

am⁵

Arte y Memoria V



Arte y Memoria⁵



Grupo de Investigación
Arte y Memoria



Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o prestamos públicos.

La Fundación Antonio Gargallo y la dirección editorial no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

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.

Edita:

Fundación Universitaria Antonio Gargallo (FUAG).
Universidad de Zaragoza.

Colabora:

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP).

Instituto de Patrimonio y Humanidades.
Universidad de Zaragoza (IPH).

Dirección Editorial y coordinación:

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán.

© De los textos sus autores:

María Luisa Grau Tello / Natalia Juan García
/ Jesús Pedro Lorente Lorente.

Danny Goodwin / Edward Schwarzschild.

José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán.

Alfonso Revilla Carrasco.

Pedro Luis Hernando Sebastián.

Belén Díez Atienza.

Carmen M. Zavala Arnal / Dina Al maydki El ouassidi.

Susana Sarfson Gleizer.

Silvia Hernández Muñoz / Francisco López Alonso.

Traducciones:

Sara Argudo López
(texto E. Schwarzschild e introducción).

Correctora:

Marta Fortea Muñoz.

Diseño gráfico y maquetación:

JoaquínJPG.

Fotografía de portada:

Danny Goodwin.

© De las imágenes sus autores:

Natalia Juan García.

Estudio Katra.

Danny Goodwin.

José Prieto Martín.

Vega Ruiz Capellán.

Alfonso Revilla.

Pedro Luis Hernando Sebastián.

Belén Díez Atienza.

Jorge Escudero.

Silvia Hernández Muñoz.

Francisco López Alonso.

Depósito legal: TE-147-2020

ISBN: 978-84-09-33378-3

Los cinco volúmenes de Arte y Memoria disponibles en:
fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria

Pág. 3 **Índice**

Pág. 5 **Presentación**

José Antonio Mayoral (Rector de la Universidad de Zaragoza)
José Martín-Albo Lucas (Vicerrector para el Campus de Teruel)

00 Pág. 9 **Introducción / Introduction**

José Prieto Martín (Investigador principal del grupo)

01 Pág. 19 **Street art en el distrito creativo de l'Île de Nantes:
Pinturas murales como anclas de identidad y memoria**
María Luisa Grau Tello / Natalia Juan García / Jesús Pedro Lorente Lorente

02 Pág. 41 **Job security (Trabajando en la seguridad)**
Danny Goodwin / Edward Schwarzschild

03 Pág. 75 **Desarrollando un bestiario sostenible**
José Prieto Martín / Vega Ruiz Capellán

04 Pág. 111 **Didáctica intercultural a partir de la mirada**
Alfonso Revilla Carrasco

05 Pág. 129 **Estudio iconográfico de la tabla de la virgen de la Misericordia
del Museo de Arte Sacro de Teruel**
Pedro Luis Hernando Sebastián

06 Pág. 149 **El color como símbolo de identidad. Caso de estudio:
imágenes de la escena del Ecce Mater**
Belén Díez Atienza

07 Pág. 161 **Los instrumentos musicales en el Museo de Teruel y su
contribución en la construcción del paisaje sonoro**
Carmen M. Zavala Arnal / Dina Al maydki El ouassidi

08 Pág. 187 **Reflexiones sobre la recuperación de patrimonio musical
histórico y su integración en la enseñanza**
Susana Sarfson Gleizer

09 Pág. 195 **Experimentación e investigación en litografía**
Silvia Hernández Muñoz / Francisco López Alonso

Presentación

A partir de la publicación “Testimonios. Fragmentos para oír y ver Teruel” aparecida en 2008, un grupo de investigadores del ámbito artístico constituyó, en 2009, el grupo Arte y Memoria en el campus de Teruel de la Universidad de Zaragoza. A partir de ese momento este grupo, cuyo núcleo lo integra profesorado de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de nuestra universidad, se ha ido enriqueciendo con la incorporación de profesores e investigadores de otras universidades españolas y extranjeras, y también con la participación de profesionales de distintos ámbitos de la comunidad aragonesa.

A partir de 2012 han ido apareciendo los primeros cuatro libros de la colección Arte y Memoria. En ellos se han analizado distintos tipos de expresiones artísticas, incardinándolas a su contexto social e histórico, tomando a menudo la tradición como patrimonio inmaterial. También se ha analizado el patrimonio, yendo más allá de su valor como expresión artística y cultural, revelando su valor para el territorio en el que se encuadra y de cuya historia, pasado y futuro es a menudo una de las mejores representaciones. En no pocas ocasiones los textos recogidos en estas publicaciones destacan también por su calidad literaria.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

Nos encontramos ahora frente a la quinta entrega de la colección Arte y Memoria, una muestra representativa de los valores de la colección. Un libro estructurado en nueve artículos que abordan tres temáticas esenciales:

- El Street Art
- Las nuevas formas de producción artística y su relación con la tecnología y los objetivos de desarrollo sostenible.
- El patrimonio cultural, con nuevos estudios sobre el patrimonio como elemento fundamental.

Esta nueva entrega de la colección combina a la perfección el Arte con la Memoria patrimonial, entendiendo esta como la base para la evolución de las distintas formas de la expresión artística, más allá de las artes plásticas, y entroncando con las costumbres populares a partir del diseño y fabricación de juegos de naipes. De este modo se pone en valor el rico legado patrimonial y se demuestra la relación entre arte, entendido este desde un punto de vista integrador, y sociedad.

Los primeros artículos muestran que esta relación biyectiva se encuentra presente en las expresiones artísticas actuales, que beben de los desarrollos sociales y a la vez influyen en ellos, así el Street Art se ha convertido en seña de identidad de barrios y ciudades, un movimiento que ha superado las barreras museísticas y de clase. Del mismo modo, arte y tecnología son realidades a menudo indisolubles, el arte ha entendido el papel de la economía circular y la importancia del uso de materiales reciclados en cualquier tipo de actividad, mostrando el papel que estos movimientos artísticos juegan como altavoces y promotores de los Objetivos de Desarrollo Sostenible, gracias a su capacidad de impulso social.

Es obligatorio reconocer el papel que han jugado distintas instituciones en el impulso de esta colección, sin menospreciar a ninguna de ellas es de justicia mencionar a la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, que tan destacado papel juega en la promoción de la formación y la investigación en el campus turolense.

José Antonio Mayoral Murillo
Rector Magnífico de la Universidad de Zaragoza

Presentación

Hola amigos y amigas:

Desde que en 2009 nació el grupo de Arte y Memoria, vinculado a la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, hemos visto crecer a un grupo de docentes, investigadores y profesionales preocupados por una titulación, la de Bellas Artes, que nos ha dado muchas satisfacciones.

Una de ellas ha sido ver nacer y consolidarse la colección de Arte y Memoria, ya en su quinta edición. Una colección de divulgación científica dentro de un campo tan apasionante como es el Arte y su relación con la cultura de la que somos herederos. Y como no podía ser de otra manera, en una sociedad viva, cambiante pero con raíces que se hunden en nuestra historia, este quinto número nos plantea una visión de policromía temática, temporal y social, donde se abordan temas que van desde la belleza intemporal de un "Estudio iconográfico de *La Tabla de La Virgen de La Misericordia* del Museo de Arte Sacro de Teruel" hasta las nuevas tendencias del arte como nos muestran en el artículo "Las nuevas formas de producción artística y su relación con la tecnología y con los objetivos de desarrollo sostenible 2030".

Espero que su lectura aporte, a los investigadores, nuevas ideas e hipótesis de trabajo y, a los amantes del Arte, un pausado disfrute.

Un abrazo,

José Martín-Albo Lucas

Vicerrector del Campus de Teruel. Universidad de Zaragoza.

Introducción

Este quinto libro que presentamos de Arte y Memoria se articula en tres líneas o campos de investigación: el Street Art; las nuevas formas de producción artística y su relación con la tecnología y con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la agenda 2030; y, el Patrimonio Cultural. Está editado por la Fundación Universitaria Antonio Gargallo (FUAG) y, además, colaboran el grupo de referencia Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (OAAEP) y el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (IPH).

La publicación se abre con el trabajo sobre Street Art realizado por **M. L. Grau Tello**, **N. Juan García** y **J. P. Lorente Lorente** en él analizan un patrimonio visual fundamental del denominado *Quartier de la Création* en l'île de Nantes (Francia), pues los murales pintados en sus fachadas son a la vez elementos icónicos que lo identifican como barrio artístico y, en algunos casos, sirven además por su temática autorreferencial como reflejos de la memoria local.

Continúa con tres trabajos centrados en la segunda línea de investigación, las nuevas formas de producción artística y su relación con la tecnología y con los ODS de la agenda 2030. El primero, es un proyecto interdisciplinario realizado durante estos

[Índice](#)[Present.](#)[Intro.](#)[01](#)[02](#)[03](#)[04](#)[05](#)[06](#)[07](#)[08](#)[09](#)

dos últimos años por **D. Goodwin** y **E. Schwarzschild**, para examinar la industria de la seguridad nacional en los Estados Unidos, para lo que han realizado entrevistas con personal del Departamento de Seguridad Nacional (DHS) y de inteligencia que se pueden escuchar en UAlbany News Podcast. Para realizar esta investigación tienen en cuenta la tradición de la practica documental colaborativa estadounidense clásica establecida por Terkel, Walker Evans, James Agee, Dorothea Lange, entre otros, y fotografían y entrevistan a personas que trabajan en todos los niveles de Seguridad Nacional. Al hacerlo están creando una obra de arte y una base de datos interdisciplinaria de narraciones en primera persona. El segundo, es una investigación llevada a cabo por **J. Prieto Martín** y **V. Ruiz Capellán**, sobre un proyecto-proceso artístico, educativo, colaborativo y de autoría compartida, que promueve la reutilización (de materiales encontrados o reciclados) de forma individual y colectiva, está diseñado para fomentar y producir gestos colaborativos que provoquen cruces entre el arte contemporáneo, el patrimonio cultural y el reciclaje. En él se gestionan los hábitos de consumo y se incorporan los residuos generados en los entornos más próximos como recurso didáctico y como recurso artístico (de creación y de reflexión) para reinterpretar el bestiario de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel. Cabe añadir que esta investigación es una propuesta innovadora que en el marco teórico vincula dos conceptos que se trabajan conjuntamente: la Educación Artística (centrada en el Trash Art y en el conocimiento del patrimonio mudéjar turolense) y la Educación Ambiental, para tomar conciencia de la problemática medioambiental contemporánea, buscando formas de abordarla y, para desarrollar algunos ODS de la agenda 2030. Y, el tercero es un modelo de aplicación didáctica inclusivo a partir de la obra del artista keniano Cyrus Kabiru, elaborado por **A. Revilla Carrasco**, bajo los planteamientos de una didáctica en arte contemporáneo negroafricano, basada en la comprensión de las manifestaciones artísticas como compromiso personal y social, experimentando el proceso creativo desde el punto de vista del otro, desde los planteamientos de la pedagogía intercultural. Para ello, se parte de un planteamiento pluridisciplinar e interuniversitario entre las universidades de Zaragoza y Lleida, vertebrado en torno a los Seminarios de Arte Africano. El arte contemporáneo juega un papel importante en la toma de conciencia y acción con los residuos.

Esta publicación, prosigue con una suma de estudios centrados en un tema esencial el patrimonio cultural que proporciona a la sociedad un caudal de recursos legados del pasado que se deben transmitir a las generaciones futuras. Para comenzar

este apartado veremos dos trabajos centrados en el patrimonio cultural tangible de carácter religioso. Por un lado, el estudio de **P. L. Hernando Sebastián**, sobre una obra ubicada en el Museo de Arte Sacro de Teruel, en él que nos hace notar que uno de los aspectos más relevantes de la obra de arte es su implicación como referente para la asunción de las identidades culturales de una sociedad. Por lo que, nos ubica en la Edad Media en un contexto religioso cristiano, donde, observamos como la obra de arte cumplió un papel fundamental en la creación del imaginario colectivo construyendo estructuras visuales como el aspecto del paraíso, la apariencia de Dios, o el tránsito hacia la otra vida. Además, nos hace ver que con la obra de arte se ha intentado transmitir mensajes que de otra forma podrían no haberse entendido bien desde el punto de vista teológico, por la complejidad de alguno de ellos. Ya que, con elementos tomados del plano de lo tangible, se han descrito cuestiones intangibles, lo que paradójicamente ha podido inducir a errores en el espectador, que puede confundir la realidad formal con la intención del mensaje. Y por otro, el artículo de **B. Díez Atienza**, que analiza el lenguaje del color del grupo escultórico del Santísimo Cristo (escena procesional Cristo del Amor, ubicada en la iglesia de San Andrés de Teruel), debido a que el lenguaje del color ha sido fundamental para las diferentes creaciones artísticas. En él se muestra el lenguaje visual de los colores originales con problemas de ocultación y modificación de los mismos tras sus repintes por cambios de gustos o modas. Su estructura gira en torno a los conceptos de tradición, memoria social e identidad cultural en imágenes de culto como imagen símbolo. Ya que en los diferentes grupos sociales existen diferentes códigos visuales que adjudican un significado a cada color empleado. En este caso concreto, se trata de los significados de carácter simbólico que tradicionalmente se les han dado a los colores de las vestimentas y atuendos de las imágenes de culto. Ofreciendo así, un estudio simbólico de los colores seleccionados a través de la pintura. Además de una distinción y valoración entre los términos color, pintura y pigmentos por la extensión natural de la dimensión de la palabra color.

Después, continua con dos investigaciones sobre el patrimonio musical **C. M. Zavala Arnal** y **D. Al maydki El ouassidi**, en su trabajo sobre el patrimonio organológico del Museo de Teruel nos hablan de instrumentos musicales que alberga este museo, ya que la tradición musical oral no sólo se construye a través del repertorio, sino que se materializa en el patrimonio organológico, es decir, en el conjunto de instrumentos musicales y objetos sonoros que representan a diferentes culturas. Por todo esto,

los museos, como es el caso del Museo de Teruel, son repositorios de un patrimonio musical tangible que nos permite aproximarnos a algunos aspectos relacionados con el paisaje sonoro. Estos fondos museísticos nos ofrecen una muestra material de gran valor para el estudio, no solo de la historia local de aquellas regiones que albergan este patrimonio, sino también de la interrelación de los elementos musicales, sociales y culturales que permiten construir un paisaje sonoro específico. Los sonidos de los instrumentos musicales analizados están íntimamente ligados a las actividades idiosincrásicas propias de la región, como son las labores relacionadas con el pastoreo y el cuidado de la ganadería. Pero estos también se vinculan con actividades lúdicas, festivas e infantiles, así como costumbres litúrgicas y religiosas, arraigadas aún a esta tierra y que, por tanto, siguen formando parte de su cosmovisión. Así pues, esta abundancia de bienes materiales musicales rastreables en el ámbito turolense da fe de la necesidad de proteger y difundir una parte del patrimonio cultural en ocasiones invisibilizada por la complejidad y ambigüedad de su naturaleza. Por ello, en este artículo, han tratado de demostrar que la musealización y el estudio de la música debe aprovechar precisamente esta dualidad, que oscila entre lo material y lo inmaterial, para garantizar una comprensión profunda de las sociedades del pasado. El siguiente trabajo presentado por **S. Sarfson Gleizer**, propone una serie de reflexiones que nacen del cruce entre conceptos vinculados a la investigación sobre patrimonio musical y docencia, enfocando el contexto propio de España y los países de Hispanoamérica. Dentro de este ámbito, el patrimonio musical es copioso en sus distintos géneros y especies, e incluye partituras musicales, documentos, iconografía musical, fuentes hemerográficas. Todo ello revela vínculos, recorridos, entrecruzamientos, en definitiva, enlaces entre situaciones particulares y contextos más generales, cuyo estudio comienza por la conservación y la recuperación de las fuentes. Por otra parte, la fortaleza de la música como patrimonio vivo está relacionada con la posibilidad de formación musical de amplios sectores de la población, es decir, que el desarrollo auditivo y la práctica musical estén disponibles tanto en la escolaridad obligatoria como en procesos formativos especializados, y que la docencia se pueda unir con la investigación: para que esta nutra los repertorios que se ponen a disposición de los estudiantes de música en los distintos niveles, y para que el público tenga la formación necesaria para comprender qué escucha.

Cerramos esta publicación con el trabajo sobre patrimonio litográfico de **S. Hernández Muñoz** y **F. López Alonso**, que incluye una línea de investigación

historiográfica mediante la que, han descubierto que la representación e impresión española de naipes ha sido muy importante a lo largo de toda la historia, mostrando, entre otras cosas, que las imágenes impresas incluidas en los naipes representaban diferentes culturas y clases sociales. El trabajo se ha centrado en Naipes Comas que el pasado siglo constituyó una de las principales industrias naiperas españolas, junto a la más conocida Heraclio Fournier. Además, han elaborado un archivo en el que se reúne la impresión y digitalización de las imágenes de piedras litográficas originales de Naipes Comas, con las que se imprimían hasta el siglo pasado. Sobre estas piedras, se encuentran grabadas diferentes cartas de las barajas originales de los naipes, cuya última estampación manual se realizó en 1919. Su investigación ha permitido constatar que la aparición de la litografía en 1800, como nuevo sistema de impresión y método reproductor, revolucionó las técnicas de impresión y supuso un cambio similar al efectuado por la irrupción de la imprenta de Gutenberg o por internet en nuestros días.

Introduction

This fifth book that we present on Art and Memory is articulated in three fields of research: Street Art; the new forms of artistic production and their connection with technology and with the Sustainable Development Goals (SDG) of the 2030 agenda; and, the Cultural Heritage. It is published by the Antonio Gargallo University Foundation (FUAG) and, in addition, the collaborations of the reference group Observatorio Aragonese of Art in the Public Sphere (OAAEP) and the Institute of Patrimony and Humanities from the University of Zaragoza (IPH).

The publication begins with the work on Street Art by **M.L. Grau Tello, N. Juan García** and **J.P. Lorente Lorente**. They analyze a fundamental visual heritage of the so-called *Quartier de la Création en l'île de Nantes (France)*. The murals painted on its facades are at the same time iconic elements that identify it as an artistic neighborhood and, in some cases, also serve as reflections of local memory due to their self-referential themes.

The book continues with three works focused on the second line of research, new forms of artistic production and their relationship with technology and with the SDGs of the 2030 agenda. The first is an interdisciplinary project carried out during the last two years by **D. Goodwin** and **E. Schwarzschild**, to examine the national security industry in the United States. They have conducted interviews with Department of Homeland Security (DHS) and

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

intelligence personnel. These can be heard on the UAlbany News Podcast. To carry out this research, they take into account the tradition of the classic American collaborative documentary practice established by Terkel, Walker Evans, James Agee, Dorothea Lange, among others. They photograph and interview people who work at all levels of National Security. So they are creating a work of art and an interdisciplinary database of first-person narratives. The second work is an investigation carried out by **J. Prieto Martín** and **V. Ruiz Capellán**, on an artistic, educational, collaborative and shared authorship project-process, which promotes the reuse (of found or recycled materials) individually and collective. It is designed to encourage and produce collaborative gestures that cause intersections between contemporary art, cultural heritage and recycling. In this project-process, consumption habits are managed and the waste generated in the closest surroundings is incorporated as a didactic and artistic resource (of creation and reflection) to reinterpret the bestiary of the Mudejar roof of the Cathedral of Teruel. This research is an innovative proposal that in the theoretical framework links two concepts that work together: Art Education (focused on Trash Art and knowledge of Teruel Mudejar heritage) and Environmental Education, to become aware of the contemporary environmental problem, looking for ways to address it and, to develop some SGD's of the 2030 agenda. The third line of work is an inclusive didactic application model based on the work of the Kenyan artist Cyrus Kabiru. It is prepared by **A. Revilla Carrasco**, under the approaches to a didactics in contemporary black African art. It is based on the understanding of artistic manifestations as personal and social commitment, experiencing the creative process from the point of view of the other, from the approaches of intercultural pedagogy. To do this, it starts from a multidisciplinary and interuniversity approach between the universities of Zaragoza and Lleida, structured around the African Art Seminars. Contemporary art plays an important role in awareness and action with waste.

This publication continues with a series of studies focused on an essential theme: cultural heritage, which provides society with a wealth of resources inherited from the past that must be transmitted to future generations. To begin this section there are two works focused on tangible cultural heritage of a religious nature.

On the one hand, the study by **P.L. Hernando Sebastián**, about a work located in the Museum of Sacred Art in Teruel. He makes us notice that one of the most relevant aspects of the work of art is its implication as a reference for the assumption of the cultural identities of a society. Therefore, it places us in the Middle Ages in a Christian

religious context, where we observe how the work of art played a fundamental role in the creation of the collective imagination by building visual structures such as the appearance of paradise, the appearance of God, or the transit to the afterlife. In addition, it makes us see that the work of art has tried to transmit messages that otherwise could not have been well understood from the theological point of view, due to the complexity of some of them. Since, with elements taken from the plane of the tangible, intangible issues have been described, which paradoxically has been able to induce errors in the viewer, who can confuse the formal reality with the intention of the message. On the other hand, the article by **B. Díez Atienza**, which analyzes the language of color of the sculptural group of the Holy Christ (Christ of Love processional scene, located in the church of San Andrés in Teruel). Because the language of color has been fundamental for the different artistic creations. It shows the visual language of the original colors with problems of hiding and modifying them after repainting due to changes in tastes or fashions. Its structure revolves around the concepts of tradition, social memory and cultural identity in cult images as a symbol image. Since in different social groups there are different visual codes that assign a meaning to each color used. In this specific case, it is about the symbolic meanings that have traditionally been given to the colors of the clothes and outfits of the cult images. Thus offering a symbolic study of the colors selected through painting. In addition to a distinction and assessment between the terms color, paint and pigments due to the natural extension of the dimension of the word color.

The publication continues with two investigations of the musical heritage. **C.M. Zavala Arnal** and **D. Al maydki El ouassidi**, in their work on the organological heritage of the Museum of Teruel tell us about musical instruments that this museum houses. Because the oral musical tradition is not only built through the repertoire, it is also materializes in the organological heritage, that is, in the set of musical instruments and sound objects that represent different cultures. For that reasons, museums, such as the Teruel Museum, are repositories of a tangible musical heritage that allows us to approach some aspects related to the soundscape. These museum collections offer us a material sample of great value for the study, not only of the local history of those regions that house this heritage, but also of the interrelation of musical, social and cultural elements that allow the construction of a specific soundscape. The sounds of the musical instruments analyzed are intimately linked to the idiosyncratic activities of the region, such as work related to herding and caring for livestock. But these are also linked to recreational, festive

and children's activities, as well as liturgical and religious customs, still rooted in this land and that, therefore, continue to be part of its worldview. Thus, this abundance of traceable musical material assets in Teruel attests to the need to protect and disseminate a part of the cultural heritage that is sometimes invisible due to the complexity and ambiguity of its nature. For this reason, in this article, they have tried to show that the musealization and study of music should take advantage of precisely this duality, which oscillates between the material and the immaterial, to guarantee a deep understanding of the societies of the past. The following work presented by **S. Sarfson Gleizer**, proposes a series of reflections between concepts linked to research on musical heritage and teaching, focusing on the context of Spain and the countries of Latin America. Within this scope, the musical heritage is abundant in its different genres and species, and includes musical scores, documents, musical iconography, newspaper sources. All this reveals links, routes, intersections, in short, links between particular situations and more general contexts, the study of which begins with the conservation and recovery of sources. On the other hand, the strength of music as a living heritage is related to the possibility of musical training of broad sectors of the population. That is, the auditory development and musical practice are available both in compulsory schooling and in specialized training processes, and teaching can be combined with research. So that it nurtures the repertoires that are made available to music students at different levels, in order to the public has the necessary training to understand what they listen to.

We conclude this publication with the work about lithographic heritage by **S. Hernández Muñoz** and **F. López Alonso**. It includes a line of historiographic research through they have discovered that the Spanish representation and printing of playing cards has been very important throughout history, showing that the printed images included in the cards represented different cultures and social classes. The work has focused on Naipes Comas that last century constituted one of the main Spanish card industries last century along with the better known Heraclio Fournier. In addition, they have developed a file that combines the printing and digitization of the original lithographic stone images of Naipes Comas, with which they were printed until the last century. On these stones, different cards from the original decks of playing cards are engraved. The last manual stamping of them was made in 1919. His research has shown that the appearance of lithography in 1800, as a new printing system and reproductive method, revolutionized printing techniques and represented a change similar to that effected by the irruption of the Gutenberg printing press or the internet nowadays.

Street art en el distrito creativo de l'Île de Nantes: Pinturas murales como anclas de identidad y memoria

Jesús Pedro Lorente Lorente

*Profesor catedrático de la Universidad de Zaragoza.
Investigador Principal del OAAEP¹ y miembro del IPH.
jpl@unizar.es*

Natalia Juan García

*Profesora titular de la Universidad de Zaragoza.
Miembro del OAAEP y del IPH.
natajuan@unizar.es*

María Luisa Grau Tello

*Conservadora de museos del Gobierno de Aragón.
Miembro del OAAEP y del IPH.
migrau@aragon.es*

Este trabajo analiza un patrimonio visual fundamental del denominado *Quartier de la Création* en l'Île de Nantes (Francia), pues los murales pintados

¹ Grupo de investigación OAAEP (Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública), financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER y del proyecto 'Distritos culturales de museos, galerías, establecimientos y paisajes urbanos patrimoniales' sufragado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref. PGC2018-094351-B-C41).

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

en sus fachadas son a la vez elementos icónicos que lo identifican como barrio artístico y, en algunos casos, sirven además por su temática autorreferencial como reflejos de la memoria local.

1. El arte público en la redefinición como distrito creativo de la Isla de Nantes.

A finales de los años '80 del siglo XX se inició un proceso de transformación de las antiguas estructuras del pasado fabril de Nantes y, en general, en toda la conurbación de la desembocadura del Loira, recuperando almacenes, fábricas abandonadas y talleres en desuso que volvieron a cobrar actividad como instalaciones relacionadas con el arte y la cultura (GRAVELAINE. 2009c: 57-62). La reutilización de antiguos almacenes navieros para estos fines alcanzó un punto trascendental con el *Festival Les Allumés* entre 1990 y 1995. Durante seis años a lo largo de seis días, desde las seis de la tarde hasta las seis de la mañana, se reunieron en Nantes artistas de seis ciudades tan distantes entre sí como Barcelona –en 1990–, San Petersburgo –1991–, Buenos Aires –1992–, Nápoles –1993–, El Cairo –1994– o La Habana –1995–. Estos encuentros se albergaron principalmente en la abandonada fábrica de galletas de mantequilla LU, hermoso edificio decimonónico que ofrecía un emplazamiento de lo más céntrico, en la antigua isla Gloriette, pero algunos eventos se fueron localizando también río abajo, en naves de los muelles de la llamada isla de Nantes². Allí se trasladó enteramente la última convocatoria del festival y ello dio el salto definitivo a la reconquista para disfrute público una isla que había sido zona industrial y de acceso vedado a toda persona ajena a las empresas que allí funcionaban.

2 Cuando hablamos de île de Nantes hay que tener claro en realidad que, hasta finales del siglo XIX, era una especie de archipiélago de diferentes islas cada una con su nombre. Este aspecto se entiende muy bien en diferentes mapas cartográficos, litografías y planos urbanísticos que dan cumplida cuenta de las numerosas remodelaciones y dragados del terreno que se sucedieron para que en la actualidad podamos referirnos a una única gran isla. Sirva como ejemplo el mapa topográfico de islotes del Loira desde Ingrandes hasta Paimboeuf realizado por Ambroise Brion que data de 1665 y se conserva en el Archivo Municipal de Nantes, II 167 n° 52. Otra fuente gráfica muy clarificadora es el plan de Nantes del año 1766-1767 levantado por François Cacaut que se conserva en los Archives Municipales de Nantes; o la litografía de Benoist del año 1848 de los Archives Departamentales Loire-Atlantique. La evolución urbanística se comprende también muy bien en el plan Lerouge de 1764 que se conserva en los Archives Municipales de Nantes, el plan de R. Barbot de 1875 o en la litografía de Hugo d'Alesi de 1888 que se conserva en el Museo Dobrée de Nantes. GRAVELAINE: 2009b: 5-9 y Lelièvre: 2010.

