cupo duda. Existe un vídeo en bruto en que se me ve junto a los policías dando explicaciones y mostrando los papeles, aunque tal vídeo no es del agrado de los autores de la intervención, que solo permiten mostrar otro,<sup>24</sup> en cuyo minuto 2:28 se puede escuchar a la policía indagar sobre el motivo de esta manifestación, a su juicio, política.

Ya solo me resta apuntar una intervención efímera de vuelta permanente por aclamación popular. Durante la exposición *Fardel de dissidências*,<sup>25</sup> que me plugo comisariar en mi ciudad, La Coruña, sucedió algo bellísimo. Para quien no conozca la tarea de un comisario, va de confesor a seguidor, por ser breves, además de traer al artista al espíritu de la exposición y, cuando tiene que ver con intervenciones públicas, también al del lugar. Quien conozca a los coruñeses sabrá que, como sucede con muchos otros lugareños, sentimos un orgullo especial por nuestra ciudad que nos lleva en ocasiones, como esta personal, a conocer al dedillo su historia, costumbres, tradiciones y códigos ocultos. Así, cuando invito al artista foráneo Óscar Mora a participar, le pongo al tanto del carácter de la ciudad y le explico lo importante que son sus jardines y zonas ajardinadas. En aquellos tiempos, este artista se encontraba muy interesado por los emblemas de las ciudades, escudos y banderas, y, como le sucede a mucha gente, se sorprendió con el de la mía al portar una calavera. Le expliqué el porqué, algo que despertó su interés por deshacer la leyenda y revivir al gigante al que Hércules había dado muerte en la península de Punta Her-

---

24 En línea: <<https://vimeo.com/20701627>>.

25 Véase nota 17.

minia, donde se enclava la conocida torre que lleva su nombre. Con esa intención plantea un rótulo floral que el servicio municipal de jardines ejecutó para decir a toda Coruña que *Voltou o Xerión*,<sup>26</sup> es decir, que Gerión regresó a la vida. En la ciudad se volvió lugar común bromear con este *dictum*, al punto que, cuando terminó la intervención efímera sobre la ciudad y había que levantar el parterre, durante uno de los programas en que el alcalde tenía por costumbre atender a sus conciudadanos semanalmente, fue interpelado de manera insistente para dejarlo. El alcalde, con fino instinto político (lo fue durante un cuarto de siglo), no dudó en mantenerlo, y ahí sigue.<sup>27</sup>

Así que, cuando no pillas a los poderes por sorpresa durante sus vacaciones, disponte a hacer pasillos, que al final de ellos siempre puede aparecer una galería de arte contemporáneo o museo del ramo.

---

26 Imagen tomada en el momento de la ejecución, en línea: <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/28675154273/in/album-72157669921475433/>>.

27 La misma obra años después, en línea: <<https://www.flickr.com/photos/comisario-net/29007765590/in/album-72157669921475433/>>.



# LA FORTUNA CRÍTICA EN LA PRENSA ARAGONESA (1898-1936)

José Antonio VAL LISA

El tránsito del siglo XIX al XX sucede en un momento especialmente crítico para la historia de España: el «glorioso» Ejército español había sido vencido. Cuba, y Puerto Rico, Filipinas y Guam, perdidas, y el país estaba sumido en una profunda depresión, una más en la larga historia de España, mitificada en exceso por las consecuencias de la llamada generación del 98 en pos de una necesaria modernización. Igualmente complejo es el panorama de las artes plásticas del país. Un tiempo plagado de diferentes lenguajes artísticos que se van alterando, incluso solapando, hacia un llamado «arte nuevo». Si esto se había dado en escenarios como París, Nueva York, Viena o Milán, ciudades donde se había desarrollado la propia vanguardia; en España, la pintura de historia triunfaba en las exposiciones nacionales, la pintura regionalista (fig. 1) —para algunos, folclorismo— se imponía como un asunto que rebasaba el plano artístico, a la búsqueda de la identidad nacional. No era difícil entender que el panorama artístico español vivía a espaldas de la realidad que era asolada en otros escenarios internacionales.

El modernismo envolverá artísticamente el paso del siglo XIX al XX, pero en las regiones solo participarán de él algunos arquitectos y escultores, quedando los pintores, salvo excepciones, que lo practicaron en las artes gráficas al margen de su influencia.



Fig. 1. Juan José Gárate. *Copla Alusiva*. 1904. Museo de Zaragoza.  
Foto José Garrido.

Lo cierto es que la falta de participación de nuestros pintores en el modernismo, antesala, sin duda, de la modernidad, retrasará la llegada de futuras vanguardias, lo que ni siquiera con la desaparición física de las grandes y encumbradas paletas ochocentistas se produjo.<sup>1</sup> Pero ¿cuál era la medicina que España necesitaba para curarse?, y en todo ello, ¿qué tenía o qué podía hacer un pintor? La del mejor arte que se podía hacer durante la primera etapa de la Restauración sería la de decir «la verdad», o, en lo que concierne a un pintor, representarla.<sup>2</sup>

Para el caso que nos ocupa, Aragón, nuestra región geográfica, era una encrucijada en sí misma en el campo de las artes plásticas. Con unos horizontes profesionales muy limitados en Zaragoza y todavía más en las otras capitales de Aragón. Extinción de los gremios a favor de la libre competencia individual y de una formación que ya no consistía en el aprendizaje

1 A. García Loranga y J. R. García Rama, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja, Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992, p. 11.

2 F. Calvo Serraller, «Los orígenes de la modernización artística en España». En *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 38.

empírico del oficio ayudando en algún taller cercano, sino que el futuro artista iba a estudiar a un centro oficial, y luego marchaba en pos de becas, los premios, el mecenazgo institucional y el mercado privado.

Esto produjo un doble efecto: por una parte, la concentración de obras y autores en Zaragoza, foco de la modesta oferta de docencia, exposiciones, mecenazgo y mercado que fue desarrollándose en la región; por otra, la emigración, a menudo sin retorno, de los mejores artistas, pues las escuelas donde un arquitecto, escultor o pintor podía titularse al más alto nivel estaban en Madrid, las becas más codiciadas eran las que le llevarían a Roma, los premios más prestigiosos y el mercado más pujante estaban en las grandes capitales.<sup>3</sup>

### Hacia el cambio de siglo (1898-1906)

El periodo que nos ocupa está marcado por la profunda depresión que asola al país, de la que ya hemos hablado. Aun así, la creación de nuevos medios de comunicación van a acometer la labor de informar diariamente de todo cuanto acontece en el país. De entre todos, caben destacar los dos más importantes del momento: *El Diario de Avisos de Zaragoza* y *Heraldo de Aragón*. En el campo de las artes plásticas, uno de los principales problemas era la carencia de galerías o salas de exposiciones habilitadas para que los nuevos valores expusieran sus obras. Con la llegada del nuevo siglo, la ciudad de Zaragoza se transforma. En 1900, las artes gráficas florecen en cabeceras de efímeras revistas ilustradas, como *Zaragoza* y *El Gancho*. Hasta la católica y popular revista *El Pilar* renovó en 1906 su cabecera con tipografía modernista.

Aunque no se manifestó como un promotor o defensor del modernismo, el joven José Valenzuela (sin duda alguna, el crítico de arte más importante en este periodo) había iniciado desde la universitaria *Revista de Aragón* una necesidad de regenerar el arte aragonés desde una visión moderna, con un estimable bagaje de conocimientos de la actualidad pictórica española. A lo largo de tres entregas, Valenzuela analiza los mo-

---

3 J. P. Lorente, Lorente, «Del Romanticismo al simbolismo», en *El libro de oro del arte aragonés*, Zaragoza, Ediciones 94, 1998, p. 201.

tivos, a su juicio, de la pérdida de los signos externos de la identidad aragonesa:

Una escuela se forma, o bien porque existe un artista con suficiente prestigio para arrastrar un núcleo considerable de iniciados que sigan de cerca al maestro imitando sus excelencias y defectos, o bien porque una constante comunicación entre los artistas de una época, que tienden hacia los mismos ideales y observan parecidas fuentes de inspiración, les hace coincidir en numerosas ocasiones presentando de este modo una común característica.

Aragón no tuvo jamás una escuela de pintura, aunque algunos escritores, llevados por el entusiasmo regnícola, hayan sostenido lo contrario, con datos harto deficientes [...]. El alma de los aragoneses no podrá ser comprendida ni, mucho menos, expresada por los pintores aquí nacidos pero que huyen apenas han abierto los ojos a la vida del arte, ni mucho menos por los extranjeros, que solo ven el lado teatral de nuestro espíritu y costumbres... En resumen, no existe ni ha existido escuela aragonesa de pintura, pero debe haberla. Su creación es difícil pero no imposible. El público y los artistas están llamados a colaborar.<sup>4</sup>

Pese al jarro de agua fría que vertían esas duras palabras, algunas cosas parecía que empezaban a solventarse. En 1903, Valenzuela la Rosa, en la *Revista de Aragón*, explica a sus lectores que el artista Juan José Gárate había inaugurado en Zaragoza «el procedimiento de la exposición unipersonal, con el beneplácito del público zaragozano».<sup>5</sup> Las exposiciones que tanto Gárate como otros artistas realizan en el almacén de muebles de los hermanos González, o en los escaparates de establecimientos comerciales, son todo un acontecimiento. Después de esa fecha, las exposiciones colectivas fueron el principal medio con que contaban los artistas para difundir sus trabajos. La creciente atención que despertaba entre el público forma parte del proceso de modernización que vivía la sociedad aragonesa. Al mismo tiempo, las exposiciones fueron entendidas como expresión de progreso, contribuyendo al despertar regional.<sup>6</sup>

---

4 J. Valenzuela la Rosa, «Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura», *Revista de Aragón* (junio de 1902), Zaragoza, pp. 433-436, espec. p. 434.

5 J. Valenzuela La Rosa, «Notas», *Revista de Aragón* (diciembre de 1903), Zaragoza, p. 341.

6 A. Castán Chocarro, «Tentativas de una imagen de Aragón en las artes plásticas», en *Ideal de Aragón. Regeneración e identidad en las artes plásticas (1898-1939)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 41-42.



Fig. 2. Juan José Gárate. *Vista de Zaragoza*. 1908.  
Excma Diputación Provincial de Zaragoza. Foto. Daniel Pérez Artigas.

## Luz entre tinieblas: La exposición Hispano-Francesa de 1908

En los años anteriores al evento, se crearon nuevos medios de comunicación. Aunque, sin duda, el más importante será la *Revista Aragonesa*, dirigida por otro gran crítico, José García Mercadal. Todos los medios que ya existían anteriormente se centraron en el acontecer de los actos de la Exposición Hispano-Francesa (fig. 2). Estuvo abierto un inusual periodo de tiempo de siete meses: inaugurada el 1 de mayo, se clausuró el 5 de diciembre, y marcó el transcurrir de la vida ciudadana durante el tiempo que estuvo abierta. Como es sabido, esta exposición surgió como un evento pacifista de conmemoración de los Sitios de Zaragoza. En lo que respecta a las artes plásticas, la exposición estaba dividida en dos partes: arte retrospectivo y arte contemporáneo.

En cuanto a la pintura aragonesa, el gran ausente fue, sin duda alguna, Francisco Pradilla, que declinó participar, ni como jurado, ni exponiendo, y que rechazó el homenaje que le preparaban tanto el Ayuntamiento de la ciudad como el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el Casino Principal. Aunque sí acudiría como visitante. Y el gran triunfador sería un joven Marín Bagüés. En opinión de García Mercadal, en su visita a la exposición, «los aragoneses deberían haber tenido en el certamen una más lúcida repre-

sentación, el galardón con una sala entera con obras suyas, y no acudir como en saldo de rincones de estudio, llevando a la exposición obras de años atrás y lienzos pequeños y de escasa importancia. El mundo de los artistas está lleno de malquerencias». <sup>7</sup> En su visita, Mercadal da nombres propios de artistas aragoneses de los que se esperaba más. Uno de los ejemplos es el de Juan José Gárate, que en esos momentos acababa de volver triunfante de Alemania y que, como otros artistas, participaba con lo mejor de su producción en la Exposición Nacional de Madrid. Para García Mercadal:

Los tres cuadros que envió a Madrid a la Exposición Nacional deberían haber sido para Zaragoza. Debería haber llenado una sala o, en su defecto, haber presentado los tres grandes cuadros que envió a la nacional. Los tres son un trozo arrancado de la vida con gallardías de maestro; los tres reflejan con escrupulosa fidelidad escenas de un intenso realismo; los tres dicen algo..., son cuadros sinceros, ejecutados con gran honradez pictórica, sin apelar a falsos recursos coloristas, que no entran en los cánones de quien, como Gárate, camina derecho hacia la belleza por el difícil sendero de la verdad. Sea nuestro silencio respecto a sus obras presentadas como un castigo a su desconsideración con Zaragoza. <sup>8</sup>

Cuando las luces de la Exposición Hispano-Francesa se apagaron, volvió la cruda realidad para muchos españoles. La inestabilidad política y la crisis social en el ámbito rural y en la ciudad que se vivía en España en general y en Zaragoza en particular, se vio encarecida a raíz de la llamada Semana Trágica de Barcelona, a finales de 1909, huelgas, tensiones, que concluyeron de un modo significativo, con el asesinato del Arzobispo Soldevila a manos de un anarquista. Simultáneamente, la política militar en el Protectorado de Marruecos y las campañas del Rif no eran cosa baladí, convirtiéndose en una constante necrológica de jóvenes de reemplazo que aparecía en las páginas de la prensa aragonesa.

En el campo artístico, la cosa no está mucho mejor. En los siete años siguientes, la falta de estímulos artísticos y culturales, así como la escasez de encargos tanto privados como públicos, hacían presagiar el éxodo de

---

<sup>7</sup> J. García Mercadal, «La exposición de arte moderno: Impresiones de un visitante», *Revista Aragonesa* (mayo de 1908), Zaragoza, pp. 93 y 98.

<sup>8</sup> *Ib.*



Fig. 3. Aurelio Grasa. *Los Pintores de Aragón*. 1913.  
Archivo Barboza-Grasa. [www.barbozagrasa.es](http://www.barbozagrasa.es)

los artistas aragoneses y la nueva orientación que habían tomado algunos jóvenes artistas hacia una dimensión más cosmopolita, en detrimento de la pintura de asuntos regionales. En opinión de Concha Lomba, las causas por las que los pintores no contribuyeron la pretendida escuela aragonesa (fig. 3) habrá que atribuir las a diferentes razones, o a la suma de todas ellas.

En primer lugar ninguno de los artistas modernos que lograban despuntar en el territorio nacional e internacional volvieron a su tierra para ejercer; fue el caso de Estevan, aislado en Roma, y Rodríguez, Bernal, en París, Gárate, Aguado Arnal, Pelegrín y Bermejo en Madrid, Martín Durbán o León Astruc en Barcelona... Tampoco hay que reprochárselo. Bastante difícil fue ya conseguir logros en el exterior como para desaprovechar en una ciudad —Zaragoza— o en una tierra —Aragón—, cuyas instituciones públicas desconocían lo que suponía la promoción plástica en aquella época, debiéndose conformar con atender los requerimientos del Centro Mercantil y de algunas publicaciones periódicas. Tampoco creo que los pintores que permanecieron en tierras aragonesas fuesen muy receptivos respecto a los establecidos en Madrid, Barcelona e, incluso, París. El carácter individualista de los artistas, un asunto bastante hollado en aquellos tiempos y vilipendiado en algunos medios de comunicación,

tal vez contribuyera a esa desunión. Y, finalmente, algo tuvo que ver la crítica artística que, falta de la perspectiva histórica necesaria o movida tal vez por una gran miopía, no supo entrever los avances producidos en este sentido; ni supo diferenciar los tópicos regionales de los nuevos regionalismos. Tanto daba si los «baturros» eran concebidos a base de viejos recursos academicistas como si eran resueltos mediante tintas planas sin volumen.<sup>9</sup>

### Una nueva visión de las artes plásticas: el artista-crítico (1915-1930)

Desde la revolución de las artes gráficas, a comienzos del siglo xx, la mayoría de los medios de comunicación contaban con ilustradores. El dibujo adquirió autonomía y mayores posibilidades de asimilación de los plurales estímulos de la modernidad en la ilustración gráfica. Se explica esto por su bajo coste, por el aumento de las ediciones literarias en papel barato y porque las revistas ilustradas del tipo *Blanco y Negro* o *La Esfera*, o las extranjeras de la misma especie, fueron por volumen y calidad de sus ilustraciones e ilustradores, vehículo de creación y transmisión de numerosas ideas para los jóvenes dibujantes.<sup>10</sup>

Lo que no fue tan habitual era que los artistas se convirtieran en teóricos del arte o, en su caso, críticos de arte. En nuestra región, la lista de artistas-críticos, en el periodo que nos ocupa, no es muy extensa, pero quizás sí interesante. Por un lado tenemos a Ramón Acín y a Gascón de Gotor colaborando para el *Diario de Huesca*, Dionisio Lasuén y Juan José Gárate, en las páginas de *Heraldo de Aragón* y *El Diario de Avisos de Zaragoza* indistintamente, y a Hermenegildo Estevan colaborando para la revista *Aragón*. Junto a ellos, escultores, fotógrafos e, incluso, arquitectos completan la lista. Téngase en cuenta que sus experiencias docentes les confirieron una forma-

---

9 C. Lomba, «Pintura regionalista en Aragón (1900-1930)» *Artígrama*, 12 (1996-1997), Zaragoza, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, pp. 503-518, espec. 512 y 513.