Ya antes habían sido los primeros en llegar y señalar su presencia algunos grafiteros y okupas, pues las zonas industriales siempre han sido uno de los escenarios predilectos para el desarrollo de tales acciones que, por su condición marginal e ilegal, eran entonces consideradas actos delictivos en lugar de manifestaciones artísticas; pero pronto llegaron también colectivos de artistas que se instalaron legalmente, con la complicidad de las autoridades. En 2003, François Delarozière y Pierre Orefice crearon en naves de los antiguos astilleros del extremo occidental de la Isla de Nantes una atracción turística y cultural, *Les Machines de l'île*, que se ha convertido en un fenómeno mundial en artes callejeras, usando estructuras robóticas que salen de paseo por el espacio urbano (GRAVELAINE. 2010).³ Otro hito en la consolidación y visibilidad social de la creciente presencia artística fue la celebración de la bienal de arte *Estuaire* en las orillas del Loira, desde Nantes a Saint-Nazaire, en los años 2007, 2009 y 2011. Entre el patrimonio artístico legado por este evento destaca una emblemática intervención escultórica que recorre la ribera fluvial en la Isla de Nantes, los coloristas *Anneaux* de Daniel Buren que, como en las columnas del Palais Royal de París, logran vistosa monumentalidad mediante la repetición seriada con variaciones, aunque en esta ocasión el famoso artista conceptual apuntó un guiño a la memoria histórica del lugar, al insinuar que los anillos harían referencia a los grilletes de los esclavos negros, víctimas del “comercio triangular” que en el siglo XVIII tuvo en Nantes uno de sus principales epicentros portuarios. Además, otro fruto perenne de la primera convocatoria de la bienal *Estuaire* en 2007 fue la rehabilitación como espacio cultural del hangar número 21, popularmente conocido como *Hangar à Bananes* –pues servía originalmente para almacenar plátanos procedentes de ultramar– convertido en sede de la principal exposición de arte contemporáneo en aquel evento.⁴ Hoy es el foco de la vida cultural y de ocio en el Quai des Antilles, gracias a que durante la edición de *Le voyage à Nantes* del año 2011 parte de ese antiguo hangar se convirtió en HAB Galerie, donde además de una rica librería de últimas tendencias artísticas, se pueden visitar durante todo el año exposiciones y

3 Página web oficial de las Machines de l'île
<https://www.lesmachines-nantes.fr/decouvrir/la-galerie-des-machines/>

4 Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en el proceso de recuperación de la isla con más de 75.000 visitantes que acudieron a ver las colecciones del Fond régional d'arte contemporain (Frac).

acontecimientos dedicados al arte contemporáneo de múltiples disciplinas⁵. Entre tanto, su éxito inspiró en 2002 la rehabilitación para uso cultural del hangar 32 que desde 2004 funciona como centro expositivo de carácter permanente del proyecto de la île de Nantes (fig. 1).

Como queda dicho, estos lugares atrajeron en seguida a los grafiteros, por sus grandes superficies murales y, al mismo tiempo, por la posibilidad de trabajar sus piezas en una “tranquila” clandestinidad, aspectos esenciales para llevar a cabo composiciones cada vez más complejas y elaboradas, que mejor sería llamar “post-grafiti”. No es de extrañar, por tanto, que el *street art* constituyese un ingrediente de vital importancia en la resignificación de la île de Nantes como distrito creativo. Sobre todo, teniendo en cuenta que Nantes ha sido desde la década de los noventa una de las principales capitales del muralismo francés, como minuciosamente documentó Sarah Guilbaud (GUILBAUD. 2012).⁶ Cabría mencionar la zona de Bas-Chantenay, con especial protagonismo de las instalaciones de la Carrière de Miséry, actualmente inmersa en un proyecto de rehabilitación, o los antiguos mataderos de Rezé donde, desde 2018 y hasta 2022, se desarrolla el singularísimo proyecto *Transfert*, producido por *Pick Up Production*; pero aquí interesa destacar distintos inmuebles de la île de Nantes, entre ellos las naves de la fábrica de hielo en el Quai Wilson o de la Fundación Atlántica en Beaulieu.

Estas y otras arquitecturas en desuso de la île de Nantes se convirtieron en cabeza de puente a partir de cuyas lecciones aprendidas fueron definiéndose estrategias en pro del gran proyecto político de rehabilitación urbanística en general para las áreas industriales de la ciudad. Una línea de acción política que, empezando por esta histórica zona fabril y portuaria, hubo de enfrentarse a decisiones como la conservación de las infraestructuras más valiosas y singulares, así como el necesario derribo de las construcciones más anodinas sobre las que se levantaría un nuevo barrio de uso mixto, incluyendo la novedosa presencia de viviendas. La destrucción de algunos edificios

5 Para conocer las exposiciones que se han celebrado en el hangar 21 véase <https://www.levoyageanantes.fr/etapes/hab-galerie/>

6 Ante la dificultad de acceder a esta publicación, se recomienda la consulta del blog donde la autora aporta la información de la misma <https://nantes-streetart-graffiti.com/> (Última consulta realizada el 10 de septiembre de 2020)

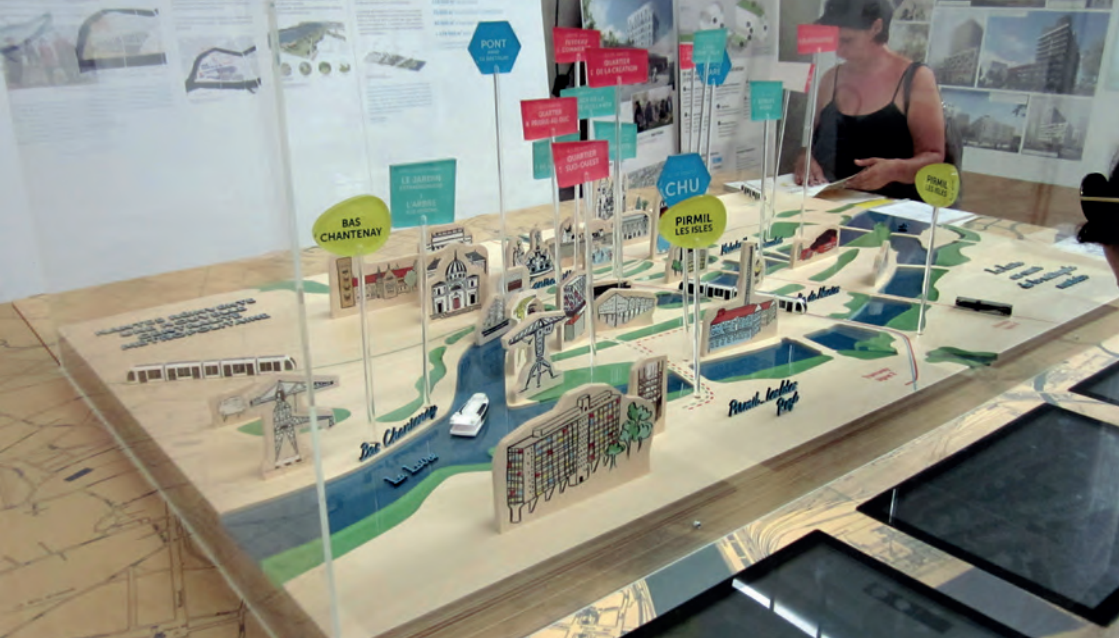


Figura 1. Maqueta de la île de Nantes ubicada en el Hangar 32 que explica el proceso de transformación de esta parte de la ciudad. Fuente: Natalia Juan.

suponía también la desaparición de sus grafitis –creados normalmente sin afán de perennidad sino como una expresión de corta vida– y también una menor disponibilidad de muros y emplazamientos sobre los que seguir pintando otros. Ahora bien, lejos de que esto haya supuesto para el *Street Art* un inexorable destierro, la nueva identidad cultural de la Isla de Nantes ha querido apostar por esta expresión artística de nuestro tiempo como un elemento más de su identidad creativa y postmoderna. La Isla ha pasado de ser escenario de creaciones realizadas de manera ilegal, a convertirse en punto de referencia dentro de la promoción del arte urbano de la ciudad, apoyado desde cauces oficiales por medio de iniciativas de distinta naturaleza, que van desde el ofrecimiento de muros para la creación libre y legalizada a la celebración de certámenes, de bienales y de acciones puntuales con los que el aerosol recupera su presencia activa en la isla.

Otra línea estratégica, que interesa políticamente fomentar, es la amalgama de arte y memoria. Se trata de un barrio de nueva construcción, que conserva parte de un entramado urbanístico y arquitectónico industrial, en el que se oferta una considerable disponibilidad de grandes superficies de solares y también paredes a las que dotar de color e identidad. Para ello se ha pretendido la máxima calidad e interacción planificada –desde las condiciones ambientales hasta el diseño de los diferentes elementos

que lo integran, desde la señalética, el mobiliario urbano, el diseño de zonas verdes a los monumentos e intervenciones artísticas de cualquier tipo—, como herramienta indispensable para que este nuevo barrio que nace, lo haga con una personalidad propia que va a estar basada en la presencia de lo cultural, su conciencia verde y su vocación comunitaria, siempre sin olvidar el pasado industrial u otras señas identitarias. Así, el *Quartier de la Creation*, funciona como paradigma y epicentro de una combinación de iniciativas institucionales y privadas luego expandidas al conjunto de la ciudad de Nantes, que ha apostado por hacer de las artes emblemas de revitalización y señas de identidad. Junto a los edificios que acogen los proyectos culturales creados y los eventos artísticos que tienen lugar a lo largo de la isla, el valor del arte público como hito urbano y como enseña postmoderna del nuevo distrito adquiere presencia física en sus calles a través de creaciones que favorecen la “legibilidad” del barrio —claridad en la organización del paisaje urbano— y, sobre todo, ayudan a construir en el imaginario colectivo su reputación glamurosa, identificando esa zona como un distrito cultural (Juan & Lorente, 2018). Si en otras épocas fue la escultura monumental el hito artístico que actuaba como vertebrador físico y simbólico de los calles, plazas y parques, hoy es el *Street Art* el que va ganando posiciones a la hora de cumplir esa labor en las nuevas áreas urbanas recuperadas para uso ciudadano en los procesos de regeneración urbana.

Esta carga icónica del arte urbano ha cobrado aquí especial significación en relación con el entramado artístico y el ambiente cultural nantés, muy favorecido por la Creative Factory de SAMOA, siglas de la *Société d'aménagement de la métropole ouest atlantique*, cuya sede social está en este distrito. Como catalizadores de un ecosistema que ha resultado propicio para el nacimiento de todo tipo de actividades vinculadas al arte urbano, han sabido cultivar la colaboración de un conjunto de asociaciones, colectivos y estudios creados en la ciudad y dedicados a la organización, gestión y producción de proyectos culturales de muy diverso tipo, entre los que suele encontrarse el arte urbano. *Pick Up Productions*, *Plus de Couleurs*, *Studio Katra*⁷ o *Arty Show* son los nombres de algunos de los estudios responsables del desarrollo del nuevo arte urbano en la ciudad y a los hay que sumar el rico tejido de artistas asentados en la misma, como el colectivo

⁷ Katra es un estudio de diseño nantés integrado por un conjunto de profesionales que entre los múltiples proyectos que desarrollan (branding, diseño de mobiliario, escenografía, procesos participativos de diseño y uso del espacio urbano, etc) se encuentra la producción de intervenciones de arte urbano, motivada por la vinculación que con esta expresión artística tienen algunos de los miembros de Katra. Queremos agradecer a Antoine Gripay, director artístico de Katra, su colaboración en el desarrollo de esta investigación.

100Pression o los artistas Ador, Semor y Korsé, como algunos de los más representativos. Estos estudios y autores son los protagonistas de muchos de los programas vinculados al aerosol, desarrollados junto con otros procedentes de diferentes puntos del país y del panorama internacional, que no hacen sino impulsar la posición de Nantes como ciudad de referencia dentro de la escena internacional del *Street Art*.

Esta convivencia de creadores y estudios ha favorecido que el arte urbano haya pasado a ser una realidad cotidiana de este ecosistema cultural, en la que la sucesión de todo tipo de actividades a lo largo del año puede leerse como una manifestación de la normalización que ha alcanzado dentro de la escena cultural nantesa. Nos referimos a la realización de talleres como vía desde la que difundir su práctica entre distintos públicos⁸; la existencia de itinerarios para conocer las obras existentes en la ciudad; el establecimiento de puntos oficiales donde pintar muros de manera legal⁹; o la organización de exposiciones protagonizadas por artistas procedentes del arte urbano y el grafiti, como la celebrada en la nueva galería Labo Diva abierta en la île y dirigida por el estudio *L’Affiche*.

2. Murales icónicos, con valor memorial.

La cantidad de arte público generado a partir de la celebración de festivales, encuentros de artistas urbanos o iniciativas de otra naturaleza constituye un creciente tesoro patrimonial en las calles de Nantes y concretamente de la île, área

⁸ Ejemplo de ello son los diversos talleres impartidos desde 2014 a 2019 por el colectivo 100 Pression en la Universidad de Nantes, abiertos a todos los estudiantes, y con los que realizaron toda una serie de murales colaborativos dentro de las instalaciones de la universidad. Para este curso 2020-2021, la formación en arte urbano continúa en la Universidad de Nantes con Ador, que a través de estos talleres y junto con los participantes, realizará un mural en el campus de la Roche-sur-Yon. <https://www.univ-nantes.fr/s-epanouir-sur-les-campus/fresque-collective-l-artiste-ador-investit-le-campus-yonnais-pour-une-deuxieme-annee-2490750.kjsp?RH=1579599204058> (Última consulta realizada el 15 de septiembre de 2020)

⁹ Nos referimos a *Le Plan Graffiti*, gestionado desde 2012 por *Pick Up Productions* y dirigido a terminar con el vandalismo vinculado con el graffiti y canalizarlo a partir de un conjunto de doce muros (dos de ellos dentro de la île de Nantes), en los que intervenir de manera legal. Situados la mayoría bajo puentes, se clasifican en dos grupos diferenciados entre los muros destinados a creadores en fase de aprendizaje y los dedicados a obras plenamente artísticas. Su uso está sujeto a unas normas que implican la comunicación de la intervención a *Pick Up* y un conjunto de condiciones que van desde la necesidad ceñirse a un horario a la prohibición de plasmar mensajes racistas o discriminatorios.

en la que se concentran muchas intervenciones murales, incluidas algunas de las más singulares y conocidas de la ciudad. No pocas son de autores locales, como *Le chat masqué*, un mural alusivo a los felinos del vecindario que Kazy, reconocido artista nantés miembro del colectivo 100Pression, pintó sobre la icónica sede de *La Fabrique-Trempolino*¹⁰ que en 2021 ya ha sido repintada por otro grafiti. Fue un trabajo realizado en el marco de *Over the Wall. Histoires de graffiti*, encuentro organizado por *Pick Up Productions* y *Plus de Couleurs* dentro el programa de *Voyage a Nantes* de 2012, que reunió entre el 15 de junio y el 19 de agosto de aquel año a cerca de treinta creadores de diversas procedencias.¹¹ Muchos realizaron intervenciones efímeras, pero este gato con máscara del Zorro se convirtió durante un tiempo en un personaje del imaginario popular, de tal forma que en 2016 fue limpiado y restaurado para devolverle su colorido original en la pared de *La Fabrique-Trempolino*, en el número 8 del Boulevard Léon Bureau, emblemático epicentro del Quartier de la Création. Sobre la estructura de uno de los antiguos talleres de la naviera *Dubigeon*¹², se levantó este edificio prácticamente nuevo inaugurado en septiembre de 2011, diseñado por el arquitecto Michel Bertreux (Tetrac Architects) para acoger la actividad de la asociación *Trempolino*, implicada desde los años noventa del siglo XX en la promoción de la actividad musical en Nantes. Es ésta una construcción singular por la estructura metálica que envuelve su exterior y, sobre todo, porque uno de sus muros laterales tiene incrustado

10 Forma parte del proyecto *La fabrique laboratoire(s) artistique(s)*, una red de espacios culturales, de formación de profesionales, de difusión de eventos culturales y de dotación de recursos en diferentes barrios de la ciudad de Nantes. Difiere un poco de los espacios de estas características que han venido proliferando en muchas ciudades en los últimos años: se promueve una relación más pausada con el tiempo de estancia y se fomenta una presencia prolongada de los artistas y los creadores dentro de los espacios de trabajo y de residencia, así como unos horarios más flexibles de apertura que puedan combinarse mejor con las diversas actividades. (GRAVELAINE. 2010c: 11-18 y GRAVELAINE. 2011a: 29-32).

11 Pick Up y Plus de Couleurs fueron los encargados de seleccionar a los artistas participantes, entre los que se contaban Moko, Ryngar, Korsé, Ador, Sémor, Moké, Pozla, Arnem, Moner, Meyer, Wize, Mache, Rayzyn, Persu, Pedro, Kryu, Zoer, Shure, B612, Osmoze, Kazy, Quorky, Gripa, Ashe, Sine, Nosika y Web's.

12 En sintonía con el proyecto de rehabilitación de la île de Nantes, este proyecto pretendía mantener la huella del pasado industrial y dar nueva vida a las instalaciones de una de las empresas navieras que habían desarrollado su actividad allí. Para conocer más al respecto, se remite a la lectura *La Fabrique. Machine Créative*, dossier de prensa editado por La Fabrique y Tetrac Architects y consultable en la web del estudio de arquitectura. <https://www.tetrarc.fr/projet-grid-all-8> (Última consulta realizada el 10 de septiembre de 2020).



Figura 2. Antiguo mural de *Le chat masqué* que Kazy realizó en *La Fabrique-Trempolino*, edificio situado en el número 8 del Boulevard Léon Bureau. Fuente: Natalia Juan

el autobús que los músicos de *Trempolino* habían empleado desde 1999 como estudio de grabación móvil dedicado a la música electrónica. Como elemento extraño al edificio, así como por la carga simbólica que su historia le concedía, este vehículo se convertía en un potente icono cargado de simbolismo, complementado por el gigantesco gato pintado que ocupa en toda su altura y anchura una de las caras de la base del edificio: una “mascota” adoptada en seguida por la asociación como marca identitaria, que se convirtió, a su vez, en una imagen representativa de la propia île. Desgraciadamente, quizá eso mismo le ha transmutado también en diana de algunos descontentos, que han porfiado en sus ataques vandálicos, así que a día de hoy poco queda de *Le chat masqué*, cubierto en buena parte por tags y piezas de grafiti que, al mismo tiempo que emborronan la obra, empañan su espíritu optimista. Quizá eso mismo es otro tipo de testimonio social...

Otro mural aún más “situado” en el contexto social es *Aire Murmurium*, pintado por Ador, Sémor y Korsé en 2013 en otra de las fachadas del mismo edificio que en 2021 ya ha sido sustituido por otro que estudiaremos en un futuro próximo. El origen de esta obra se sitúa entre el 15 de junio y el 30 de septiembre de 2013, fechas durante las que transcurrió el programa que Nantes había organizado con motivo de la Capitalidad Verde de Europa y para el que Studio Katra creó el proyecto *Aires de Contes* a desarrollar en la île de Nantes. El objetivo era abordar el territorio, su urbanismo y los cambios producidos en el mismo, recurriendo para ello a la escritura de cinco relatos inspirados en la île¹³ y que surgen de un proceso participativo con vecinos de la zona y otros profesionales. De estas narraciones, reelaboradas por Gina Di Orio, y de sus ilustraciones, obra de Nicolas Galkowski, nacería el libro *Les contes de l'île de Nantes* (DI ORIO. 2013) así como un itinerario artístico conformado por cinco instalaciones concebidas a la vez como arte y mobiliario urbano que, distribuidas a lo largo de la île, tenían por finalidad contribuir a la construcción de una nueva imagen para esta zona en proceso de revitalización. La guinda del pastel dentro de estas cinco actuaciones fue la creación del gran mural que Ador, Sémor y Korsé realizaron sobre una de las fachadas de *Trempolino* a partir de anécdotas y personajes tomados de los cinco relatos escritos en torno al barrio.

Studio Katra se volvería a inclinar por la historia de la ciudad y de la île para realizar otro gran mural en el cercano entorno de *Hangar à Bananes*, perteneciente al sector del Parc des Chantiers. La nave, ubicada en el 20 des Boulevard des Antilles frente a La Cantina y cerca del Hangar 32, se convertía en junio de 2015 en el soporte para esta obra que el estudio realizó junto con el artista nantés Ador en un proceso participativo que desarrollaron con los estudiantes de Artes Gráficas del Liceo *La Joliverie*.¹⁴ El proceso estuvo dirigido por Katra con la colaboración de Ador, estableciendo la metodología a seguir en las fases de concepción y de producción de la obra, que partía de una labor de investigación con la que los

13 Estas referencias al entorno de la île aparecen también en las propias ilustraciones que acompañan a los relatos y que muestran lugares e imágenes de referencia como el edificio *Trempolino*, el icónico autobús o *Le chat masqué* que Kazy realizara el año anterior.

14 Instalado en el *Quartier de la Creation* desde 2010, este polo de artes gráficas actuó como promotor y financiador del proyecto. No es ésta su única vinculación con estas iniciativas artístico-sociales. En 2018, dentro de los Proyectos Pedagógicos que desarrolla La Joliverie, los alumnos del Centro de Artes Gráficas y Studio Katra volvieron a colaborar en la realización de un nuevo mural en la rue d'Ancin.



Figura 3. Antiguo mural titulado *Aire Murmurium*, que Ador, Sémor y Korsé realizaron en 2013 en otra de las fachadas del edificio *La fabrique laboratoire(s) artistique(s)* situado en el número 8 del Boulevard Léon Bureau que en 2021 ha sido sustituido por otro grafiti. Fuente: Natalia Juan

estudiantes de *La Joliverie* iban a acercarse al pasado de Nantes y de la *île* por medio de la realización de entrevistas a la población y la búsqueda de fotografías antiguas, entre otras vías. A partir de este proceso dedicado a profundizar en el conocimiento de su entorno, se definirían las principales señas de identidad físicas y simbólicas de la ciudad que, en un proceso de negociación colectiva, terminarían dando forma a la composición con el título irónico de *La Fresqu'île de Nantes*, un juego de palabras que mezcla la noción de península y de mural al fresco. Su variopinto programa pictórico pasa revista a una amplia panorámica del pasado y del futuro soñado por los jóvenes para su ciudad revisando algunos de sus iconos visuales.¹⁵ Entre sus protagonistas iconográficos cabe citar a Julio Verne, evocado a través del brazo del pulpo de *20.000 leguas de viaje submarino*, o la característica

¹⁵ Para conocer en más detalle la iconografía y significado del mural, se remite a la lectura del artículo publicado por el propio centro promotor de la obra <https://www.la-joliverie.com/actualites/762-une-fresqu-île-avec-ador.html> (Última consulta el 10 de septiembre de 2020)

torre de la fábrica de LU –hoy sede de *Le Lieu Unique*– recreada como un llavero-edificio –un guiño a la idea del *souvenir* y la turistificación– hecho a partir de sus características galletas de mantequilla –*petit beurrés*–, de los berlingots nanteses o de flora local típica como el *muguet*. Junto a la torre de LU, aparece una esfera de contrastes, que en su parte inferior es una bola de discoteca y en la superior se representa como una imagen de Nantes, donde se concentran elementos del pasado –el barco Belem, la grúa amarilla– y del presente y futuro de una ciudad en crecimiento –la industria aeronáutica o la ciudad verde–. Otra alusión a historia y el porvenir de Nantes vuelve a aparecer también en la gran banana



Figura 4. Mural titulado "La Fresqu'île de Nantes" ubicado en 32 Boulevard des Antilles de l'île de Nantes por el *Studio Katra* junto al artista nantés Ador. Fuente: Natalia Juan.

que preside el centro de la composición, en referencia al pasado comercial de Nantes y al almacenaje de productos de ultramar que en otro tiempo tuvo lugar en este entorno de la île, mientras que la botella alude a la ciudad deseada para las generaciones venideras. Son sólo algunas de las muchas referencias a Nantes que los estudiantes de *La Joliverie* reunieron en este complejo mural que, para que no quedara reducido a un mero elemento decorativo, está acompañado de una cartela en la que los autores explican a los paseantes los detalles iconográficos y el mensaje que contiene esta gran obra.

No muy lejos de allí, en el Boulevard Gustave Roch, Studio Katra volvería a desarrollar en 2016 un nuevo proyecto para un entorno industrial, en este caso los depósitos del *Chateau d'Eau*¹⁶ que formaban parte del gran complejo industrial del Mercado de Interés Nacional de Nantes. El estudio de diseño contactó con el responsable de las instalaciones, carentes de uso desde la década de los años noventa, para ofrecerle la posibilidad de intervenir en las mismas. Su objetivo: dar un último aliento al pasado de la île a través de la dignificación de estos depósitos que hablaban de la antigua actividad industrial y que se encontraban próximos al derribo que daría paso a la construcción de un nuevo hospital (CHU de Nantes). Al tratarse de una propuesta de Katra, el estudio fue el responsable de buscar las alianzas y patrocinios con los que hacer económicamente viable este proyecto en el que, además, involucraron a Pedro Richardo, del colectivo 100Pression, que junto con Katra participó en el diseño y ejecución de este mural donde se volvía a la representación del pasado y el futuro de Nantes, con una obra que aunaban la pintura y la fotografía. El mural representaba los rostros de una mujer –mirando a la izquierda, al pasado– y un hombre –situado hacia la derecha, el futuro– inspirados en la estética del constructivismo ruso, quedando reducidos a formas geométricas donde evocaban perfiles de edificios industriales adaptándose a las propias características del soporte. Como si se tratara de un collage, sobre la representación pictórica se adhirieron reproducciones de fotografías antiguas del paisaje industrial de la île, habitado por grúas e instalaciones que venían a reforzar ese deseo de mantener vivo en la memoria el legado industrial que

16 Queremos agradecer a Antoine Gripay (Studio Katra) la información aportada sobre el origen y desarrollo de este proyecto de arte urbano en el que ejercieron como productores y autores (Entrevista concedida en septiembre de 2020)

en un pasado no tan lejano tuvo la zona. La acertada intervención de Katra y Pedro Richardo actuó como un modo de redescubrir los depósitos antes de su anunciada desaparición –prevista para el periodo 2019-2020– en un intento de atraer por última vez la mirada sobre los mismos y sobre los valores que poseen los elementos cotidianos del paisaje urbano que, a veces, por habituales dejan de tener presencia ante nuestra acelerada y saturada contemplación de la ciudad. Esta despedida honrosa que Katra quiso brindar al *Chateau d'Eau* finalmente tuvo otro final inesperado. Tras una evaluación de la zona, dirigida a identificar elementos significativos, las autoridades de SAMOA y Nantes Métropole establecieron que los antiguos depósitos del MIN y la cercana *Tour à Glace* debían ser conservados como elementos singulares del paisaje de la île y de su historia. Significativo es el hecho de que dentro del informe y proyecto de conservación del conjunto se incluyera el mural de Katra y Pedro Richardo.¹⁷ Probablemente, haya que considerarlo como un elemento clave a la hora de tomar conciencia del interés de las instalaciones y la necesidad de garantizar su salvaguarda.

La Fresque île de Nantes, de Hangar à Bananes, y el *Chateau d'Eau* de MIN, en el Boulevard Gustave Roch son una buena muestra de cómo conviene abordar el arte urbano en relación con el lugar en el que se crea, atendiendo a su historia, al valor de su patrimonio y a la existencia de una comunidad. Ahí radica buena parte de su valor y de su éxito que se apoya también, por supuesto, en la calidad artística, que hace de ambos murales dos hitos visuales de referencia dentro de la zona suroeste de la île. No son, sin embargo, las únicas intervenciones de *Street Art* que se pueden encontrar en la zona, por otra parte, escenario habitual para los creadores de grafiti. En el vecindario, entre los hitos visuales que representan estas dos obras, hay otros trabajos de post-grafiti que han encontrado el soporte perfecto en las fachadas de los antiguos almacenes navieros distribuidos a lo largo del kilómetro y medio del *Quai President Wilson*, donde está previsto el proyecto Parc de Loire que reconvertirá el lugar en una gran zona verde anexa al CHU. Buena parte de ellos fueron realizados en 2017 con motivo de la celebración de la bienal internacional de arte urbano

¹⁷ Así se señala en *Le sud-ouest de l'île de Nantes se transforme. Mars 2019 Engagement de la démolition du MIN*, dossier publicado en 2019 por SAMOA sobre los proyectos a desarrollar en la zona suroeste de la île de Nantes.



Figura 5. Mural *Atypix* del Estudio Katra ubicado en el antiguo château d'eau. Fuente: Estudio Katra.

Teenage Kicks, organizada por el colectivo *Graffiteam*¹⁸ y *Plus de Couleurs*, que congregó a un nutrido grupo de autores procedentes de diferentes lugares de Francia así como de Hamburgo y otras ciudades europeas.¹⁹ Durante los dos días de duración, las naves del *Quai Wilson* se convirtieron en el soporte de un

18 Esta asociación fue creada en 1998 en la localidad de Rennes con el objetivo de “democratizar el arte urbano y sus diversas manifestaciones mediante la realización de obras en el espacio público y su encuentro con el público”. En 2020, *Graffiteam* cambió su nombre por el de *Teenage Kicks*. Una de las vías para cumplir los objetivos propuestos era la organización de la bienal homónima, que comenzó a celebrarse en Rennes para posteriormente, y desde 2017, incluir a Nantes como una sede más para acoger la misma. En el caso de Nantes, la asociación *Plus de Couleurs* ha sido el agente local involucrado en su organización junto con *Teenage Kicks*.

19 El listado de autores participantes comprende entre otros a Heis (Hamburgo), Demo (Hamburgo), Flying Fortress (Hamburgo), Most (Hamburgo), Kid Crap (Hamburgo), Depot (Hamburgo), Nomad (Hamburgo), Jupe y Wise (Estrasburgo), Lez (Lorient), Samp (Lorient), Mites (burdeos), Bims (Perpiñan), Alber (Burdeos), Isma (Vilnius), Pesa (París), Howie (París), Kegrea (Angulema), Aise (La Roche-sur -yon), Lesgens (Nantes), Haribo (París), Shire (Brest), Asar (Brest), Nosica (Angers), Yulk (París), 16S (Nantes), Dipse (Nantes), DFP (París), Skom (St Nazaire), Jone (Brest), Bullea (St Brieuc), Fark (Nantes), Worm (Brest), Eskat (Nantes), Rwick (Vannes), Rouste (Angers).

conjunto de actuaciones que, aunque dispersas a lo largo de toda su extensión, configuraron un recorrido artístico en una zona pendiente de reconversión.

A diferencia de las actuaciones antes comentadas, centradas en el trabajo con la comunidad y la historia local, las creaciones resultantes del *Teenage Kicks* fueron concebidas desde la identidad artística de cada uno de los autores, sin necesidad de ceñirse a la idiosincrasia del lugar. El resultado en su conjunto venía a mostrar la amplia diversidad existente dentro del arte urbano europeo: desde los rostros de intenso colorido del bordelés Alber –62 del Quai Président Wilson–, a Kegrea y sus pinturas deudoras del realismo social –36 y 40-50 del Quai Président Wilson–; no faltan tampoco las obras más típicamente propias del grafiti. Podría decirse que la excepción la encontramos en el mural que Patrice Poch pintó en el 4 de la Rue St Domingue, junto al Quai Wilson, donde se ubica la actual sede de *Le Floride*, un local emblemático de la escena nocturna de Nantes que desde su fundación en 1979 ha sido escenario predilecto del rock y el punk. Por el vínculo que él mismo mantenía con este ámbito del panorama musical, Poch decidió dedicar su obra a la memoria reciente de la ciudad, haciendo protagonistas de la misma a los grupos locales de la década de los ochenta que pasaron por allí, como *Kronsdadt Disorder*, *Crash C13*, *Gutter Rats*, *Cambouis* o al fanzine local *Gratte toi le cul t'auras des verrues*, dedicado a la música punk. Rompe este mural, con aire de “comic”, con el enfoque habitual de aquellas obras que miran a un pasado histórico convencional o con un compromiso social tristón, planteando una visión alternativa de la historia local en la que el protagonismo recae en una escena joven, “outsider” y todavía próxima en el tiempo.

Distinto fue el planteamiento que *Teenage Kicks* desarrolló en 2019, cuando impulsó dos nuevos murales realizados por Lisa Di Scala “Missy” y por Sainer y Zoer. Fue en la recién remodelada vía de *La Nou Bras de Fer* donde se realizaron estas obras para espacios surgidos de la nueva urbanización del *Quartier de la Creation*, que nada tenía que ver con las características del Quai Wilson. De un entorno degradado arquitectónica y urbanísticamente, carente de actividad y en el que las pinturas nacían para desaparecer con el próximo proyecto de rehabilitación, se pasaba a un espacio nuevo, activo y habitado, en el que las creaciones fueron realizadas para singularizar el entorno y perdurar en él. En el caso de Missy, la artista realizó con la asistencia de Nicolas Loeil un gran mural a lo largo de toda la

medianera del 32 de *La Nou Bras de Fer*, muy cerca del patio donde Lilian Bourgeat había realizado en 2013 la instalación *Mètre à Ruban*.²⁰ En el 38 de la misma calle, Sainer y Zoer colaboraban en la realización del mural *The Green Line* que ocupaba la gran medianera recayente a un solar que configuraba una pequeña plaza, empleada como terraza por una cafetería. Sobre unas superficies murales de amplia visibilidad, ambas obras, concebidas desde la línea creativa de sus autores, dan presencia a sus respectivos soportes, que pasan de ser dos elementos con nulos valores ambientales a ejercer como elementos positivos que refuerzan la identidad de la calle a través de lo artístico.

Frente a las creaciones promovidas en el *Quartier de la Creation*, el *Parc des Chantiers* y el *Quai Wilson*, todas ellas en la mitad oriental de la *île*, y concebidas como creaciones de gran formato, se dan dentro de la *île* otras iniciativas más modestas y efímeras, pero de igual relevancia para la mejora de la calidad estética de un entorno urbano en proceso de rehabilitación. Uno de los ejemplos más recientes lo encontramos en el reciente proyecto que el promotor inmobiliario Arc ha encargado a *Arty Show*²¹ para el complejo *Skyhome* que está construyendo en el *Quartier Beaulieu*, en la mitad este de la *île*. Bajo la selección y coordinación de *Arty Show*, desde el mes de marzo de 2020 y a lo largo de todo el verano, una selección de veinticinco artistas²² de la región de Nantes ha intervenido a lo largo de los 90 metros de extensión que tiene la verja metálica que cierra las obras de construcción del edificio *Skyhome* en la rue André Tardieu y que podrá verse a lo largo de los dos años que durarán las obras. De barrera física que nada aporta a la calidad ambiental del espacio urbano, esta larga valla pasa a convertirse en soporte de una singular exposición temporal, que desactiva los valores negativos que este tipo de elementos suelen tener y le da presencia positiva en el entorno

20 Esta obra forma parte del proyecto de intervenciones artísticas en el espacio urbano impulsado por el *Estuaire Nantes - Saint Nazaire* desde 2007 y que ha dado lugar a una verdadera *galerie à ciel ouvert* que hoy consta de más de cincuenta etapas con presencia de arte y artistas de todo tipo.

21 *Arty Show* es una empresa local dedicada al diseño de proyectos de decoración de oficinas de empresas, eventos y otras instalaciones a partir de las creaciones realizadas por la cartera de artistas con los que trabajan.

22 La lista de autores participantes comprende a Lady Bug, Angèle, Mika, Korsé, Sébastien Bouchard, Malloquen, Soizic Kerihuel, Fran, Fred Mazère, Loeilpartoo, Eskatone, Khearts, Gaël Le Vaillant, Hametism, Roxane Lucas Alleno, Marianne Abougit.

urbano al dotarlo de una imagen singular que, a su vez, puede actuar como un polo de atracción y encuentro de paseantes. En el mes de agosto, al mismo tiempo que se estaba pintando en *Skyhome*, la colaboración entre *Arty Show* y *Arc* se daba también con la intervención de Virgile Gudin y Sébastien Bouchard²³ sobre la valla que rodea el solar donde se erigirá el edificio Castel Riva –13 del boulevard Millerand del Quartier Beaulieu en la île– consistente en un mural de realidad aumentada con el que los paseantes podrán interactuar por medio de su dispositivo móvil. Estas dos actuaciones son, hasta la fecha, las últimas de las muchas intervenciones artísticas que se vienen realizando en la île de Nantes. Encargadas por un grupo inmobiliario y coordinadas por una empresa vinculada a la creación artística, ambas ponen de manifiesto la actitud de sensibilidad y compromiso asumido respecto a la importancia de procurar la calidad ambiental del espacio urbano, recurriendo en este caso al arte urbano, que queda así confirmado como una realidad artística cotidiana de Nantes.

3. Conclusiones

Estas son algunas de las más importantes creaciones de arte urbano que desde 2012 han ido poblando las calles de la île de Nantes a partir de la celebración de proyectos e iniciativas de distinto origen que han tenido, en la mitad oeste de la isla, su escenario de actuación predilecto. Han ejercido como soporte de las mismas, edificios de nueva construcción, edificaciones rehabilitadas y viejas instalaciones industriales que, si bien aún siguen en pie, algunas pronto desaparecerán. El impacto de unos y otros ha sido diferente. Los últimos constituyen el último aliento de vida para un entorno que, por su lejanía y su fecha de caducidad, da pie a una mayor experimentación y libertad creativa. Aquellos realizados sobre inmuebles nuevos o rehabilitados han dado lugar a imágenes perdurables, identitarias, icónicas y representativas que, junto con otras actuaciones de arte público instaladas en la île, singularizan el entorno inmediato donde se levantan. En conjunto, todas ellas dan forma al rostro de la nueva isla que quiere construir su comunidad manteniendo presente el espíritu de su pasado.

²³ La información sobre este proyecto es aportada por el propio grupo es la página web. <https://www.groupearc.fr/immobilier-neuf/actualites/60> (Última consulta realizada el 10 de septiembre de 2020)

No se trata de fundar un lugar desde cero, sin personalidad ni memoria, sino arraigarlas como parte de la vida y la identidad que una vez tuvo el territorio que ahora inicia una nueva etapa. En algunos casos, esto se ha conseguido simplemente por medio de imágenes de gran rotundidad visual o bien con la representación de temáticas vinculadas con la historia pasada y presente de Nantes; en otras obras, los promotores o los autores han ido más allá al entender que estas realizaciones, junto a su condición artística, ofrecen la posibilidad de desarrollar procesos de creación colaborativos que involucren a la población, creen comunidad y le hagan partícipe de la transformación visual y de la generación de símbolos para este distrito que renace en la ciudad. Como decía Kevin Lynch, estas actuaciones parecen estar guiadas por el hecho de que “un escenario físico vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, desempeña asimismo una función social. Puede proporcionar la materia prima para los símbolos y recuerdos colectivos de comunicación del grupo.” (LYNCH. 2008: 13). Bien podría decirse que esta función social ha convertido a algunos murales de la Isla de Nantes en “ancas de la memoria”, una hermosa metáfora para un distrito histórico de astilleros y naves portuarias.

4. Bibliografía

- AA.VV. (2016) “Art dans la ville. Une galerie à ciel ouvert”, en *Île de Nantes, Transformation[s], le magazanie du projet urbain de l'île de Nantes*, Samoa, Société publique locale dédiée au pilotage du projet île de Nantes, Nantes, n° 13 juillet, 9.
- CARO, Olivier, (2012) “Nantes, le grand prix”, en TERRIN, Jean-Jacques, *La ville des créateurs. The City of Creators*, Parenthèses: 134-157, concr. p. 135.
- DI ORIO, G. (2013) *Les contes de l'Île de Nantes*, Nantes, Territoires Inventes.
- FERNÁNDEZ ÁGUEDA, Beatriz, (2013) “Inscribir las trazas del pasado industrial en el futuro de la ciudad: la regeneración de la Île de Nantes”, en *Apuntes* n° 26, vol. 2: 38-51.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2009b) “Histoire et géographie d'une énigme”, en *La Loire au centre*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#2, deuxième trimestre: 5-9.

- GRAVELAINE de, Frédérique, (2009c) "Quand l'art devient aménageur", *en La Loire au centre*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#2, deuxième trimestre: 57-62.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2010) "Le temps que ça prend", *en Le temps du projet*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#3, deuxième trimestre: 15-43.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2010) "Renouveler l'ambition", *en Continuer à inventer*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#4, quatrième trimestre: 11-18.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2010) "Les Machines, la Fabrique", *en Le temps du projet*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#3, deuxième trimestre: 57-59.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2011) "Fabrique: un projet de territoire plus qu'un équipement", *en La création prend ses quartiers*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#5, quatrième trimestre: 29-32.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2011) "Ce qu'est le cluster, ce qu'il n'est pas", *en La création prend ses quartiers*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#5, quatrième trimestre 2011: 33-41.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2011) "Fabrique: un projet de territoire plus qu'un équipement", *en La création prend ses quartiers*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#5, quatrième trimestre: 29-32.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2013) "La conception du projet" *en La fabrique de l'île. Acte II*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#6, deuxième trimestre: 11-33.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2016) "Recontrer, accueillir, discuter", *en Espaces publics un bien commun*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#7, premier trimestre 2016: 7-15.
- GRAVELAINE de, Frédérique, (2016) "L'île laboratoire", *en Espaces publics un bien commun*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#7, premier trimestre: 44-55.

- GUILBAUD, Sarah (2012), *Nantes street art & graffiti*, Nantes, Coiffard Éditions.
- GUILBAUD, Sarah (2018), *Balades urbaines*, Nantes, Matin Midi Et Soir.
- LELIÈVRE, Françoise, (2010) *Ile de Nantes: une ville se construit sous nos yeux*, Nantes, Samoa, Place publique, Le chroniques de l'île#4, troisième trimestre.
- JUAN, Natalia & LORENTE, Jesús Pedro, (2018). "Introducción: Designar/definir distritos culturales", en Miguel Ángel Chaves e Isabel Tejeda (eds.), *Distritos culturales y revitalización urbana*, Madrid, Icono14, 2018, p. 43-65.
- LYNCH, Kevin (2008), *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MICHON, Bernard, (2011) *Le port de Nantes au XVIII^e siècle. Construction d'une aire portuaire*, Rennes, PUR, coll. Histoire.
- TESSIER, Y., & LEMOINE, S. (2015). *Les murs révoltés: quand le street art parle social et politique*. Paris: Alternatives.
- VIOLEAU, Jean-Louis, (2016) *L'île de Samoa à Nantes*, Nantes, Éditions B2.
- VV.AA., (2017) "La Loire, fil rouge du projet urbain", en *Île de Nantes, Transformation[s], le magazine du projet urbain de l'île de Nantes*, Samoa, Société publique locale dédiée au pilotage du projet île de Nantes, Nantes, n° 16 avril: 5-9.

Job security

Security Workers Talk About the Parts of Their Jobs They Can Talk About and How They Feel About the Parts They Can't Talk About

Danny Goodwin

*Photographer, professor of Art and Director of the Studio Art program in the Department of Art and Art History in College of Arts and Sciences at the University at Albany, SUNY (State University of New York).
dgoodwin@albany.edu*

Edward Schwarzschild

*Professor of English University at Albany, director of Creative Writing and a Fellow of the New York State Writers Institute at the University at Albany, SUNY (State University of New York).
eschwarzschild@albany.edu*

"As some occupations become obsolete, others come into being. More people are being paid to watch other people than ever before."

—Studs Terkel, en Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do, 1972.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

Nearly 50 years after the publication of Studs Terkel's groundbreaking oral history *Working*, our project aims to illuminate the lives of an expanding yet heretofore understudied group of working people increasingly central to our nation's future.

In the tradition of classic American collaborative documentary practice established by Terkel, Walker Evans, James Agee, Dorothea Lange, and many others, we photographed and conducted frank, in-depth interviews with dozens of people working at all levels of Homeland Security. In so doing, we are creating a work of art as well as, essentially, an interdisciplinary database of first-person story-telling for those of us--citizens, non-citizens, students, teachers, potential employees, and more--who are seeking to learn more about the growing field of Homeland Security.

Of course, Security work predates the establishment of the Department of Homeland Security in 2002, but the rise in career opportunities since the inception of the DHS has been truly dramatic. If we just consider, as a simple example, the number of people working for and processed by the TSA on a daily basis, we are confronting tens of thousands of security employees interacting with millions of individuals day in and day out. These are some of the most public, well-known workings and workers in the security field, and yet we know extraordinarily little about the individual lives of the people of the TSA. What is the appeal of those jobs? Who takes them? What is their experience? How does the work affect their experience as citizens, husbands and wives, sons and daughters?

Now consider the less public workers in the fields of security and intelligence. Their jobs demand and depend upon an even higher level of confidentiality. We have no intention to discover, divulge, and/or encourage the sharing of classified information. We are, however, deeply interested in gathering stories that explore the challenges and consequences ordinary humans face when living their lives while holding so much secret.

Ultimately, we believe readers exposed to these images and interviews will feel both empathy toward the laborers they encounter and concern toward contemporary society's complicity in the ongoing, overwhelming expansion of the global security apparatus.



James, National Cathedral,
Washington, DC, 2016.

Colonel James Vizzard

Colonel James Vizzard, a former Battalion Commander as well as a former West Point professor of English, chose to meet us at the National Cathedral in Washington DC. We found him on a green bench in front of the cathedral, waiting for us with his son, who was carrying a camera. Before the interview began, the bells began to chime and the son went off to photograph the cathedral. Apparently, there are modern gargoyle additions to the building and he hoped to get a good shot of the one sculpted to look like Darth Vader.

Clean-shaven, with a long, open face, Vizzard quoted Shakespeare and spoke with a sense of gravitas and sadness throughout, especially as he expressed real anger about the decision to go to war with Iraq. We seemed to have caught him in a transitional moment, less than two weeks after Trump's election. He voiced uncertainty about his next career move. He seemed in some ways to be on the other side of something, moving on to another sort of life, but still hoping to find his way into national security consulting, though not in any Trump way. The weather transitioned while we spoke, shifting from unseasonably warm and sunny to downright cold with blustery rain. Before the rains came, Vizzard paused the interview to help a woman in a wheelchair untangle

the leashes of her small dogs. By the end of the interview, his son had yet to find the Darth Vader gargoyle. When we left, Vizzard went off to help his son search for it.

I don't like being told I can't do things.

So, what inspired me to join the military? There's a short answer and a long answer. The short answer is I grew up in Alexandria, Virginia, I got into college, and my dad said, "Well, you're a middle class white kid with no athletic ability. A ROTC scholarship is the only scholarship you're getting. You don't have to take it, but you have to apply for it." So I applied and didn't get it. And I don't like being told I can't do things, so I joined anyway, and here I am.

The longer answer is it never even really occurred to me that I wouldn't go into public service of some sort. My father was a career federal law enforcement agent, who'd served in the military before he went into law enforcement. My grandfather served in the Navy in World War II. My great grandfather served in the Army in World War I.

I was raised with this ethos. My dad was of the generation where everybody got drafted or joined the military to avoid the draft. And I grew up in the DC suburbs, where 70 percent of my friends were military brats. So to me, it was just the natural path. And then once I got on it, to some extent I liked it, and I was reasonably good at it. Not great, but not bad. And frankly, it was the path of least resistance. I was in it. I had healthcare. I had a retirement plan. I was getting promoted. I got married. I started having kids.

It was a secure job. And so I stayed at it. Then the War started and I had 11 years in. And you know, you don't take the money and the housing and the healthcare for 11 years, and then when the shooting starts, say, Oh sorry, I'm out now. I have other things, more important things to do. There was suddenly nothing more important to do. And then I just got on the roll. I deployed five times in 10 years and that was that.

I expected a challenge.

I was not, I am not, and I have never been a natural Army officer. I'm a political liberal amongst thousands of conservatives. I'm a guy from the East Coast, from

the Washington DC suburbs amongst thousands of guys from the South and the Mountain West and places like that. I'm a non athlete amongst guys who were all captain of the football team and the basketball team and long distance runners. I'm a reader. I taught English at West Point. They read Sports Illustrated and I read Jane Austen. And you can't have a lot of discussions about Jane Austen sitting around in the office in the S3 job.

So I expected a challenge. It was outside my comfort zone, and I got that, because it was physically challenging. I'm not an athletic guy. I had to stay in physical condition and be able to go on 25-mile marches and hike up and down mountains in Afghanistan. I expected an adventure and I certainly got that. I think I've been to 15 countries. Probably 20 now because I did a stint in Legislative Liaison, where I got to take people all over Africa and Vietnam and Japan.

But before that, I got to go to Kyrgyzstan. I mean, if you told me when I was 15, I would go to Kyrgyzstan, I would have said, Yeah, right. And of course, I've been to Afghanistan and Iraq multiple times. As a Freshman Cadet in 1986, if you had said, Well, you're going to serve six combat tours, and the last two are going to be in Afghanistan, I would have said, You're out of your damn mind. You know, we're not going to go into Afghanistan. The Soviets are getting their asses handed to them. Why the hell would we do that? That's the stupidest thing we could possibly think of.

So, I certainly got an adventure, more than I bargained for.

It was a lot of security for us....On the other hand, I didn't join expecting to be deployed for 54 months.

I expected security. It actually is not a terrible place to raise a family. Now, we got incredibly lucky. When I was a Major with the Command and General Staff College in Kansas in 2003, my wife got a job with a big consulting firm here in the DC suburbs. And they hired her on a temporary basis, because they couldn't find anybody else qualified for the job. And then when we went to move, they said, "Hey, we still can't find anybody else qualified. Would you telecommute?"

And so she's been working for the same company with one nine-month break since 2003, and she's had a professional career. She's a senior manager now with a major billion dollar a year consulting firm. She has not gone through the displacement that a lot of other spouses do, always had a job. That made life different, because she was not one of those people who wanted to just stay home and be the military spouse.

So, it was a lot of security for us, because she didn't have to give up her job. We had healthcare. When we were trying to have kids, and it turned into a high-risk twin pregnancy, I wasn't sitting there stressing about, Oh my God, how are we going to pay? It costs \$25,000 to have kids. It cost us \$75. Those things were great. On the other hand, I didn't join expecting to be deployed for 54 months. To spend 54 months in a combat zone, that's actually extraordinary.

We have this conception of World War II as long and arduous. Well, there weren't many of our guys in World War II. They saw awful combat, much worse than anything I ever saw. But it was 11 months from D-Day to the end of the war in Northern Europe. Unless you were one of those few units that went into North Africa, went into Sicily, went into Italy, landed on D-Day. If you were in the 1st Infantry Division, yes, you might have had a really long war. But most of those guys got wounded or killed. So your average World War II Vet, if he was in combat, was in combat for six months, five months.

And Vietnam was a year. Very few guys did more than one tour. We've got guys now who have done month after month after month after month after month. It's lower intensity, but it's so long. And I did not expect that. That was not part of the plan. We were all about, we're going to fight the Soviets in the Fulda Gap, and the war is going to last six days. And it's going to go nuclear on day five. And on day six, the world as we know it will end.

The idea was never that you're going to go spend four and a half years in combat. I served five months in the Gulf War back in '91. And then, the other 49 months were from 2004 to 2015. Repetitive three tours in Baghdad, two tours in Afghanistan, and then a couple little short things, a week here, a week there.

We were the battalion that did everything that nobody else wanted to do.

Commanding a battalion is kind of like the ultimate, as a combat arms officer, especially being able to command a battalion in combat. That's like the ultimate final exam. Are you any good at this? And I was okay. I took 512 soldiers and I brought 512 soldiers home. I accomplished every mission they gave me. I was good at it. I was not great at it. I was good enough and that is good enough. I wasn't seeking to be a four-star general. I just wanted to be good enough. And I had nine separate missions. My battalion was the easy button. We were the battalion that did everything that nobody else wanted to do. So, we had a whole bunch of things that had no relationship to each other, and I had to figure out how to divide up my resources and get them all done.

I had an FOB with 3500 people. It was the only year that it did not get a major ground assault. We had a couple people killed by rockets. But ground assault didn't happen, because the two times they tried, we made it very clear we knew they were coming, and they decided to turn around and go home.

When I got tagged to run a detention facility, I didn't want to do that. There was a major – I almost got in a fist fight with another lieutenant colonel over it. And I was so pissed at him for dumping it on me, because he was supposed to be doing it. That's not what I signed up to do. And I was really mad about it. Abu Ghraib to me is a scar on our country. But, once I accepted the fact that I was going to have to do it, then it became an opportunity to do it right.

I don't feel a lot of survivor's guilt....It's not survivor's guilt. It's downright anger.

I don't feel a lot of survivor's guilt. I was never in one of those units where lots of people got killed. And I wasn't at COP Keating or Wanat, or one of those places. I have a lot of anger about where we were. My best friend was killed in Iraq. And I remember.... When I'm old and senile, and I've forgotten my wife's name, I'm going to remember the conversation we had. We were walking to the gym at West Point. It was January of 2003, and there was snow on the ground. It was right after New Year's. It was that week before school started.

And we were walking across The Plain in the snow, on our way to the gym, in the middle of the day to work out. He was an arch, archconservative and he had actually gone to high school with Dick Cheney's daughter, and he knew Dick Cheney and thought very highly of him. And I remember, I will remember forever the words he said. I was explaining why I thought it would be a really bad idea to invade Iraq, and why I thought that we would really regret that. And he said, "Well, I'm confident they know what they're doing. The grownups are in charge now." Because he hated the Clinton Administration, you know.

Those words: I'm confident the grownups are in charge now. And three years later, almost to the day, he got the back of his head blown off by an EFP in Najaf. I mean, to the day. He died on the 5th of January, 2006, and this had to have been the 3rd, 4th, 5th of January 2003. And he shouldn't have been there. I mean, there was no reason. It was the worst strategic.... I'm still viscerally angry about it, and will probably always be.

It's funny. My dad and I are both history nuts, and there's always a difference when we talk about the Johnson Administration. Because my dad, who was of that age where some of his friends went to Vietnam and he could have, except he was just a little older, so he had finished his military service. And it's funny, because I've noticed--and he actually denies this, when I said it to him--but I've noticed over the years, he cannot talk about Lyndon Johnson without a note of anger in his voice about Vietnam. He just can't. He can't look at the Civil Rights Act, the Voting Rights Act, Medicare. He cannot look at the Johnson Administration dispassionately because people he knew died in Vietnam and his whole youth was defined by that. And he just can't be dispassionate about it.

I will probably always be that way about the people who were in charge in 2001 to 2009. I just can't -- I put too many bodies on airplanes. It's not survivor's guilt. It's downright anger. People were responsible for this. This was an unforced error. This was a self-inflicted wound. And the tragedy for me is most of the people I knew well, who paid the price for it, were people who were gung-ho because they were following their leaders.

There's the scene in Henry V, the night before the Battle of Agincourt, when the guy says, Well, hey, if we're in the wrong, it's not my fault. I'm just following the

King's orders. And the King and this guy says, No, no, you're responsible for your own. It's not my fault if you get killed or if you're doing wrong. That's on you. And this is it: We had all these people who led us down this road. And they're fine. None of their kids went to Iraq and got blown up. And the people who followed them trustingly paid the price.

Now, I won't stand here and tell you I thought it was an awful idea to go into Afghanistan. But I spoke as loudly as I could about what a stupid idea it was to go into Iraq. I just did the math. When people told me, "Oh, we're going to be welcomed as liberators," I said, "Listen, there's 25 million people there. Here's the math. If you tell me 90 percent are going to welcome us as liberators, that means 2.5 million are not. And if 10 percent of those actively oppose us, that's 250,000. And if 10 percent of those actually become fighters, that's a 25,000 man guerilla army with 225,000 supporters. That's going to be a hell of a fight."