10 M. García Guatas, *Publicidad artística en Zaragoza*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 43.

ción más amplia, de manera que, a su faceta eminentemente creativa, sumaban, al menos en teoría, su capacidad didáctica.<sup>11</sup> A esto debemos añadir la profesionalización de la crítica del arte, con una nueva hornada de críticos, jóvenes y mucho más preparados y dedicados plenamente a su tarea. Ejercieron lo que muy bien podría definirse como formalismo y regionalismo. Formalismo porque se ocupaban de reseñar las diferentes exposiciones, concursos y demás actividades artísticas sin exclusión, refiriendo el número de obras, los asuntos tratados, las técnicas e incluso su filiación para, a continuación, plantear una valoración puramente estética. Y preferentemente regionalista, ya que los distintos medios de comunicación incluyeron pocas reseñas y, menos aún, críticas de artistas españoles que no expusieron en tierras aragonesas. Tampoco comentaron las novedades que se estaban gestando fuera de nuestras fronteras, la existencia de grupos o asociaciones creadas o las exposiciones de relieve que fueron produciéndose. Sus correspondientes se ocuparon tan solo de narrar aquellos acontecimientos nacionales a los que concurrían artistas aragoneses, como fueron las exposiciones nacionales, los salones de artes decorativas, menos sistemáticamente los salones de otoño y, eventualmente, las universales y algunos otros certámenes internacionales.<sup>12</sup> Por otro lado, cabe señalar la ceguera por la que ninguno de los críticos supo ver la nueva arquitectura que se ensayaba en Zaragoza: el fracaso del Rincón de Goya (fig. 4) no se debió tanto a su falta de adecuación a la finalidad para que fue pensada como espacio arquitectónico como a otros factores que idealmente dieron por supuestos sus promotores y creador: el carácter de ambiente recogido, selecto y alejado de los tradicionales lugares culturales o de pasatiempo de la ciudad no encontró entre el público ni siquiera esa minoría que, de una forma continuada, fuera a hacer uso del Rincón de Goya.<sup>13</sup>

Nuevas revistas de excelente diseño se van a crear en la segunda mitad del siglo xx. Desde enero de 1923 empezaban a cubrir la crítica y la crónica anual de la actividad artística en Zaragoza los hermanos Albareda en *El No-*

---

11 C. Lomba, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, p. 75.

12 *Ib.*, p. 95.

13 E. Fernández Clemente, en *Gente de orden*, t. 4: *La cultura*, Zaragoza, Ibercaja, 1997, p. 106.

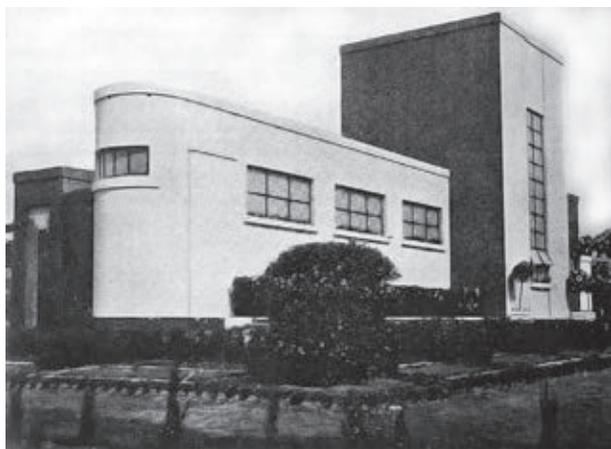


Fig. 4. Anónimo. *Rincón de Goya*. 1928.  
Gran Archivo Zaragoza Antigua. (GAZA) [Adioszaragoza.blogspot.com](http://Adioszaragoza.blogspot.com)

*ticiero*, que había cambiado de formato. Estos críticos, académicos, profesores de la Escuela de Artes Aplicadas y director del Museo de Bellas Artes el menor, Joaquín, fueron fieles cronistas (al modo y estilo como lo hacía José Francés en Madrid) del arte que se expondrá durante los años siguientes en la ciudad, con especial atención al más tradicional y académico.<sup>14</sup> En el año 1925 se crearon dos importantes revistas que sacudieron a la cultura zaragozana en general y las artes plásticas en particular. En mayo saldría a la calle *La Voz de Aragón*, que hasta el año 1935 será el periódico que mejor recoja y represente el espíritu moderno y de cambio de esta década crucial en la historia y vida cotidiana de Aragón y su capital. Fue un periódico moderno y ágil, creado por el periodista y doctor en Historia Francisco Aznar Navarro. Una de las novedades de este diario serán sus secciones fijas. Para este trabajo, la más innovadora será la llamada «Galería de profesionales», donde los artistas aragoneses del momento tenían a su disposición una página en la que expresar sentimientos, sensaciones, etcétera. Esto es, un «retrato en vivo» del acontecer de cada uno, muy importante para el futuro investigador. En

---

14 M. García Guatas, *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada (col. Mariano de Pano y Ruata, 24), 2004, p. 91 .



Fig. 5. Portada de la Revista *Aragón* 1928.  
Biblioteca Virtual de Aragón.

octubre iniciaba su andadura una moderna revista excelentemente ilustrada y tirada en papel *couché* que, como título, aparecía blasonado únicamente el nombre *Aragón* (fig. 5). La creó el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, que desarrolló en esos años una intensa actividad de promoción turística y deportiva de toda la región, especialmente del Pirineo, fomentando el montañismo y el esquí.<sup>15</sup> En lo que respecta al patrimonio cultural, la revista se ocupó de su conservación, defensa y divulgación, entendidas en un sentido amplio, de manera que los museos, los archivos, las bibliotecas, los libros, la arquitectura, las artes plásticas, las industriales, las decorativas y las visuales fueron objeto de una permanente atención.

---

15 Ib., p. 90.

En cuanto a las artes plásticas en particular, ensalzó a los más afamados artistas de entresiglos, como Pradilla, Gárate, Estevan o Bueno, a quienes dedicó numerosos artículos e incluso convirtió en colaboradores esporádicos. Difundió y defendió cuantas innovaciones artísticas se produjeron, aunque las más de las veces resultaban difíciles de aceptar y aun de comprender para un público poco habituado a las novedades. El elenco de críticos e informadores estaba compuesto, fundamentalmente, por Manuel Abizanda, Francisco Íñiguez y Luis de la Figuera en lo referente a las «artes antiguas», en materia contemporánea tuvo un protagonista especial en Francisco de Cidón, que firmaba bajo el pseudónimo de Zeuxis y que fue el responsable del área artística durante esa etapa que analizamos al ocuparse de las críticas aparecidas en la sección titulada «De arte». Su postura fue siempre impecable, pues, en su trabajo teórico (era artista), defendió con empeño las tendencias más innovadoras.<sup>16</sup> Pese a todo, los artistas aragoneses seguían teniendo los mismos problemas que había vaticinado a comienzos del siglo xx Valenzuela la Rosa, pese a la reciente creación del Estudio Goya en el año 1931 y que el Centro Mercantil seguía siendo uno de los pocos espacios expositivos que apostaban por el arte contemporáneo aragonés. Lo cierto es que la precaria situación institucional impedía una carrera artística bien planteada en nuestra región, lo que provocaba la consecuente emigración de los mejores artistas hacia otras ciudades más avanzadas estructuralmente. Algo así debió de sentir José Soldevila en sus crónicas para la revista *El Ebro*, editada desde Barcelona por la Unión Regionalista Aragonesa, cuando afirma: «la región española más atrasada en materia artística es Aragón».<sup>17</sup>

## El fin de una era (1931-1936)

El periodo que va desde la proclamación de la Segunda República en 1931 hasta la sublevación de 1936 ofrece un breve paréntesis de la actividad cultural y artística más moderna e innovadora en lo que a la ciudad de

---

16 C. Lomba, «La *Revista Aragón* y la plástica contemporánea en Aragón (1925-1936)», *Artígrama*, 13 (1998), Zaragoza, Departamento Historia del Arte. Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-329, espec. 318, 323 y 328.

17 J. Soldevila, «Crónicas», *El Ebro*, 134 (1928), Barcelona, Unión Regionalista Aragonesa, p. 14.

Zaragoza se refiere. En los primeros años treinta del siglo pasado aparecen nuevos espacios expositivos. Al Estudio Goya y el Centro Mercantil, de los que ya habíamos hablado anteriormente, se le suman los espacios que aportan dos importantes periódicos, como son el *Heraldo de Aragón* y *La Voz de Aragón*, así como el espacio destinado a exposiciones que ofrece el Rincón de Goya, por no hablar de la creación de la primera galería aragonesa, fundada por el también escritor Tomás Seral y Casas, cuya actividad será cercenada al estallar el conflicto bélico de 1936.

Por otro lado, el panorama editorial se amplía con la creación de nuevas revistas culturales que iban a aportar una nueva visión sobre el debate artístico del momento, las vanguardias. La llegada de la Segunda República alteró e introdujo un clima moral e intelectual nuevo. Al calor de tales cambios empezaron a producirse experiencias plásticas que ya podemos considerar vanguardistas, aunque el tiempo del que «dispuso» la República fue escaso, y por esa causa no llegaron a dar los frutos que prometían<sup>18</sup>. Los dos artistas aragoneses que mejor supieron interpretar ese rompedor arte de vanguardia van a ser González Bernal y Ramón Acín. Los mencionados artistas, y algunos otros como Juan Luis Buñuel, crearon un universo propio basado en el fundamentalismo de la libertad de expresión, que fue representada mediante óleos, *collages* o papeles. El arte español del siglo xx quedó violentamente fracturado por el conflicto bélico de 1936 y su fatal desenlace, partiéndose en dos hemisferios cronológicos: hasta y después de la Guerra Civil.<sup>19</sup> La guerra enroló a los artistas más jóvenes en uno u otro bando y aisló a los mayores, que permanecieron en Zaragoza durante esos años. Movilizaron a los pintores para dos actividades al servicio de la causa de la guerra: los trabajos de propaganda política y su colaboración en exposiciones benéficas.<sup>20</sup>

Al mismo tiempo, la prensa era silenciada, impidiendo conocer fuera lo que estaba ocurriendo en Zaragoza y neutralizando cualquier reacción

---

18 V. Bozal, *Historia de la pintura y escultura en España (1900-1939)*, Madrid, Machado Grupo Distribuidores (col. La Balsa de Medusa, 149), 2013, pp. 145-146.

19 J. Brihuega, *Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español (1939-1960)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza/Ministerio de Cultura, 2009, pp. 91-98.

20 M. García Guatas, *Francisco Marín Bagüés...*, p. 132.

rápida. Además, fue decretado el estado de guerra, que depositaba el mando en manos de la autoridad militar y, paradójicamente, consideraba como rebelde a todo movimiento que pudiera producirse desde entonces en defensa del orden republicano.<sup>21</sup> La Guerra Civil no solo paralizó todas las actividades artísticas para no volver a resurgir, también cercenó la vida de miles y miles de españoles; entre ellos, artistas notables aragoneses como Ramón Acín, Federico Comps o Baltasar González, o críticos como Marín Sancho, todos ellos fusilados. Otros artistas lograron escapar y salvar la vida, por puro milagro. En cuanto a los críticos de arte que pertenecían a una u otra ideología, eran conscientes del papel que desempeñaban y, por lo tanto, de las presiones a las que podían verse sometidos<sup>22</sup>. En cuanto nombres, los dos críticos más importantes del momento son Valenzuela la Rosa y García Mercadal.

El primero abandonaría la actividad de crítico al concluir la contienda bélica, el segundo regresaría Zaragoza para escribir crónicas que apoyaban al bando nacional una vez desengañado de la República. A la conclusión de esta actividad, regresaría de nuevo a Madrid, donde iniciaría una nueva etapa como biógrafo, sin dejar del todo la labor de crítico de arte para distintos medios. En cuanto a la nueva hornada de críticos jóvenes, Ostalé Tudela, Luis Torres, Martín Triep o Fatás Ojuel desarrollarán su labor, de manera más o menos continuada, en los medios de comunicación que quedaban tras la contienda, esto es, *Heraldo de Aragón*, *El Noticiero* o, incluso, *Amanecer*. Algunos de estos autores, a través de sus críticas y ensayos, defendieron y aclararon a un público necesitado de nuevas miras las vanguardias. Otros, en cambio, quedarán «anulados» ante la postura conservadora que domina todos los medios de comunicación. Ya lo afirma algunos años antes Manuel Bescós, más conocido como Silvio Kossti:

La crítica española de arte no es otra cosa que uno y trino cheispiriano: palabras, palabras y palabras, alineadas en columnas como soldados en parada. A las veces, las palabras parecen cristalizar en conceptos arbitrarios, en vagas logomaquias, en entelequias insoldables e intrascendentes, y todo esto se enlaza y amplifica a lo largo, a lo ancho y a lo profundo en arcadas que

---

21 P. Rújula, «Historia contemporánea. El levantamiento de julio de 1936», en *Historia de Aragón*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2008, p. 706.

22 C. Lomba, *La plástica...*, p. 120.

recuerdan las del vómito y a las que se le da amplitud suficiente para poder pasar a la caja del rotativo, del reptativo, de la revista o del teatro y cobrar en taquilla los duros del artículo, que es a lo que se iba [...] donde se encierran y ahogan la esperanzas en flor de todo nuevo artista que, por serlo, no se avino a pechar el afrentoso peaje.<sup>23</sup>

---

23 S. Kossti, «Crítica en España», *Revista Aragón*, 22 (julio de 1927), Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, p. 142 .



# MANUEL ROTELLAR EN *ANDALÁN*: CRÍTICA DE CINE EN LOS MÁRGENES DURANTE LA TRANSICIÓN

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN

Fernando SANZ FERRERUELA

Universidad de Zaragoza

La crítica de cine se ha visto relegada muchas veces a la condición de una manifestación en los márgenes de la crítica de arte, y aún no ha tenido suficiente reconocimiento científico por parte de la historiografía cinematográfica de nuestro país, que todavía no le ha dedicado la atención que merece.

Lo mismo sucede con el ámbito específico del que esta ciencia se ocupa, que, si bien no tiene que ver propiamente con el marco urbano, sí que está directamente relacionado con el campo de la crítica y del audiovisual, en concreto el cine.

Además, el nombre que hemos elegido, el cinéfilo, cineasta, historiador y crítico de cine zaragozano, Manuel Rotellar (1923-1984), es también una figura «en los márgenes» de lo académico, ya que desarrolló todas esas facetas sin dedicarse nunca a la docencia, y sin ser miembro de ningún organismo «académico» u oficial hasta época muy tardía (fue el primer director de la Filmoteca de Zaragoza, Sección de Investigación y Archivo, entre 1981 y 1984) y, por tanto, en un terreno mixto entre lo *amateur* y profesional muy poco definido, lo que no impidió que desarrollara con brillantez cualquiera de sus facetas (fig. 1).

Podemos llegar a calificar la obra escrita de Manuel Rotellar sobre cine, tanto en la parcela crítica como historiográfica, de ingente por la cantidad de trabajos acerca de los más diversos temas y aspectos, como



Fig. 1. Manuel Rotellar.

dan buena cuenta de ello los numerosos medios de prensa y editoriales en los cuales vieron la luz dichos escritos. Así, en efecto, las revistas especializadas de alcance nacional —e internacional— en el ámbito cinematográfico, como *Otro Cine*, *Film-Guía*, *Terror Fantastic*, *Cinema 2002*, *Cinestudio*, *Positivo*, *Revista Internacional del Cine* y otras de carácter más local, como *Pantallas y Escenarios*, así como la prensa diaria (*Amanecer*, *Pueblo*, *Aragón Exprés* o *El Día*), fueron los medios escogidos con predilección por Rotellar.

La década de los sesenta sería la época de su definitivo asentamiento como crítico de cine por medio de las publicaciones antes citadas, si bien es cierto que era una labor que ya venía ejerciendo asiduamente, muchos años atrás, desde los programas de mano editados por el Cineclub de Zaragoza; de hecho, su entrada a principios de 1946 en esta importante entidad cinéfila, que llegaría a convertirse en una de las más activas del país desde su misma fundación (poco antes, en diciembre de 1945), fue motivada por la obtención de un premio a la mejor crítica de la película franco-suiza *Rapto* (*Rapt*, Dimitri Kirsanoff, 1934) (fig. 2), que fue proyectada junto con otras cintas adscritas al cine experimental de vanguardia, como

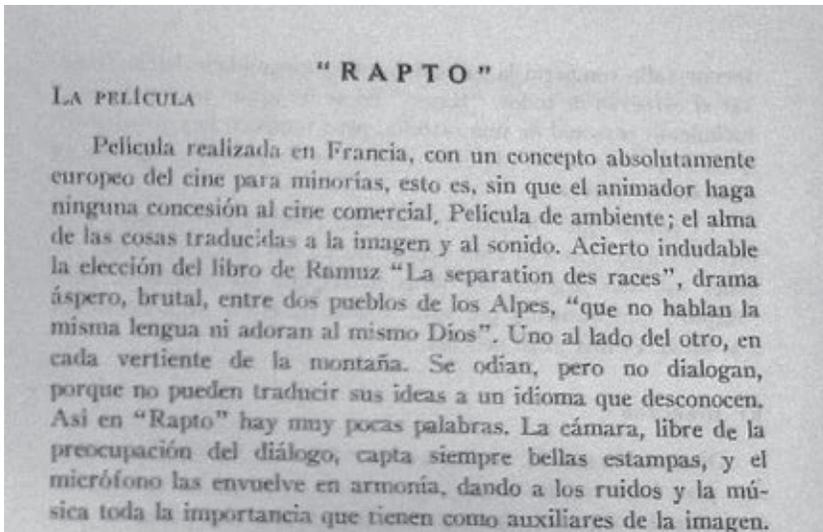


Figura 2. Crítica de la película *Rapto* (1946).  
Fuente: Filmoteca de Zaragoza (Sección de Investigación y Archivo)

*Mannesmann* (Walter Rüttmann, 1937) y *Sinfonía en azul* (*Komposition in Blau*, Oskar Fischinger, 1935).<sup>1</sup>

Unos años después, a principios de 1951, tenemos noticia de que Rotellar llevaba a la imprenta un trabajo monográfico sobre la película de Murnau, *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), dentro de una colección lanzada por el propio cineclub y que recibiría el nombre de «La Tela de Penélope», bajo la cual se pretendía publicar periódicamente sendos estudios sobre films significativos de la historia del cine.<sup>2</sup> A partir de ahí se iniciaría una especial

1 Fueron proyectadas en la segunda sesión del cineclub, que por aquel entonces tenía su sede en el Cine Elíseos de la capital, el 20 de enero de 1946. En el programa de la cuarta sesión (10 de febrero de 1946), consta el premio otorgado a Manuel Rotellar. Puede consultarse esta información relativa al cineclub zaragozano en la Filmoteca de Zaragoza, Sección de Investigación y Archivo.

2 Aparece mencionada esta circunstancia en el programa de la sesión 89.<sup>a</sup> (2 de febrero de 1951). En este mismo programa, hallamos un artículo de Rotellar titulado «Los documentales italianos y españoles».

relación del autor con el cine de terror, declarándose un fervoroso admirador del género.<sup>3</sup>

En otro orden de cosas, el año anterior, concretamente en junio de 1951, hubo una sesión especial titulada «Antecedentes del neorrealismo» con las películas *Nanook, el esquimal* (*Nanook of the North*, Robert Flaherty, 1922); algunas escenas seleccionadas de *El último* (*Der Letzte Mann*, Friedrich W. Murnau, 1924); y la protoneorrealista *Cuatro pasos por las nubes* (*Quattro passi fra le nuvole*, Alessandro Blasetti, 1942). El programa escrito se completaba, aparte de con las fichas técnicas de las citadas películas, con un «Estudio sobre el neorrealismo», todo ello firmado por Manuel Rotellar.<sup>4</sup>

Siguiendo igualmente con su faceta historiográfica, otro de sus temas más queridos y recurrentes fue el cine español, especialmente el centrado en el periodo de la Segunda República, cuyos estudios quedarían sintetizados en la monografía *Cine español de la República*, editada a instancias del Festival Internacional de San Sebastián en 1977, y, sobre todo, el cine aragonés o realizado por aragoneses (desde Segundo de Chomón, Florián Rey y Luis Buñuel hasta culminar en las generaciones posteriores encarnadas por José Luis Borau o Carlos Saura). Si bien es verdad que destaca sobremedida, por el número de veces tratada, la figura del director calandino.

En efecto, todos estos nombres aparecerán en las páginas del periódico *Andalán*, del que nos ocuparemos un poco más adelante. Sin olvidarnos, por supuesto, de los valiosos volúmenes editados con motivo de los diferentes Ciclos de Autores y Temas Aragoneses, que suponían el complemento perfecto de las proyecciones filmicas organizadas por el propio Rotellar en cinco oportunidades consecutivas, desde 1970 a 1974, con el apoyo, en un primer momento, del Cineclub Gandaya, presidido en aquella época por los hermanos Alberto y Julio Sánchez Millán,<sup>5</sup> y, posteriormente,

---

3 Como quedaría refrendado con su artículo «Lo terrorífico en el cine», *Revista Internacional del Cine*, 5 (diciembre de 1952), pp. 46-51. En ese mismo número, nuestro autor concretó una «Filmografía esencial del cine terrorífico», pp. 94-95.

4 Incluido en el programa de la Sesión 99.<sup>a</sup> (8 de junio de 1951) del Cineclub de Zaragoza.

5 El propio Rotellar contaba las vicisitudes en torno al origen de estos ciclos a J. J. Vázquez en «Manuel Rotellar. Oficio espectador de cine», *Andalán*, 348 (1-15 de enero de 1982), pp. 35-37.



Figura 3. Portada del libro de Rotellar, *Aragoneses en el cine 3* (1972).  
Fuente: colección particular

continuada la labor de patrocinio por el Ayuntamiento de Zaragoza (fig. 3). La intención era clara, como exponía el organizador en primera persona: «Con estos ciclos pretendo ordenar, sintetizar, ampliar e interpretar todos los datos que componen la historia de la cinematografía aragonesa, para intentar cubrir las lagunas que ahora existen y sentar las bases de una investigación más profunda». <sup>6</sup> Estas investigaciones componían una novedosa iniciativa por ocuparse de unos aspectos —los relacionados con el cine aragonés y sus nombres propios— que, generalmente, se habían tratado de manera lateral y sesgada, a lo que se sumaban, en ocasiones, no pocos prejuicios. Esta reivindicación de Rotellar del cine aragonés o realizado por

---

<sup>6</sup> En J. J. Vázquez, «¿Qué es el cine aragonés. Entrevista con Manuel Rotellar», *Andalán*, 25 (16 de septiembre de 1973), p. 13.

aragoneses casaba bien con el ánimo regionalista que infundiría desde sus páginas el periódico *Andalán*, como certifica la recurrente presencia de los nombres citados más arriba, así como otra serie de variados aspectos que tenían que ver, por ejemplo, con la cartelera zaragozana o el cine *amateur*, entre otros.

### *Andalán, un medio alternativo para un crítico al margen*

El 15 de septiembre de 1972 salía a la calle el primer número de este periódico *quincenal aragonés*, permaneciendo en los quioscos hasta 1987. A partir de 2010, iniciaría una nueva etapa en edición digital.

Se trataba de una publicación que se situaba en los márgenes del *statu quo* socio-político y cultural del momento, imbricado de pleno en el (tardo)franquismo, puesto que surgió como una alternativa que pronto desarrolló diferentes polémicas debido a su posicionamiento aragonésista y de izquierdas.<sup>7</sup> Lo cual le conllevó no pocos problemas de censura, hasta el punto de que varios números del periódico fueron «secuestrados» por las autoridades.<sup>8</sup> Entre los temas de los que se ocuparon, dentro de los dos vectores ideológicos principales indicados, estuvieron el trasvase del Ebro, la (mala) situación de las comarcas aragonesas frente al centralismo de Madrid y, ya en los años de democracia, la falta de concreción del régimen autonómico, etcétera.

Desde el principio colaborarían en sus páginas algunos de los más destacados intelectuales (muchos de ellos adscritos a la Universidad zaragozana) y figuras culturales aragonesas de los años setenta y ochenta: Eloy Fernández Clemente, coeditor y director durante su primera época, José

---

7 «Hemos de aumentar la cultura y los cauces de comunicación en la región; revisar la historia y la biografía, haciendo eco de nuestros valores actuales, estudiando los problemas presentes a todos los niveles. Con la noble impertinencia de quienes no sirven intereses concretos. Con una postura clara y juvenil en busca incansable de la verdad, la libertad y la justicia». Así se expresaba Eloy Fernández Clemente, su primer director, en la primera página del primer número.

8 Véase, sobre todas estas vicisitudes, E. Fernández Clemente, *Los años de Andalán. Memorias (1972-1987)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2013.

Antonio Labordeta, Guillermo Fatás, José Carlos Mainer, Emilio Gastón, Juan José Carreras, Carlos Forcadell, José Luis Lasala (que se ocupaba de la crítica de arte bajo el pseudónimo de Royo Morer), además de Juan José Vázquez (que se hizo cargo de la parcela cinematográfica, aunque también desempeñarían esporádicamente estas funciones Enrique Carbó, Alberto Sánchez Millán y Enrique Franco) hasta que fue sustituido por Manuel Rotellar.

Ciertamente, *Andalán* significó un referente ineludible para la comprensión de las artes de este periodo en Aragón y en el conjunto del Estado.<sup>9</sup> En este sentido, sus páginas contenían numerosos artículos sobre música, arte, fotografía (críticas a cargo de Rafael Navarro y de Alberto Sánchez), costumbres y tradiciones populares, etcétera, además de, por supuesto, cuestiones de la actualidad política, económica y social.

En cuanto a la presencia de Rotellar en *Andalán*,<sup>10</sup> debemos referenciar una primera incursión, en el número 58 (1 de febrero de 1975), con el artículo «Luis Buñuel: elementos para una bibliografía», si bien es cierto que su presencia se regularizaría desde el número 110 (abril de 1977), a partir de un texto que poco tenía que ver con el cine pues estaba dedicado a la figura del poeta Miguel Labordeta y su peña *Niké*. Mientras que el último de sus trabajos aparecería en el número 387 (1 de septiembre de 1983), el cual, curiosamente, a modo de cierre circular, también estaría protagonizado por el realizador calandino, recientemente fallecido, llevando por título «Luis Buñuel. A través de su cine y sus amigos». Un cineasta al que dedicó algunos otros artículos, como «Constantes en el cine de Buñuel», publicado en el número 245 (23-29 de noviembre de 1979) (fig. 4).

---

9 Como ha demostrado el profesor Jesús Pedro Lorente en su trabajo «El periódico *Andalán* como fuente para el estudio del arte contemporáneo, la música y las artes populares en Aragón», en A. Ubieto Arteta (coord.), *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas (Actas de las IV Jornadas)*, Zaragoza, ICE (Universidad de Zaragoza), 1989, pp. 503-512.

10 Puede consultarse el trabajo de conjunto de L. Alegre, «Manuel Rotellar en *Andalán*», *Andalán*, 419 (15 de enero de 1985), pp. 42-45. Véase también, de V. Calavia, «Manuel Rotellar. La disección entomóloga del cine», *Cabiria. Cuadernos Turolenses de Cine*, 7 (2010), pp. 86-105.



Gracias al centenar largo de artículos publicados (una buena parte de ellos, críticas de películas), podemos rastrear los últimos estrenos comerciales en nuestra ciudad, así como el desarrollo de otros eventos de público más minoritario, como es el Festival de Cine de Cortometraje de Huesca (del que se ocupó en tres ediciones: 1977, 1979 y 1980). Respecto a los primeros, atendió a grandes producciones de Hollywood, como *El último magnate* (*The last tycoon*, Elia Kazan, 1976),<sup>12</sup> los estrenos de Woody Allen (*Annie Hall* [1977]);<sup>13</sup> *Interiores* (*Interiors*, 1978);<sup>14</sup> o, dentro de la vertiente más estrictamente comercial: *Grease* (Randal Kleiser, 1978),<sup>15</sup> *La furia* (*The fury*, Brian de Palma, 1978),<sup>16</sup> entre otros muchos ejemplos.

En cuanto al cine europeo, podemos destacar un notable interés por el cine italiano, con algunos representativos títulos y cineastas de la época, como Bernardo Bertolucci: *Novecento* (*Novecento (1900)*, 1976),<sup>17</sup> *La luna* (1979);<sup>18</sup> o Pier Paolo Pasolini: *Teorema* (1968),<sup>19</sup> *Las mil y una noches* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974)<sup>20</sup> o, por último, *Pajaritos y pajarracos* (*Uccellacci e uccellini*, 1966),<sup>21</sup> estrenada en España con trece años de retraso.

Del mismo modo, el último cine español sería objeto de atención del crítico, como podemos comprobar en el comentario de *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977),<sup>22</sup> *La Corea* (Pedro Olea, 1976),<sup>23</sup> así como otros títulos firmados por Alfonso Ungría, Carles Mira, Antonio Drove, Josep Maria Forn, Jaime Chávarri, etcétera.

En otro orden de cosas, además de su particular interés por estudiar el cine aragonés desde un punto de vista histórico, como hemos mencionado

---

12 *Andalán*, 114 (10 de mayo de 1977), p. 15.

13 *Andalán*, 153 (17 de febrero de 1978), p. 12.

14 *Andalán*, 209 (16 de marzo de 1979), p. 15.

15 *Andalán*, 194 (1 de diciembre de 1978), p. 12.

16 *Andalán*, 238 (5 de octubre de 1979), p. 12.

17 *Andalán*, 201 (19 de enero de 1979), p. 11.

18 *Andalán*, 257 (15 de febrero de 1980), p. 12.

19 *Andalán*, 257 (15 de febrero de 1980), p. 12.

20 *Andalán*, 257 (15 de febrero de 1980), p. 12.

21 *Andalán*, 257 (15 de febrero de 1980), p. 12.

22 *Andalán*, 119 (24 de junio de 1977), p. 16.

23 *Andalán*, 119 (24 de junio de 1977), p. 16.

más arriba, dedicó sendas críticas a los últimos estrenos de un cineasta que ya comenzaba a afianzarse plenamente en el panorama nacional, Carlos Saura, que en la época que nos ocupa, finales de los años setenta-principios de los ochenta, fue especialmente activo.<sup>24</sup>

Pasando al terreno de lo concreto, y para profundizar en el estudio de las constantes que determinaron el ejercicio de la crítica de cine por parte de Rotellar (en *Andalán* y otros medios de prensa), hemos seleccionado tres ejemplos, cercanos en el tiempo pero muy diferentes entre sí, tanto por la procedencia e implicaciones temáticas, narrativas y estéticas de las películas (una es española; otra, estadounidense; y la última, europea) como en cuanto a metodología y enfoque crítico.

En primer lugar, la crítica cinematográfica de *Mamá cumple cien años* (Carlos Saura, 1977),<sup>25</sup> en la que nuestro autor va a desplegar una extensa red de relaciones que busca situar el título analizado en el conjunto de la trayectoria de su autor, de modo que vincula esta cinta con otra obra suya anterior, *Ana y los lobos* (1972), donde el argumento aparecía presidido por un tratamiento peculiar de la familia. Es lógica esta relación, puesto que en ambas películas aparecían los mismos personajes (excepto el encarnado por el fallecido José María Prada), pero con una variación substancial en cuanto al uso de recursos y la adscripción genérica.<sup>26</sup> En *Mamá cumple 100 años*, Saura, según Rotellar, se puede mover sin los impedimentos de la censura que todavía estaban presentes en la anterior, donde desarrolla la cualidad de lo simbólico «como herramienta de trabajo». Después de la censura, Saura «se ha replanteado muchas cosas». Esta nueva situación, a

---

24 Igualmente, Rotellar trató desde *Andalán* la figura de José Luis Borau: en su artículo «El cine de José Luis Borau», *Andalán*, 239 (12 de octubre de 1979), p. 19. Y en la crítica de su película *La sabina*, *Andalán*, 280 (11 de agosto de 1980), p. 11.

25 *Andalán*, 244 (16 de noviembre de 1979), pp. 12-13. Asimismo, Rotellar se ocuparía del director oscense en los siguientes artículos: «El cine de Carlos Saura», *Andalán*, 176 (28 de julio de 1978), p. 15; y «El cine de Carlos Saura (y II)», *Andalán*, 179 (18 de agosto de 1978), p. 11. Y volviendo a la crítica de películas concretas: sobre *Deprisa, deprisa*, *Andalán*, 315 (2 de abril de 1981), p. 16; y sobre *Bodas de sangre*, *Andalán*, 323 (29 de mayo de 1981), p. 16.

26 Estas diferencias las expone el propio Saura en una entrevista hecha por A. Castro en la revista *Dirigido por...*, 69 (1979), pp. 44-50.

partir de la cual se desprende de los símbolos,<sup>27</sup> se dio, a juicio de Rotellar, con *Los ojos vendados* (1978), la cinta anterior a *Mamá...*, un film «repleto de sugerencias latentes en signos reconocibles, armonizados convenientemente y para evitar estridencias...» (fig. 5).

Asimismo, el crítico la califica de «obra muy importante del cine español, y una nueva manifestación del talento de su realizador». Comedia de género que descarta el histrionismo exagerado y chabacano. Se centra en los aspectos argumentales, la trama y los personajes, los analiza de acuerdo con sus implicaciones psicológicas y todos los aspectos adscribibles al género cinematográfico.

Finalmente, considerando su particular revisión y reivindicación del cine «aragonés», realizado por aragoneses, Rotellar llega a «entroncar la película con Buñuel, con Goya y con Gracián, así como con el esperpento que todo español lleva consigo».

De la crítica sobre *Mamá cumple cien años*, podemos inferir que a Rotellar le interesan especialmente los rasgos definitorios de un estilo, en este caso, el de Saura, que desentraña a través de los resortes de la puesta en escena, en el dibujo de los personajes y en los aspectos fundamentales de la trama argumental. Todo ello queda claramente ejemplificado en este párrafo de un artículo, ya citado en estas páginas, sobre la obra de conjunto del oscense al hablar, concretamente, de *Peppermint frappé* (1967), título que inauguraría una serie de trabajos posteriores donde el elemento simbólico conformaría toda una manera de hacer: «La fidelidad a una línea de estilo y de conducta quedará definida más intensamente en los films siguientes: *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973)...».<sup>28</sup>

Búsquedas afrontadas por el crítico que van parejas al enfoque desplegado por los franceses de la mítica *Cahiers du Cinéma* a la hora de articular su teoría en torno al cine «de autor», y que substanciarán buena parte de los textos de Rotellar, especialmente si están basados en poéticas tan personales como la del realizador Carlos Saura.

---

27 Esto también es observado por otros dos críticos: E. Rimbau, en *Dirigido por...*, 67 (octubre de 1979), pp. 63-64, y A. Masó, *La Vanguardia* (20 de septiembre de 1979), p. 54.

28 M. Rotellar, «El cine de Carlos Saura (y II)», *Andalán*, 179 (18 de agosto de 1978), p. 11.

Otro ejemplo de crítica, centrada en un trabajo muy diferente, es su comentario sobre la película *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, 1979),<sup>29</sup> estrenada en el Cine Don Quijote de la capital aragonesa (fig. 6). No obstante, además de la reseña publicada en *Andalán*, hemos de tener en cuenta que nuestro crítico publicó otra anteriormente en el periódico *Aragón Exprés*, con fecha de 16 de noviembre de 1979.

El título de Coppola fue recibido con inusitada expectación debido a los conocidos e interminables problemas sufridos a lo largo de todo el costoso proceso de producción, tanto en medios económicos empleados como en las diferentes vicisitudes que en más de una ocasión dieron al traste con muchos de los planes de rodaje establecidos.

Tras abordar un repaso a la trayectoria fílmica del director, que califica de «coherente», Rotellar define su trabajo como una recuperación de las «fórmulas narrativas del viejo Hollywood», situándose asimismo en el origen, según su criterio, de una revitalización del pasado esplendor de la industria estadounidense. En tal apreciación hemos de considerar una acertada adscripción que en poco tiempo tendría notable éxito y resonancia historiográfica bajo la etiqueta de «Nuevo Hollywood», y en la cual se incluirían otros cineastas, como Steven Spielberg, George Lucas, Martin Scorsese o Michael Cimino, director de otro film referente de la guerra del Vietnam, *El cazador* (*The deer hunter*, 1978), protagonizada por tres combatientes estadounidenses, y con la que habitualmente se ha comparado la cinta de Coppola; circunstancia más comprensible todavía si consideramos el estreno casi consecutivo que se dio entre ambas. De hecho, el propio Rotellar califica el film de Cimino como una de las películas que «ponía el dedo en la llaga», aunque la de Coppola lo hacía «con una mayor viveza, una más reflexiva matización».

Uno de los aspectos de los que se ocupa el crítico tiene que ver con la polémica surgida en Estados Unidos por la visión en torno a la participación de su ejército en el conflicto, si bien es cierto que a Rotellar esto no le preocupa en exceso, como sí ocurrió con otros críticos españoles que, imbuidos de una crítica altamente ideologizada, fundamentaron su discurso

---

29 *Andalán*, 245 (23-29 de noviembre de 1979), p. 12.