And that's exactly what happened. It didn't take a genius.

I always say the Army is like a pool table. You tip it up and all the nuts roll into the corner pocket called West Point.

When I wanted to go teach at West Point, I was advised by my Battalion Commander, don't do that. It will ruin your career. What he didn't understand was that my ambitions were quite low. And I managed to do almost all the things that I wanted to do, by being realistic about what was possible. I wanted to go teach at West Point and I wanted to command a battalion. That was it, and I got to do both those things. I wanted to teach History, but I didn't make the cut at the History Department. It was slightly more competitive, and English was looking for people. And they were so desperate, they took me. And that worked out well. The English Department was awesome.

It was a great place to work. It was an awesome assignment. It was also a tough assignment because the war started while I was there. And one of the things they don't talk about is: You're going to teach about 400 Cadets and if that happens during a war, some of them are going to get killed. Four of the Cadets I taught died before their 25th birthday, and that was hard. I mean,

you know these kids when they're 17 in some cases. And by the time they're 23, you're going and visiting their graves out in the backside of the West Point Cemetery. And that was pretty tough.

But it was a great assignment. I worked with fantastic people, the Cadets, but also the faculty. I always say the Army is like a pool table. You know, you tip it up and all the nuts roll into the corner pocket called West Point. Everybody there is weird, because it's not a natural career progression.

I always say loyalty is a very problematic value.

One of the things I did at West Point is I taught on the Values Education Team. They have a Values Education Team for every company there and it's always problematic to get people from the English and Philosophy Department, because we taught ethics from a philosophical point of view, and I had a Philosophy minor in college. They want you to teach this very canned version of "The Seven Army Values." And we weren't very compliant about that. So one of the Seven Army Values, the very first one, is loyalty. And it was always a discussion class about, what are the problems with loyalty?

And I always say loyalty is a very problematic value. In most of the disasters you will find--Watergate, Abu Ghraib, and so on--loyalty is a huge component. Because people start to misinterpret their loyalty to lie with an individual or with their peers, whether it's the Big Blue Wall among cops, or something else. No rats. So, you've got to think long and hard about what your loyalty is to and your patriotism. I get very annoyed when people say you serve the flag. No, I don't. I serve under the flag. I serve that which it represents. I don't serve it.

And it represents peaceful protests, as much as it represents military service. It represents dissent, as much as it represents loyalty. My country right or wrong? I think just on a practical level, that's disastrous. Abu Ghraib was not right, period. My Lai was not right, period. And to defend it is to decrease your own credibility in the world. The United States derives enormous credibility and soft power. The example I use for people is: Think about in the Soviet Union, when Soviet citizens

counted on the Voice of America to get their news. Why? Well, because Voice of America reported on Watergate. And if you're a Soviet listening to the Voice of America, reporting on the President resigning, and you're sitting there and you're thinking well, this wouldn't happen with Brezhnev. Pravda would not be reporting this, right?

I mean, it's stunning to you, if you're in a closed society. Your credibility does not come from hiding the mistakes. It comes from acknowledging and fixing. There's this debate the last few days about whether the Korematsu decision, whether the internment of the Japanese provides a legal precedent--because it's never been overturned technically--a legal precedent for a Muslim registry. You don't derive credibility and power as a nation from taking that stance. You derive credibility from acknowledging, Boy, did we screw that up. Boy, was that the most un-American thing we could possibly have done, and we're better than that now. So that to me is patriotism. It is first and foremost to the principles of the nation. Second of all, to the good, to the wellbeing of the whole nation. And only thirdly, to the specific government that happens to be in power at any given moment. I think the government deserves leeway and the benefit of the doubt. You know, they are elected under the rules and laws of the country. But that doesn't mean blind obedience.

Do you know anybody who is hiring?

I'm actually looking at a job with the Center of Military History right now, for the next couple of years. It's a temporary position. But I'd love to go back and work on the Hill, and work on national security policy. Unfortunately, I was hoping that this election would bring a lot of churn.

I really loved working in the Senate, one of the best jobs I ever had in the Army. And I'd have loved to go back up there, but that kind of depended on lots of new Senators hiring lots of staff, and people moving to the White House Staff. And none of that's happening, because we essentially have status quo. I certainly won't be going to work in the White House Staff. So, that may be closed off. Not the least bit interested in selling widgets to the Army, which is a very well-worn path out of my previous career.

I have this weird thing. I was an artillery officer technically, but I have an advanced degree in English. I did legislative affairs. I actually spent my last year in public affairs. I did joint planning in Afghanistan, my last tour, and was the Chief of Plans for U.S. Forces Afghanistan. During my last tour in Iraq, I did intelligence work. So I have this very hodgepodge resumé, opens a lot of options. I would love to get into national security policy, but it's a tough world to crack into, especially at my age. I'm 48 years old. It's tough at my age to get into it.

One of the sad things that you learn is: If you want to influence national defense policy, the worst thing you can do is go into it at the bottom and work your way up. There are very few people at the top, who started out as second lieutenants or as ground level CIA agents or analysts. Most of the people running things went to law school, got a law degree, went to work for a campaign, got into Congress or the White House as appointees at 28 years old, and are Assistant Secretary's by the time they're 35. That's just the unfortunate truth.

So getting into national security policy level is very tough for me now and I have zero interest in the path that will provide you \$150,000 a year job and allow you to live a very nice life in the DC suburbs. You'd have to go in, look people in the eye, and tell them that the National Defense will fail if they don't buy the Gizmo 3000. And oh, by the way, we need a cost-plus contract, with very loose requirements. And if it fails, it's not my fault, you know.

I can't do that. We spend way too much money on hardware, and not enough on people. As a student of Military History, the one thing you cannot generate quickly is competent, qualified people. We can make a lot of stuff really fast, if we really have to. We're good at that. But creating competent leaders and technicians takes years, and there's no shortcuts.

So, I'm a little disturbed at the route I think we will end up going, and have gone. Some days I think, Screw it, I'm just going to become a high school history teacher in Arlington. If I could only pay my mortgage.... Unfortunately, you can't teach in Arlington and afford to live in Arlington.

**I brought my son with me today.
I spend all the time with him I possibly can.**

We were at dinner last night and my son is actually taking psychology in high school. They were studying the Stanford Prison Experiment, and he was talking about it. I said, "Well, yeah, that's why when I ran a detention facility, these were my rules." And my other son looked at me and said, "What do you mean when you ran a detention facility?" I said, "Well, when I ran the detention facility in Afghanistan for a year. And the unit before really screwed it up, and they made these mistakes that had to be reported to the Secretary of Defense. And so, I came in and took it over, and these were my rules to make sure this – and that's why. To make sure these things didn't happen again."

"You never told me that," my son said.

They had no idea what I was doing. It was a great discussion to have. But I couldn't have that discussion with them when they were 10, when I was doing it. And now they're 16, so now they're asking questions. And now it's all in the past, so I can kind of discuss a lot of it.

My dad was in federal law enforcement. But to the extent he could, he actually talked a lot. He and I were very close. And I probably knew more about what he was doing than any other agent's kid I ever met. Others were like, "I don't know what my dad does." I paid a lot of attention, and we discussed it quite a bit. I was one of those kids that always hung around with the adults and wanted to talk to them. My kids are less like that, but they're getting more like that now that they're in their mid-teen years.

But at the time, they were like, "Oh, my dad, you know, he's in Afghanistan." That was all they knew. They didn't know the difference between Fort Hood, where I was on a Division Staff, and Fort Knox where I was a Battalion Commander. They didn't have any idea what any of that meant. And to this day, and I don't think they really care.

They're both 16 now. They're already talking about moving out of the house, going to college, and it's going to be weird. I'm teaching them to drive and we're

starting to look at colleges, and they just took their PSATs. And I'm thinking, You know, it's over. This is over. My kids are going to be gone in the blink of an eye. I mean, two years – it's like we moved here, and they weren't even in middle school. And now, we're talking about colleges and it's just happening so fast.

And I'm going to look back and I will have missed four and a half years of that. That's a big chunk. They were three and a half when I deployed the first time, and they were almost 15 when I came home the last time. So from three and a half to 15.... There are huge chunks of their lives I missed. They talk about people they knew in Texas when we lived there, but I never met those people. By the time I came home, they were in school. My wife had to find the daycare, get them to daycare, and do all the parent things.

But if you want to know what the costs are for families and for family life, you've got to get it from all sides. Maybe you should talk to my sons, or my wife. Because I don't know what I don't know, and I don't know what they don't tell me.

And there are people out there who have been through this from all sides. I mean, my friend who was killed in Iraq, his wife and his kids have a perspective on this, on Here's the real cost of this at the high end. He left behind four kids and the youngest one was two, and the oldest had her 10th birthday today. She hasn't had a good birthday since her father died. And yet that family has also managed to survive and thrive, because they had a solid foundation.

Every once in a while now, things will still come up at home and I'll say, "Well, I did it yesterday." And my wife will just look at me and say, "Five deployments." Then I say, "Yes dear, I'll go walk the dogs. I'll do the dishes." She doesn't do it often, but every once in a while, when she doesn't want to do something, the answer I get is Five deployments. And I will never pay off that debt, to the day I die.

Job security (Trabajando en la seguridad)

El personal de seguridad habla acerca de las partes de su trabajo de la que pueden contar y sobre cómo se sienten sobre la parte de su trabajo de la que no pueden contar

Danny Goodwin

*Fotógrafo, profesor de arte y director del programa Studio Art en el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Albany, SUNY (State University of New York).
dgoodwin@albany.edu*

Edward Schwarzschild

*Profesor de Inglés de la Universidad de Albany, director de Creative Writing y miembro del Instituto de escritores del estado de New York en la Universidad de Albany, SUNY (State University of New York).
eschwarzschild@albany.edu*

"A medida que algunas profesiones quedan obsoletas, surgen otras. Muchas personas son remuneradas como nunca antes, para vigilar a otras personas."

—Studs Terkel, en Working: People Talk About What They Do All Day and How They Feel About What They Do, 1972

Casi 50 años después de la publicación de la innovadora historia oral *Working*, de Studs Terkel, nuestro proyecto tiene como objetivo dar luz a las vidas de un grupo de trabajadores en aumento pero hasta ahora poco estudiado y que cada vez es más importante para el futuro de nuestra nación.

En la tradición de la práctica documental colaborativa estadounidense clásica establecida por Terkel, Walker Evans, James Agee, Dorothea Lange y muchos otros, fotografiamos y realizamos entrevistas francas y profundas con docenas de personas que trabajan en todos los niveles de la Seguridad Nacional. Al hacerlo, estamos creando una obra de arte y, esencialmente, una base de datos interdisciplinaria de narraciones en primera persona para aquellos de nosotros: ciudadanos, no ciudadanos, estudiantes, maestros, empleados potenciales y más, que buscan aprender más sobre el creciente campo de la seguridad nacional.

Por supuesto, el trabajo en la seguridad es anterior a la creación del Departamento de Seguridad Nacional en 2002, pero el aumento en las oportunidades profesionales desde el inicio del DHS ha sido realmente drástico. Si solo consideramos, como un ejemplo simple, la cantidad de personas que trabajan para la TSA (Administración de seguridad en el transporte) y son requeridas a diario, nos enfrentamos a decenas de miles de empleados de seguridad que interactúan con millones de personas todos los días. Estos son algunos de los trabajos y trabajadores públicos más conocidos en el campo de la seguridad y, sin embargo, sabemos extraordinariamente poco sobre la vida individual de la gente de la TSA. ¿Cuál es el atractivo de esos trabajos? ¿Quién los elige? ¿Cuál es su experiencia? ¿Cómo afecta el trabajo a su experiencia como ciudadanos, esposos y esposas, hijos e hijas?

Consideremos ahora a los trabajadores menos públicos en los campos de la seguridad y la inteligencia. Sus trabajos exigen y dependen de un nivel aún mayor de confidencialidad. No tenemos la intención de descubrir, divulgar y / o fomentar el intercambio de información clasificada, sin embargo, estamos profundamente interesados en recopilar historias que exploren los desafíos y las consecuencias que enfrentan los humanos comunes en sus vidas mientras mantienen tanto secreto.

Básicamente, creemos que los lectores expuestos a estas imágenes y entrevistas sentirán empatía hacia los trabajadores que se encuentran y se preocupan por la sociedad contemporánea, con complicidad. en el drástico desarrollo del sistema de seguridad global.



City Drugs, Cityscape Simulator, New York State Preparedness Training Center, Oriskany, NY, 2019.



Urban Search and Rescue Simulator, New York State Preparedness Training Center, Oriskany, NY, 2019.

Coronel James Vizzard

Coronel James Vizzard, ex comandante de batallón y ex profesor de inglés de West Point, eligió reunirse con nosotros en la Catedral Nacional de Washington DC. Lo encontramos sentado en un banco verde frente a la catedral. Estaba esperándonos junto a su hijo, que llevaba una cámara. Antes de comenzar la entrevista, empezaron a sonar las campanas; su hijo se marchó a hacer fotos de la catedral. Al parecer, hay gárgolas modernas añadidas al edificio, él esperaba conseguir una buena toma de la que se parece a Darth Vader.



James, National Cathedral, Washington, DC, 2016.

Bien afeitado, con una cara alargada y abierta, Vizzard citó a Shakespeare y habló con gesto de seriedad y tristeza en todo momento, especialmente cuando mostró su indignación por la decisión de ir a la guerra con Irak. Parecía que estuviera en un momento de transición, menos de dos semanas después de la elección de Trump. Expresó incertidumbre sobre su próximo destino. De alguna manera, parecía estar al otro lado de algo, pasando a otro tipo de vida, pero aún con la esperanza de encontrar su camino en la consultoría de seguridad nacional, aunque no a la manera Trump. Mientras hablábamos, el tiempo cambió, pasando de un día inusualmente cálido y soleado a un frío total con lluvias tormentosas. Antes de que llegaran las lluvias, Vizzard paró la entrevista para ayudar a una mujer en silla de ruedas a desenredar las correas de sus perros pequeños. Al final de la entrevista, su hijo aún no había encontrado la gárgola de Darth Vader. Cuando nos marchamos, Vizzard se fue a ayudarle a buscarla.

No me gusta que me digan que no puedo hacer cosas.

Entonces, ¿qué es lo que me inspiró a unirme al ejército? Hay una respuesta corta y una respuesta larga. La respuesta corta es que crecí en Alexandria, Virginia, ingresé en la universidad y mi padre me dijo: “Bueno, eres un niño blanco de clase media sin habilidad atlética. Una beca ROTC es la única beca que puedes conseguir. No tienes que aceptarla, pero tienes que solicitarla». Así que la solicité y no la obtuve. Y como no me gusta que me digan que no puedo hacer cosas, entonces me uní de todos modos y aquí estoy.

La respuesta más larga es que nunca se me ocurrió realmente que no entraría en algún tipo de servicio público. Mi padre era un agente policial federal de carrera, que había servido en el ejército antes de dedicarse a los cuerpos policiales. Mi abuelo sirvió en la Marina durante la Segunda Guerra Mundial. Mi bisabuelo sirvió en el ejército en la Primera Guerra Mundial.

Me criaron con este espíritu. Mi padre perteneció a la generación en la que todo el mundo fue reclutado o se unió al ejército para evitar el reclutamiento. Y crecí en los suburbios de DC, donde el 70 por ciento de mis amigos eran hijos de militares. Entonces,

para mí, fue solo el camino natural. Después, una vez hecho, hasta cierto punto me gustó y fui razonablemente bueno en ello. No es lo más, pero tampoco está mal. Y, francamente, fue el camino de menores dificultades. Lo conocía. Tuve atención médica. Tenía un plan de jubilación. Estaba ascendiendo. Me casé. Empecé a tener hijos.

Era un trabajo seguro. Y por eso me quedé. Entonces comenzó la guerra y yo llevaba 11 años. Y ya sabes, no tienes el dinero, la vivienda y la atención médica durante 11 años, para luego, cuando comienza el tiroteo, decir: Oh, lo siento, estoy fuera ahora. Tengo otras cosas más importantes que hacer. En ese momento, no había nada más importante que hacer. Así que me puse en marcha. Me desplegué cinco veces en 10 años y eso fue todo.

Esperaba un desafío.

No lo era, no lo soy, y nunca he sido un oficial del Ejército por naturaleza. Soy un político liberal entre miles de conservadores. Soy un chico de la costa este, de los suburbios de Washington DC entre miles de chicos del sur y del oeste de las montañas y lugares como ese. No soy deportista entre los muchachos que fueron capitanes del equipo de fútbol y del equipo de baloncesto y corredores de larga distancia. Soy lector. Enseñé inglés en West Point. Mientras ellos leían Sports Illustrated yo leía a Jane Austen. Y no se podía tener muchas discusiones sobre Jane Austen sentado en la oficina en el trabajo de S3.

Así que esperaba un reto. Estaba fuera de mi zona de confort, y lo entendí, porque era un desafío físico. No soy un tipo atlético. Tenía que mantenerme en condición física y poder hacer marchas de 25 millas y subir y bajar montañas en Afganistán. Esperaba una aventura y ciertamente la conseguí. Creo que he estado en 15 países. Probablemente ahora sean 20 porque fui durante un periodo funcionario de enlace Legislativo, donde llegué a llevar a personas de toda África, Vietnam y Japón.

Pero antes de eso, tuve que ir a Kirguistán. Osea, si me hubieran dicho cuando tenía 15 años que iría a Kirguistán, habría dicho: Sí, claro. Y, por supuesto, he estado en Afganistán e Irak varias veces. Como cadete de primer año en 1986, si me hubieran dicho, bueno, vas a servir seis turnos de combate, y los dos últimos van a

ser en Afganistán, yo habría dicho, estás loco. Sabes, no vamos a ir a Afganistán. A los soviéticos les están dando caña ¿Por qué diablos haríamos eso? Esa es la cosa más estúpida que podríamos pensar.

Entonces, verdaderamente fue una aventura, más de lo que hubiera imaginado.

Fue una gran seguridad para nosotros... Por otro lado, no me alisté esperando estar desplegado durante 54 meses.

Esperaba seguridad. De hecho, no es un mal lugar para formar una familia. Es cierto, tuvimos una suerte increíble. Cuando yo era comandante con el Command and General Staff College en Kansas en 2003, mi mujer consiguió un trabajo en una gran empresa de consultoría aquí en los suburbios de D.C. La contrataron de forma temporal porque no pudieron encontrar a nadie más cualificado para el trabajo. Después, cuando íbamos a mudarnos, le dijeron: "Oye, todavía no hemos podido encontrar a nadie así de cualificado. ¿Trabajarías a distancia?"

Por lo que ha estado trabajando para la misma empresa con un parón de nueve meses desde 2003, y ha conseguido tener una carrera profesional. Ahora es gerente senior de una importante firma consultora de miles de millones de dólares al año. Ella no tuvo que pasar por el desplazamiento que hacen muchos otros cónyuges, siempre ha tenido un trabajo. Esto nos hizo la vida diferente, porque no era una de esas personas que solo quería quedarse en casa y ser la esposa de un militar.

Así que, eso nos dio mucha seguridad, porque ella no tuvo que renunciar a su trabajo. Tuvimos atención médica. Cuando estábamos tratando de tener hijos, y se convirtió en un embarazo gemelar de alto riesgo, no estaba sentada ahí estresada pensando, Dios mío, ¿cómo vamos a pagar todo? Cuesta \$ 25,000 tener hijos. Nos costó \$ 75. Esas cosas fueron magníficas. Por otro lado, no me alisté esperando estar desplegado durante 54 meses. Pasar 54 meses en una zona de combate, es de hecho algo insólito.

Tenemos esta concepción de la Segunda Guerra Mundial tan larga y ardua. Bueno, no estuvieron muchos de nuestros muchachos durante la Segunda Guerra Mundial. Presenciaron un combate espantoso, mucho peor que cualquier cosa que yo haya visto

nunca. Pero pasaron 11 meses desde el Día D hasta el final de la guerra en el norte de Europa. A menos que fueras una de esas pocas unidades que fue al norte de África, Sicilia e Italia, y aterrizó en el Día D. Si estabas en la 1.^a División de Infantería, sí, podrías haber tenido una guerra realmente larga. Pero la mayoría de esos tipos resultaron heridos o asesinados. Así que, el promedio de los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, si estuvo en combate, un combate de seis meses, cinco meses.

Y Vietnam fue un año. Muy pocos chicos hicieron más de un periodo de servicio. Ahora tenemos muchachos que lo han hecho mes tras mes tras mes tras mes. Es de menor intensidad, pero es tan largo. Y yo no me lo esperaba. Eso no era parte del plan. Nos esforzamos, íbamos a luchar contra los soviéticos en Fulda Gap, y la guerra iba a durar seis días. Y se volverá nuclear al quinto día. Y al sexto día, el mundo tal como lo conocemos terminará.

La idea nunca fue que ibas a pasar cuatro años y medio en combate. Serví cinco meses en la Guerra del Golfo en el 91. Y luego, los otros 49 meses fueron de 2004 a 2015. Tres periodos de servicio repetidos en Bagdad, dos en Afganistán, y luego un par de pequeñas cosas, una semana aquí y una semana allá.

Éramos el batallón que hacía todo lo que nadie más quería hacer.

Dirigir un batallón es algo así como lo máximo para un Oficial de armas de combate, especialmente ser capaz de dirigir un batallón en combate. Es como el examen final definitivo. ¿Tenía algo bueno esto? Que estuvo bien. Llevé a 512 soldados y traje a 512 soldados a casa. Cumplí cada misión que me encomendaron. Yo fui bueno en eso. No fui excelente. Fui bastante bueno y eso era lo suficientemente bueno. No buscaba ser un general de cuatro estrellas. Solo quería ser lo suficientemente bueno. Tuve nueve misiones distintas. Mi batallón fue el botón fácil. Éramos el batallón que hacía todo lo que nadie más quería hacer. Entonces, teníamos que hacer un montón de cosas que no tenían relación entre sí, y tuve que averiguar cómo dividir mis recursos y hacerlas todas.

Tenía un FOB con 3500 personas. Fue el único año que no se consiguió un gran asalto terrestre. Tuvimos un par de personas muertas por misiles. Pero el asalto terrestre no sucedió, porque las dos veces que lo intentaron, dejamos muy claro que sabíamos que iban a venir, y decidieron dar la vuelta e irse a casa.

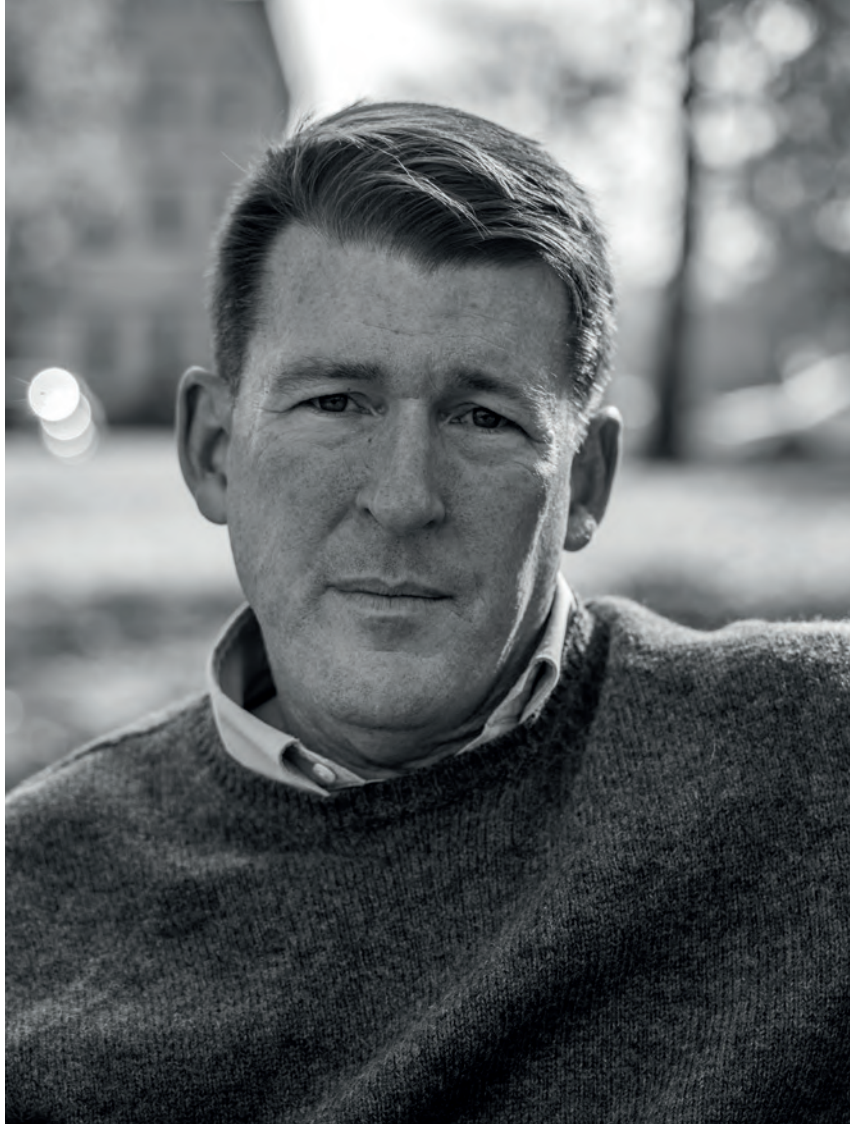
Cuando me nombraron para dirigir un centro de detención, no quería hacerlo. Ya había un comandante, casi me peleé a puñetazos con otro teniente coronel por eso. Y estaba tan enfadado con él por cargarme con ese muerto, ya que se suponía que él era el que tenía que hacerlo. Eso no es para lo que me inscribí. Estaba realmente molesto por ese motivo. Abu Ghraib para mí es una cicatriz en nuestro país. Pero, una vez que acepté el hecho de que iba a tener que hacerlo, se convirtió en una oportunidad para hacerlo bien.

No siento mucha culpa de superviviente ... No es culpa de superviviente. Es absolutamente indignación.

No siento mucha culpa de superviviente. Nunca estuve en una de esas unidades donde murieron muchas personas. Y no estuve en COP Keating o Wanat, o en uno de esos lugares. Tengo mucha indignación. sobre dónde estábamos. Mi mejor amigo murió en Irak. Y me acuerdo... Cuando sea viejo y senil, y haya olvidado el nombre de mi esposa, yo recordaré la conversación que nosotros tuvimos. Íbamos caminando al gimnasio en West Point. Era enero de 2003 y había nieve en el suelo. Fue justo después de Año Nuevo. Fue esa semana antes de que comenzaran las clases.

Estábamos caminando por The Plain en la nieve, de camino al gimnasio, a mediodía para hacer ejercicio. Era muy pícaro y muy conservador, de hecho, había ido a la escuela secundaria con la hija de Dick Cheney, y conocía a Dick Cheney y lo tenía en muy alta estima. Y recuerdo, recordaré para siempre las palabras que dijo. Le estaba explicando por qué pensaba que sería una muy mala idea invadir Irak y por qué pensaba que realmente lo lamentaríamos. Y él dijo: "Bueno, estoy seguro de que saben lo que hacen. Los adultos están a cargo ahora". Porque, sabes, él odiaba a la Administración Clinton.

Esas palabras: Estoy seguro de que los adultos saben lo que hacen. Y tres años después, casi el mismo día, un EFP en Najaf le voló la nuca. Quiero decir, casi el mismo día. Murió el 5 de enero de 2006, y esto tuvo que haber sido el 3, 4, 5 de enero de 2003. Y no debería haber estado allí. Quiero decir, no había ninguna razón. Fue la peor estrategia ... Todavía estoy profundamente enfurecido por eso, y probablemente siempre lo estaré.



James, National Cathedral, Washington, DC, 2016.