Figs. 5 y 6. Crítica de Rotellar sobre *Mamá cumple 100 años* y sobre *Apocalypse now*. Fuente: periódico Andalán.

en la dura acusación de ser una película políticamente tendenciosa. Uno de los más claros ejemplos de ello fue el texto de Ignacio Ramonet, que en la revista *Triunfo* afirmaba: «Frente a los problemas de la guerra, del militarismo y del colonialismo —temas políticos de primer orden—, *Apocalypse now* mantiene constantemente una posición netamente de derecha», lle-

confusión y su locura. A partir de aquí debe reflexionarse sobre los objetivos y alcances del trabajo de Coppola. Echando una ojeada a su obra precedente, hemos de percibir una trayectoria coherente, muy meditada, que va desde «Ya eres un gran chico» —problemas juveniles, en tono de comedia, de inspirada comedia—, hasta llegar a «El padrino», sobre el mundo proceloso de la mafia, que restalla emotivamente en los ánimos del público mundial, exigiendo una segunda parte que obtiene también gran éxito.

Sobre la guerra del Vietnam se ha escrito mucho y se han realizado películas responsables. «El cazador», una de ellas, puso el dedo en la llaga sin vida del ciudadano norteamericano; y lo hace ahora Coppola con una mayor viveza, una más reflexiva matización, llevando su denuncia a extremos apocalípticos. Para el tema central del film se ha partido del atormentado texto de Joseph Conrad, «El corazón de las tinieblas», escrito en 1902. Se hace relación en esta novela de un viaje en busca de un hombre (imagen paralela de aquella fatigosa búsqueda de Stanley en pos de Livingstone, en el África Central). Conrad sitúa su búsqueda en el Congo, y el explorador es ahora el capitán Willard, y su objetivo es Kurtz. En su busca remonta la corriente de un gran río. Coppola reconoce que el libro de Conrad es sólo un soporte en «Apocalypse Now», completado con textos y poemas de los ilustres T. S. Eliot y Jesse Weston.

Lo obtenido con estos parques elementos, no puede des-



gando a acusar a la «crítica de izquierda» de su actitud de inoperancia ante esta visión, a su juicio, claramente orientada a exculpar la acción de los estadounidenses en la guerra.<sup>30</sup>

Otro tema recurrente que aparece en todas las críticas, y que en el texto de Rotellar no es excepción, es la relación con la novela de Joseph Conrad (*El corazón de las tinieblas*, publicada en forma de libro en 1902) en que se basa el argumento cinematográfico. En este sentido, destaca su fidelidad al texto literario, hasta el punto, llegaba a afirmar en su crítica de *Aragón Exprés*, de que, «si Conrad pudiera contemplar la película, se sentiría totalmente identificado con ella». Una opinión en sintonía con la de Miguel Marías, que, con una especial clarividencia y profundidad, destacaba los vínculos con el relato de Conrad, definiendo ambas obras como «parábola», y, concretamente a la película, como un film «estilizado, irrealista e incluso onírico, más sensorial o sensacional que narrativo o dramático».<sup>31</sup> Algo que, según apuntan otros autores, le serviría a Coppola para plantear una historia «escapista»,<sup>32</sup> que no pretende establecer una lectura realista o histórica del conflicto (de ahí esa presunta asepsia a la hora de tratar la acción estadounidense en Vietnam, que sacó de quicio a los más críticos), sino que transita por derroteros más simbólicos y metafóricos. Así, en efecto, como medio idóneo se erige la estructura del «viaje» (presente en libro y película), concepto que también es mencionado por Rotellar.

En última instancia, según el crítico aragonés, la interpretación que debemos hacer de la película de Coppola implica una reflexión mucho más a fondo, que trasciende el conflicto específico entre estadounidenses y norvietnamitas, y que es expresión del «horror de todas las contiendas bélicas», así como de todo el ambiente de degradación que envuelve a los individuos implicados en ellas. En todo ello coincide el crítico de *Heraldo de Aragón*,

---

30 Véase I. Ramonet, «Lo que el Vietnam se llevó: *Apocalypse now*: un discurso de rechas», *Triunfo*, 877 (17 de noviembre de 1979), pp. 46-47. En este mismo número, este autor publicó una «Conversación con Coppola», pp. 47-49. Por último, hay un tercer texto en el que Ramonet se ocupó de este tema, en «Hollywood y la guerra del Vietnam. Cómo filmar el Apocalipsis», *Tiempo de Historia*, 54 (mayo de 1979), pp. 110-119.

31 *Dirigido por...*, 68 (noviembre de 1979), p. 57.

32 J. E. Monterde y E. Rimbau, «Vietnam, la mala conciencia del cine americano», *Dirigido por...*, 67 (octubre de 1979), p. 34.

Joaquín Aranda: «[...] ahí esta la guerra *in propria persona*, y eso me parece que es auténticamente inolvidable: ese ambiente de crueldad, de inquietud, de impiedad del hombre para con el hombre, es uno de los espectáculos más escalofriantes y “verdaderos” a que he asistido en muchos años». <sup>33</sup> Ambos críticos aragoneses recomiendan el visionado de la película, vaticinando Rotellar con gran acierto que estamos ante un «gran film que hará época».

Otro ejemplo de crítica de cine internacional de Manuel Rotellar lo podemos encontrar en la obra de Pier Paolo Pasolini, a quien dedicó varios comentarios, como hemos citado páginas atrás. En concreto, nos centramos en *Teorema* (1968), <sup>34</sup> que, como había sucedido con otros títulos de su autor, fue estrenada con retraso en nuestro país por cuestiones de censura. Así, este acontecimiento tuvo lugar en Zaragoza en marzo de 1978, pero sabemos que ya se pudo ver en otras ciudades del país, como Barcelona, en abril de 1976. Una película especialmente representativa de su trayectoria, en la que se ocupaba de temas recurrentes tanto en su obra literaria como fílmica. De hecho, *Teorema* llegó a formar un interesante tándem con una novela homónima firmada por el propio Pasolini, pudiéndose considerar, por tanto, como una adaptación del texto escrito. El propio Rotellar explica ese origen literario a partir de una extensa cita textual del escritor y director italiano, que define como una auténtica «declaración de principios», y que, según el crítico, ayuda a desvelar algunos de los significados de esta obra, considerada por la mayoría de la crítica como «cerrada, oscura <sup>35</sup> y repleta de claves». Dentro de estas claves, que urden un complejo entramado simbólico, destacan las referencias a lo religioso (pasajes y textos bíblicos), que Pasolini entremezcla con algunos versos del poeta francés Rimbaud y fragmentos de un cuento del ruso Gogol; una heterogénea mixtura que define un conjunto que, a pesar de la procedencia literaria, debe remitir a una lectura visual, en torno a la imagen, «que tiene valor enlazada con otra y con otra».

---

33 En «Los estrenos en los cines. Don Quijote: *Apocalypse now*», *Heraldo de Aragón* (15 de noviembre de 1979), p. 17.

34 Véase nota n.º 19.

35 Ángeles Masó destacaba que «la película no resulta siempre transparente para el espectador». En su crítica de esta, publicada en *La Vanguardia Española* (20 de abril de 1976), p. 61.

Acto seguido, Rotellar describe el peculiar argumento, la «historia» (entrecomillado del autor), protagonizada por una familia «pequeño-burguesa» (de industriales milaneses), un concepto muy de la época que integra, más que un aspecto relativo a una caracterización socioeconómica, una condición que se adentra en el terreno de lo ideológico y que, a juicio del director italiano, ha configurado unos modos de vida conformistas, adocenados y convencionales. Todos estos elementos son quebrados por la llegada (de la que no se da más detalle en la cinta) de un atractivo joven que rompe con esa monotonía y vida gris por medio de las sucesivas relaciones sexuales mantenidas con los diversos miembros de la familia. Así, en efecto, «el erotismo es [un] hecho cultural», es decir, es concebido como un «lenguaje», quizás el único, de carácter universal.<sup>36</sup> Por otra parte, siguiendo a Rotellar, resultan muy interesantes y esclarecedoras las alusiones del cineasta al papel de este particular «lenguaje» o «sistema de signos<sup>37</sup> específicos, diferente del sistema lingüístico», que se vincularía con lo convencional, con lo comúnmente aceptado en las relaciones sociales. Es en este punto en que el crítico acierta a identificar este elemento de la sexualidad con la semiología; una relación que «establece un clima intensificado mediante citas y claves». Esta mención centrada en el signo denota un conocimiento y aplicación de la metodología semiótica al estudio del cine por parte de nuestro crítico; una disciplina que se empezaba a desarrollar por teóricos como Christian Metz coetáneamente al film de Pasolini, y que en los años setenta conocería una época de especial esplendor con trabajos como *Lenguaje y cine* (1973) o *Ensayos semióticos* (1977). Es más, el mismo

---

36 Estas ideas se pueden asociar perfectamente con las teorías del pensador alemán Herbert Marcuse, que, en su libro *Eros y civilización*, publicado en su primera edición en 1955 (en 1966 habría una segunda, y de 1968 data otra en español, a cargo de la editorial barcelonesa Seix Barral), propugnaba una liberación de los impulsos sexuales como expresión de libertad individual y colectiva. Es más, el propio Rotellar parece haberse documentado en esta obra si cotejamos ciertas palabras suyas incluidas en la crítica, partiendo de un versículo bíblico que aparece introducido en la película de Pasolini: «Y Dios hizo tomar a su pueblo el camino del desierto. Camino que puede llevar a diversos destinos, pero nunca significar una regresión, una vuelta al punto de partida».

37 Este concepto es también utilizado por Octavi Martí: «Cada signo remite a otro, creándose un circuito cerrado perfectamente equilibrado en el juego de compensaciones, de modo que todo lo que se nos explica en *Teorema*, de hecho, solo sirve para entender *Teorema*». En su crítica publicada en *Dirigido por...*, 32 (abril de 1976), p. 28.

Rotellar utiliza conscientemente los conceptos semióticos: «podemos leer en los signos mostrados...», para concluir que, a pesar de ciertas acusaciones de «ambigüedad», las intenciones de Pasolini no iban por concretar respuestas, sino por proponer una abierta reflexión.

Finalmente, podemos afirmar que, a partir de estos tres representativos ejemplos publicados en *Andalán*, muy diferentes entre sí, se infiere una labor de crítica cinematográfica por parte de Manuel Rotellar variada en enfoques y temáticas, en consonancia con sus propios intereses como gran estudioso y, sobre todo, apasionado del cine.



# EL PAPEL DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CORRIENTE TERCERA VÍA

Ana ASIÓN SUÑER  
Universidad de Zaragoza

La Tercera Vía del cine español, corriente situada a medio camino entre el cine comercial y el cine de autor, intentó siempre equilibrar estas dos líneas de trabajo en el contexto del tardofranquismo y los primeros años de la Transición. No se ha visto, o no se ha querido ver, la importancia que esta forma de producción tuvo en los años setenta. Lo cierto es que, más allá de algunas sombras, en estos largometrajes hay un mensaje de rebeldía, un deseo de querer mostrar que las cosas estaban cambiando, y que el cine de consumo popular también podía participar de ello. Por todo ello, se ha considerado preciso analizar de qué modo las publicaciones periódicas de aquellos instantes actuaron en relación con la corriente. Este es sin duda el primer paso para entender no solo el papel que la tendencia tuvo en aquella época, sino también el devenir que experimentó posteriormente.

El estudio se ha realizado siguiendo una estructura de parámetros cronológicos, puesto que se considera la opción más indicada debido a la escasez de referencias en relación con el tema a tratar. A medida que avanzan los años y hasta la actualidad, se observa como la información aparecida en la prensa en relación con la Tercera Vía, poco a poco, tomará un nuevo formato. Será en los manuales de cine en los que, al no tratarse de un fenómeno coetáneo y, por ello, perder interés, quede relegado cualquier comentario acerca de esta.

Así pues, el recorrido comienza a principios de los años setenta, donde empiezan a tomar protagonismo los artículos aparecidos en las publicaciones periódicas. En aquellos instantes, el desarrollo económico experimen-

tado en la sociedad española no se corresponde con la situación vivida por el cine español. Este comienza la década sumido en una enorme crisis. A su poco acertada administración, se unen la falta de productoras, la pérdida de espectadores debido a la televisión y el recrudescimiento de la censura.

Dejando de lado documentos en los que la mención a ella es meramente anecdótica y sirve única y exclusivamente para introducir análisis del cine hecho con anterioridad, lo cierto es que la mayor parte de la información deriva de las críticas realizadas a las películas inscritas dentro de la corriente. En este sentido, se muestra como una de las pioneras la revista *Reseña*,<sup>1</sup> puesto que en 1971 realiza ya una crítica de la película *Españolas en París* (1971). Plantea cómo se ha tratado la situación de las sirvientas que tienen que emigrar al extranjero, comparándola incluso con películas realizadas en otros países (como *El salto*, 1968, de Christian de Chalonge, uno de los guionistas del propio largometraje). Señala, a su vez, que era una película muy esperada y que tenía muy buenas perspectivas, pero que luego defraudó. Una crítica inocua, superficial, que no entra a valorar la repercusión del nuevo cine que estaban inaugurando el equipo Bodegas-Dibildos.

En el caso de esta publicación, es necesario esperar hasta 1976 para que realmente se conceptúe la película como lo que para muchos fue: el pistoletazo de salida de la tendencia: «Los creadores de la “Tercera Vía” son el tándem Dibildos (productor) y Bodegas (realizador) con *Españolas en París* y *Los nuevos españoles*».<sup>2</sup>

No obstante, *Reseña* no es la única revista que se hace eco del largometraje. La crítica plasmada en *Cineinforme* es tibia y complaciente, pero, más allá de esto, se detiene en la figura de su director, Roberto Bodegas. Aunque no se atreven aún a hablar de Tercera Vía, el mensaje final es claro: «*opera prima* de un director del que esperamos conocer nuevas producciones para catalogarle en su puesto concreto».<sup>3</sup>

---

1 M. Alcalá, «*Españolas en París*. Roberto Bodegas», *Reseña*, 46 (junio de 1971), Madrid, Compañía de Jesús, pp. 361-362.

2 *Reseña*, 100 (diciembre de 1976), Madrid, Compañía de Jesús, p. 42.

3 *Cineinforme. Revista Cinematográfica Española de Información Profesional*, 128/129 (1.ª-2.ª quincena de junio de 1971), Madrid, A. Carballo Editor, p. 17.

Mención especial merece la opinión que vierte el crítico Diego Galán en la revista *Triunfo*, donde ya despunta como uno de los principales defensores de la corriente:

Las dificultades aparecen cuando se encuentra uno ante una obra como *Españolas en París*, de Roberto Bodegas, producida por José Luis Dibildos, que, partiendo de ese esquema de película «comercial», tiene, sin embargo, una dignidad y un respeto por el espectador que, ya se sabe, no es usual entre nosotros. [...]. *Españolas en París* es un título que debe despertar la curiosidad a los esquemáticos críticos del triste, cabizbajo y subdesarrollado panorama de nuestro cine.<sup>4</sup>

La reivindicación que hace de la película es notable. Este hecho se repite en algunos de sus escritos posteriores, donde, incluso, llega a hacer una leve denuncia de la poca repercusión que este ha tenido en España: «*Españolas en París*, de Roberto Bodegas, premio en el exterior, indiferencia en el interior».<sup>5</sup> Estas declaraciones son fruto del premio especial del comité organizador que ganó *Españolas en París* en el VII Festival Cinematográfico de Moscú, noticia que también quedó recogida en otras publicaciones (*Cineinforme*,<sup>6</sup> *Dígame*<sup>7</sup> y *Fotogramas*).<sup>8</sup>

No obstante, *Españolas en París* es solo el comienzo, la génesis de un proyecto que alcanza su máximo esplendor en 1974, año de *Vida conyugal sana*, *Tocata y fuga de Lolita* y *Los nuevos españoles*. Es en estos instantes cuando José Luis Dibildos aprovecha la prensa para vender un producto que, en los albores del fin de la dictadura franquista, sabe que es sinónimo de éxito.

En una mesa redonda organizada por *Reseña*,<sup>9</sup> el productor analiza con Roberto Bodegas y José Luis Garci (sin duda el guionista fetiche de la

---

4 D. Galán, «Mosaico de las criadas españolas», *Triunfo*, 466 (8 de mayo de 1971), Madrid, pp. 50-51.

5 D. Galán, «Cuatro pasos por las nubes», *Triunfo*, 476 (13 de noviembre de 1971), Madrid, p. 42.

6 *Cineinforme. Revista Cinematográfica Española de Información Profesional*, 132/133 (1.ª-2.ª quincena de agosto de 1971), Madrid, A. Carballo Editor, p. 4.

7 *Dígame. Rotativo Gráfico Semanal*, 1656 (28 de septiembre de 1971), Madrid, Editorial Católica, p. 29.

8 *Fotogramas*, 1191 (13 de agosto de 1971), Madrid, Hearst Magazines, p. 9.

9 *Reseña*, 74 (abril de 1974), Madrid, Compañía de Jesús, pp. 54-58.

tendencia) el fenómeno, haciendo claramente una declaración de intenciones sobre él:

No nos gusta la mayoría del cine español [...]. Estamos en contra de ese cine que halaga los peores gustos del público. Por otra parte, tampoco creemos que el camino sea ese cine simbólico, cerrado, absolutamente intelectual, bueno o malo, que no «conecta», que no logra comunicar con el público español [...]. No decimos que este [refiriéndose a la Tercera Vía] es el cine que hay que hacer en España. Nos limitamos a constatar que ese tipo de cine, con calidad, garra crítica y difusión masiva no existe y debiera existir. Ya sé que algunos piensan que eso es imposible en España, pero nosotros queremos intentarlo.<sup>10</sup>

El señuelo ya se había lanzado. A partir de ese instante, lo único que tenía que hacer Dibildos era esperar y ver cuántos críticos recogían la idea (para bien o para mal).<sup>11</sup> Por lo que se observa al final de la intervención, los periodistas presentes en ella (Antonio Pelayo, Charly Pumares, Ángel Antonio Pérez Gómez y Norberto Alcover) no le iban a poner las cosas fáciles:

La «tercera vía» como propuesta está ahí, en boca de sus defensores. Apreciamos en lo que vale el esfuerzo por dignificar el cine comercial y espectacular. Pero creemos que de Dibildos, Bodegas y Garci cabe esperar más y mejor. Por eso, de momento, preferimos aguardar las próximas producciones de este equipo, antes de juzgar más rotundamente este «tercer camino» del cine español.<sup>12</sup>

No obstante, desde *Triunfo*, Diego Galán continúa mostrándose optimista en relación con este fenómeno. De hecho, aprovecha el comentario a la película *Los nuevos españoles* (1974) para hablar brevemente de la

---

10 *Reseña*, 74 (abril de 1974), Madrid, Compañía de Jesús, p. 55.