Es gracioso. Mi padre y yo somos unos locos de la historia, y siempre hay desacuerdo cuando hablamos de la Administración Johnson. Porque mi padre, que tenía la edad en la que algunos de sus amigos se fueron a Vietnam y él podría haberlo hecho, solo que era un poco mayor, había terminado su servicio militar. Y es gracioso, porque lo he notado, y él realmente lo niega, cuando se

lo dije, pero he notado a lo largo de los años que no puede hablar de Lyndon Johnson sin una nota de ira en su voz sobre Vietnam. Simplemente no puede. No puede mirar la Ley de Derechos Civiles, la Ley de Derechos Electorales, Medicare. No puede mirar imparcialmente a la Administración Johnson porque la gente que conocía murió en Vietnam y toda su juventud quedó marcada por eso. Y simplemente no puede ser imparcial al respecto.

Yo probablemente también seré siempre así con las personas que estuvieron a cargo entre 2001 y 2009. Simplemente no puedo, puse demasiados cuerpos en los aviones. No es culpa del superviviente. Es francamente rabia. Hubo gente que fue responsable de esto. Este fue un error no forzado. Esta fue una herida autoinfligida. Y la tragedia para mí es que la mayoría de las personas que conocía bien, que pagaron el precio por ello, eran personas alentadas porque seguían a sus líderes.

Está la escena de Enrique V, la noche antes de la Batalla de Agincourt, cuando el tipo dice: Bueno, oye, si nos equivocamos, no es culpa mía. Solo sigo las órdenes del Rey. Y el Rey y este individuo dicen: No, no, tú eres responsable de los tuyos. No es culpa mía si te matan o si lo estás haciendo mal. Eso depende de ti. Y esto es todo: teníamos a todas estas personas que nos llevaron por este camino. Y están bien. Ninguno de sus hijos fue a Irak y explotó. Y la gente que los siguió y confió en ellos pagó el precio.

Ahora, no me quedaré aquí y les diré que pensé que era una idea terrible ir a Afganistán. Pero hablé tan alto como pude sobre la idea estúpida que era ir a Irak. Solo hice las matemáticas. Cuando la gente me dijo: "Oh, vamos a ser bienvenidos como liberadores", yo dije: "Escucha, hay 25 millones de personas allí. Aquí están las matemáticas. Si me dice que el 90 por ciento nos va a dar la bienvenida como liberadores, eso significa que 2,5 millones no lo son. Y si el 10 por ciento de los que se oponen activamente a nosotros, son 250.000. Y si el 10 por ciento de ellos realmente se convierten en combatientes, eso es un ejército guerrillero de 25,000 hombres con 225,000 partidarios. Va a ser una pelea increíble".

Y eso es exactamente lo que sucedió. No hacía falta ser un genio.

Siempre digo que el Ejército es como una mesa de billar. Lo inclinas y todas las bolas ruedan hacia la tronera llamada West Point.

Cuando quise ir a enseñar en West Point, mi batallón me aconsejó, Comandante, no haga eso. Arruinará su carrera. Lo que no entendía era que mis ambiciones eran bastante bajas. Y logré hacer casi todas las cosas que quería hacer, siendo realista dentro de lo que era posible. Quería ir a enseñar en West Point y quería comandar un batallón. Eso era todo, y pude hacer ambas cosas. Quería enseñar Historia, pero no pasé el corte en el Departamento de Historia. Era un poco más competitivo y en inglés buscaban gente. Estaban tan desesperados que me llevaron y funcionó bien. El Departamento de Inglés fue genial. Fue un buen lugar para trabajar. Fue una tarea increíble.

También fue una tarea difícil porque la guerra comenzó mientras yo estaba allí. Y una de las cosas de las que no hablan es: vas a enseñar a unos 400 cadetes y si eso sucede durante una guerra, algunos de ellos van a morir. Cuatro de los cadetes a los que enseñé murieron antes de cumplir 25 años, y eso fue doloroso. Quiero decir, conoces a estos niños cuando tienen 17 años en algunos casos. Y para cuando tengan 23 años, irás a visitar sus tumbas en la parte de atrás del cementerio de West Point. Eso fue muy duro.

Pero fue una gran misión. Trabajé con gente fantástica, los cadetes, pero también con el profesorado de la facultad. Siempre digo que el Ejército es como una mesa de billar. Sabes, lo inclinas y todas las bolas ruedan hacia la tronera llamada West Point. Todo el mundo es extraño, porque no es una evolución profesional natural.

Siempre digo que la lealtad es un valor muy problemático.

Una de las cosas que hice en West Point fue enseñar en el equipo de Educación en Valores. Tienen un equipo de Educación en Valores para cada cuerpo y siempre es problemático conseguir gente del Departamento de Inglés y Filosofía, porque enseñamos ética desde un punto de vista filosófico y yo tenía una especialización en Filosofía en la universidad. Quieren que enseñe esta versión muy enlatada de "Los siete valores del ejército". No cumplimos mucho con eso. Así uno de los Siete Valores del Ejército, el primero, es la lealtad. Y siempre fue una clase de discusión sobre, ¿cuáles son los problemas con la lealtad?

Siempre digo que la lealtad es un valor muy problemático. En la mayoría de los desastres que encontrarás (Watergate, Abu Ghraib, etc.) la lealtad es un componente enorme. Porque la gente empieza a malinterpretar su lealtad al mentir a un individuo o a sus compañeros, ya sea la Gran Muralla Azul entre policías o cualquier otra cosa. No a los chivatos. Entonces, tienes que pensar largo y tendido sobre cuál es tu lealtad y tu patriotismo. Me molesta mucho cuando la gente dice que sirves la bandera. No, eso no es. Sirvo bajo la bandera. Yo sirvo a lo que representa. Yo no sirvo a esto.

Y representa protestas pacíficas, tanto como representa el servicio militar. Representa disconformidad tanto como lealtad. ¿Mi país está bien o mal? Creo que pensar solo en un nivel práctico, eso es desastroso. Abu Ghraib no tenía sentido, punto. Mi Lai no tenía sentido, punto. Y defenderlo es disminuir tu propia credibilidad en el mundo. Estados Unidos obtiene una enorme credibilidad y un poder sumiso. El ejemplo que utilizo para la gente es: Piense en la Unión Soviética, cuando los ciudadanos soviéticos contaban con la Voz de América para recibir sus noticias. ¿Por qué? Bueno, porque La Voz de América informó sobre Watergate. Y si eres un soviético escuchando la Voz de América, informando sobre la renuncia del presidente, y estás sentado ahí y estás pensando bien, esto no sucedería con Brezhnev. Pravda no informaría esto, ¿verdad?

Quiero decir, es asombroso para ti, si estás en una sociedad cerrada. Tu credibilidad no proviene de ocultar los errores. Viene de reconocer y arreglar. Existe este debate en los últimos días sobre si la decisión de Ko-rematsu, si el internamiento de los japoneses proporciona un precedente legal —porque nunca ha sido anulado técnicamente— un precedente legal para un registro musulmán. No se obtiene credibilidad y poder como nación al adoptar esa postura. Obtienes credibilidad reconociendo, chico, lo arruinamos. Vaya, fue lo más antiestadounidense que pudimos haber hecho, y ahora somos mejores que eso. Eso para mí es patriotismo. Es ante todo a los principios de la nación. En segundo lugar, por el bien, por el bienestar de toda la nación. Y solo en tercer lugar, al gobierno específico que está en el poder en un momento dado. Creo que el gobierno merece libertad de acción y el beneficio de la duda. Ya sabes, son elegidos según las reglas y leyes del país. Pero eso no significa obediencia ciega.

¿Conoces a alguien que esté contratando?

De hecho, estoy buscando un trabajo en el Centro de Historia Militar en este momento, para los próximos años. Es un puesto temporal. Pero me encantaría volver y trabajar en Hill, y trabajar en la política de seguridad nacional. Desafortunadamente, esperaba que esta elección trajera mucha agitación.

Realmente me encantó trabajar en el Senado, fue uno de los mejores trabajos que he tenido en el Ejército. Y me hubiera encantado volver allí, pero eso dependía de que muchos senadores nuevos contrataran mucho personal y de que gente se moviera de la Casa Blanca. Y nada de eso está sucediendo, porque esencialmente tenemos un status quo. Ciertamente no voy a trabajar en el personal de la Casa Blanca. Entonces, eso puede estar cerrado. No estoy en lo más mínimo interesado en vender artilugios al Ejército, que es un camino muy trillado/desgastado de mi carrera anterior.

Tengo esta cosa rara. Técnicamente era oficial de artillería, pero tengo un título avanzado en inglés. Hice asuntos legislativos. De hecho, pasé mi último año en asuntos públicos. Hice planificación conjunta en Afganistán, mi último servicio, y fui Jefe de Planes para las Fuerzas de EE.UU. en Afganistán. Durante mi último servicio por Irak, realicé trabajos de inteligencia. Así que tener este currículum tan variado, abre muchas opciones. Me encantaría meterme en la política de seguridad nacional, pero es un mundo difícil de romper, especialmente a mi edad. Tengo 48 años. Es difícil a mi edad entrar en eso.

Una de las cosas tristes que se aprende es: si desea influir en la política de defensa nacional, lo peor que puede hacer es ir al fondo y avanzar hacia arriba. Hay muy pocas personas en la cima, que comenzaron como subtenientes o como agentes o analistas de la CIA a nivel del suelo. La mayoría de las personas que dirigen las cosas fueron a la facultad de derecho, obtuvieron un título en derecho, fueron a trabajar para una campaña, ingresaron al Congreso o en la Casa Blanca como personas designadas a los 28 años y son subsecretarios cuando tienen 35 años. Esa es la triste verdad.

Así que entrar en el nivel de la política de seguridad nacional es muy difícil para mí ahora y no tengo ningún interés en el camino que te proporcionará un trabajo

de \$ 150,000 al año y te permitirá vivir una vida muy agradable en los suburbios de DC. Habría que entrar, mirar a la gente a los ojos y decirles que la Defensa Nacional fallará si no compran el Gizmo 3000. Y, por cierto, necesitamos un contrato de costo con requisitos poco definidos. Y si falla, no es culpa mía y lo sabes.

No puedo hacer eso. Gastamos demasiado dinero en hardware y no lo suficiente en personas. Como estudiante de Historia Militar, lo único que no se puede generar rápidamente son personas competentes y calificadas. Podemos hacer muchas cosas muy rápido, si es necesario. Somos buenos en eso. Pero crear líderes y técnicos competentes lleva años y no hay atajos.

Entonces, estoy un poco afectado por el camino que creo que acabaremos yendo, y nos hemos ido. Algunos días pienso, al diablo, simplemente me convertiré en profesor de historia en una escuela secundaria en Arlington. Si pudiera tan solo pagar mi hipoteca... Desafortunadamente, tú no puedes enseñar en Arlington y permitirte vivir en Arlington.

Traje a mi hijo conmigo hoy. Paso todo el tiempo que puedo con él.

Estuvimos cenando anoche y mi hijo está estudiando psicología en la escuela secundaria. Estaban estudiando el Experimento de la prisión de Stanford y me estaba hablando de ello. Dije: "Bueno, sí, es por eso que dirigí un centro de detención, esas fueron mis reglas". Y mi otro hijo me miró y dijo: "¿Qué quieres decir con cuando dirigías un centro de detención?" Dije: "Bueno, dirigí el centro de detención en Afganistán durante un año. La unidad anterior realmente lo arruinó, y cometieron estos errores que tuvieron que ser informados al Secretario de Defensa. Entonces, entré y me hice cargo, y esas fueron mis reglas para asegurarme de esto, y esa es la razón. Para asegurarse de que esas cosas no vuelvan a suceder".

"Nunca me dijiste eso", dijo mi hijo.

No tenían idea de lo que estuve haciendo. Fue una gran charla que había que tener. Pero no la podía tener con ellos cuando tenían 10 años, cuando lo estaba



Recorder, Washington, DC, 2016.

haciendo. Ahora tienen 16 años, así que ahora están haciendo preguntas. Ahora todo está en el pasado, así que puedo discutir mucho de eso.

Mi padre estuvo en la ejecución de la ley federal. Pero en la medida en que pudo, en realidad habló mucho. Él y yo estábamos muy unidos. Probablemente yo sabía más sobre lo que estaba haciendo que el hijo de cualquier otro agente que conociera. Otros decían: “No sé lo que hace mi padre”. Le presté mucha atención y lo discutimos bastante. Yo era uno de esos niños que siempre andaba con los adultos y quería hablar con ellos. Mis hijos no son tan así, pero se están volviendo más así ahora que están en la mitad de la adolescencia.

Pero en ese momento, dijeron: “Oh, mi padre, ya sabes, está en Afganistán”. Eso era todo lo que sabían. No sabían la diferencia entre Fort Hood, donde estaba en

el Estado Mayor de la División, y Fort Knox, donde era Comandante de Batallón. No tenían ni idea de lo que significaba todo eso. Y hasta el día de hoy, y no creo que realmente les importe.

Ahora ambos tienen 16 años. Ya están hablando de mudarse de casa, ir a la universidad y va a ser raro. Les estoy enseñando a conducir y estamos empezando a buscar universidades, y acaban de hacer sus exámenes PSAT. Yo sigo pensando, ya sabes, se acabó. Se acabó. Mis hijos se van a ir en un abrir y cerrar de ojos. Quiero decir, en dos años, es como si nos hubiéramos mudado aquí y ni siquiera hayan ido al instituto. Y ahora, estamos hablando de universidades y está pasando muy rápido.

Y voy a mirar atrás y me habré perdido cuatro años y medio de eso. Eso es una gran parte. Tenían tres años y medio cuando me desplegué por primera vez, y tenían casi 15 cuando llegué a casa la última vez. Así que de tres años y medio a 15 ... Hay grandes partes de sus vidas que me he perdido. Hablan de personas que conocían en Texas cuando vivíamos allí, pero yo nunca las conocí. Cuando llegué a casa, estaban en la escuela. Mi mujer tuvo que buscar guardería, llevarlos a la guardería y hacer todas las cosas de los padres.

Pero si quiere saber cuáles son los sacrificios para las familias y para la vida familiar, puedes obtenerlos de todos los lados. Quizás deberías hablar con mis hijos o mi mujer. Porque no sé lo que no sé, y no sé lo que no me dicen.

Y hay personas que han pasado por esto desde todos los lados. Quiero decir, mi amigo que fue asesinado en Irak, su esposa y sus hijos tienen un punto de vista sobre esto, aquí está el coste real mas importante. Dejó cuatro hijos, el más joven tenía dos, y la mayor cumplió 10 años hoy. No ha tenido un buen cumpleaños desde que murió su padre. Y, sin embargo, esa familia también ha logrado sobrevivir y prosperar, porque tenían una base sólida.

De vez en cuando, siguen surgiendo cosas en casa y digo: "Bueno, lo hice ayer". Mi mujer simplemente me mira y dice: "Cinco despliegues". Respondo: "Sí, querida, iré a pasear a los perros, lavaré los platos". No lo hace a menudo, pero de vez en cuando, cuando no quiere hacer algo, la respuesta que obtengo es Cinco despliegues. Nunca saldré esa deuda hasta el día de mi muerte.



Barricade, Cityscape Simulator, New York State Preparedness Training Center, Oriskany, NY, 2019.



Barricade, Cityscape Simulator, New York State Preparedness Training Center, Oriskany, NY, 2019.

Desarrollando un bestiario sostenible

José Prieto Martín

*Profesor titular de escultura de la Universidad de Zaragoza,
miembro del OAAEP y del IPH.
perancho@unizar.es*

Vega Ruiz Capellán

*Artista e investigadora.
pitagoras3456@gmail.com*

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo es producto de la investigación llevada a cabo por miembros del grupo Arte y Memoria¹ sobre un proyecto-proceso artístico, educativo, colaborativo y de autoría compartida, que promueve la reutilización (de materiales encontrados o reciclados) de forma individual y colectiva. Se ha denominado *Desarrollando un bestiario sostenible* y está diseñado para fomentar y producir gestos colaborativos que provoquen cruces entre el arte contemporáneo, el patrimonio cultural y el reciclaje. En él se gestionan los hábitos de consumo y se incorporan los residuos

¹ Pedro Luis Hernando Sebastián (profesor de Historia del Arte, director del Museo de Arte Sacro de la diócesis de Teruel y Albarracín y miembro del grupo de investigación consolidado Vestigium y del IPH), José Prieto Martín (profesor de Escultura, artista, crítico de arte y miembro del grupo de investigación OAAEP y del IPH) y Vega Ruiz Capellán (investigadora y artista).

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

generados en los entornos más próximos como recurso didáctico y como recurso artístico (de creación y de reflexión) para reinterpretar el bestiario de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel.

Cabe añadir que esta investigación es una propuesta innovadora que en el marco teórico vincula dos conceptos que se trabajan conjuntamente: por un lado, la Educación Artística centrada en el movimiento artístico Trash Art y en el conocimiento del patrimonio mudéjar turolense. Y, por otro, la Educación Ambiental, para tomar conciencia de la problemática medioambiental contemporánea, buscando formas de abordarla y de reflexionar sobre algunos Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

2. BREVE APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS EDUCACIÓN ARTÍSTICA Y EDUCACIÓN AMBIENTAL

La educación artística establece un puente entre dos prácticas sociales: el arte y la educación. Ambas se mueven en apariencia bajo posiciones a la vez antagónicas y confluentes bajo el prisma libertad/norma. El arte es una forma de conocer y representar el mundo. La educación organiza el conocimiento privado, en relación con formas públicas de representar el mundo. Esto supone que, mediante la educación artística puede ser posible aunar dos formas de representar el mundo (Díez del Corral, 2005: 507).

Comenzaremos por el primer concepto, grosso modo, el interés por la educación artística surgió, en Grecia, donde se impartía, aunque, era más importante la música. En la Edad Media se enseñaba en los talleres de los gremios y se consideraba un oficio manual. En el Renacimiento Giorgio Vasari (1511-1574), fundó la Accademia del Disegno (1563), con ella inauguró los nuevos espacios formativos para los artistas de ese siglo, se dio importancia al dibujo y se integraron la enseñanza teórica y el saber hacer.

El Studio terminó por ser más que un taller artesanal, un espacio de convivencia donde, fuera de las horas habituales de trabajo, se reunían a conversar y discutir los diversos puntos de vista sobre arte y política.

Estos espacios, con el tiempo, se transformaron en las academias, donde los artistas que emergían podrían encontrar la libertad que les negaban los gremios (cfr. Chastel, 1990: 229-258).

Cabe destacar, las importantes aportaciones de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), desarrollando un pensamiento democrático que fue punto de partida para importantes reformas educativas basadas en el aprendizaje a través de los sentidos. Así como a Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) y a Friedrich Wilhelm August Froebel (1782-1852), que fundamentaron la pedagogía moderna y fueron los responsables de la introducción en la enseñanza primaria de disciplinas como el dibujo y el trabajo manual de forma sistemática.

Antes de continuar, es preciso señalar, la división que hace Ricardo Marín (1955), en su Historia de la enseñanza del dibujo en la escuela primaria, donde distingue tres períodos en la educación artística. El primero, se inicia en la antigüedad y acaba en el siglo XVIII, con la emergencia de las ideas schillerianas acerca de la educación estética. El segundo, se sitúa en el siglo XIX, desde 1803, fecha en la que Pestalozzi, publicó *El ABC de la intuición, o enseñanza intuitiva de las relaciones de medida y la Enseñanza intuitiva de las relaciones numéricas*, hasta 1886, cuando Corrado Ricci (1858-1934) escribió su estudio sobre el dibujo infantil². Y el tercero, se ubica en el siglo XX y se caracteriza por la hegemonía de la escuela pública y de las nuevas concepciones con relación a la infancia (cfr. Marín, 1996).

Es importante agregar que, durante el siglo XIX debido a las consecuencias de una sociedad industrializada, la enseñanza pasó a ser pública y generalizada, favoreciendo la obligatoriedad del dibujo en las escuelas primarias y secundarias. Se normalizaron las enseñanzas artísticas y en Inglaterra surgió Arts and Crafts, causante de una nueva revolución en la pedagogía artística. En España se fundaron las Escuelas de Artes y Oficios como respuesta a la recepción del movimiento Arts and Crafts y la Institución Libre de Enseñanza (ILE, 1876-1939), donde triunfaron las más novedosas propuestas dentro de la pedagogía artística, coincidiendo con el desarrollo de esas mismas teorías en todo el mundo occidental.

² Este tipo de investigaciones sobre la representación gráfica de los niños/as “arte infantil” se ha prolongado a lo largo del siglo XX.

(...) Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío y al pedagogo Pedro de Alcántara García (...). De Igual modo fueron ellos los que comenzaron a valorar disciplinas como el dibujo, no sólo en la enseñanza artística, sino también en la primaria y dándole cada vez más presencia en todo el proceso educativo.

(...) El sistema pedagógico desarrollado por la ILE tenía gran interés por la apreciación de la naturaleza (...), la recuperación de las tradiciones y la necesidad de una formación completa en la que se incluía el estudio de los oficios y la preparación para ellos, el conocimiento del dibujo y el adiestramiento manual como parte integral de la enseñanza; es más, la institución asumió los postulados del movimiento de las artes y oficios (Povedano, 2002: 229).

Durante el siglo XX hubo grandes avances en la educación artística, en 1919 el arquitecto, urbanista y diseñador Walter Gropius (1883-1969), creó la Bauhaus en Weimar (Alemania), fue una escuela de arte arquitectura y diseño que intentó reformar la enseñanza de las artes como base para la transformación de la sociedad de la época. Heredera directa de ella fue Black Mountain Collage, fundada en 1933 en Carolina del Norte (Estados Unidos), fue una escuela experimental que ofrecía una educación interdisciplinaria. En 1954 nació la Sociedad Internacional de Educación a través del Arte (INSEA) afiliada a la UNESCO, en ella se pueden compartir experiencias y fortalecer la posición del arte en relación a toda la educación. En 1970 en España con la Ley General de Educación del 4 de agosto se otorgó a la educación artística carácter universitario, naciendo en este momento las primeras Facultades de Bellas Artes.

Cuatro. Las Escuelas Superiores de Bellas Artes, los Conservatorios de Música y las Escuelas de Arte Dramático se incorporarán a la Educación universitaria en sus tres ciclos, en la forma y con los requisitos que reglamentariamente se establezcan...

Siete. Las Escuelas de Idiomas, las Escuelas de Ayudantes Técnicos Sanitarios, los Centros de Formación Profesional Industrial y las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos se convertirán en Escuelas universitarias

o Centros de Formación Profesional, según la extensión y naturaleza de sus enseñanzas (Ley Orgánica, 1970: 12543 -12544).

En este punto es necesario nombrar a cuatro importantes figuras cuya influencia se ha hecho notar en la educación artística de este siglo son: John Dewey (1859-1952), considerado el verdadero creador de la escuela activa y uno de los primeros autores en señalar que la educación es un proceso interactivo; Jerome Bruner (1915-2016), que desarrolló en la década de los 60 una teoría del aprendizaje de índole constructivista, conocida como aprendizaje por descubrimiento; E.W. Eisner (1933-2014), cuya obra ha estado presente en las bibliografías más innovadoras de la educación y sobre todo en las bibliografías de la educación artística y Viktor Lowenfeld (1903-1960) que ayudó a definir y desarrollar el campo de la educación artística en los Estados Unidos.

Además, cabe resaltar que muchos autores defienden que las artes en las aulas se pueden enseñar con diversas finalidades, y no solamente con la de obtener un resultado artístico. Por lo que hay diferentes corrientes de la educación artística queremos destacar. La *Expresión Personal Creativa o Autoexpresión Creativa*, postulada por Viktor Lowenfeld y Herbert Read (1893-1968). La *Enseñanza del Arte Basada en Disciplinas o Discipline-Based Art Education (DBAE)*, desarrollada en el año 1980 por el Getty Center for Arts Education,³ que se implantó en la década de los noventa en Estados Unidos y ha gozado de un gran prestigio, ya que puso en valor la educación artística en la escuela e influyó en otras propuestas valorizando la experiencia artística educativa en el ámbito de la enseñanza y de la investigación, defendiendo que la educación artística es para todos los estudiantes, no solo para aquellos que demuestran tener talento para hacer arte. *Las artes integradas*, que defienden la integración del arte en los currículos de otras materias. Y *La Cultura visual*.

Cuando el arte se estudia desde su contexto social se convierte en un medio fabuloso para comprender y mejorar la cultura. En este marco de estudio, centrándonos en el mundo visual que nos rodea, podemos ayudar a nuestros estudiantes a leer y a interpretar las imágenes con buen criterio (Eisner, 2004: 50).

³ La base teórica de la DBAE la llevó a cabo Jerome Bruner (Eisner, 2004: 47-48). Getty Center for Arts Education es una fundación privada dedicada a las artes visuales y las humanidades que incorpora elementos de otras teorías educativas.

Ya para terminar esta breve revisión, hemos tenido en cuenta las investigaciones de Anne Bamford (1937-2018) y su definición del concepto "educación artística" en su libro *El factor ¡wuuu! El papel de las artes en la educación: un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación*:

La educación artística tiene como objetivo transmitir la tradición cultural a los jóvenes y prepararlos para que puedan generar su propio lenguaje artístico y contribuir así a su formación global (emocional y cognitiva). Por tanto, la educación artística implica al niño y a la niña tanto en el plano académico como en el personal. Son dos los enfoques que pueden adoptarse en la educación artística: la educación en el arte supone transmitir a los alumnos las prácticas y los principios de diferentes disciplinas artísticas, con la idea de estimular su conciencia crítica y su sensibilidad y permitirles construir identidades culturales. En cambio, la educación a través del arte implica considerar el arte como vehículo de aprendizaje de otras materias y como medio para alcanzar resultados educativos más generales. A partir de ahí, la educación artística puede servir para articular otras materias, especialmente de tipo social o cultural (Bamford, 2009: 23-24).

Llegados a este punto, hay que hacer notar que en esta investigación, nos hemos centrado exclusivamente en el movimiento artístico **Trash Art o Rubbish Art**, para adquirir conocimientos sobre sus orígenes, sus métodos de trabajo y descubrir sus representaciones plásticas, que son el resultado de la incorporación como recurso artístico de materiales de desecho, sin ocultar su origen (objetos de consumo y domésticos recuperados, desperdicios urbanos o detritus), generados por nuestra sociedad de consumo, a fin de que, al reutilizarlos adquieran un valor cultural. Este movimiento artístico practica la técnica del *assemblages*⁴ creando configuraciones imaginativas y nuevas formas y proponiendo modos alternativos de trabajar cuidando el medio ambiente y, de manera sostenible, contribuye a desarrollar propuestas creativas que, a veces, ayudan en campañas de concienciación medioambiental. Por lo que, con sus trabajos favorecen la reflexión y denuncian el consumismo desenfrenado.

4 Término acuñado por Jean Dubuffet en 1953 y difundió internacionalmente en 1961 debido a la exposición "The art of assemblage" celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Los artistas de este movimiento construyen sus trabajos con basura. Unos ayudan en campañas de concienciación medioambiental, limpiando las playas, los océanos, los ríos y las escombreras, o documentando, fotográficamente, la huella que deja la basura sobre nuestro planeta (vertederos y océanos) y la basura que se almacena en el interior de algunos animales. Muchos construyen obras de dos y de tres dimensiones, recogiendo, manipulando, almacenando, clasificando y reutilizando la basura. Varios practican el upcycling, o supra-reciclaje. Otros reciclan y experimentan con los materiales. Algunos trabajan en las calles de las ciudades y están más vinculados al Street Art o Postgraffiti, y, por último, uno tira, directamente, el arte a la basura. (Prieto y Ruiz, 2018: 58).

Y, teniendo en cuenta que en este proyecto-proceso se reinterpretan algunos animales del Bestiario de la Techumbre de la Catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, utilizando técnicas artísticas afines al Trash Art, hemos estudiado, visto, comprendido y aprendido a mirar, disfrutando, la techumbre de esta Catedral, con el propósito de aproximar, entender y conocer este bestiario,⁵ ubicado en la techumbre llamada, por algunos historiadores, *Capilla Sixtina del Mudéjar*. Este patrimonio mudéjar turolense es un legado cultural que se debe mantener y transmitir a las siguientes generaciones, dado que es una pieza clave de nuestra memoria colectiva y fue incluido en la lista de monumentos declarados Patrimonio Mundial de la Humanidad⁶ en 1986, por la UNESCO.