11 José Luis Dibildos hace también unas declaraciones en *Cartelera Turia*, 581 (10 al 16 de marzo de 1975), Valencia, s.p. hablando de la tercera vía. En este caso se trata de una entrevista grabada por Vanaclocha y Vicente, en la cual, en un determinado momento, estos muestran sus dudas acerca de la corriente: «Para nosotros la «tercera vía» arrastra una serie de contradicciones, de insuficiencias. Por un lado se busca una cierta denuncia pero siempre condicionada por una comercialidad. En la batalla, por desgracia real, entre compromiso y comercialidad, hemos observado que la mayor parte de las veces sale ganando la parte comercial».

12 *Reseña*, 74 (abril de 1974), Madrid, Compañía de Jesús, p. 58.

Tercera Vía y sus protagonistas: «Para los que hasta ahora pensábamos que el trabajo de Bodegas tenía que ser tenido en cuenta, esta película no hace sino reforzar nuestra opinión». <sup>13</sup> Continuamente muestra que se siente partidario de ella, indicando, por ejemplo, que la encuentra acorde con la situación social de esos momentos. Meses antes, este autor hablaba de José Luis Dibildos, *Españolas en París* y *Vida conyugal sana* en esta misma revista, <sup>14</sup> aunque en este caso no recurre en ningún momento al término «Tercera Vía».

También en *Triunfo*, Fernando Lara lleva a cabo una crítica de *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*. El interés de ésta no radica en la opinión que el periodista tiene sobre el largometraje, sino en el hecho de que, dentro de la propia tendencia Tercera Vía, indica que existen dos líneas distintas:

En la producción actual de José Luis Dibildos pueden percibirse, muy fácilmente, dos líneas distintas: una de acercamiento a la realidad española de hoy bajo módulos del cine de consumo (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana*, *Los nuevos españoles*) y otra que quiere moverse en terrenos de la pura comedia humorística, sin más objetivo que la evasión, a partir de una tipología de personajes familiar en nuestro cine (*Tocata y fuga de Lolita*, *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*). <sup>15</sup>

Al año siguiente, 1975, las referencias a la corriente presentes en las publicaciones periódicas crecen. *Cartelera Turia* aprovecha la inercia del fenómeno para realizar un análisis pormenorizado en el número 582, <sup>16</sup> donde intenta entenderlo a partir de la trayectoria de sus protagonistas (son numerosas las referencias a la entrevista concedida por José Luis Dibildos en el número anterior de la revista), <sup>17</sup> así como del momento socio-

---

13 D. Galán, «Los nuevos españoles», *Triunfo*, 638 (21 de diciembre de 1974), Madrid, p. 89.

14 D. Galán, «Cine popular sano», *Triunfo*, 595 (23 de febrero de 1974), Madrid, pp. 47-48.

15 F. Lara, «La estética del “desplume”», *Triunfo*, 648 (1 de marzo de 1975), Madrid, p. 60.

16 Vicente, «La “Tercera Vía” del cine español», *Cartelera Turia*, 582 (17-23 de marzo de 1975), Valencia, s. p.

17 *Cartelera Turia*, 581 (10-16 de marzo de 1975), Valencia, s. p.

cultural que estaba viviendo España. Es curioso observar, a su vez, como en este texto se habla no solo de Dibildos como productor situado dentro de esta línea, sino también de Antonio Cuevas<sup>18</sup> y José Frade. El autor concluye con una afirmación que demuestra que la tendencia aún estaba dando sus primeros pasos:

Con todos estos puntos de partida no queda duda de que debemos de adoptar todo tipo de precauciones respecto a los productos «Tercera Vía». Unos estarán bien realizados [caso de *Tocata y fuga de Lolita*], otros casi caerán en la más burda comedia celtibérica [*Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*], pero lo totalmente cierto es que estamos ante un cine que responde perfectamente a los intereses de la Administración actual [...].<sup>19</sup>

Desde *Dirigido por...*<sup>20</sup> se analiza el fenómeno de la Tercera Vía en un momento prácticamente coetáneo a esta. Lo cierto es que en la introducción se ve ya el tono con el que va a ser tratado el fenómeno, puesto que hace una crítica sangrienta de lo que es la corriente, tratándola desde un principio como vía muerta. Además añade que no es más que un disfraz que pretende enmascarar un producto ya caduco, sin satisfacer los presupuestos que esta misma dice marcarse. A lo largo del resto del artículo se refiere en la mayor parte de las veces al fenómeno como «vía muerta», definiéndola de la siguiente manera: «[...] contenido serio expresado a través de una simple anécdota lineal, a ser posible entretenida y que procure dulcificar los aspectos escabrosos».<sup>21</sup> Para corroborar esta idea, se hace un exhaustivo análisis de *Españolas en París*, al que acompaña un superficial comentario de *Vida conyugal sana* y *Los nuevos españoles*.

Sin embargo, lo más habitual es encontrar la Tercera Vía (ya sea el término o la definición de ella que planteó Dibildos) inserta en las críticas realizadas a las películas pertenecientes a la corriente.

---

18 En numerosas ocasiones, las películas que realiza Manuel Summers (*Adiós, cigüeña, adiós*, 1971, y *El niño es nuestro*, 1973) para Kalender Films, productora de Antonio Cuevas, se vinculan también con la Tercera Vía.

19 Vicente, «La “Tercera Vía”...».

20 Esteve y J. M. Company, «Tercera Vía. La vía muerta del cine español», *Dirigido por...*, 22 (abril de 1975), Barcelona, Edmundo Orts Climent Editor, pp. 18-21.

21 *Ib.*, p. 19.

En *Cartelera Turia*, Vanaclocha habla de *Vida conyugal sana*<sup>22</sup> señalando el meritorio intento, tanto de Bodegas (director) como de Garci (guionista), de hacer un cine comercial pero digno, crítico con la realidad pero desde una postura ideológica abierta y progresista. Un optimismo respecto a este cine que se ve enturbiado en su siguiente crítica, dedicada a *Tocata y fuga de Lolita*.<sup>23</sup> En este caso se atreve incluso a comparar a su director, Antonio Drove, con Mariano Ozores,<sup>24</sup> diciendo que la película tiene los mismos condicionamientos industriales y limitaciones expresivas que los trabajos del segundo. Una opinión que también comparte su compañero Jaime en la crítica que hace de *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*,<sup>25</sup> en la que, incluso, señala que este producto se encuentra cercano al cine «sexy-celtibérico» de Ozores.

Este pesimismo va *in crescendo* en las publicaciones a medida que pasan los años. Solo es necesario observar la manera en que se habla de la continuidad de la corriente en la crítica a *La mujer es cosa de hombres*: «Con Dibildos va a ocurrir exactamente como con ese espejismo apoyado y fomentado por la Administración que fue el “Nuevo Cine Español”: los films de este movimiento se nos aparecen hoy como viejísimos, caducos, infantiles en sus planteamientos críticos».<sup>26</sup>

*Cartelera Turia* no es la única revista que, tras el fin de la dictadura, pone de manifiesto la decadencia de la corriente. Es necesario esperar a 1976 para que *Cineinforme* mencione el término Tercera Vía en una de sus críticas. Concretamente lo hace con *Libertad provisional*, uno de los últimos trabajos de Roberto Bodegas, y en ella se refieren a la tendencia de la siguiente manera: «La *Tercera Vía*, tan alabada por el productor José Luis

22 Vanaclocha, «*Vida conyugal sana*, de Roberto Bodegas», *Cartelera Turia*, 535 (22-28 de abril de 1974), Valencia, s. p.

23 Vanaclocha, «*Tocata y fuga de Lolita*, de Antonio Drove», *Cartelera Turia*, 566 (25 noviembre-1 de diciembre de 1974), Valencia, s. p.

24 Desde que se hundió su productora, la Hispánica, en 1963, la mayoría de las películas que realizó Mariano Ozores fueron comedias comerciales, como *Operación secretaria* (1966) o *Hay que educar a papá* (1970).

25 Jaime, «*Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*, de Antonio Drove», *Cartelera Turia*, 581 (10-16 de marzo de 1975), Valencia, s. p.

26 Jaime, «*La mujer es cosa de hombres*, de Jesús Yagüe», *Cartelera Turia*, 631 (23-29 de febrero de 1976), Valencia, s. p.

Dibildos, parece que ha entrado en punto muerto, ya que aun siendo un ejemplo más [refiriéndose a *Libertad provisional*] del citado “método”, no viene a añadir nada nuevo a lo ya anteriormente experimentado». <sup>27</sup>

Preguntando directamente a sus protagonistas, está claro que el proyecto de la Tercera Vía se había planteado para el momento concreto en el que se concibió, y que, más allá de este, su devenir se mostraba incierto. Precisamente, *Fotogramas* dedica en 1978 uno de sus números a entrevistar a María Luisa San José, <sup>28</sup> a la cual consideran musa de la corriente. Esta no desprecia para nada el cine de la Tercera Vía, todo lo contrario, lo alaba, puesto que dice que «era una forma de hacer cine con más realidad y con más actualidad que otras películas del calzoncillo y la boina». <sup>29</sup>

Dejando de lado las revistas, en esos instantes se publica el libro *Del azul al verde* (1976), de Domènec Font. <sup>30</sup> En él, el autor realiza un recorrido por el cine hecho durante el franquismo, en el que habla de la Tercera Vía y de José Luis Dibildos. <sup>31</sup> Destaca que el objetivo que el productor perseguía con este tipo de películas era volver la mirada hacia Europa.

El mismo año, Marta Hernández publica *El aparato cinematográfico español*, <sup>32</sup> en el que también se aborda la corriente desde diferentes aspectos. Se habla de esta en términos principalmente económicos, aunque al mismo tiempo aporta información acerca del papel de José Luis Dibildos como productor. Antes de este libro, la autora ya había tratado en profundidad este tema en otros artículos. <sup>33</sup>

27 *Cineinforme. Revista Cinematográfica Española de Información Profesional*, 257 (2.ª quincena de octubre de 1976), Madrid, A. Carballo Editor, p. 10.

28 M. Hidalgo, «Entrevista M.ª Luisa San José. Ni chicha ni limoná», *Fotogramas*, 1574 (1978), Madrid, Hearst Magazines, pp. 20-22 y 34.

29 *Ib.*, p. 20.

30 D. Font, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

31 *Ib.*, pp. 323-328.

32 M. Hernández, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, pp. 215-219, dedicadas a la Tercera Vía; pp. 237-240, apartado «Dibildos, un cine español en desarrollo»; y pp. 241-253, apartado «Films para un cambio».

33 Un ejemplo es «Un posible cine alternativo», *Cinema 2002*, 11 (enero de 1976), Madrid, Miguel Julio Goñi Fernández Editor, pp. 44-45, así como distintos análisis realizados de las películas de la corriente desde un punto de vista semiológico (publicados en *Comunicación XXI*).

En 1978, José María Caparrós Lera se hace eco de la tendencia en *El cine político. Visto después del franquismo*,<sup>34</sup> donde habla de esta como una de las tres vías que coexistieron a finales del franquismo.<sup>35</sup> De nuevo se la vincula a algo a medio camino entre un cine intelectual y otro más popular, incidiendo además en su fracaso («vía muerta»). Posteriormente hace referencia a la película *Asignatura pendiente*, de Garcí, relacionándola con el cine «preelectoral» y mencionando además su relación con la «ya fallecida» Tercera Vía.<sup>36</sup>

A principios de los años ochenta, cuando se produce el asentamiento definitivo del sistema democrático, los autores comienzan a intentar definir la corriente. Sin embargo, hay que esperar a finales de dicha década para encontrar un testimonio realmente relevante sobre ésta. Es, concretamente, en 1989 cuando se publica *El cine español después de Franco (1973-1988)*<sup>37</sup> de John Hopewell. Resulta relevante el testimonio del autor respecto a dicha tendencia,<sup>38</sup> puesto que discrepa sobre ella y la pone en entredicho. Plantea otras interpretaciones del fenómeno, poniendo en duda su «evidente» progresismo. Dice, entre otras cosas, que la Tercera Vía constituía una falsa representación del espíritu que se ocultaba tras las concesiones económicas del Gobierno, y que el supuesto progresismo de esta venía derivado única y exclusivamente del hecho de que colaborase en sus películas un habitual grupo de izquierdistas, como José Luis Garcí, Ana Belén o Diego Galán (señala que fue este último el que acuñó el término de «Tercera Vía»).

A medida que se va estableciendo una mayor lejanía cronológica con el fenómeno, los testimonios en relación con este se vuelven también más indirectos. Ello no significa que se trate el tema con una mayor o menor profundidad, sino únicamente que la corriente ya no tiene el interés que podría tener en su época de mayor auge.

Es necesario esperar a 1993 para encontrar uno de los libros que más espacio dedica a la Tercera Vía: *Veinte años de cine español (1973-1992)*. Un

---

34 J. M. Caparrós Lera, *El cine político. Visto después del franquismo*, Barcelona, Dope-sa, 1978.

35 *Ib.*, pp. 50-51.

36 *Ib.*, pp. 101-103.

37 J. Hopewell, *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, 1989.

38 *Ib.*, pp. 60-64.

*cine bajo la paradoja*, de José Enrique Monterde,<sup>39</sup> donde el autor dedica todo un capítulo al tema.<sup>40</sup> No solo la define y habla de sus protagonistas, sino que, además, plantea que, si el comienzo podría darse con *Españolas en París*, el final de la tendencia podría venir dado con *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*.

Durante la primera década del siglo XXI se realiza el primer estudio científico y académico destinado única y exclusivamente a la Tercera Vía. Supone el proyecto fin de carrera de Mónica Arévalo Jiménez y lleva por título *La «Tercera Vía» del cine español: contexto y repercusión crítica* (2003).<sup>41</sup> A pesar de ser el estudio más concreto que se ha hecho de la corriente, lo cierto es que falta una valoración crítica del fenómeno. Se centra en recoger las ideas más destacadas acerca de dicha corriente cinematográfica, sus protagonistas y sus películas y proporciona una bibliografía que, sin duda, debe ser motivo de revisión. La falta de profundidad con la que se trata la Tercera Vía hace que sea necesaria una investigación más precisa de dicha tendencia.

En los últimos años, las menciones a la corriente se han limitado a los cineastas y películas que participaron en ella. No obstante, durante este periodo las publicaciones periódicas sí que le han prestado una mayor atención. Destaca el artículo titulado «Tal como éramos... El cine de la transición política española», en el número 54 (2006) de la revista *Historia Social*.<sup>42</sup> En él interesa principalmente el capítulo denominado «Nuevos enfoques», que trata exclusivamente de la Tercera Vía.<sup>43</sup>

El objetivo de este estudio ha sido conocer el papel que la crítica cinematográfica desempeñó en la construcción de la corriente Tercera Vía, así como definir historiográficamente lo que esta supuso. Se ha podido observar como el tratamiento dado a la tendencia, más allá de la década en la que se produjo, es residual y confuso. Por esta razón resulta necesario llevar a cabo un estudio más profundo de ella, ya que la historia del cine español adolece de una correcta investigación en este campo.

39 J. E. Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992) Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Paidós, 1993.

40 *Ib.*, pp. 54-65.

41 M. Arévalo Jiménez, *La «Tercera Vía» del cine español: contexto y repercusión crítica*, proyecto fin de carrera, Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.

42 J. Martínez, «Tal como éramos... El cine de la transición política española», *Historia Social*, 54 (2006), Valencia, Fundación Instituto de Historia Social, pp. 73-92.

43 *Ib.*, p. 85.

# ARTE, TECNOLOGÍA Y GASTRONOMÍA. LA CRÍTICA DE ARTE FUERA DEL CANON

Carme GRANDAS SAGARRA

El 9 de mayo de 2014 tiene lugar una cena muy especial en Arts Santa Mònica de Barcelona. Bajo el título de *El somni*, el ágape reúne a doce comensales debidamente seleccionados para realizar un viaje de la mano de la ondina Astrid. El viaje es, ni más ni menos, que el sueño que dibujan y definen Joan, Josep y Jordi Roca, los tres fundadores y propietarios del restaurante gerundense El Cellar de Can Roca, reconocido primero con tres estrellas Michelin y después, en más de una ocasión, como el mejor restaurante del mundo por *The Restaurant Magazine*.<sup>1</sup> (fig. 1)

La provocación es de siempre un elemento ineludible e imprescindible en el arte, ahora bien, es necesario pensar qué entendemos por provocación, qué la hace presente y cómo se manifiesta. La provocación como herramienta para crear debate y discusión comporta transgresión, valentía, trayendo con ella un aire fresco que renueva la tradición desde su propia esencia para avanzar en un nuevo campo de pruebas utilizando los conocimientos de la ciencia y de la tecnología. En el caso que nos ocupa, la provocación no es el eje que lleva a los hermanos Roca a ocupar tan elevado lugar internacionalmente en el mundo de las artes culinarias, sino que la

---

1 Es en el año 2009 cuando reciben las tres estrellas Michelin, mientras que la revista británica considera El Cellar de Can Roca como «segundo mejor restaurante del mundo» en 2011, 2012 y 2014, y «primero del mundo» en 2013 y 2015.



Fig. 1. El Celler de Can Roca, en varias ocasiones mejor restaurante del mundo, de los hermanos Joan, Josep y Jordi Roca. Foto de Google Images Institute, 2014.

provocación radical siempre en su constante búsqueda para generar un complejo ritual de reacciones sensoriales ante una de sus creaciones, consiguiendo que vista, olfato y gusto actúen e, incluso, interactúen en el comensal. Sus años de trabajo investigando asimismo conllevan paralelamente el diseño de máquinas que les ayuden a conseguir sus elaboraciones gastronómicas, como fue el *rotaval* que Joan Roca necesita para poder conseguir los resultados que desea en la elaboración de salsas. El diseño del rotaval se basa en el de los clásicos alambiques o alquitaras, utilizados para la destilación de bebidas alcohólicas, mas este no es exactamente el fin que los Roca buscan en el proceso de destilación, sino que, separando agua de alcohol, el ingrediente principal quedaba reducido, siendo, a baja temperatura, una salsa en sí misma, que debidamente trabajada deviene otra salsa, como la de caldo oscuro, o que bien les permite hacer un destilado de tierra.<sup>2</sup>

Formados primero Joan y después Josep en la por entonces recién creada Escuela de Hostelería de Girona, es bien conocido que pronto quieren

---

<sup>2</sup> J., J. y J. Roca [hermanos Roca], *El Celler de Can Roca. El libro*, Barcelona, Libros, 2016, p. 154.



Fig. 2. Remolacha tierra, de Joan Roca, muestra de la apuesta por los productos de la tierra y la introducción de ingredientes del entorno natural.

Fotografía de Carme Grandas de *El Libro*, Libbooks, 2016, pp. 248-249, 2015.

trabajar fuera del restaurante que regenta su madre, el cual nace como una casa de comidas para trabajadores basada en los productos de temporada. Los hijos, con este mismo criterio, deciden abrir su local de restauración prácticamente al lado del materno. Esta proximidad les permite utilizar la cocina familiar para elaborar los postres. Mientras tanto, Jordi, el hermano menor, prosigue su formación escolar y, a diferencia de los otros, es el único que no pasa por la Escuela de Hostelería, sino que enseguida entra a formar parte del equipo, primero trabajando con Joan hasta que empieza a centrar su atención en los postres. Así, el trabajo que desarrolla cada hermano queda definido, cada uno se encarga de un área distinta que, sin embargo, está cada vez más estrechamente relacionada: Joan es capaz de elaborar un plato acorde con el aroma de un vino seleccionado por Josep, mientras que Jordi consigue que sus postres se fusionen con los platos de Joan, de manera que todo el menú es una unidad en la que, sencillamente, se siguen los platos evitando diferenciar si se trata de un primero o de un postre, como se consigue con el «Turrón de foie», el «Bombón de pichón» o la «Contesa de espárragos blancos».<sup>3</sup>

---

3 Ib., pp. 252-253.

La llegada del gran premio que supone recibir una estrella Michelin no modifica el planteamiento perseguido por los tres hermanos, sino que, para ellos, el reconocimiento internacional resulta un estímulo más para seguir trabajando e investigando con productos de proximidad y de temporada acompañados de una acertada bodega de cuya selección siempre se encarga Josep. Con ello, los Roca logran lo que denominan la creatividad transversal, pues para ellos, «la creatividad es un acto de terapia, curación y reconciliación, [la cual] no necesariamente tiene que ver con la ciencia de los alimentos, sino con otro punto de vista, la creación pura. Un plato puede nacer a partir de una vivencia. O no. La creatividad configura una obra-río con muchos afluentes [...]». (fig. 2)

De este modo, se establecen sus colaboraciones en investigación con la Fundación Alicia, dirigida por Ferrán Adrià, el Instituto de Investigación y Tecnología Agroalimentaria, o con Agustí Vidal, Andreu Carulla o Agustí Torelló. Preocupados por el medioambiente, en estos últimos años, los Roca trabajan con productos de su entorno inmediato, pero ya no se trata solo de las hortalizas o frutos propios de la estación, sino que introducen una serie de ingredientes que prácticamente nadie se ha atrevido a utilizar nunca antes, como es la tierra, abriendo un nuevo campo de experimentación no solo novedoso, sino absolutamente transgresor y revolucionario en la alta cocina internacional, sirva de ejemplo la remolacha-tierra.<sup>4</sup>

Debemos recordar que estamos ante una motivación sensorial, la del gusto. Platón y Aristóteles establecen categorías de interés de los sentidos del ser humano. Si Platón relaciona el gusto directamente con el estómago en el diálogo de Timeo, Aristóteles lo considera un sentido inferior respecto de los dos superiores por excelencia, la vista y el oído, dada la calidad de la información recibida y percibida a través de ellos. La filosofía no demuestra otro interés por el gusto que su asociación al acto de comer, hasta Joseph Addison, quien en sus escritos relaciona gusto y belleza con el alma. Los empiristas distinguen el gusto por lo bello desde la subjetividad, pero el concepto del gusto como acto sensorial del placer de comer no se desarrolla hasta 1825 de la mano del político y jurista Brillat-Savarin, quien

---

4 Ib., pp. 247-249.

entiende la gastronomía como la ciencia del gusto, el comer y la cocina.<sup>5</sup> La visión antropológica de gusto y comida la perfila Hans Henning en 1916 con el tetraedro de los sabores ordenados en el sentido de las agujas del reloj: salado, amargo, ácido y dulce.

Dediquemos un breve recuerdo a la presencia de la gastronomía en el arte y en la literatura. El acto de comer en compañía no exclusivamente familiar se conoce como banquete, para el que se cuenta con comensales elegidos e invitados que participan en él. Compartir ágapes es un acto tradicional del ser humano que se remonta a la Antigüedad; la misma Biblia describe el banquete de las bodas de Caná, como también podemos referirnos a *El banquete*, de Platón, ofrecido por el poeta Agatón y durante el cual se trata de los conceptos de amor, sexo y belleza. Comida y sexo son los dos componentes que rigen la conducta humana desde la Prehistoria y que recoge con fidelidad el cuento *Caperucita roja y el lobo*, de tradición oral hasta la interpretación escrita de Charles Perrault y los hermanos Grimm. Este fetichismo de nuestra conducta se manifiesta en muchos frescos de época romana, sirvan de ejemplo aquellos procedentes de Pompeya del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, con representaciones de banquetes y de bodegones, y, desde la época medieval, el banquete se asocia a celebraciones, quedando en segundo plano o fuera de sus representaciones las referencias al sexo, como en el *Banquete de boda* (fig. 3), de Brueghel el viejo, con excepciones como la pintura mitológica, tal y como aparece en las versiones del banquete nupcial de Psique y Cupido realizadas por Rafael o Giulio Romano, o en el *Concierto Campestre*, de Giorgione,<sup>6</sup> en el que se inspira en 1863 Édouard Manet para pintar *Le Déjeuner sur l'herbe*, donde se disfruta ya no de un banquete, sino de un pícnic al aire libre. Coincidente con la llegada al poder de la burguesía en el siglo XIX, la obra de Manet es un canto a la libertad, ofreciendo una imagen interpretativa de los banquetes.<sup>7</sup>

---

5 J. A. Brillat-Savarin, *Fisiología del gusto. Meditación gastronómica trascendente*, Barcelona, Bruguera, 1986.

6 *La boda de Cupido y Psique*, de Rafael (1511-1518); Villa Farnesina en Roma, de Giulio Romano (1525-1530); y Palazzo de Te, en Mantua. El *Concierto campestre* también se atribuye a Tiziano (1508-1510, Musée du Louvre, París).

7 *Le déjeuner sur l'herbe* (1863, Musée d'Orsay, París) deviene el modelo en que se inspira Picasso para realizar *La familia del sastre Soler* (1903, Musée du Parc de la Bovérie, Lieja), y la serie *Le déjeuner sur l'herbe* (1957, Museu Picasso, Barcelona).



Figura 3. Peter Brueghel el viejo, *Banquete de boda*, c. 1568. Kunsthistorisches Museum, Wien.

Si para la escritora Marguerite Duras el ponerse ante los fogones significa su capacidad de expresar por medio de la comida que prepara la elevada estima que siente por sus amigos,<sup>8</sup> para Manuel Vázquez Montalbán, amante de la buena mesa, el acto de comer es matar un animal o planta que, tras cocinarlo, se saborea acompañado de vinos, realizando una operación cultural. Blanca M. Cárdenas entiende el sabor «[...] como parte esencial de la percepción humana y como condición necesaria para el conocimiento del mundo y para la apropiación cultural, enfatizando una relación estrecha entre sensaciones y cognición».<sup>9</sup> Vázquez Montalbán deja clara su posición en *Contra los gourmets* al afirmar que «la gastronomía, por su naturaleza efímera, no puede entrar en el museo»,<sup>10</sup> preguntándose si, de estar dentro de la categoría de los considerados objetos museables, se trata de una nueva metáfora de la hipocresía de la cultura. Montalbán plantea opiniones contrapuestas para acabar defendiendo que, como la re-

8 M. Duras, *La cocina de Marguerite*, Barcelona, SD-Edicions, 2015.

9 B. M. Cárdenas, «Construcciones culturales del sabor», *Anales de Antropología*, vol. 48, n.º 1 (2014), Universidad Nacional Autónoma de México, p. 34.

10 M. Vázquez Montalbán, *Contra los gourmets*, Barcelona, Grijalbo, 1990.

ligión, la gastronomía forma parte de nuestra cultura. Nadie cuestiona esta evidente connotación cultural, pero sí se plantea si esta parte que define la cultura es una categoría artística o, por el contrario, permanece dentro de la interpretación antropológica.

Mucho ha cambiado hoy la crítica de arte desde que se aplica con mayor o menor rigor la crítica formalista, dominada por los criterios de Bernard Berenson, basados en el concepto de belleza expresado en la pintura renacentista italiana,<sup>11</sup> o por los defendidos por Roberto Longhi, que se mantienen hasta entrada la década de 1970.<sup>12</sup>

En gran parte debido a la aparición de tendencias artísticas, especialmente el arte conceptual, que provocan una nueva dinámica en el trabajo de los críticos, que deben replantearse sus discursos y opiniones de corte tradicional. La llegada de las nuevas tecnologías aplicadas por los artistas, especialmente el videoarte, y la irrupción de las instalaciones en las grandes ferias, como la Documenta de Kassel o las bienales de Venecia y São Paulo, rompen definitivamente los esquemas, dejando los de corte tradicional para textos académicos más propios de los historiadores del arte. Hoy, cuando la crítica entra de pleno dentro de un arte global en un mundo y un entorno globalizado, nos encontramos con la no respuesta ante un discurso —no negaré que complejo para un público general— que cualquier especialista o experto en arte puede comprender y entender como una manera de expresarse, trabajado claramente con criterios artísticos y lleno de relaciones y metáforas que son una temática del mundo de la pintura, de la escultura y del grabado, utilizadas todas ellas por los hermanos Roca en su *Somni*.

Si en nuestros días aún no vemos claro que el mundo de la gastronomía es mucho más que un muy apreciado arte culinario, por cuanto causan encendidos debates entre los que se inclinan por la experimentación científica y tecnológica aplicada al arte del buen yantar y los amantes de la carta tradicional en la que el comensal conoce e, incluso, reconoce los ali-

---

11 J. Russell, «Devotee of beauty», *The New York Times* (4 de noviembre de 1979), Nueva York.

12 R. Longhi, «Proposte per una critica d'arte», *Paragone*, vol. I (1950), Florencia, pp. 5-19.

mentos de los platos que ordena. Un reconocido gastrónomo y galerista pionero al traer a España a artistas de absoluta actualidad, como, por ejemplo, Anish Kapoor, renuncia a la apuesta por la aplicación de principios químicos y su vertiente tecnológica. Así:

La cocina que se hace hoy en día por los galardonados chefs ha sustituido las lubinas por caballas, los faisanes por orejas de cerdo, el caviar por esferificaciones, los erizos por algas y las ostras por Dios sabe qué. De ahí que grandes restaurantes de este país han tenido que ir cerrando para dar paso al mundo de las «espumitas» y «deconstrucciones», y con la idea de hacer creer a los comensales que son más sabrosas unas crestas de gallo que un pollo de Bresse.<sup>13</sup>

Como contrapartida, en 2013 inaugura en su galería la exposición *Dibujar y comer*, de Xavier Mariscal, quien ya ha ilustrado la edición inglesa de *1080 Recetas de cocina* (fig. 4) prologada por Ferrán Adrià,<sup>14</sup> el chef que deviene gran portal de las excelencias de la nueva gastronomía española en todo el orbe, considerado el mejor del mundo y merecedor en 2003 de la Silver Spoon que otorga la neoyorquina *Arts and Foods*, y cuyo prestigio le lleva a la Harvard University. El Bulli es el pabellón G de la Documenta 12 de Kassel (2007), situando la alta cocina de vanguardia dentro del ámbito artístico, al igual que cuando participa en un debate de la Berlinale de 2008 que incluye el pase de dos films de su vida. Adrià celebra el cierre de su restaurante tres años más tarde con la cena *El último vals*,<sup>15</sup> una fiesta a la que acuden los mejores chefs del momento, muchos de los cuales realizan estancias formativas en El Bulli, así como el creativo pastelero Cristian Escribà.<sup>16</sup> El dejar de servir menús permite a Adrià continuar investigando e iniciar nuevos proyectos, en especial la *gastrofiesta* en Ibiza en colaboración con Le Cirque du Soleil, que para Adrià representa

13 En línea: <<http://dearteygastronomia.blogspot.com.es/search/label/Gastronom%C3%ADa>> (consulta: 25/5/2016).

14 E. I. Ortega, *1080 Recipes*, Londres, Phaidon, 2011.

15 El título de la cena es una clara alusión y recuerdo a *The last waltz*, la película documental que Martin Scorsese realiza en 1978 del concierto celebrado dos años antes como despedida del grupo musical The Band, al que se invita a participar a otros cantantes, como Eric Clapton, Neil Young, Bob Dylan o Van Morrison.

16 De esta cena queda el recuerdo gráfico del documental que se grabó, hoy todavía accesible en la página web de TV3. Véase <<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/El-Bulli-lultim-vals/video/3746730/>>.

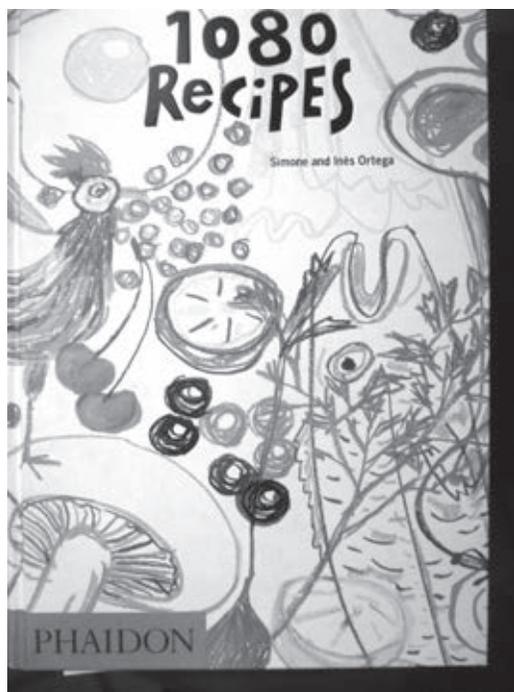


Fig. 4. Portada de Xavier Mariscal para el libro 1080 Recipes en la edición de Phaidon de 2011. Fotografía de Carme Grandas.

«Una colisión creativa entre comida, música y arte [en la que] el arte de la *performance* se podrá masticar y disfrutar con los cinco sentidos».<sup>17</sup>

Si analizamos los trabajos de Antoni Miralda y de Cristian Escribà, percibimos que los del primero se consideran artísticos, mientras que los del segundo no. La crítica Maria Lluïsa Borràs promueve la obra de Miralda,<sup>18</sup> buena parte de ella relacionada con el acto de comer, como la cena ofrecida por el coleccionista Josep Suñol en enero de 1981, en la que Mi-

17 R. Rivas, «La gastrofiesta de los hermanos Adrià y el Circo del Sol», *El País* (20 de mayo de 2015), Barcelona.

18 M. Lluïsa Borràs es la comisaria del Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 1990 y que presenta exclusivamente la intervención de Antoni Miralda.

ralda se encarga del diseño, destacando la presencia de dos camareros preparando un *cremat* vestidos con el uniforme de guardias civiles, en un claro guiño al Equipo Crónica, y un caballete en el que se sustituyen los cubiletes de pintura por salsas y el lienzo por pinchitos que configuran la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia, que los asistentes deconstruyen desde el instante en que empiezan a comérselos. La intervención de Miralda es una *performance* que combina el arte efímero con el acto de comer, o el banquete y la fiesta. Por su parte, Antoni Escribà, junto a otros maestros chocolateros de Barcelona, como Lluís Muixí, Albert Gironés o su propio hijo Cristian, participa y coordina el proyecto de Miralda, *Mona a Barcelona*, que se presenta en abril de 1980, coincidiendo con los días de Semana Santa, en la Galería Joan Prats de la capital catalana.<sup>19</sup> La original exposición, que incluye una reproducción en chocolate del monumento a Colón en el que intervienen los más renombrados escultores catalanes de la época, la puede vislumbrar el público desde la calle tras los cristales de la galería, evidenciando desde ese mismo instante que las creaciones de los maestros chocolateros y pasteleros son también obras de arte efímeras. Ya en la Semana Santa de 1978, Antoni Escribà había realizado una mona de Pascua, siempre enteramente de chocolate, que representaba esta vez el monumento al doctor Robert, de Barcelona (fig. 5), diseñado por Domènech i Montaner y ejecutado por el escultor Josep Llimona. La mona se ejecuta en un espacio acondicionado de la pastelería del que cuelga de una pared un lienzo que reproduce la imagen del monumento en su emplazamiento original, la plaza de la Universitat. Se trata de una mona reivindicativa, como las obras de arte de protesta o denuncia, ya que por estas fechas se pide la reconstrucción del monumento que desaparece de la vía pública en 1939.

Calificada por la prensa de enigmática,<sup>20</sup> la ópera *El somni* es una *performance* gastronómica pensada para cuatro de los sentidos, el gusto, el

---

19 Joan de Muga, propietario de la galería, recuerda que «Había cola hasta la calle Aragón, y dejábamos entrar a la gente cada cierto rato para mantener la temperatura del chocolate», en E. Sendra, «La galería Jon Prats cumple 40 años», *Time Out* (17 de marzo de 2016), Barcelona.

20 «Con la colaboración del artista catalán Franc Aleu y Jaume Roures, presidente de Mediapro, *El somni* es una ópera culinaria en la que se integran varias disciplinas para ofrecer al comensal una experiencia multisensorial única», en *La Vanguardia* (29 de abril de 2013), Barcelona.