En el arte medieval occidental, las representaciones de animales son muy significativas, tanto por su número y su contenido simbólico, como por su utilización

5 Un bestiario está formado por animales fantásticos que son el fruto de la combinación de varios animales reales o imaginarios. El diccionario de la RAE proporciona el siguiente significado: bestiario del latín *bestiarius*.1. m. En la literatura medieval, colección de relatos, descripciones e imágenes de animales reales o fantásticos.2. m. En los circos romanos, hombre que luchaba con las fieras. Disponible en: <https://dle.rae.es/bestiario>

6 La declaración de Patrimonio Mundial es una distinción que otorga la UNESCO a aquellos bienes con características de excepcional valor que los hacen únicos en el mundo. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimoniomundial/presentacion.html> La Convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural establece que ciertos lugares de la Tierra con un “Valor Universal Excepcional” pertenecen al patrimonio común de la humanidad. Disponible en: <https://whc.unesco.org/es/list/?iso=es&search=>

en todo tipo de obras. En una época en la que la mayoría de artistas no disponía de demasiados recursos iconográficos, la representación de la naturaleza y del entorno más inmediato, fue una solución sencilla para transmitir mensajes de contenido tanto religioso como civil.

La tradición, la observación directa de la naturaleza, o incluso la tratadística científica del momento, fueron atribuyendo a cada animal una serie de particularidades, algunas reales, otras inventadas, de las que se podían inferir otras tantas propiedades tanto físicas como morales. Toda esa información se recopilará en los bestiarios que, junto con otros elementos como la iluminación de manuscritos, o posteriormente, los grabados, acabarán convirtiéndose en los mejores recursos iconográficos para los artistas que necesitaran incorporar imágenes de animales a sus obras.

No obstante, la existencia de estas obras ilustradas no implica necesariamente que los animales representados tuvieran un mensaje simbólico complejo, ya que pueden aparecer con una intencionalidad únicamente decorativa, o dentro de un mensaje conjunto, como ocurre con la heráldica o con la decoración de motivos geométricos.

En la techumbre de la Catedral de Teruel, encontramos un impresionante conjunto de representaciones pictóricas con interés iconográfico, razón por la que ha sido objeto de múltiples estudios y análisis artísticos.

En ella se incluye la representación de un considerable número de animales y de otros elementos de la naturaleza. Por esa razón, y en ese sentido, utilizamos el término bestiario aplicado a esta obra turolense. La techumbre de la Catedral no es por ello un caso extraño dentro de la iconografía artística medieval hispana, ya que se puede relacionar con las decoraciones de otros edificios realizados dentro del mismo contexto histórico mudéjar o en un lenguaje artístico diferente. Sí que es excepcional tanto por el número como por la calidad de muchas de ellas. (Hernando y Carrasquer, 2013:127-144).

El siguiente punto a tratar es la Educación Medioambiental, ya que en nuestras sociedades impera la cultura de usar y tirar. Esto se agrava, entre otras cosas, por el enorme crecimiento de la población mundial que consume a una gran velocidad y origina una gran cantidad de residuos que se amontonan diariamente en las grandes ciudades, provocando una elevada contaminación y una gran crisis medioambiental a nivel global que repercute, entre otras cosas, en el cambio climático. Por ejemplo, el grupo especializado en análisis de riesgo reveló que a nivel mundial se producen más de 2.100 millones de toneladas de desechos cada año, lo que podría llenar más de 800.000 piscinas olímpicas. (BBC News Mundo, 2019) Y, si apelamos a otro ejemplo, cada europeo genera 487 kilos de basura al año, lo que redonda en miles de toneladas de residuos anuales. Aunque España se encuentra en los 462 kg de residuos por persona, 25 kg por debajo de la media de la Unión Europea (López de Benito, 2019) pero, recicla menos que otros países de la Unión Europea.

Es importante considerar que desde los años 60 se ha intentado tomar medidas para solucionar este problema, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) elaboró un dossier sobre la Educación ambiental. Y, además empezaron a realizarse congresos a nivel mundial.

A partir de la década de los 60, cuando la crisis ambiental empieza a manifestarse con claridad, la preocupación por integrar la variable ecológica en la economía da lugar al desarrollo de nuevos conceptos, entre ellos: ecodesarrollo, desarrollo integrado, crecimiento orgánico... y múltiples acepciones del término "desarrollo sostenible". Este debate se mantiene circunscrito, casi exclusivamente, al mundo académico hasta la publicación, en 1987, de "Nuestro futuro común", documento elaborado por la Comisión Mundial para el Desarrollo y el Medio Ambiente. El Informe Brundtland, como se conoce también, populariza el concepto y la interpretación concreta que hace de él: "Desarrollo sostenible es el desarrollo que satisface las necesidades de la generación presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades." (Libro Blanco de la Educación Ambiental en España, 1999: 13).

Es a partir de los años 70 cuando el medio ambiente fue considerado un tema de relevancia internacional y en la Primera Cumbre de la Tierra (Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano) en Estocolmo en 1972, se acordó desarrollar un programa educativo sobre cuestiones ambientales a nivel mundial dirigido a toda la población.

La educación ambiental es una corriente de pensamiento y acción, de alcance internacional, que adquiere gran auge a partir de los años 70, cuando la destrucción de los hábitats naturales y la degradación de la calidad ambiental empiezan a ser considerados como problemas sociales. Se acepta comúnmente que el reconocimiento oficial de su existencia y de su importancia se produce en la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Humano (Estocolmo, 1972), aunque ya aparezcan referencias explícitas en documentos de años anteriores (Libro Blanco de la Educación Ambiental en España, 1999: 6).

Un año después surgió el Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA), cuya finalidad era realizar un seguimiento de las políticas ambientales a nivel internacional. En 1975 la PNUMA con la UNESCO, diseñaron el Programa Internacional de Educación Ambiental (PIEA), se puso en marcha en la Universidad de Michigan en Estados Unidos.

El PIEA orientó sus objetivos hacia el diseño y la promoción de contenidos educativos, materiales didácticos y métodos de aprendizaje para este nuevo enfoque educativo. Esto es, inclinado eminentemente hacia la educación escolar y particularmente al nivel básico. Las tareas de promoción se llevaron a cabo a través de varias estrategias, pero principalmente mediante un programa editorial que produjo una serie que publicó treinta títulos que abordaron temas diversos de la educación ambiental para distintos niveles educativos (González y Arias, 2009).

Desde entonces la Educación Ambiental ha sido el tema central de diversos congresos y conferencias internacionales, entre ellos: el Coloquio Internacional sobre Educación relativa al Medio Ambiente (Belgrado, 1975); la Conferencia Intergubernamental sobre Educación relativa al Medio Ambiente (Tbilisi, 1977); el

Congreso Internacional de Educación y Formación sobre Medio Ambiente (Moscú, 1987), donde se definió este concepto; y la Conferencia Internacional Medio Ambiente y Sociedad: Educación y Sensibilización para la Sostenibilidad (Tesalónica, 1997).

La educación ambiental es un proceso permanente en el cual los individuos y las comunidades adquieren conciencia de su medio y aprenden los conocimientos, los valores, las destrezas, la experiencia y también la determinación que les capacite para actuar, individual y colectivamente, en la resolución de los problemas ambientales presentes y futuros (Libro Blanco de la Educación Ambiental en España, 1999: 6).

Recapitulando, el problema de la acumulación de basura nos enfrenta a una gran crisis medioambiental a nivel mundial por lo que, a partir de la década de los sesenta se empezó a tomar conciencia de la importancia de sensibilizarnos ante los factores de riesgo que amenazan el medio ambiente y ante la necesidad de satisfacer nuestras necesidades actuales sin comprometer el futuro del planeta. No obstante, de momento no somos capaces de resolver esta gran crisis y evolucionar hacia un desarrollo sostenible, dado que los intereses económicos están por encima de los intereses ambientales. Por esta razón, la educación debe favorecer una conducta responsable de los individuos y de las colectividades en cuanto a la protección y mejoramiento del medio ambiente.

3. OBJETIVOS

Este proyecto-proceso pretende:

- Fomentar el trabajo en grupo y la creatividad de los estudiantes.
- Favorecer la reflexión personal sobre nuestros hábitos relativos al reciclaje y transformar los desperdicios en arte de la comunidad.
- Sensibilizar a los participantes en temas relacionados con la sostenibilidad y la gestión de residuos para fomentar los valores ambientales (3R).
- Ver los beneficios del reciclaje y de la reutilización de los desechos en los espacios educativos (el aula), así como, el impacto de sus gestos diarios en la conservación del entorno más próximo.

- Tomar conciencia de la problemática medioambiental contemporánea, buscando formas de abordarla. Desarrollar algunos Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030 (n° 12, n° 13, n° 14 y n° 15).
- Aproximar a los participantes al arte contemporáneo (Trash Art) y al patrimonio artístico de Teruel (Bestiario de la techumbre mudéjar de la catedral).
- Crear obras de Trash Art.
- Mostrar las obras realizadas debido a que el proyecto desemboca en el montaje de una exposición colectiva del trabajo artístico realizado, para acercar a los participantes al museo.

3. METODOLOGÍA EXPERIMENTAL

La metodología utilizada para desarrollar este proyecto-proceso ha sido, por una parte, documental, debido a que la revisión documental recupera el conocimiento acumulado sobre el tema y permite hacerse una idea de su desarrollo, como explicaba Maurice Duverger (1917-2014), una investigación documental es aquella que se basa en el estudio de `todo aquello en lo que ha dejado huella el ser humano´ (Tena y Rivas-Torres, 2005: 49) y, por otra parte, activa y participativa, donde el conocimiento se alcanza a medida que el sujeto se va relacionando con el entorno y con la sociedad. Tal como exponía Carlos Wohlers `las metodologías para el aprendizaje activo se adaptan a un modelo en el que el papel principal corresponde al estudiante, quien construye el conocimiento a partir de pautas, actividades o escenarios diseñados por el profesor´ (Galvez, 2013: 13).

Los proyectos-procesos se diseñan como instrumentos para ayudar a los alumnos y al profesor a aprender y a experimentar el arte, a desarrollar su auto-educación artística. Los estudiantes tienen, como el profesor, un papel activo, no son observadores, ni consumidores de datos o teorías; al contrario, deben disponer de oportunidades para desarrollar su conocimiento artístico. Los proyectos describen ese encuentro educativo: identifican una situación de trabajo artístico, un tema o material con el que enfrentarse, una tarea que debe iniciarse... pero no especifican lo que ha de aprenderse, hasta dónde puede llegarse: se espera de los alumnos respuestas imaginativas, diferentes,

divergentes... Los profesores proponen o simulan contextos de trabajo, cada alumno pone en juego sus capacidades para encontrar una respuesta o significado personal, una opción - productiva, crítica o de reflexión estética- singular y propia (Agra, 2003: 68).

Al mismo tiempo, los métodos de trabajo de este proyecto-proceso son colaborativos y de autoría compartida, con un enfoque experimental, debido a que es necesario que los estudiantes investiguen, experimenten, manipulen y estudien las posibilidades creativas de materiales reciclados para que tengan una función en la representación plástica. El profesor/a actúa como interconector de ideas y los estudiantes interaccionan y reflexionan sobre los resultados obtenidos y a partir de ahí, crean su propio conocimiento.

Uno de los corpus teóricos que ayudan a analizar la enseñanza alternativa es el constituido por las teorías cognitivas de la educación, entre las cuales resaltan tres: i) la del desarrollo del conocimiento a partir de las experiencias (Piaget, 1999); ii) la que se centra en la formación de alumnos autónomos y cognitivos (Bruner, 2004), y iii) la que asume el rol docente como una conexión social para que los estudiantes desarrollen capacidades de aprendizaje a partir de las vivencias con su medio y sobre las interacciones sociales que lo van determinando (Vigotsky, 1988) (Cortez y Tunal, 2018 : 76).

Para adquirir el conocimiento no basta con aprenderlo como decía Jean Piaget (1896-1989) `el aprendizaje humano es una construcción de cada alumno/a que logra modificar su estructura mental y alcanzar un mayor nivel de diversidad, complejidad e integración. El verdadero aprendizaje es aquel que contribuye al desarrollo de la persona´ (Calero, 2008: 10).

Y como defendía Lev Vygotsky (1896-1934), los conocimientos se desarrollan mediante un proceso de interacción social, ya que consideraba que el aprendizaje es una actividad social, y no sólo un proceso de realización individual. La principal crítica que se le hace a la teoría de Piaget es que trata a la interacción social de forma marginal. Vemos que para Vigotsky, en contraposición a las ideas de Piaget, el otro juega un papel esencial en el proceso de aprendizaje ... (cfr. Kraftchenko

y Hernández, 2000: 94). Influenciado por los aspectos cognitivos de la teoría de Piaget el teórico constructivista David Ausubel (1918-2008), planteó su teoría del aprendizaje significativo, que se basa en los conocimientos ya adquiridos anteriormente por el estudiante como base para los conocimientos por adquirir. “Si tuviese que reducir toda la psicología educativa a un sólo principio, enunciaría éste: el factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averíguese esto y enséñese consecuentemente” (Ausubel; Novak y Hanesian, 1983: 1).

Por consiguiente, la actividad propuesta tiene unas guías que marca el profesor/a, pero son los estudiantes quienes experimentando e investigando los materiales y sus posibilidades desarrollan creativamente todo el proceso. Como el trabajo es colaborativo, con un enfoque participativo y con interdependencia entre los miembros de los equipos, surge la necesidad de confiar los unos en los otros y el éxito de cada uno, es el éxito de todos. Allan Kaprow (1927-2006) en su libro *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happening*, nos habla del arte participativo y nos indica que no puede ser planificado previamente en cada detalle por el artista, que tiene que ser libre para emerger y crecer donde los participantes quieran llevarlo (cfr. Kaprow, 2016).

5. CONTEXTOS ACADÉMICOS

Este proyecto-proceso de colaboración entre docentes, estudiantes, escolares, artistas y gestores, se ha realizado en diferentes contextos académicos durante los cursos 2018-19, 2019-2020 y 2020-2021. Ya que, por un lado, es una actividad formativa para docentes y, por otro, es una experiencia de autoexpresión creativa y de trabajo colaborativo y participativo para docentes, escolares y estudiantes universitarios.

Teniendo en cuenta todo esto, se materializó en varios entornos educativos de Teruel en el curso 2018-2019: en primer lugar, se desarrolló en el Centro de Innovación y Formación del Profesorado Ángel Sanz Briz (CIFE) se denominó: *La belleza de lo usado: Arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash Art)* y se dirigió a estudiantes del Máster de Educación Secundaria, a egresados/as del grado en Bellas Artes de la Universidad Zaragoza y, a educadores/as de Primaria y Secundaria, para que después pudieran llevar a cabo la experiencia en sus aulas,

generando de esta forma buenas prácticas en Educación Artística y en Educación Ambiental, participaron un total de 15 personas. En segundo lugar, se realizó con estudiantes de 2º de Bellas Artes de la asignatura obligatoria Volumen II (en la que se estudian las corrientes artísticas más destacadas de la escultura en los siglos XX y XXI; realizan sus propias obras y posteriormente las exponen en un espacio público) que imparte José Prieto, participaron 30 estudiantes. Al mismo tiempo, durante este curso los artistas José Prieto y Vega Ruiz, entraron en las aulas de 4º de primaria del Colegio público bilingüe Las Anejas y en colaboración con la profesora de Ciencias María Játiva, trabajaron con 60 escolares de 9 y 10 años actuando como artistas interconectores de ideas.

Y, por último, el devenir del proyecto hizo que continuáramos con la experiencia durante el curso 2019-2020 en el grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en la clase de Volumen II de segundo, en esta ocasión participaron 48 estudiantes. Y, en el curso 2020-2021 con otros 32 estudiantes de esta misma asignatura.

6. RESULTADOS DE LAS EXPERIENCIA REALIZADAS

El resultado de esta experiencia ha sido un bestiario sostenible construido mediante el ensamblaje de material reciclado (plástico, metal, cartón y madera) que mantiene su identidad, se ha mostrado en el Museo de Arte Sacro de Teruel (del 14 al 25 de marzo de 2019), en la sala de exposiciones y hall del edificio de Bellas Artes de Teruel (del 9 al 31 de enero de 2020). Toda esta muestra se iba a presentar en el mes de junio-julio de 2020 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, pero quedó aplazada por la crisis del COVID 19. Y, por último se han expuesto los trabajos realizados en el curso 2020-2021, en la Sala de Exposiciones del Vicerrectorado de Teruel (del 14 al 18 de junio de 2021).

Queremos destacar que en este bestiario sostenible se construye el conocimiento a partir de la experiencia que es un trabajo artístico comprometido con cuatro de los 17 Objetivos del Desarrollo Sostenible de la agenda 2030: el nº 12 (garantizar las pautas de consumo y de producción sostenibles), el nº 13 (tomar medidas urgentes para combatir el cambio climático y sus efectos), el nº 14 (conservar y utilizar de forma sostenible los océanos, mares y recursos marinos para lograr el desarrollo sostenible) y el nº 15 (proteger, restaurar y



Figura 1. Trash + Bestiary. Panorámica en el Museo de Arte Sacro de Teruel, 2019. Fuente: J. Prieto.

promover la utilización sostenible de los ecosistemas terrestres, gestionar de manera sostenible los bosques, combatir la desertificación y detener y revertir la degradación de la tierra, y frenar la pérdida de diversidad biológica.). Hay un antecedente de este proyecto-proceso en el año 1996 y 1997 en Zaragoza en el campus universitario.

6.1. Antecedentes (A cielo abierto I, 1996 y A cielo abierto II, 1997).

José Prieto⁷ y Vega Ruiz⁸

El año 1996 propusimos un taller de acción plástica colaborativo con un enfoque participativo al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Zaragoza, para desarrollar la instalación efímera A cielo abierto

⁷ Profesor del Programa de Colaboración de Profesionales Externos en la Docencia Universitaria del Departamento de Historia del Arte, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.

⁸ Profesora en el colegio Jesús María del Salvador (Zaragoza).

(50 x 20 m.) en el estanque del Campus de San Francisco de la Universidad de Zaragoza, participaron 200 escolares del colegio Jesús María del Salvador y 60 estudiantes de la UZ. El objetivo principal era concienciar y sensibilizar a todos/as los/as participantes en temas relacionados con la sostenibilidad y la gestión de residuos. Lo realizamos en primavera (6 al 25 de mayo) dentro del Campus. Empleamos envases de tetrabrik reciclados por todos los participantes de sus entornos más próximos y con ellos construimos, a modo de puzle, un mensaje flotando sobre el agua del estanque, con esta instalación reflexionábamos sobre el plástico que flotaba en el norte del océano Pacífico en la década de los ochenta⁹. La intervención se documentó y el resultado es una obra seriada (objeto – artístico de 11 x 7 x 4 cm) y numerada (con una tirada de 66) elaborada con envases de tetrabrik reciclados y forrados con la imagen de la intervención en el estanque. El no 44 pertenece al Col·lecció MACBA. Centre d' Estudis i Documentació¹⁰. En 1997 se desarrolló A cielo abierto II donde intervinieron de nuevo alumnos/as del colegio Jesús María del Salvador y estudiantes de la Universidad de Zaragoza.

6.2. Artistas en el aula. Experiencia artística realizada en el Colegio Público bilingüe, CEIP Las Anejas (2018-2019)

Los artistas José Prieto y Vega Ruiz, entraron con este proyecto-proceso artístico en las aulas de 4º de primaria del CEIP Las Anejas, convirtiéndolas en un espacio de aprendizaje diferente al que los alumnos/as están acostumbrados en su día a día. Y en colaboración con la profesora de Ciencias María Játiva, trabajaron con los escolares actuando como artistas interconectores de ideas. Para llevar a cabo la experiencia se establecieron unas directrices a seguir, tales como, que los escolares rescataran de la basura de sus hogares los plásticos para luego limpiarlos, almacenarlos en la escuela y con ellos crear un bestiario sostenible.

9 El año 1989 en una publicación de National Oceanic And Atmospheric Administration (NOAA) se daban los resultados obtenidos en laboratorios de Alaska que midieron plástico que flotaba en el océano Pacífico Norte en Day, Robert H.; Shaw, David G.; Ignell, Steven E. (1989). «Quantitative distribution and characteristics of neustonic plastic in the North Pacific Ocean. Final Report to US Department of Commerce, National Marine Fisheries Service, Auke Bay Laboratory. Auke Bay, AK» (PDF). NOAA. pp. 247-266.

10 Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/cielo-abierto-taller-accion-plastica-6-al-25-mayo-1996-dirigido-jose>



Figura 2. Panorámica en el CEIP las Anejas. Teruel, 2019. Fuente: J. Prieto.

Al mismo tiempo, se llevó a los escolares a la catedral para que analizaran y conocieran con mayor profundidad el bestiario de la techumbre y se les acercó al conocimiento del movimiento artístico Trash Art.

El trabajo con los escolares se vehículo a través de la profesora María Játiva.

"Ha sido muy interesante porque además de fomentar el reciclaje y de que los chavales vieran que con elementos de desecho se podían crear cosas bellas, muchos de ellos ni siquiera conocían la techumbre de la catedral" asegura Prieto (Artigas Gracia: 2019)

El desarrollo de la actividad se fue documentando con fotografías y vídeos en los que entrevistábamos a los escolares. Además, al concluir la misma se realizó una encuesta con la aplicación web Google Forms a los 60 escolares (35 niñas y 25 niños) para medir la satisfacción con la docencia recibida la

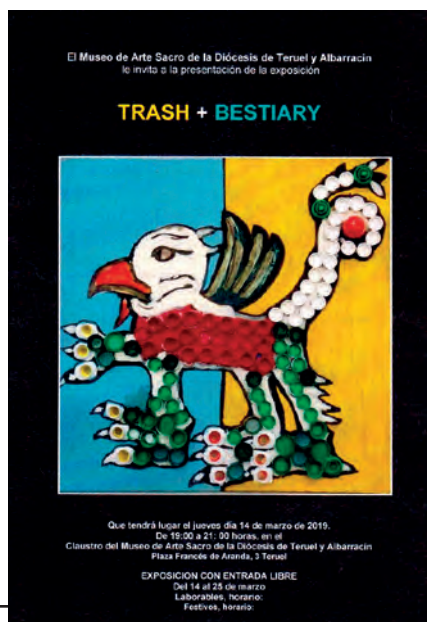
valoración de la información proporcionada y la influencia de esta actividad en su gestión diaria de los residuos plásticos. Por lo que, se evaluó si habíamos cumplido los objetivos con relación a la educación artística (Trash art), con relación a la educación ambiental (la sostenibilidad y la gestión de residuos) y si habíamos fomentando los valores ambientales (3R) y el conocimiento del patrimonio de la ciudad. La información obtenida nos ha permitido hacer un análisis más profundo de los procesos que se han llevado a cabo, han favorecido los procesos de evaluación y reflexión también nos ha permitido constatar, el disfrute personal durante la experiencia y la interacción y socialización entre iguales. Hemos sabido que antes de la actividad el 30% de los escolares aplicaban las 3R (hábitos de consumo responsable, concienciación para tirar y generar menos basura, y un consumo más responsable) y que después de la actividad, lo hacían un 98,3%. Que reciclaban y reutilizaban el plástico un 66,1%, antes de la actividad, y un 98,3% después. Que les ha interesado la actividad al 96,6%. Y, que les ha gustado el movimiento artístico Trash Art a un 98,3%, y, el bestiario de la catedral a un 92,3%. Es necesario resaltar que la muestra empleada tiene unas dimensiones reducidas, esto limita la capacidad de generalizar los resultados. La importancia de este trabajo radica en la implicación de los escolares para cuidar el medioambiente, conocer el patrimonio y desarrollar su creatividad.

6.3. Exposiciones

6.3.1. *Trash + Bestiary*. Museo de Arte Sacro de Teruel (2019)

Esta actividad tuvo una parte vivencial de la experiencia cultural y acercó a los participantes al arte contemporáneo y al museo, pero no con un papel pasivo de espectadores si no con un papel activo y participativo. Por lo que, concluyó con una exposición, desde el 14 al 25 de marzo de 2019, en el claustro del Museo de Arte Sacro de Teruel, situado al lado de la catedral, se denominó Trash + Bestiary. El día de la inauguración hubo una presentación pública donde se explicó el proyecto-proceso creativo de todas las obras realizadas, en los diferentes contextos académicos (acudieron a la inauguración las familias de los escolares, compañeros de su colegio, etc.). Y el día 20 se realizó una performance con estudiantes del grado en bellas artes..

Figura 3. Cartel de la exposición
Trash + Bestiary en el Museo
de Arte Sacro de Teruel, 2019.
Fuente: J. Prieto.



En el panorama actual cabe hablar de distintos modelos de museos atendiendo a su línea de actuación. Por lo tanto, no cabe hablar de un solo modelo de museo, sino de una variedad evidente. El profesor Díaz Balerdi establece tres etapas por las que los museos han pasado hasta alcanzar la situación actual: "[...] La primera se caracterizaría por la preponderancia del objeto. La segunda, por la del sujeto. La tercera, por el acento que se pone en la relación entre el sujeto y el objeto. O lo que es lo mismo, conservación, público y comunicación". Y Carla Padró Puig sugiere una última etapa, la cuarta, en el que el museo dota al visitante de las herramientas que necesita para establecer un diálogo y "construir culturalmente el museo" (Artium, 2010).

La exposición constaba de 19 piezas: 5 cuadrados de gran tamaño y 13 de algo menos de un metro, y, una escultura de bulto redondo. En el centro del claustro de este museo estaba ubicada Rubbish Cube (125 x 125 x 125 cm.), formada por material plástico ensamblado (principalmente tapones), sobre una superficie de



Figura 4. *Rubbish Cube*.
Museo de Arte Sacro de
Teruel, 2019.
Fuente: J. Prieto.

madera reciclada. Esta pieza consta de cinco caras con superficies organizadas geométricamente con estructuras modulares (tapones, trozos de plástico y piezas de lego). En tres de ellas, se reinterpretan tres animales de la iconografía del bestiario de la techumbre de la catedral: un unicornio, un león y un dragón, y en las dos restantes se crearon dos animales fantásticos basados en este bestiario. Para su desarrollo en el espacio expositivo hubo dos fases: en la primera, las cinco caras del cubo estaban dispuestas sobre el suelo en forma de cruz griega; y, en la segunda, se realizó una performance (arte participativo dentro del museo) y se montó el cubo en vivo y en directo para un programa de televisión (el 20 de marzo se retransmitió en el programa Aragón en Abierto de Aragón televisión a las 18:56:29 h.).

En un lateral estaba emplazada la escultura de bulto redondo Wild Pig (90 x 60 x 160 cm.) con la que se reinterpretó un jabalí que podemos contemplar en la escena de la techumbre *Caza de jabalí con lanza y jauría de perros*. Para construir su estructura interior se reciclaron botellas de plástico y canutillos de cartón y, para hacer su epidermis en la superficie, tejimos sobre tela metálica con cientos



Figura 5. *Wild Pig*. Museo de Arte Sacro de Teruel, 2019. Fuente: J. Prieto.



Figura 6. *Lion, Dragon y Griffin*. Museo de Arte Sacro de Teruel, 2019. Fuente: J. Prieto.