Fig. 5. Antoni Escribà esculpiendo la mona del monumento al Doctor Robert en 1978. Fotografía de Pérez de Rozas, Arxiu Nacional de Catalunya.

tacto, la vista, y el oído, manifestando, así, que gusto y tacto están en el mismo nivel que los tradicionalmente aceptados oído y vista en el mundo de la historia del arte, «una experiencia para la emoción, para la reflexión», según Joan Roca.<sup>21</sup> Pero la realidad acaba por superar la idea que tienen los tres hermanos sobre su trabajo al considerarse no tanto unos artistas como unos artesanos. *El somni* compagina todos los ingredientes, añadiendo incluso más, de la más completa de las *performances* artísticas. El constante juego de equilibrio de los sentidos humanos se ve envuelto en todo momento por una elegante presencia artística que se materializa desde el diseño de las herramientas necesarias para un ágape hasta en la selección de música e imágenes, todo ello posible gracias a una cuidada realización tecnológica. La cena, con sus doce comensales, nos trae a los historiadores del arte el recuerdo inmediato de la más famosa cena de la historia religiosa, la compartida por Jesucristo con los doce Apóstoles, pero esta recurrente relación no va más allá, ya que el banquete de Arts Santa Mònica no tiene connotación alguna con un inmediato suceso trágico ni dramático, sino que es una fiesta con permanentes sorpresas sensoriales y sensitivas para los

---

21 R. Longhi, «Proposte per una crítica d'arte», *Paragone*, vol. I (1950), Florencia, pp. 5-19.

asistentes. (fig. 6) La reacción de los medios de comunicación es constante, ya hemos constatado cómo el periódico más vendido en Cataluña, *La Vanguardia*, se hace eco mucho antes de que el acto tenga lugar. Desde el momento en que se celebra, los informativos de las cadenas de televisión y de las emisoras de radio ya emiten resúmenes y comentarios que no dejan de sucederse por un largo periodo de tiempo y que continúan tras la realización de la película producida por Mediapro. El éxito en los medios de comunicación no se refleja ni en las redes sociales ni en la prensa especializada en la crítica de arte, como confirma Vicenç Altaió, por entonces director de Arts Santa Mònica.<sup>22</sup> Tras estar presente el día de la inauguración de la muestra, constató la ausencia de críticos de arte, exceptuando a dos de los habituales de las inauguraciones en Santa Mònica y cuyas reflexiones tampoco llegan a las páginas de revistas o periódicos. Ante esta atípica respuesta, es obligado plantearse qué motiva este silencio entre un colectivo que tiene representación en el grupo de investigación Art in the Global Age y cuya asociación profesional como críticos viene realizando diez simposios internacionales, todos ellos, a excepción del último, inscritos en la denominación de la Crítica de Arte en un Mundo Global.<sup>23</sup> La consulta de las sucesivas ediciones permite afirmar que nunca se trata la gastronomía como un arte, muy posiblemente porque, en su humildad, los Roca siguen considerando que son artesanos, pero la realidad es que todavía hoy tampoco se trata en las aulas de historia del arte o de bellas artes. Es muy posible que la herencia filosófica, ya desde el desarrollo del propio pensamiento, ya desde la consideración estética, nos lo impida, o el mismo peso de la tradición cultural, como plantea el crítico William Deresiewicz,<sup>24</sup> pero también es cierto que los chefs Elena Arzak y Karlos Arguiñano categorizan sus creaciones dentro del arte: Arzak lo defiende en ARCO'09, y Arguiñano, como un proceso de creación, en *A mi manera*.<sup>25</sup>

---

22 Conversación entre Vicenç Altaió y la autora en enero de 2016, celebrada en Àmbit Galeria d'Art de Barcelona.

23 Puede consultarse la página *web* oficial de la Associació Catalana de Crítics d'Art: <<http://acca.cat/simposi/>>.

24 W. Deresiewicz, «A matter of taste?», *The New York Times. Sunday Review* (26/10/2012), Nueva York.

25 La proximidad de Elena Arzak con el arte es una constante en su vida, solo tén-ganse en cuenta sus relaciones personales: su esposo es arquitecto y su hermana miembro del *staff* del Guggenheim Bilbao. «La gastronomía y el arte, más cerca que nunca en



Fig. 6. *El Somni*, la mesa para doce comensales en el centro de Arts Santa Mònica. Fotografía de Carme Grandas, 2014.

Sorprende, pues, que tras exposiciones como *L'art del menjar*, presentada en la sala de exposiciones de la Fundació Caixa de Catalunya de La Pedrera e inaugurada en marzo de 2011, o la celebrada entre los años 2013 y 2014 en el Art Institute, de Chicago, *Art and appetite: American painting, culture, and cuisine*, financiada por el Federal Council on the Arts and Humanities, la de Arts Santa Mònica pase de largo. La carencia de formación artística de los Roca o la del mismo Adrià no es el motivo que nos conduce al silencio, y más teniendo en cuenta que, desde la creación de la Fundación Alicia, de Adrià, y tras la experiencia de la Documenta 12, un miembro importante dentro de ella es, precisamente, una historiadora del arte.<sup>26</sup>

---

ARCO'09», en línea: <[http://www.soitu.es/soitu/2009/02/12/info/1234461853\\_787242.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/02/12/info/1234461853_787242.html)> (consulta: 12/02/2009). K. Arguiñano, *A mi manera*, Barcelona, Planeta, 2015.

<sup>26</sup> Para su participación en la Documenta 12, Ferrán Adrià solicita a Marta Arzak, historiadora del arte, su asesoramiento, así como la redacción de un estudio sobre la relación existente entre el arte y la gastronomía.

Todo parece indicar que es necesario generar un debate sobre el alcance de intervenciones como la de los hermanos Roca y establecer si estas están dentro de una nueva categoría artística, del mismo modo que en su momento se fueron incorporando las denominadas *performing arts*, como el ballet, y también la alta costura, aunque esta suele encasillarse bajo el paraguas del diseño.

Visto desde un planteamiento similar, si consideramos que el arte es todo aquel proceso de creación que introduce e, incluso, aporta novedades, ya sean de carácter plástico, ya sean de carácter técnico, que motiva y provoca a nuestros sentidos, y que ofrece una amplia gama de realizaciones, es obvio que una experiencia como *El somni* ideado y creado por Joan, Josep y Jordi Roca, nos está poniendo delante de una realización artística, dispuesta y ejecutada con precisión matemática, que se presenta cargada de elementos simbólicos, así como de significados, que nos ofrece un *continuum* sensorial por medio de la poesía, la música y los colores de gran plasticidad de las imágenes generadas.

Al estímulo sensorial de la vista y el oído se añaden los del tacto y el gusto, aumentando la riqueza de impresiones que se producen en el receptor, quien o deviene un espectador o deviene un partícipe; en el primer caso, como mero visitante de la exposición que sigue tras el acto de la cena inicial de *El somni*; en el segundo caso, por ser uno de los comensales que toma parte activamente, tal y como sucede en un *happening* o una *performance*. Llegados a este nivel, deben de considerarse estas intervenciones dentro de la categoría artística, sean o no de carácter efímero, que forman parte del gran abanico de experiencias artísticas que ofrece el arte hoy, en el que tienen que estar presentes y reconocidas por sí mismas y por los valores artísticos que conllevan.

Cierran estas líneas la inauguración, el 15 de noviembre de 2016, de *Sapiens*, comprender para crear, la segunda exposición que presenta Ferrán Adrià en Barcelona, esta vez en Caixafòrum.

# LOS MUSEOS COMO VEHÍCULO DE LA CRÍTICA DE ARTE: INTEPRETACIONES ENCARGADAS A SOCIOS DE AICA-FRANCE EN EL MAC-VAL DE VITRY-SUR-SEINE

Jesús Pedro LORENTE LORENTE<sup>1</sup>

Universidad de Zaragoza

En su papel de intermediarios entre la producción artística y el consumo público, museos y crítica de arte parecen, aparentemente, dos facetas de actuación totalmente distintas e incluso opuestas: los críticos expresan opiniones personales, oralmente o por escrito, mientras que a los museos se los identifica más bien como una instancia institucional que valoriza a determinados artistas y sus obras por medio de montajes expositivos. Pero cuando los críticos visitan y comentan esas exposiciones hay ya una interrelación, que a veces llega a convertirse en colaboración profesional, cada vez que el museo les contrata como comisarios o les encarga un texto para el catálogo de alguna muestra. A veces, esas buenas relaciones alcanzan cierta oficialización con determinados colectivos de críticos, sobre todo cuando se trata de museos especializados en arte contemporáneo, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, con el cual coorganiza muchos congresos la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), o en el caso del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneo Pablo Se-

---

<sup>1</sup> Secretario de AACA y Coordinador del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE. Investigador principal del proyecto «Museos y distritos culturales: Arte e instituciones en zonas de renovación arquitectónico-urbanística», financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2015-66288-C4-01-P) (MINECO/FEDER) de enero de 2016 a diciembre de 2018.

rano, que desde 2016 es la sede de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA), donde celebramos nuestras asambleas y guardamos archivada nuestra documentación histórica. Otro tanto ocurre con el Palais de Tokyo, en París, a cuya entrada hay un retrato enorme homenajearlo, como si fuera su santo tutelar, al crítico Pierre Restany, quien fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), la cual cada año coorganiza allí con AICA-France la fiesta de los premios Pecha Kucha de la Crítica de Arte. Otro museo francés que mantiene vínculos constantes con la sección francesa de AICA es el Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne (MAC-VAL), que ofrece al público comentarios de críticos de arte sobre algunas obras expuestas, una iniciativa que, por su rareza y por tratarse de un museo situado en la periferia de la capital francesa, he considerado especialmente apropiada como caso de estudio sobre los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica.

Ya en los orígenes de su colección tuvo gran protagonismo un crítico de arte, Raoul-Jean Moulin (1934-2014), colaborador habitual del periódico comunista *L'Humanité*, quien en 1982 convenció a su camarada Michel Germa, entonces presidente del Conseil Général du Département —equivalente a una diputación provincial— de Val-de-Marne, para que apoyase presupuestariamente a artistas franceses comprando arte contemporáneo —desde los años cincuenta en adelante— a través de un Fonds Départemental d'Art Contemporain (FDAC), del cual Moulin fue nombrado responsable.<sup>2</sup> Esa heterogénea selección de obras, formada bajo su supervisión a lo largo más de veinte años, fue la raíz a partir de la cual brotaría con pujante savia el actual museo, inaugurado el 15 de noviembre de 2005, solo dos semanas después de que algunos servicios públicos de Vitry-sur-Seine fueran incendiados en las notorias *émeutes des banlieues*. Todo el mundo tenía entonces la vista puesta en las periferias urbanas francesas por aquellos violentos disturbios, que colocaron también a la nueva institución en el punto de mira internacional para evaluar su impacto en una proletaria ciudad dormitorio de 88 000 habitantes a la que se pretendía dotar de equipa-

---

2 El portal *web* del MAC-VAL rinde especial homenaje a Raoul-Jean Moulin, cuyos archivos conserva desde 2007 su centro de documentación. Cf. *Biographie Raoul-Jean Moulin*, en línea: <[http://www.macval.fr/IMG/pdf/Biographie\\_Raoul-Jean\\_Moulin.pdf](http://www.macval.fr/IMG/pdf/Biographie_Raoul-Jean_Moulin.pdf)> (consulta: 30/10/2016).

mientos que constituyeran un atractivo centro urbano y revitalizaran el entorno: pero de esas ambiciosas expectativas inmediatamente se pasó a una desilusión colectiva, así que en seguida fue presentado internacionalmente como prototípico «elefante blanco» de fallidas políticas culturales este ampuloso edificio de albas paredes y algo anodina arquitectura.<sup>3</sup> Una vez más, se evaluaba arbitrariamente una inversión patrimonial no por sus méritos propios y los resultados de su actividad, sino por los réditos externos cuantificables de tipo económico o urbanístico, lo mismo que muchos otros museos igualmente concebidos con el anhelo de que funcionasen como catalizadores de regeneración urbana.<sup>4</sup>

La escasez de visitantes del MAC-VAL será por mucho tiempo un problema difícil de solucionar, pues la población local tiene otras preocupaciones más perentorias y poco tiempo para el ocio cultural, mientras que, por otro lado, un complicado acceso por transporte público dificulta la llegada de los turistas o público foráneo. Una manera de incentivar las visitas es la amplia política de gratuidad de este museo, que no cobra entrada ni a los menores de veintiséis años, ni a estudiantes, desempleados u otros muchos colectivos, y es gratis para todos en diversos días señalados. Reiteran también la vocación social de la institución sus esfuerzos didácticos, comunicativos y divulgativos, que son lo que a mí más me interesa destacar. Un variado programa de talleres, cursos, charlas u otras actividades dirigidas a públicos diversos cubre por completo el calendario casi todos los días del año, y están

---

3 M. Guislain, «Un musée d'art contemporain greffé au cœur de Vitry-sur-Seine» *Le Moniteur des Travaux Publics et du Bâtiment*, 5321 (2005), p. 94-95; H. R. Leahy, «On the edge: Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne», *Museum Practice Magazine: MP*, 34 (2006), pp. 12-17; D. Paul i Agustí, «Més enllà de la percepció d'elefant blanc. Anàlisi dels aspectes relacionats amb la millora de l'imatge i les repercussions dels equipaments culturals», *Arxius de Ciències Socials*, 33 (2015), pp. 57-70.

4 Ya pasó lo mismo cuando se creó la Tate of the North en Liverpool en 1988, un momento en que los parámetros economicistas dominaban los estudios de impacto de las inversiones culturales. Llevo más de veinte años argumentando contra tales asunciones: ¿cabría imaginar que se evaluase el éxito o fracaso de un hospital por las tiendas, restaurantes y hoteles florecidos en su vecindario en lugar de tener en cuenta sus logros sanando enfermos? Pero aún hoy el «efecto Guggenheim» sigue identificándose casi exclusivamente con su repercusión socioeconómica en el entorno urbano, sin que aparezca apenas bibliografía sobre sus apuestas artísticas, expositivas y museográficas puertas adentro en el —por lo demás admirable— repositorio *web* <<http://www.scholars-on-bilbao.info>> (consulta: 30/10/2016).

bien publicitadas en su portal *web*, así como en un cuadernillo distribuido gratuitamente dentro y fuera del museo. Pero quienes se aventuran a recorrerlo por su cuenta encuentran abundantes informaciones en múltiples formatos, desde audioguías y vídeos a un amplio surtido de lecturas. Y no se trata solo de los catálogos y guías a la venta en la tienda, tanto de sus exposiciones temporales como de las sucesivas presentaciones escogidas de la colección propia,<sup>5</sup> también se ofrecen en las salas —pero no al exterior, en el jardín de esculturas, que no llevan cartelas— cuantiosos textos explicativos, algunos de los cuales están disponibles junto a las obras comentadas y uno puede llevárselos gratis. A ellos voy a referirme muy especialmente, aunque antes conviene contextualizar museológicamente esta práctica.

El llamativo protagonismo de las palabras en el MAC-VAL no implica en absoluto la postergación de otros medios de expresión. La música y,



Fig. 1. Folletos, con texto de Anaël Pigeat sobre una pintura de Eva Nielsen, disponibles junto a dicha obra en el interior del museo.

---

5 El año de su inauguración se publicó un libro sobre su colección: Ph. Coubertergues, *Une introduction à l'art contemporain: En regard des oeuvres du MAC-VAL*, París, Cercle d'Art, 2005. Pero además, cada vez que ha cambiado la presentación de las salas dedicadas a sus propios fondos, ha ido publicando unas guías, bajo el título genérico de *Parcours*, editadas en 2005, 2007, 2009, 2010, 2012, 2014 y 2015, en línea: <<http://www.macval.fr/francais/musee/editions-catalogues/article/guides-de-la-collection>> (consulta: 30/10/2016).



Fig. 2. Sala del museo, con diferentes dispositivos educativos: folletos junto a las obras de arte y en primer término una mesa con ordenador y auriculares.

sobre todo, la imagen en movimiento también reciben allí especial atención, incluso como técnicas artísticas.<sup>6</sup>

Pero nada hay comparable al lenguaje verbal, oral o escrito, para transmitir aclaraciones a los demás, y esa irrenunciable función educativa/comunicativa —inherente a la definición misma de museo— se hace todavía más perentoria para uno especializado en arte reciente. Aunque sigan opinando algunos que el arte «habla por sí mismo», ningún museo, y menos todavía si está localizado en un contexto poblacional con escasos estudios, puede tomarse muy en serio el falso dilema entre experiencia o interpretación planteado hace años por el director de la Tate Gallery en un provocador ensayo.<sup>7</sup> Curiosamente, la londinense Tate Modern siempre es citada como modelo seguido en el MAC-VAL; pero la directora, Alexia Fabre, y su equipo suelen referirse a esa gran institución británica como antecedente de su renuncia a estructurar perennemente las salas dedicadas a obras señaladas de la colección por el orden de cronología y escuelas propio del canon museográfico moderno, en lugar de lo cual se ha ido presentando aquí cada dos

---

6 C. Latil, «Challenges in using moving images at the MAC-VAL, Vitry-sur-Seine», *Art Libraries Journal*, 34.3 (2009), pp. 11-15.

7 N. Serota, *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art*, London, Thames and Hudson, 1996.

años, aproximadamente, una cambiante selección, asociando piezas de distintos autores y datación en función de parentescos temáticos o de otro tipo. Inicialmente, ello llegó a ser juzgado como un desdibujamiento de las idiosincrásicas preferencias estéticas y políticas fundacionales de la colección para integrarla en el *establishment* artístico nacional e internacional;<sup>8</sup> pero, con el tiempo, el MAC-VAL se ha ganado una reconocida reputación tanto por sus exposiciones temporales como por sus selecciones cambiantes de la colección desde alternativas «relecturas».

Este es un término que otros museos postmodernos usan más bien metafóricamente, pero en este caso viene muy a propósito porque, como ya queda dicho, aquí se brindan numerosas interpretaciones escritas. A diferencia de los reglamentos internos de la Tate, las normas del MAC-VAL no recomiendan al personal del museo que los textos interpretativos en las salas lleven el nombre de quien los haya escrito; ese postulado profesional aún no ha tenido ningún seguimiento en las salas de los museos de Francia, donde todavía continúan siendo de rigor los discursos anónimos expresando un punto de vista impersonal. Eso sí, como en el resto de Occidente, está ahora de moda en el mundillo artístico francés plantear temas controvertidos, desde querellas políticas hasta asuntos personales; aunque los polemistas no sean casi nunca los propios facultativos de museos, sino más bien personalidades invitadas, especialmente artistas. El ejemplo de Daniel Buren u otros díscolos postsesetayochistas pioneros de la llamada «crítica institucional» —muy bien representados en la colección de este museo— lo están siguiendo hoy muchos creadores más jóvenes, que en sus obras ponen en evidencia ciertas políticas institucionales, paradójicamente, en muestras e instalaciones comisionadas por los propios museos y centros de exposiciones. No faltan tampoco inquisitivas reflexiones sobre el sistema artístico de tono más deferente y políticamente correcto. Un caso paradigmático fue la exposición *Commérages*, que la artista y profesora uni-

---

8 La nítida identidad izquierdista que orientaba originalmente las apuestas artísticas de la colección todavía era perceptible en los dos primeros años de vida del museo, que luego pasó a encuadrarse dentro de las apuestas dominantes en el sistema del arte según la reseña crítica que, con motivo del primer cambio en la presentación selectiva de la colección permanente, publicó T. Trémeau, «Confusions», *ETC-Revue de l'Art Actuel*, 78 (2007), pp. 59-63.

versitaria Marie Preston inauguró en el MAC-Val en mayo de 2015, haciéndose eco de las historias e inquietudes de ocho mujeres, cuya colaboración a lo largo de casi tres años se reconocía hasta el punto de plantearse el resultado como una labor colectiva. Del mismo modo que el propio museo se reivindicaba positivamente como una iniciativa de coparticipación social en los vídeos y grandes fotos de Alain Bernardini presentes en la colección permanente, en los que aparecen retratados sus trabajadores en simpática interacción con segmentos del público.

El problema es que estas abundantes prácticas artísticas que ponen el foco de atención en los museos, ya sea desde una perspectiva acusatoria, ya sea, más bien complaciente, están quizá eclipsando el paralelo advenimiento presente de una teoría museológica y praxis museográfica atrevidas que gustan de autodenominarse «críticas» por minar los discursos oficiales prefiriendo interpretaciones personales, subjetivas, interrogativas e, incluso, disidentes.<sup>9</sup> También en esto es el principal referente la Tate Modern, cuyo programa *The Bigger Picture*, invita a interlocutores ajenos al museo a dar una charla sobre alguna obra señalada de la colección y redactar un comentario que complementa la interpretación institucional ofrecida en la respectiva cartela identificativa. Suelen ser artistas, críticos e historiadores del arte, reputados profesores, *celebrities* mediáticas ajenas al mundo del arte, etcétera. En muchos museos anglosajones, esta buscada diversidad de voces responde a una política de inclusión social, dando la palabra también al personal de la limpieza y de seguridad o a ciudadanos de a pie. La audio-guía *Voices* —en plural— que todo visitante al MoMA recibe gratis con su entrada, comienza con las palabras de bienvenida del director de la institución, seguidas de un amplio espectro personal de opinantes. Pero este utópico anhelo de hacer del museo una tribuna pública solo funciona bien en la medida en que los participantes tengan algo interesante que decir. Por eso siempre es necesario algún tipo de selección o filtro institucional, para evitar comentarios ofensivos o estúpidos u otras inconveniencias. Sobre arte actual, cualquiera puede meter la pata. ¿No sería una opción sensata para la museología crítica, en este caso, buscar especialmente la complicidad de diferentes críticos de arte?

---

9 J. P. Lorente, «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica», *Complutum*, vol. 26/2 (2015), pp. 111-120.

Esa parece ser la decidida asunción del MAC-VAL, que, en colaboración con la sección francesa de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, viene implementando con loable persistencia desde 2005 el programa *C'est pas Beau de Critiquer?* El irónico título es un coloquial juego de palabras que convoca a los visitantes a prestar atención a diversos miembros de AICA-France encargados de ofrecer una interpretación personal de alguna de las piezas de la colección. Este trabajo se presenta al público en dos etapas sucesivas: primeramente en una charla personal, que se suele programar cada dos o tres meses en días de entrada gratuita al museo y que consiste en una visita-encuentro del crítico invitado con los visitantes ante la obra escogida, a veces con la presencia de los artistas que la crearon; en segundo lugar se edita un folleto formato folio plegado en cuarto, en cuyo reverso hay una gran foto en color del ejemplo artístico seleccionado con su ficha catalográfica, mientras que, en la cara delantera, viene el nombre del crítico y su texto, encabezado por el nombre del artista y sus datos biográficos. Estos folletos están dispuestos en torreta dentro de dispensadores colocados junto a cada obra artística comentada, como suplemento a la cartela identificativa y al eventual panel interpretativo anónimo del museo, sirviendo así de disertación complementaria al discurso institucional en las salas dedicadas a la colección permanente. Cualquiera puede llevárselos gratis, para leerlos más tranquilamente y guardarlos en casa o hacer con ellos lo que sea —quiero pensar que, en lugar de tirarlos, mucha gente los regalará a amigos o parientes interesados en arte, y así servirán de material publicitario para atraer otros visitantes—. Inicialmente, el museo también tuvo la atención de reunir veinticinco de esos textos y sus correspondientes fotos en un libro colectivo en vistosa edición bilingüe inglés-francés. Luego ha seguido otro librito colectivo, en edición bilingüe francés/inglés, que recopila veintidos textos de críticos sobre otras tantas obras.<sup>10</sup> En estos tiempos de crisis, tal lujo ya no se lo pueden permitir, y

---

10 *C'est pas beau de critiquer?*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2009 (textos de Dominique Abensour, Ali Akay, Pascal Beausse, Patricia Brignone, Philippe Coubetergues, Jean-Pierre Criqui, Guillaume Désanges, Christophe Domino, Catherine Francblin, Pierre Giquel, Itzhak Goldberg, Emmanuel Hermange, Jean-Marc Huitorel, Nazareth Karoyan, Élisabeth Lebovici, Henry Meyric Hughes, Olivier Michelon, Estelle Pagès, François Piron, Bénédicte Ramade, Didier Semin, Ramon Tio Bellido, Anne Tronche, Erik Verhagen y Steven Wright). *C'est pas beau de critiquer ? Tome deux / Isn't Criticism a Fine Thing?*

tampoco se plantean difundir esos materiales gratuitamente a través del portal *web*, porque, aunque accedieran los autores de los textos, ofrecer fotos de las obras artísticas conllevaría el pago continuo de derechos a la Société des Auteurs des Arts Visuels et de l'Image Fixe (SACD, modelo francés de la española VEGAP). Pero, en una rampante cultura digital como la que vivimos, la apuesta del MAC-VAL por los folletos impresos en papel no deja de ser otra razón añadida para considerarlo un caso de estudio especialmente indicado para reflexionar sobre los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica.

Aunque ya queda dicho que la colaboración de críticos de arte como autores de textos ofrecidos en museos se va haciendo muy frecuente, suele ser más habitual para exposiciones temporales, mientras que los comentarios sobre la respectiva colección permanente, a menudo, siguen siendo monopolio de interpretaciones endógenas —incluso hay algún museo francés que aún prohíbe a los *guides-conferenciers* ajenos a la institución ejercer esa profesión en sus salas—, sin que tampoco haya demasiados casos reseñables de exógenos «discursos alternativos» en colecciones museísticas españolas.

El Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), en Móstoles, que tantos paralelismos presenta, encargó a diez críticos de arte una selección y comentario de un centenar de obras selectas de su colección cuando se publicó el primer catálogo de sus fondos en 2011, pero, además del libro, consultable en su biblioteca en edición bilingüe español/inglés, esos textos los ofrece —cuando no hay problemas técnicos— el apartado correspondiente de su portal *web*.<sup>11</sup> Más patente es la presencia de textos interpretativos en las salas del Museo Can Framis, en el barrio del Poblenu de

---

*Tome Two*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2017 (textos de Paul Ardenne, Alain Berland, Léa Bismuth, Laurent Buffet, Garance Chabert, Laetitia Chauvin, Thomas Clerc, Élisabeth Couturier, Julie Crenn, Raphael Cuir, Valérie Da Costa, Fabien Danesi, Gallien Déjean, Sandra Delacourt, Emmanuel Hermange, Marie Maertens, Aurélien Mole, Camille Paulhan, Annaël Pigeat, Julie Portier, y J. Emil Sennewald)

11 Complementando al análisis global de la colección escrito por Mariano Navarro, para las fichas de este catálogo se encargaron textos personales a una decena de críticos de arte: Francisco Carpio, Juan Manuel Costa, Kristian Leahy, Alberto Martín, Mariano Mayer, José María Parreño, Abel Pozuelo, Andrés Isaac Santana, Virginia Torrente y Elena Vozmediano. Véase <<http://www.ca2m.org/es/obras-seleccionadas>> (consulta: 30/10/2016).

Barcelona, donde la Fundación Vila Casas muestra su colección pictórica y exposiciones temporales de pinturas: también en ese caso hay en el recorrido museográfico catálogos en papel que los visitantes pueden consultar; pero generalmente son anónimos, y solo en el caso de muestras temporales se editan textos con la participación de críticos de arte, cuya nómina se constriñe a un elenco muy reducido de autores afines.<sup>12</sup> Una mayor variedad y disparidad de voces es lo que venimos reclamando los adalides de la «museología crítica», que soñamos con museos convertidos en foros de interrelación cultural más representativos de la gran diversidad propia de nuestras heterogéneas sociedades contemporáneas.<sup>13</sup> Los textos de críticos ofrecidos en el MAC-VAL constituyen un buen referente de esa polifonía de gustos y opiniones diferentes. No hay entre ellos ninguno que incluya dictámenes negativos —cada vez más raros en el ejercicio de la crítica en todas partes—, pero no necesariamente se ha emparejado cada obra comentada con un comentarista partidario, pues algunos autores marcan cierto distanciamiento valorativo. Los hay más divulgativos y los hay muy herméticos, y mientras que unos se centran en analizar la obra seleccionada, otros parten de ella como excusa para personales digresiones. Aquí no corresponde valorar su calidad individual, sino felicitar al museo por tan original iniciativa, que espero sea un modelo a seguir en muchas otras instituciones dispuestas a abrir estas vías de colaboración con colectivos de

---

12 Especialmente Josep Ramoneda, que es el moderador de unos coloquios con galeristas, gestores, y teóricos de arte contemporáneo, protagonizados por artistas cuya obra ha figurado en espacios expositivos de la fundación: a partir de ellos se publican unas monografías de la serie editorial Opinió Quiral Art que se distribuyen en papel y también pueden descargarse gratis en su portal: <<http://www.fundaciovilacasas.com/ca/opinio-quiral-art-publicacions>> (consulta: 30/10/2016).

13 *Incluso se ha llevado a la práctica en algunos proyectos de «museos virtuales» de arte público donde el comentario sobre cada pieza se ha encargado a una amplia nómina de críticos y expertos. Así ocurre en el catálogo artístico on-line del Ayuntamiento de Barcelona, resultado del i+d titulado Hacia el museo virtual europeo de arte público. Sistemas de información y gestión on-line del arte público (código HUM2005-00420) financiado por el Ministerio de Educación de diciembre 2005 a diciembre 2006, cuyo IP fue Antonio Remesar Betloch; siguiendo ese modelo, otro similar, también basado en fichas catalográficas e itinerarios firmados por diversos autores, se presenta en la web municipal de Zaragoza, gracias al proyecto Un museo virtual de arte público de la ciudad de Zaragoza financiado por la Consejería de Ciencia, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón (código PM035/2006) desde octubre de 2006 a octubre de 2008, cuyo IP fue Jesús Pedro Lorente.*

críticos. Ahora que nuestro papel tradicional tanto en las revistas especializadas como en la prensa diaria parece estar en decadencia, no sería malo que a los críticos de arte se nos abrieran nuevas cajas de resonancia pública en las salas de los museos.



# ÍNDICE

Presentación .....	9
Prólogo .....	13

## I BLOQUE TEMÁTICO: EN LOS MÁRGENES DE LA CIUDAD

Prácticas artísticas contemporáneas y reconfiguración del espacio público <i>Rut Martín Hernández</i> .....	19
Arte al final de la tierra: el límite del litoral como zona de ontología estética <i>Miguel Fernández Campón</i> .....	31
Los poblados dirigidos en la conquista de la periferia madrileña <i>Noelia Cervero Sánchez</i> .....	47
Un análisis de los paisajes urbanos generados a partir de la intervención artística o arte urbano en Zaragoza <i>Laura Diago-Ferrer y Rosana Sanz-Segura</i> .....	61
Il Tivoli di Firenze (Italia): un parco divertimenti ottocentesco <i>Mónica Vázquez Astorga</i> .....	75
Las planimetrías del verde urbano en la ciudad de Zaragoza <i>Laura Ruiz Cantero</i> .....	93

II BLOQUE TEMÁTICO:  
EN LOS MÁRGENES DEL ARTE

Las rotondas como espacios para la escultura <i>Francisco Javier Gómez de Segura Hernández y Bartolomé Palazón Cascales</i> .....	109
<i>Graffiti</i> y arte urbano: nuevas estrategias en la construcción de marca-ciudad <i>Olga Heredero Díaz y Miguel y Ángel Chaves Martín</i> .....	125
Un análisis comparativo causal de expresiones del <i>street art</i> mediante la técnica del sistema de retículas <i>Rosana Sanz-Segura y Eduardo Manchado-Pérez</i> .....	135
El <i>tape art</i> en contexto urbano. Estudio de dos casos del <i>street art</i> español: Colectivo TAV y Solanas-Díaz <i>Victor Solanas-Díaz</i> .....	149
<i>Street art</i> , Zaragoza y su espacio urbano: Festival Asalto <i>Lucía Marín Guallar</i> .....	161
Una «suite clandestina» en la calle Pignatelli de Zaragoza <i>Jacobo Henar Barriga</i> .....	171
Artivismo transfeminista <i>María Añover López y Mónica Cano Abadía</i> .....	181
Del vertedero a la página. <i>El gran poema de nadie</i> , de Dionisio Cañas: taller de poesía participativa <i>Céline Pegorari</i> .....	197
<i>The glory of hope</i> : la espectacularización y el simulacro en el arte experimental en China <i>Laia Manonelles Moner</i> .....	209
Des marges de la <i>performance</i> au cadre de l'image <i>Mathilde Roman</i> .....	223
Viviendo la alucinación consensuada: breve historia del ciberarte <i>Elisa Rusca</i> .....	231
Arte y redes sociales <i>Pilar Irala Hortal</i> .....	245

Reflejos para una distopía. Argumentos para «fachadas-media». Caso de estudio: La «Fachada Media» del Centro de Arte y Tecnología Etopia <i>Francisco Javier Galán Pérez y Anna Maria Biedermann</i> .....	253
El paso del cómic a la pintura de Nazario. Análisis y recepción de la crítica <i>Julio Andrés Gracia Lana</i> .....	265
Los carteles de los festivales de cine aragoneses. La gráfica al servicio del cine <i>Roberto Sánchez López</i> .....	277
Interrogating the Psychic Fabric of the City Fringe <i>Liam Kelly</i> .....	293
Cine documental español de los últimos años: entre el museo y la sala de cine <i>Beatriz Comella Dorda</i> .....	299
Diseño gráfico de etiquetas: arte al margen del canon dominante <i>Pedro Antonio Galindo Valero</i> .....	313
Arte urbano y publicidad exterior: prácticas artísticas sobre soportes publicitarios <i>Jennifer García Carrizo</i> .....	329
Imagen de la ciudad. Aplicaciones gráficas en el entorno urbano <i>Anna Maria Biedermann, Aránzazu Fernández Vázquez, Ana Martín Hernández y María Valentín García</i> .....	345

III BLOQUE TEMÁTICO:  
EN LOS MÁRGENES DE LA CRÍTICA

La obligación del crítico de iluminar el arte <i>Adrià Harillo Pla</i> .....	365
Pero y esto qué es <i>Nilo Casares</i> .....	373
La fortuna crítica en la prensa aragonesa (1898-1936) <i>José Antonio Val Lisa</i> .....	385

Manuel Rotellar en <i>Andalán</i> : crítica de cine en los márgenes durante la Transición <i>Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferrerueta...</i>	401
El papel de la crítica cinematográfica en la construcción de la corriente tercera vía <i>Ana Asión Suñer .....</i>	419
Arte, tecnología y gastronomía. La crítica de arte fuera del canon <i>Carme Grandas Sagarra .....</i>	429
Los museos como vehículo de la crítica de arte: intepretaciones encargadas a socios de AICA-France en e MAC-VAL de Vitry-sur-Seine <i>Jesús Pedro Lorente Lorente .....</i>	443

*Este libro se terminó de imprimir  
en los talleres del Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Zaragoza  
en el mes de marzo  
de 2018*





Prensas de la Universidad  
Universidad Zaragoza



**EL PRESENTE LIBRO PRETENDE REFLEXIONAR EN TORNO A** las manifestaciones artísticas que podemos considerar *en los márgenes*, entendiendo como tales aquellas menos convencionales y canónicas (como el *street art*, la *performance*, el videoarte, el cómic, el cartel, la publicidad, etc.) y, en particular, las que pueden englobarse bajo el paraguas del arte urbano y las manifestaciones audiovisuales, prestando además especial atención al campo de la crítica de arte, siempre vinculada con estos ámbitos.

**ANNA BIEDERMANN**, doctora europea en ciencias técnicas por la Poznan University of Technology (Polonia), arquitecta por Udk en Berlín, licenciada en Bellas Artes por ASP (Polonia). Su investigación relaciona proyectos culturales con los procesos de transformación urbana, diseño de espacios y productos centrados en el usuario.

**FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN** es doctor en Historia del Arte y profesor asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realizó su tesis doctoral sobre la figura del fotógrafo y cineasta José Antonio Duce y es especialista en historia de la fotografía y del cine.

**FERNANDO SANZ FERRERUELA** es doctor en Historia del Arte y profesor contratado doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realizó su tesis doctoral sobre las relaciones entre el catolicismo y el cine entre 1936 y 1957, y es especialista en historia del cine y cine español.



ASOCIACIÓN  
ARAGONESA  
DE ESTUDIOS  
DE ARTE



Observatorio Aragones  
de Arte en la Esfera Publica