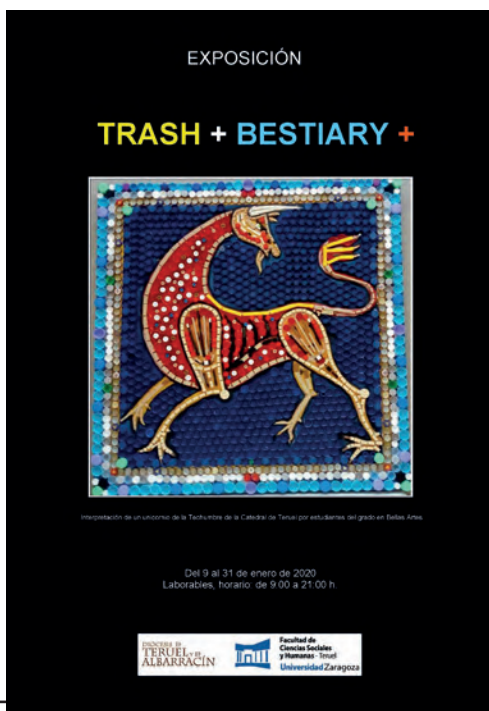
de bolsas de basura recicladas un colorido tapiz. Además, distribuidas por el suelo, había, por un lado, nueve piezas de 60 x 60 x 3 cm., cada una, formando conjuntos de tres, tituladas: *Lion*, *Dragon* y *Griffin*, en ellas los escolares de Las Anejas, interpretaron varios animales del bestiario un león, un dragón (basada en una escena de enfrentamiento hombre dragón) y un grifo. Y, por otro, cuatro paneles de 60 x 60 x 3 cm. (cada uno), titulados *Imaginary Beast* en los que los estudiantes de Bellas Artes, imaginaron nuevos animales fantásticos para la techumbre que sirvieron de bocetos para dos caras del cubo.

6.3.2. Trash + bestiary + Sala de exposiciones y hall, del edificio de Bellas Artes del Campus de Teruel (2020)

Esta segunda exposición estaba formada por nuevos animales fantásticos, contruidos por los estudiantes de Bellas Artes de la asignatura Volumen II, por sus proyectos, bocetos y maquetas, para la creación de estos nuevos animales. Y, por las obras *Imaginary Beast*, *Rubbish Cube* y *Wild Pig*, que se construyeron durante el curso 2018-19 y formaban parte de la primera edición del proyecto, *Trash + Bestiary*, mostrada en el Museo de Arte Sacro de Teruel (2019). La exposición se montó en el edificio de Bellas Artes del Campus de Teruel en su sala de exposiciones y en su hall (desde el 9 al 31 de enero de 2020). Además, toda esta muestra se iba a exhibir en el mes de junio-julio de 2020 en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Pero quedó aplazada por la crisis del COVID 19.

Según los comisarios de la exposición, el profesor de Volumen II José Prieto y el de Teoría e historia del Arte del Siglo XX, Pedro Luis Hernando, la preocupación que genera la acumulación de residuos, generalmente plásticos, junto con el consumo desmedido de recursos, les ha llevado a plantear como una estrategia de concienciación la actividad docente en el marco de las Bellas Artes. Las aulas de clase son un lugar idóneo para formar y fomentar en los valores ambientales y el reciclaje, y el proyecto Trash + Bestiary + trabaja en una doble línea conservacionista; por un lado, atendiendo al medioambiente, y por otro al patrimonio artístico de Teruel. De ahí que la producción artística se haya basado en el arte de la carpintería de lo blanco de la Catedral (Artigas, 2020).

Figura 7. Cartel de la exposición TRASH + BESTIARY + en las salas del edificio de Bellas Artes. Disponible en: <https://fcsh.unizar.es/noticias/exposiciontrash-bestuary> Teruel, 2020. Fuente: J. Prieto.



Las obras de esta exposición son muy coloristas, están elaboradas con diferentes materiales reciclados (plásticos, latas, telas, cartones, chapas metálicas y ramas de árboles) y construidas con técnicas de ensamblaje, consta de 9 animales fantásticos, inspirados en la iconografía del bestiario de la techumbre y se han realizado durante el curso 2019-20.

El primero, ubicado en el Hall del edificio, denominado por sus autores con un nombre científico *Borsum* y con un nombre popular *Jueves* (215 x 135 x 220 cm.), es una miscelánea de animales (mitológicos y vertebrados), con un cuerpo tridimensional conformado con tres cabezas (carnero, águila y criatura marina inventada, como si fuera un hipocampo, un ciervo o un dragón) y garras de grifo.

El segundo, se podía ver en la sala de exposiciones, *Dragón Pavo* (150 x 200 x 200 cm.), es una criatura híbrida, formada por una cabeza de serpiente, el cuerpo



Figura 8. Panorámica de Trash + Bestiary + en el Edificio de Bellas Artes. Teruel, 2020. Fuente: J. Prieto.

de un pavo, las patas de un ciervo, las alas de un cisne, y una cola de origen vegetal. En el tercero, *Tabuk* (280 X 45 X 130 cm.) se reúnen atributos animales y humanos para crear un ejemplar único de gallina con miembros del cuerpo humano sobre una esfera. Estaba situada en el centro de la sala exposiciones. El cuarto, *Pavus Realus* (90 x 110 x 90 cm.), es una especie de pavo real con su cola desplegada cuyo volumen se consigue con una estructura modular formada por bricks y papel de periódico. El quinto, es *Paticortus Cabralocus* (Maculay Culkin) (170 X 90 X 196 cm.) surge tras la combinación de varias especies animales (vertebrados, reptiles y seres mitológicos), todos ellos fusionados con la informática, transformándolos así en un ciborg con una estética feroz y salvaje.

El sexto, *Copito* (87 x 78 x 290 cm.) es un gorila ya que en los bestiarios medievales el simio es un animal telúrico que pertenece a la tierra, simboliza el submundo y esta proscrito, porque es la encarnación de lucifer. El séptimo, es *La Lora Loli* (87



Figura 9. *Lermaya Hydra*. Edificio de Bellas Artes. Teruel, 2020. Fuente: J. Prieto.

x 78 x 290 cm.), se ha materializado en un ave. El octavo, Hydra (*Lermaya Hydra*, 10 x 250 x 100 cm.), despiadado monstruo acuático con forma de serpiente con varias cabezas y colas también está presente en este nuevo bestiario. Suspendido en el espacio tenemos un *Dragón-Phoenix* (*Phycodurus Eques* - 420 x 10 x 430 cm.) animal fabuloso con figura de serpiente corpulenta, garras de león y alas de águila que echa fuego por la boca, este animal pertenece al fuego elemento transformador por excelencia, es un animal que se regenera cíclicamente.

6.4. Congresos

Para hacer una puesta en común de los progresos de esta investigación hemos presentado ponencias en varios congresos académicos:

- En primer lugar, presentamos la ponencia titulada: "La belleza de lo usado" dentro del apartado experiencias en la 2ª edición del Congreso autonómico de arte y emoción: EnamorArte de Educación y Arte que se celebró en Teruel (15 y 16 de marzo de 2019). Promovido por el Departamento de Educación, Cultura y Deporte y organizado por el CIFE Ángel Sanz Briz y el CAREA (Centro Aragonés de Recursos para el profesorado de Enseñanzas Artísticas) con la colaboración del Ayuntamiento de Teruel, el IES Vega del Turia y la Escuela de Arte de Teruel.
- En segundo lugar, presentamos la ponencia titulada Arte contemporáneo y reciclaje en la escuela, en el Curso Extraordinario de la Universidad de Zaragoza:



Figura 10. Panorámica de *Trash + Bestiary* + en la sala de Exposiciones en el Edificio de Bellas Artes. Teruel, 2020. Fuente: J. Prieto.

“Una educación artística en sociedades contemporáneas” celebrado en Calatorao (2 y 3 de julio de 2019). Curso, dirigido por los profesores de Didáctica de la Expresión Plástica, D. Alfonso Revilla Carrasco y D. Víctor Murillo Ligorred.

Trae al frente los nuevos retos de la educación artística actual, desde su desarrollo en términos de aprendizaje servicio (APS), de nuevas metodologías activas para la educación artística de los individuos y con el

La belleza de lo usado: arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash art)

José Prieto y Vega Ruiz

Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal (perancho@unizar.es)



Universidad
Zaragoza

XIII

Jornadas de
Innovación Docente e
Investigación Educativa

Figura 11. Poster presentado en la XIII Jornadas de Innovación Docente e Investigación Educativa. Zaragoza, 2019. Fuente: J. Prieto.

énfasis de un campo de conocimiento en constante desarrollo que trata de superarse con el aliciente de los nuevos tiempos. La necesidad de ahondar en la sociedad de la imagen a través de su educación, en su encuentro con lo artístico, lo didáctico y la investigación hacen que planteemos este curso como un complemento fundamental en las enseñanzas que se llevan a cabo en la universidad (Periódico de Aragón, 2019).

- Por último, hemos presentado la ponencia “La belleza de lo usado: arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash art)”, en Las XIII Jornadas de Innovación Docente e Investigación Educativa de la Universidad de Zaragoza. Celebradas en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, celebradas el 5 y 6 de septiembre de 2019.

Los procesos de garantía de la calidad forman parte de la comunidad universitaria y ayudan a las instituciones a garantizar experiencias de aprendizaje que proporcionen a los estudiantes una formación relevante. Estos procesos deben garantizar también diseños de programas formativos centrados en el estudiante, que favorezcan procesos de aprendizaje autónomo y significativo, basado en la comprensión y en el análisis crítico, que permita la autonomía, la resolución de problemas, la reflexión y la experimentación. (Sanz Sáiz, 2019: 8).

7. CONCLUSIÓN

El proyecto desemboca en el montaje de varias exposiciones colectivas del trabajo artístico realizado por cada grupo. Con estas exposiciones se genera, por un lado, un impacto positivo en el medio ambiente y por otro, el material reciclado adquiere un valor cultural. Además, se aproxima a los participantes al arte contemporáneo, al patrimonio artístico y a los museos.

El número de participantes ha sido de 185 y los resultados se han presentado en el Museo de Arte Sacro de Teruel, en la Sala de Exposiciones y el Hall del edificio de Bellas Artes de Teruel, en congresos y en publicaciones especializadas. En junio se presentarán las obras de la tercera edición en la Sala de Exposiciones del Edificio de vicerrectorado de Teruel.

Igualmente, ha tenido buena acogida en la prensa escrita, en radio y televisión.

Creemos que es muy interesante introducir el *Trash Art* en las aulas ya que tiene un componente de concienciación medioambiental.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MARCOS, B. (2010). *Historia de la educación ambiental "La Educación Ambiental en el Siglo XX"*. Asociación Española de Educación Ambiental. Disponible en: <https://ae-ea.es/wp-content/uploads/2016/06/Historia-de-la-educacion-ambiental.pdf> (última consulta: 19 de julio de 2020).
- AGRA PARDIÑAS, M. J. (1994) *Planes de acción: una alternativa para la Educación Artística*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica (Tesis doctoral) [pdf]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1709/1/T19857.pdf> (última consulta: 3 de julio de 2020).
 - (1999). *Orientaciones interdisciplinares en educación artística*. ADAXE-Revista de estudios e experiencias educativas (14-15), pp. 167-184. [pdf]. Disponible en: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/623> (última consulta: 3 de agosto de 2020).
 - (2003) *La formación Artística y sus lugares* en Radiografía de la Educación Artística monográfico coordinado por Ricard Huerta. Educación Artística. Revista de Investigación nº1 [pdf]. Valencia: Institut de Creativitat i Innovacions Educatives. Universitat de València. Disponible en: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LaNecesidadDeContarConUnaPublicacionEspecificaDeIn-4352446.pdf>(última consulta: 24 de agosto de 2020).
- ARTIGAS, M. Á. (19/03/2019). *Trash + bestiary': segundas vidas siempre fueron buenas*. Diario de Teruel. Disponible en: <https://www.diariodeteruel.es/movil/noticia.asp?notid=1013347&secid=6> (última consulta: 17 de marzo de 2020).
 - (10/01/2020). *La basura inspira la creación y llena de monstruos el edificio de Bellas Artes. Trash + Bestiary + reúne escultura, reciclaje y patrimonio histórico mudéjar de Teruel*. Diario de Teruel. Disponible en: <https://www.diariodeteruel.es/movil/noticia.asp?notid=1020728&secid=6> (última consulta: 3 de marzo de 2020).

- ARTIUM (2010). *Papel de los museos y centros culturales* (ImaginArtium: acercar a los niños el mundo del arte) en Artium (DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentació). Disponible en: <https://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/imaginartium-acercar-los-ninos-el-mundo-del-arte/papel-de-los-museos-y> (última consulta: 3 de agosto de 2020)
- AUSUBEL, D. P.; NOVAK, J. y HANESIAN, H. (1983). *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo*. México: Trillas.
- BAMFORD, A. (1ª edición 2009) *El factor ¡wuuu! El papel de las artes en la educación: un estudio internacional sobre el impacto de las artes en la educación* (1ª ed.). Barcelona: Octaedro editorial S.L.
- BBC News Mundo (2019). "*Crisis mundial de la basura*": 3 cifras impactantes sobre el rol de Estados Unidos en BBC News Mundo. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-48914734> (última consulta: 8 de julio de 2019).
- CALERO, PÉREZ, MAVILO (2008). *Constructivismo pedagógico. Teorías y aplicaciones básicas*. México: Alfaomega.
- CEIP Las Anejas (12/02/2020). *¡Al rescate del medio ambiente en nuestro cole Las Anejas de la ciudad de Teruel! El reciclaje y la reutilización son algunas de las grandes apuestas de este centro educativo*. Diario de Teruel. Disponible en: https://sede.teruel.es/portal/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/O_6152_1.pdf (última consulta: 3 de abril de 2020).
- CHASTEL, A. (1990). "El artista", en: Eugenio Garín et ál., *El hombre del Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial.
- CORTEZ, N. Y TUNAL, G. (2018). *Técnicas de enseñanza basadas en el modelo de desarrollo cognitivo*. Revista Educación y Humanismo, 20(35).DOI: <http://dx10.17081/eduhum.20.35.3018>. Disponible en: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-TecnicasDeEnsenanzaBasadasEnElModeloDeDesarrolloCo-6510627.pdf> (última consulta: 3 de abril de 2019).
- CURSOS EXTRAORDINARIOS UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (2019) *Arte contemporáneo y reciclaje en la escuela en Una educación artística en*

sociedades contemporáneas (educación). Memoria cursos universitarios. Cursos Extraordinarios. Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://cursosextraordinarios.unizar.es/sites/cursosextraordinarios.unizar.es/files/users/cex/memoria_2019.pdf (última consulta: 10 de enero de 2020).

- DIEZ DEL CORRAL, P. (2005). *Una nueva mirada a la educación artística desde el paradigma del desarrollo humano*. (Tesis doctoral) [pdf]. Madrid: Departamento de Didáctica de Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7251/1/T28786.pdf> (última consulta: 15 de abril de 2019).
- DUVERGER, M. (1965). *Métodos de las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial Ariel.
- ENAMORARTE: II CONGRESO DE ARTE Y EMOCIÓN EN EDUCACIÓN (11/3/2019). Disponible en: <https://view.genial.ly/5c6292710c71bc2c82c271ae/interactive-content-imagen-interactiva> (última consulta: 11 de abril de 2019). Disponible en el Portal de formación del profesorado en Aragón: <https://formacionprofesorado.aragon.es/enamorar-te-ii-congreso-de-arte-y-emocion-en-educacion/> (última consulta: 10 de abril de 2019).
- EISNER, E. W. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós Educación.
- GÁLVEZ RAMÍREZ, E. (2013). *Metodología activa favoreciendo los aprendizajes* en Cuaderno de Apoyo Didáctico. Colección Construyendo juntos. Madrid: Editorial Santillana.
- GONZÁLEZ GAUDIANO, E. y ARIAS ORTEGA, M. Á. (2009). *LA EDUCACIÓN AMBIENTAL INSTITUCIONALIZADA: ACTOS FALLIDOS Y HORIZONTES DE POSIBILIDAD* en Perfiles educativos vol.31 n°124 México. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982009000200005 (última consulta: 4 de junio de 2019)
- HERNANDO SEBASTIÁN, P. L. y CARRASQUER ZAMORA, J. (2013) *El bestiario de la catedral de Teruel*. Actas XII Simposio Internacional de Mudejarismo: Teruel. 14-16 de septiembre de 2011.

- JUANOLA, R. y MASGRAU, M. (2014). *Las aportaciones de E.W. Eisner a la Educación: un profesor paradigmático como docente, investigador y generador de políticas culturales*. Revista española de pedagogía (rep) nº 259. Disponible en: <https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/3738/Las%20aportaciones%20de%20E.W.%20Eisner.pdf?sequence=3> (última consulta: 11 de agosto de 2019)
- KAPROW, A. (2016) *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el Happenig*. Colección Héroes modernos. Barcelona: Alpha Decay.
- KRAFTCHENKO BEOTO, O. y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, H. (2000). *Constructivismo en Tendencias Pedagógicas en la realidad educativa actual*. Colectivo de autores CEPES. Universidad de la Habana. Disponible en: https://www.mtuamotera.org/gn/web/documentos/contenidos/libro_de_tendencias_docentes.pdf (última consulta: 30 de octubre de 2020).
- LEY ORGÁNICA 14/1970, de 4 de agosto, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Título quinto. Administración educativa. Capítulo dos. Disposición transitoria segunda, puntos cuatro y siete. Boletín Oficial del Estado, de 6 de agosto de 1970, núm. 187 páginas 12543 y 12544.
- LIBRO BLANCO DE LA EDUCACIÓN AMBIENTAL EN ESPAÑA (1999). Disponible en: https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/recursos/documentos/libro_blanco.aspx (última consulta: 30 de octubre de 2019).
- LÓPEZ DE BENITO, J. (24-01-19). *España se encuentra por debajo de la media de residuos municipales generados por persona de la UE* en EnergyNews toda energía. Disponible en: <https://www.energynews.es/residuos-municipales-por-persona-ue/> (última consulta 30 de noviembre de 2019).
- MARÍN VIADEL, R. (1996) *La historia de la enseñanza del dibujo en la escuela primaria*. Actas II Jornadas de Historia de la Educación Artística. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- -(Coord.) (2003). *Didáctica de la educación artística para primaria*. Madrid: Pearson Educación.
- MUÑOZ, I. (04/12/2018). *Los profesores de plástica aprenden a usar material reciclado. El Cife trabaja un proyecto de 'Trash Art' inspirado en el bestiario de la Catedral*, Diario de Teruel.

- (08/08/19) Teruel muestra cómo mejorar la evaluación de las prácticas escolares de Magisterio. Diario de Teruel. Disponible en: <https://www.diariodeteruel.es/movil/noticia.asp?notid=1017037&secid=1> (última consulta: 30 de octubre de 2019).

- PÁGINA OFICIAL COLEGIO PÚBLICO LAS ANEJAS (jueves, 14 de marzo de 2019) *ARTS AND CRAFTS* en CEIP Las Anejas-Teruel [video]. Disponible en: http://lasanejasdeteruel.blogspot.com/2019_03_10_archive.html (última consulta: julio 2019).
- PÁGINA OFICIAL MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona). *A Cielo abierto taller de acción plástica*. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/archivo/autores/prieto-jose> (última consulta 30 de octubre de 2020).
- PÁGINA OFICIAL DE NACIONES UNIDAS. *Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA)* Disponible en: <https://www.un.org/ruleoflaw/es/un-and-the-rule-of-law/united-nations-environment-programme/> (última consulta 30 de octubre de 2019).
- PÁGINA OFICIAL DE RADIO TELEVISIÓN ARAGONESA (viernes, 22 de marzo de 2019 - 21:50) *Aragón Arte, ecología y patrimonio en la muestra "Trash + Bestiary"* en el programa El Tranvía verde (en Aragón Cultura) [podcast]. Disponible en: <https://www.cartv.es/aragoncultura/buscar?contenttypes=acnoticias%2Cacautores%2Cacartistas%2Cacmusicos%2Cacrecomendaciones%2Cconciertos%2Cespeciales&search=tras+%2B+bestiary+tranvia> (última consulta 30 de octubre de 2019). Disponible en: <https://www.cartv.es/aragoncultura/nuestra-cultura/arte-ecologia-y-patrimonio-en-la-muestra-trash-bestiary> (última consulta 30 de octubre de 2019).
- (miércoles, 15 de enero de 2020- 07:00). El bestiario de la catedral de Teruel con materiales reciclados ARAGON CULTURA (Aragón sostenible) [video]. Disponible en: <https://www.cartv.es/aragoncultura/nuestra-cultura/el-bestiario-de-la-catedral-de-teruel-con-materiales-reciclados-2886> (última consulta 30 de octubre de 2020).
- PÁGINA OFICIAL DE LA UNESCO. *La Carta de Belgrado. Un marco general para la Educación Ambiental* (publicada en 1975) Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000177/017772sb.pdf> (última consulta 17 de marzo de 2020).

- *Conferencia Intergubernamental sobre Educación Ambiental*. (1978) [pdf]. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000327/032763sb.pdf> (última consulta 17 de marzo de 2020).

- PERIÓDICO DE ARAGÓN (2019) *Calatorao será sede de un curso extraordinario de la Universidad. Abordará 'Una educación artística en sociedades contemporáneas'* en la crónica de Valdejalón. Educación. Periódico de Aragón. Disponible en: https://www.elperiodicodearagon.com/noticias/la-cronica-de-valdejalon/calatorao-sera-sede-curso-extraordinario-universidad_1369770.html (última consulta 22 de noviembre de 2019).
- POVEDANO MARRUGAT, E. (2002). *Arte industrial y renovación pedagógica en España e Iberoamérica: identidad y vanguardia (1826-1950)* (tesis). Departamento de Humanidades y Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid [pdf]. Disponible en: file:///C:/Users/usuario/Downloads/povedano_tesis_2002-1.pdf (última consulta 17 de enero de 2020).
- PRIETO MARTÍN, J. (30/03/2019). *Trash + Bestiary Museo de Arte Sacro de Teruel y Albarracín* en revista online AAACAdigital nº 46 (panorama de arte. Exposiciones). Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1532> (última consulta 30 de junio de 2020).
- (23/03/2020). *Trash + bestiary. Sala de exposiciones y hall del Edificio de Bellas Artes. Universidad de Zaragoza, campus de Teruel* en revista online AAACAdigital nº 50 (panorama de arte. Exposiciones). Disponible en: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1660> (última consulta 21 de octubre de 2020).
- PRIETO MARTÍN, J. y RUIZ CAPELLÁN, V. (2018). *Trash+Art. La belleza de lo vivido, de lo usado. De Baccalaureus (1993) a No. Nos restauréis (2018)* en Prieto Martín J. y Ruiz Capellán, V. (ed.). *Arte y Memoria 4*. Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo. Disponible en: <http://fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria> (última consulta: 19 de septiembre de 2019).
- (2019a). *La belleza de lo usado: Arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash Art)* en Revista A Tres Bandas nº 41, Teruel: Centro de Profesorado Territorial (CPRs). Disponible en: <http://atresbandas.ftp.catedu.es/indices/R41-indice.pdf> (última consulta: 9 de octubre de 2019).

- (2019b). 42324; *La belleza de lo usado: arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash art)*. Actas de las XIII Jornadas de Innovación Docente e Investigación Educativa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/84665/files/BOOK-2019-050.pdf> (última consulta 30 de enero de 2020).
- (2019 c). *La belleza de lo vivido, de lo usado: del Ready-made al Trash Art* en Revilla, A. Caverro, A. & Brun, J. (Editor). *Artes y educación en sociedades contemporáneas*. Huesca: Ayuntamiento de Huesca. Disponible en: <http://jornadas.poctefamigap.eu/wp-content/uploads/2019/09/Artes-y-educacion-en-sociedades-contemporaneas-ARTICULOS-MIGAP-2019.pdf> (última consulta 30 de octubre de 2020).
- (2021) *Arte y reciclaje en los entornos educativos (Trash art)* en Innovación Docente e Investigación Educativa. XIII Jornadas Innovación Docente e Investigación Educativa. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Disponible en: <https://zaguan.unizar.es/record/101480/files/BOOK-2021-006.pdf> (última consulta 3 de mayo de 2021).
- SANZ SÁIZ, G. (2019). *Presentación innovación docente y calidad institucional en XIII JORNADAS DE INNOVACIÓN DOCENTE E INVESTIGACIÓN EDUCATIVA*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Disponible en: <http://eventos.unizar.es/36310/detail/xiii-jornadas-de-innovacion-docente-e-investigacion-educativa-uz.html> (última consulta 30 de enero de 2020).
- TENA SUCK, A. y RIVAS-TORRES, R. (2005). *Manual de investigación documental. Elaboración de tesinas*. Méjico DF: Plaza y Valdez.
- YEPEZ, ABREU, M. (2011) *APROXIMACIÓN A LA COMPRENSIÓN DEL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO DE DAVID AUSUBEL*. REVISTA CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN. Primera Etapa / Año 2011 / Vol. 21/ Nº 37. Valencia, enero-junio. Disponible en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n37/art03.pdf> (última consulta 30 de octubre de 2020).

Didáctica intercultural a partir de la mirada

Alfonso Revilla Carrasco

*Profesor Contratado doctor de Didáctica de la Expresión plástica
de la Universidad de Zaragoza.
alfonsor@unizar.es*

1. INTRODUCCIÓN

Esta propuesta presenta un modelo de aplicación didáctica inclusivo a partir de la obra del artista keniano Cyrus Kabiru, bajo los planteamientos de una didáctica en arte contemporáneo negroafricano, basada en la comprensión de las manifestaciones artísticas como compromiso personal y social, experimentado el proceso creativo desde el punto de vista del Otro; desde los planteamientos de la pedagogía intercultural. Para ello, se parte de un planteamiento pluridisciplinar e interuniversitario entre las universidades de Zaragoza y Lleida, vertebrado en torno a los Seminarios de Arte Africano. El arte contemporáneo juega un papel importante en la toma de conciencia y acción con los residuos. C-Stunners es una serie abierta de gafas producida enteramente con materiales reciclados, argumentada en la

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

relación entre identidad y producción, e identidad y residuos. Cyrus Kabiru adopta el papel de un *flâneur*, un observador deambulante que se centra en la moda, el arte portátil, la performance y el objeto como mercadería, recuperando el patrimonio tradicional negroafricano, para darle una lectura desde un filtro contemporáneo, permitiendo deconstruir y reconstruir críticamente imágenes imposibles del mundo que habitamos, desde otra perspectiva más caleidoscópica, transformando los residuos en un marco de memoria artística.

Cyrus Kabiru se cría en suburbios donde convive con objetos de desecho que integra en su trabajo como objetos de su cotidianidad. Cuando comienza a desarrollar su proyecto “Gafas Maravilla”, a partir de una infancia donde la escasez no le permite adquirir productos, lo que le lleva a fabricarlos, estos objetos de desecho se convierte en una fuente inacabable de materia prima; de esta manera con alambre, papel y madera, crea sus primeras gafas, que constituyen el inicio de una serie frutífera (Cyrus Kabiru, 2019).

Este capítulo propone un modelo de aplicación didáctica multidisciplinar e interuniversitario, basado en la obra del artista keniano Cyrus Kabiru. El proyecto, llevado a cabo en las facultades de educación de las universidades de Zaragoza y Lleida, aúna conceptos y saberes de disciplinas propias de las áreas de Didáctica de la educación artística y Teoría e historia de la educación.

En una sociedad posmoderna sometida a continuos cambios y aquejada de revisiones conceptuales permanentes, el sistema educativo no puede permanecer ajeno a entornos donde se fusionan espacios y tiempos, y que juegan con la visibilidad e invisibilidad que otorgan los medios de comunicación y los centros de poder, en un juego simultáneo de luces y sombras.

Con la finalidad de formar futuros maestros y maestras críticos, éticos y comprometidos con las problemáticas sociales, capaces de situar saberes con una mirada abierta y caleidoscópica, que se sientan interpelados ante otras imágenes y metáforas del mundo, del nosotros y los otros, el proyecto trabaja contenidos artísticos desde los planteamientos de la pedagogía intercultural, propugnando una lectura de lo artístico desde la alteridad, teniendo en cuenta otros referentes a los comúnmente expuestos en el currículum.

Bajo una perspectiva constructivista el alumnado es actor y director de su formación, siendo al mismo tiempo indudable, el papel del profesorado como mediador y facilitador de los procesos. “Aprender a aprender” es una de las consignas de los planes formativos de los futuros educadores, en el marco de la formación a lo largo de la vida. Esta propuesta, enmarcada en uno de los Seminarios Interuniversitarios de Arte africano que se realizan anualmente en la Universidad de Lleida, brinda otros contextos de formación, favoreciendo la construcción de relaciones rizomáticas con los referentes occidentales y los artistas africanos contemporáneos, con una mirada crítica que promulga el préstamo de conciencia y la transformación de espectador en actor, ante otras infancias y otras identidades lejanas de nuestras zonas de confort.

2. LOS SEMINARIOS INTERUNIVERSITARIOS DE ARTE AFRICANO: UN PROYECTO DE COLABORACIÓN ENTRE LAS UNIVERSIDADES DE ZARAGOZA Y LLEIDA

Ante la necesidad de abordar proyectos interdisciplinarios para el estudio, docencia y difusión del arte africano, un reducido número de investigadores de la Universidad de Zaragoza y de la Universidad de Lleida, de diversas especialidades, se unieron con este fin y crearon un grupo interuniversitario de investigación y docencia sobre el arte negroafricano, que basa su quehacer en la interdisciplinariedad como confluencia de diversas metodologías que abarcan campos de las Humanidades y de las Ciencias Sociales; concretamente la Historia del Arte, la Didáctica y las Ciencias de la Educación, la Antropología y los Estudios de Género.

Una de las actividades con más resonancia y que se lleva a cabo anualmente con sede en la universidad de Lleida, aunque organizados de manera multidisciplinar por miembros del Grupo, de ambas universidades, son los Seminarios Interuniversitarios de Arte Africano, con el objetivo de contrastar el etnocentrismo que impera en los discursos académicos, teniendo en cuenta que actualmente todavía pervive una cierta tendencia a considerar lo africano como lejano y primitivo. Pensados e implementados desde una perspectiva de género y posicionamientos decoloniales, y con la finalidad de generar focos de diálogo que ayuden a la comprensión y, en la medida de lo posible, a dar respuestas interculturales a las complejas relaciones que acontecen en un mundo global interconectado, cada Seminario presenta a los estudiantes cuestiones que invitan a reflexionar sobre el relativismo cultural y diferentes maneras de mirar las manifestaciones negroafricanas.

En estos seminarios los objetos artísticos nos acompañan y a través de ellos percibimos la existencia de una África inserta de pleno en la historia, que nos invita a revisar el apropiacionismo cultural que la mantiene ligada a un exotismo manipulador, realizando un trabajo pedagógico orientado a desarrollar una mirada crítica y abierta al diálogo; una mirada que abre nuevos espacios educativos.

3. ARTE AFRICANO CONTEMPORÁNEO Y COMPROMISO SOCIAL

África se sigue interpretando desde Occidente como el lugar de la no historia (Ki Zerbo, 1980; Iniesta, 1998). Esta interpretación no carece de intereses económicos y políticos que se posicionan en el neocolonialismo.

Hablar de arte contemporáneo africano es como hablar de arte contemporáneo occidental, una generalización geográfica que apenas se justifica, sino por ciertas tendencias que no son abarcables a todos los elementos del conjunto, pero si a una parte significativa del colectivo. La experiencia básica del arte contemporáneo occidental es el capitalismo, frente a una "dependencia estructural" del arte contemporáneo negroafricano (Powel, 1998: 13) basado en experiencias históricas asociadas en muchos casos a la trata, que han derivado en consideraciones sociales diferenciadas de Occidente, esto es, solidaridad frente a individualismo, que no determinan un contexto geográfico tan amplio como el negroafricano, pero si lo condicionan.

De esta manera muchos artistas contemporáneos africanos desarrollan lecturas acerca de la guerra, el racismo, la violencia, el colonialismo, etcétera, haciendo visible una postura crítica de las relaciones entre Occidente y África (Pano, Barlés, & Almazán, 2012). Como ejemplos podemos referenciar a: Anton Kannemeyer, (*Super rich man*, 2011), Kanda-Matulu (Colonia Belga, 1971), Cheri Samba (¿Por qué SIDA?, 1985), Mounir Fatmi (*The Lost Spring*, 2011), Hassan Musa (*The great american nude*, 1999), Yinka Shonibare, Wini McQueen (*Making Africa*, 2016) y un largo etcétera (Revilla, & Obis, 2016: 2).

Plantear una didáctica a partir del arte contemporáneo negroafricano requiere reconsiderar los planteamientos etnocéntricos (Marín, 2011: 41), en los que se mueve la historia del arte, que deriva de procesos históricos que han necesitado

de la desestimación de las aportaciones negras a partir de un proceso previo de depreciación. Estos procesos han generado un vacío conceptual al que se unen ideas preconcebidas basadas en planteamientos parciales sobre el continente negroafricano y sus distintas manifestaciones, entre ellas las artísticas.

3.1. Creatividad con residuos: Cyrus Kabiru y la colección de gafas C-Stunners

Cuando hablamos de las problemáticas que afectan al medio ambiente, sin duda, la imagen de los residuos y su gestión, se visibiliza de forma alarmante. Se trata de una problemática compleja que involucra y afecta a todos los componentes de una sociedad, que literalmente no sabe qué hacer con los residuos, a pesar de las medidas implementadas en varios países para reinvertir sus posibilidades.

Este problema que aqueja a todos los territorios, se agrava e incluso ha llegado al colapso en gran parte del continente africano, fruto en buena medida de las nuevas lógicas neocoloniales derivadas de las relaciones de poder norte-sur. La importación de residuos que se ha instaurado en África como un nicho comercial con ciertos beneficios a corto plazo. El cementerio de barcos más grande mundo en Mauritania o los megavertederos de desechos electrónicos de Ghana y Nigeria, son apenas algunos ejemplos de esta práctica.

El arte contemporáneo con su posicionamiento de consumo cultural de masas es capaz de generar opinión. Cyrus Kabiru como otras artistas contemporáneos negroafricanos posicionan su visión de África, reivindicando una mirada negra del continente que se exporta a través de los grandes museos a todo el mundo.

C-Stunners es una serie abierta de gafas producida enteramente con materiales reciclados, argumentada en la relación entre identidad y producción, e identidad y residuos. Cyrus Kabiru da una segunda vida a los residuos más allá del utilitarismo que permite una obsolescencia temprana, y al convertirlos en objetos artísticos les dota de una vida prolongada.

Cyrus Kabiru adopta el papel de un *flâneur*, un observador deambulante que se centra en la moda, el arte portátil, la performance y el objeto como mercadería. C-Stunners tiene una cierta energía para la gente joven ya que representa el ingenio

que ofrece un nuevo filtro a la realidad que vivimos, permitiendo deconstruir y reconstruir críticamente imágenes imposibles del mundo que habitamos, desde otra perspectiva más caleidoscópica, transformando los residuos en un marco de memoria artística, que entiende el ser humano como conflicto.

4. EL PROYECTO CYRUS KABIRU: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA INTERUNIVERSITARIA E INTERDISCIPLINAR

El proyecto Cyrus Kabiru se realizó en una primera fase con 126 alumnos del Grado en Educación Primaria de la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza, dentro de la asignatura de Educación Visual y Plástica que se imparte en segundo curso y en una segunda fase, en un seminario teórico-práctico de la asignatura de Bases Conceptuales y Contextuales, con 90 alumnos de primer curso del Grado en Educación Social de la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo social de la Universidad de Lleida.

Esta propuesta trata de desarrollar una visión del arte asociado al compromiso social, generando vínculos entre objetos y formas de vida; de forma que el alumnado, pueda vincular identitariamente nuestra sociedad tanto por lo que produce, como, al mismo tiempo, por lo que desecha. El proyecto se basa en la obra de Cyrus Kabiru para el que el arte es una forma de dar una oportunidad a los desperdicios (Kries, & Klein, 2015), dotando a las propuestas artísticas de una mirada renovadora de nuestro entorno, así como de una línea de trabajo consecuente con este propósito; “los desperdicios no son basura, sino más bien materiales, es decir, la base de la actividad creadora” (Kries, & Klein, 2015: 94).

El arte no es ajeno a la responsabilidad social y personal, al convertirnos en sujetos actores que suscitan interrogantes acerca de los conflictos que genera nuestra relación con la naturaleza. El arte no solo debe generar reflexiones sobre el objeto artístico, sino también sobre los modelos de producción del mismo, ya que es tan importante el mensaje de la forma como el mensaje que generan las estrategias de producción de dicha obra (Meneses, 2009).

Es desde este punto de vista metafórico donde proponemos a los alumnos la construcción de una mirada a través de unas *gafas* que les permita mirar-

reflexionar sobre las relaciones entre Occidente y África, y que materialicen esta mirada utilizando diferentes residuos, que sufran una metamorfosis cuando sean concebidos como instrumento artístico. “Las artes africanas no tienen por fin el enseñarnos una determinada ideología, sino el enseñarnos a mirar de otra manera” (Kerchache, Paudrat, & Stephan, 1999: 269).

Por otro lado, hemos de tener en cuenta que la calidad de las diferentes manifestaciones artísticas que emite una sociedad tiene una relación directa con la responsabilidad personal que asumen los artistas, ante la necesidad de que sus obras hagan comprensible dicha realidad. Una parte significativa de los artistas contemporáneos africanos reivindican una lectura de la historia desde ámbitos diferenciales, que se manifiestan en objetos artísticos con una fuerte carga de compromiso social (Kabiru, 2000). Nuestra propuesta, dentro de los planteamientos de la pedagogía intercultural, pretende reivindicar las aportaciones del arte africano, para resituar el vacío al que la historia ha sometido al continente negroafricano, presentado a Cyrus Kabiru, como modelo de una didáctica diferencial.

4.1. Metodología

Como hipótesis planteamos que la inclusión de artistas contemporáneos negroafricanos en las materias universitarias de los grados de educación, puede permitir al alumno hacerse consciente de su propia mirada, sobre los conflictos derivados de las relaciones entre la cultura occidental y la negroafricana, y como, esta mirada, genera nuestra comprensión de la realidad y nuestra identidad personal y social.

Como resultados de aprendizaje, en la primera fase llevada a cabo a lo largo de varios cursos, en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza, se propuso al alumnado, en el marco de la asignatura Educación Visual y Plástica, que elaborara unas gafas en base a la obra de Cyrus Kabiru y analizara conceptualmente como estas son la materialización de sus planteamientos teóricos sobre nuestra forma de mirar África. La metodología se desarrolló desde planteamientos heurísticos a partir de la búsqueda e investigación de documentos o fuentes históricas, tanto sobre las relaciones entre Occidente y África, así como sobre arte africano y sobre Cyrus Kabiru.

Las fuentes principales primarias fueron los objetos, entendidas como fuentes mudas, derivadas de la colección Idda en arte negroafricano y de las propias obras de Cyrus Kabiru. Este tipo de fuentes requirieron una función interpretativa, para lo que se acudió a fuentes secundarias, libros y artículos sobre arte africano, que proporcionaron la ayuda necesaria para entender tanto el objeto como el contexto histórico-social. Posteriormente, se realizó un análisis exhaustivo de estas fuentes primarias y secundarias, obteniendo las conclusiones pertinentes.

A partir de aquí nos centramos en las obras de Cyrus Kabiru y su apuesta por el reciclaje para la realización de sus *gafas*, realizadas con desperdicios de la cultura occidental que encuentra tirados por las calles de Nairobi. Como afirma el artista el arte como lenguaje es un medio de comunicación que recupera el medio ambiente como emisor, siendo el artista un intermediario entre el medio natural y el público a través de los materiales y la sintaxis propia del lenguaje plástico, donde la forma tiene su valor en función del compromiso del artista, ya que es este compromiso el que da sentido al trabajo artístico (Kabiru, 2013).

El siguiente paso fue la ideación y realización artística, acompañado de una reflexión teórica, por parte del estudiantado de unas gafas propias resultado de la materialización de su lectura del mundo que nos rodea y de las relaciones Europa-África que ayudaran a descifrar y comprender desde la óptica del Otro. En lo referido a la construcción artística se han seguido los planteamientos de la metodología de taller.

En la segunda fase, continuó el proyecto en la Facultad de Educación de la Universidad de Lleida, donde se presentó el artista Kabiru y la colección C-stunners en el V Seminario de Arte Africano. Posteriormente en el seno de un seminario teórico-práctico realizado con el alumnado de primer curso de Educación social de la asignatura “Bases Conceptuales y Contextuales de la Educación Social”, en el cual intervinieron conjuntamente profesores de ambas universidades, se reinterpretaron y se esbozaron nuevas propuestas artísticas negroafricanas, imbricadas en contextos que traspasan nuestros límites conceptuales y permiten generar un dialogo intercultural entre el alumnado, a partir de espirales rizomáticas, multiplicadoras de relaciones, posibilidades y haceres.

4.2. Discusión de los datos, evidencias, objetos o materiales

Como evidencias presentamos algunas de las propuestas de trabajo, describiendo los objetos resultantes y relacionándolos con la reflexión teórica. Los objetos resultantes, así como las evidencias conceptuales se expusieron en una muestra del 2 al 30 de abril al Centro Ibercaja de Huesca.

Algunas obras plantean el concepto de filtro y de distorsión con el que se generó una imagen neocolonial del continente africano. La trama de cuerdas entrelazadas forma una valla visual difícil de atravesar, que convierte la mirada en frontera.



Figura 1. Propuesta de modelo de trabajo realizada por el autor.



Figura 2. Propuesta de modelo de trabajo realizada por el autor.



Figura 3. Imagen de la exposición realizada en la sala de exposiciones de Ibercaja de Huesca con los trabajos realizados por el alumnado de Educación Visual y Plástica de Magisterio de la Universidad de Zaragoza.

En la realización de las gafas ocupa un papel importante la reflexión sobre la como la virtualidad se ha convertido en una hiperrealidad en si misma, ocupando cada vez más, el espacio nuclear de la individualización y de una visión de África salvaje, primitiva y conflictiva.

Asociado de forma directa al concepto de la mirada, está la máscara, como uno de los referentes del arte tradicional negroafricano y que han retomado algunos artistas contemporáneos como Romuald Hazoumè.

De esta manera todos los elementos que conforman la máscara, siendo preeminente la mirada, nos permiten interpretar la realidad para configurar complejas relaciones de identidad tanto individual como social. De esta manera la capacidad de mirar genera identidades en función lo traducir objetos, espacios, formas, colores y dotarlos de sentido.



Figura 4. Propuesta de modelo de trabajo realizada por el autor.

Desde otra perspectiva, muchos trabajos muestran la visión puramente económica de las grandes potencias que buscan enriquecerse en este mundo regido por la oferta y la demanda, denunciando la obsolescencia programada y, por consiguiente, el consumismo masivo que padecen las sociedades neocapitalistas. De esta manera las gafas nos hablan de la dependencia de nuestra mirada sobre el capitalismo y la globalización, en la que la obsolescencia programada se presenta como una oportunidad de llevar a cabo el consumismo desmesurado, bajo el concepto del progreso como ente autónomo, sin expectativas más allá del mismo.

Podemos observar que el reciclaje y la sostenibilidad es un tema recurrente en los trabajos focalizando muchos su atención en estas temáticas que se han convertido en un problema global y en el cual las sociedades occidentales redefinen su identidad en función, no de lo que producen, sino de lo que desechan (Revilla, 2019).

No obstante, también aparecen otras problemáticas del panorama mundial, como las migraciones externas. Como nos muestran las miradas valla, que lejos de ser espacios geográficos, son principalmente conceptuales.



Figura 5. Muestra de la exposición con la parte didáctica al fondo.



Figura 6. Propuesta de modelo de trabajo realizada por el autor.



Figura 7. Muestra de la exposición donde se pueden ver algunos de los trabajos.

5. DISCUSIÓN

De los alumnos del Grado de Educación primaria que trabajaron en el proyecto en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación de la Universidad de Zaragoza, una gran parte plantean tanto en su trabajo práctico como en su discurso teórico una reflexión crítica sobre la identidad de las sociedades negroafricanas y occidentales, a partir del conflicto derivado de las interrelaciones mutuas. Resultados similares se observan en los alumnos del grado de Educación social, que continuaron trabajando el proyecto en la Facultad de Educación, Psicología y Trabajo Social de la Universidad de Lleida.

El proyecto ha permitido que los alumnos realicen un diálogo intercultural a través de la obra de Cyrus Kabiru y las versiones llevadas a cabo por ellos mismos, reflexionando tanto a nivel plástico como conceptual sobre la mirada y la comprensión derivada de la realidad.

El alumnado ha sido capaz de leer la actualidad a través del objeto artístico producido por Cyrus y la manera en la que traduce el conflicto social África-Occidente materializándolo metafóricamente en *gafas*. A partir de aquí el alumnado opera en términos similares, mecanismo que les ha permitido generar

un objeto que verbaliza conceptos de sociedades híbridas en continuo cambio y movimiento, alejados de contextos etnocéntricos y los prejuicios establecidos históricamente, que se perpetúan continuamente a través de los potentes medios de comunicación y los sistemas educativos. Han sido capaces de hacer otras lecturas de la historia a las comúnmente establecidas, focalizando la mirada en el punto de vista del Otro.

Desde la educación artística se han trabajado técnicas y conceptos artísticos, junto con conceptos propios de la pedagogía y sociología, y su apropiación (personal para cada alumno) permite dotar de significado a las obras de manera peceptual y transferir y generar un objeto artístico que plasme todo el proceso de reflexión y aprendizaje. Se generan nuevas relaciones rizomáticas entre conceptos y entre personas, emergiendo en los trabajos nuevas lecturas y problemáticas relacionadas con las sociedades desde un punto de vista global. Se profundizan los conceptos y los umbrales entre educación formal, informal y no formal, se difuminan. Se trabajan las diferencias y las similitudes, pero desde la comprensión del Otro; se invita a múltiples, y a veces divergentes, lecturas de los objetos artísticos yendo más allá de su apariencia, y permitiendo la emergencia de identidades alternas. Sin el trabajo yuxtapuesto y complementario del profesorado de las áreas de Artes visuales y educación artística y de Teoría e historia de la Educación, plasmado en la constitución de un grupo interuniversitario y multidisciplinar en torno al Arte Africano, se hubieran generado didácticas más cerradas.

La educación, como la adquisición no solo de conocimientos y habilidades, implica el aprendizaje de actitudes (Hooper-Greenhill, 2007). A este respecto y a modo de síntesis, nuestra propuesta está enfocada al desarrollo de una nueva perspectiva acerca de África a través del arte, utilizando el aprendizaje actitudinal como base de la experiencia didáctica y proporcionando al alumnado experiencias de aprendizaje intercultural. Así entendido, el arte es la puerta que nos invita a hacernos preguntas, y a comprender los objetos artísticos como la herramienta que nos lleva a un acercamiento cultural abriendo interrogantes, espacios para la reflexión, donde se dan orientaciones de cara a indagar sobre la relación entre el concepto y la forma, la distancia y la cercanía, entre las artes de una cultura dominante y otras propias de culturas africanas. La agenda intercultural no puede ser ajena al racismo y al colonialismo.

6. CONTRIBUCIONES Y SIGNIFICACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE TRABAJO

El principal logro de esta propuesta es la inclusión de artistas contemporáneos africanos que nos permitan reflexionar sobre el concepto de la mirada, como forma de comprensión de la realidad y de nuestra identidad personal y social. Por otro lado, pretendemos visualizar los objetos artísticos desde conceptos que nos permitan comprender el arte como compromiso con la realidad social desde la reflexión sobre nuestra forma de vida y consumo. La persona y el sentido de pertinencia social se explora a través de la segregación moderna, o el espacio vital a través de la gentrificación y el éxodo rural, y todo ello se hace a través de la moda, la arquitectura, el diseño, la escultura, el cartelismo y el resto de disciplinas artísticas, que acaban por ser, de alguna forma, expresiones de las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales. “Este enfoque trata de acercarse a todas las imágenes y estudia la capacidad de todas las culturas para producir imágenes en todas sus manifestaciones sociales” (Hernández, 2000: 140). A fin de fomentar relaciones dialógicas que nos capaciten para abordar una educación intercultural en un mundo globalizado y profundamente injusto, porque tal como Graeme Chalmers (2003: 9) escribe, referido a un hacer pedagógico: “la iniquidad de la injusticia tiene que impregnar cada vez más claramente nuestro trabajo”.

El arte contemporáneo africano está proponiendo un nuevo paradigma sobre el que sea entendido el continente. Gafas para refocalizar la visión que se tiene de una África tutelada por países neocoloniales que la han rodeado de prejuicios y estereotipos. Gafas *made in África*, diseñadas y construidas en Kenia, una metáfora del cambio de perspectiva que requiere la relación de occidente con el continente. Cyrus Kabiru es el artista detrás de esta serie de binoculares que demandan una nueva forma de mirar, que supone a nivel didáctico que solo somos capaces de hacer lo que somos capaces de pensar y de la misma manera solo somos capaces de pensar lo que somos capaces de mirar.

Por otro lado, con la implementación de este proyecto hemos iniciado un proceso de renovación en profundidad de los planteamientos docentes para hacerlos más acordes con la realidad social, y como mecanismo de respuesta a las demandas de la sociedad en un contexto globalizado, multicultural y en constante transformación. El hecho de realizarlo conjuntamente entre profesores de dos áreas y universidades diferentes y en dos grados relacionados con la educación,

ha permitido establecer puentes entre la educación formal y no formal y entre la educación artística y la pedagogía, y ha permitido que emergieran otras situaciones y problemas, sin que los límites artificiales impuestos entre las distintas áreas del aprendizaje por parte del sistema educativo, coartaran la posibilidad de articular aprendizajes de diferentes campos, para dar respuestas a lo que sucede a nuestro alrededor sobre “otras” historias que también son nuestras historias.

7. BIBLIOGRAFÍA

- GRAEME CHALMERS, F. (2003). *Arte, educación y diversidad Cultural*. Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ, FERNANDO. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona, Octaedro.
- HOOPER-GREENHILL, E. (2007). *Purpose, Pedagogy, Performance*. London: Routledge.
- INIESTA, FERRAN (1998). *Kuma. Historia del África negra*. Barcelona: Bellaterra.
- KABIRU, CYRUS (2000). "Art Work". Portfolio de Cyrus Kabiru. 15 de enero de 2000. Recuperado de <http://www.ckabiruart.daportfolio.com/about/>
- KERCHACHE, JACQUES; PAUDRAT, JEAN; y STEPHAN, LUCIEN (1999). *Arte africano*. Madrid: Espasa Calpe.
- KI ZERBO, J. (1980). *Historia del África Negra II Del siglo XIX a la época colonial*. Madrid: Alianza.
- KRIES, M y KLEIN, A (2015). *Making África*. Bilbao: FMGB Guggenheim Bilbao Museoa y Vitra Desing Museun GmbH.
- Making Africa. Un continente de diseño contemporáneo. Página web del Museo Guggenheim Bilbao. 1 de marzo de 2016. Disponible en <https://www.guggenheim-bilbao.eus/guia-educadores/prologue-2/>
- MARÍN, R. (2011). *Didáctica de la educación artística*. Madrid: Pearson Educación.
- MENESES, J. P. (2009). *El paisaje alterado como estrategia*. Valencia: Universidad de Valencia.

- PANO, JOSE LUIS; BARLÉS, ELENA; y ALMAZAN, DAVID (2012). *Las artes fuera de Europa*. Zaragoza: Mira.
- POWEL, R. (1998). *Arte y cultura negros en el siglo XX*. Barcelona: Destino.
- REVILLA, ALFONSO (2019). *Gafas maravilla, didáctica sobre la mirada*. Huesca: Obra Cultural Ibercaja, Pirineos.
- REVILLA, ALFONSO y OBIS, SERGIO (2016). Arte africano contemporáneo en educación plástica. *CLIO. History and History teaching*, 42 (1).

Estudio iconográfico de la tabla de la Virgen de la Misericordia del Museo de Arte Sacro de Teruel

Pedro Luis Hernando Sebastián

*Profesor Contratado Doctor de Historia del Arte
de la Universidad de Zaragoza y miembro del IPH.
peluher@unizar.es*

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los aspectos más relevantes de la obra de arte es su implicación como referente para la asunción de las identidades culturales de una sociedad. Si nos ubicamos en la Edad Media y en un contexto religioso cristiano, observamos como la obra de arte cumplió un papel fundamental en la creación del imaginario colectivo construyendo estructuras visuales como el aspecto del paraíso, la apariencia de Dios, o el tránsito hacia la otra vida. Con la obra de arte se ha intentado transmitir mensajes que de otra forma podrían no haberse entendido bien desde el punto de vista teológico, por la complejidad de alguno de ellos. Con elementos tomados del plano de lo tangible, se han descrito cuestiones intangibles, lo que paradójicamente ha podido inducir a errores en el espectador, que puede confundir la realidad formal con la intención del mensaje.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

Dentro de esos mensajes, los más importantes tienen un carácter existencial o salvífico. Para mostrarlos, el artista ha tenido que hacer uso de los recursos de su entorno cultural, todavía con más motivo si lo que se pretende es representar el pecado humano, el riesgo para la pérdida del alma inmortal, el juicio de Dios antes dichos pecados, las posibilidades de salvación o la existencia de figuras interpuestas que pueden facilitar el perdón. Las formas, los colores o los detalles empleados para representarlos han terminado por generar una imagen de lo divino que ha llegado hasta nuestros días sin muchas variaciones. La tabla de la Virgen de la Misericordia del Museo de Arte Sacro de Teruel es un buen ejemplo de ello.¹

2. ICONOGRAFÍA

Si procedemos a elaborar un estudio iconográfico de la obra, en el que relacionar la forma y el significado de los diferentes elementos representados, observaremos cómo ninguno de ellos es anecdótico o superfluo. Realmente, aunque ésta sea una característica general atribuible a toda la pintura gótica sobre tabla, en este caso destaca el papel que puede llegar a desempeñar hasta el más mínimo detalle para la transmisión del mensaje de la obra al espectador.

La imagen de la Virgen se dispone en el centro de la composición, presidiendo y organizando en torno a ella toda la escena. Viste túnica de color azul, y manto del mismo color. Es bien conocido el juego de colores rojo y azul que se utiliza para la representación de las vestimentas desde la Edad Media y a lo largo de toda la Historia del Arte. La explicación simbólica habitual indica que el color azul representa la divinidad, y el color rojo la naturaleza humana del personaje. De aceptar esta propuesta, tendríamos que decir que se ha querido destacar la naturaleza divina de la Virgen, ya que se utiliza el mismo color azul para ambas vestimentas, cosa por otra parte, no demasiado habitual. El color rojo aparece únicamente en el revestimiento interior

1 Con motivo de la exposición celebrada en Lisboa en el año 2017 para conmemorar el 500 aniversario de la fundación de la Santa Casa de Misericordia de Lisboa, la obra se exhibió en el Museo de la Iglesia de San Roque. En el catálogo de dicha exposición se publicó su correspondiente análisis histórico-artístico. HERNANDO, PEDRO (2017). "A tábua da Virgem da Misericórdia do Museu de Arte Sacra de Teruel" en, VV.AA. Um compromisso para o futuro. 500 anos da 1ª edição impressa do Compromisso da Confraria da Misericórdia. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia. p. 245-256. Sobre la traducción de dicho texto, originalmente publicado en portugués, se ha procedido a su actualización y ampliación de su contenido iconográfico.



Figura 1. Tabla de la Virgen de la Misericordia.

del manto, haciéndose más presente ante los ojos del espectador, y pretendiendo manifestar así, esa condición humana. Por esta disposición, entendemos que es esa componente humana de la Virgen la que se conmueve para la protección de los fieles que se arrodillan a sus pies. El azul de lo divino queda al exterior, y el color encarnado de lo humano al interior. Es éste el primer binomio simbólico que observamos en esta tabla, pero ya veremos que no es el único.

Otra curiosidad iconográfica es la gran estructura arquitectónica que rodea y enmarca toda la escena. En las representaciones de la Virgen de la Misericordia, no es muy habitual ver este tipo de enmarques. Suele aparecer la Virgen protegiendo a sus fieles, en un fondo neutro, como mucho de paisaje. Por eso es interesante analizar la presencia en esta tabla de este elemento. Si observamos otras advocaciones de la Virgen, no es extraño ver espacios cerrados, o arquitecturas que separan el lugar ocupado por la Virgen del entorno espacial en que se ubica. Algunas iconografías como la del *Hortus Conclusus* (jardín cerrado) que se cita en el Cantar de los Cantares, y tiene como objetivo manifestar la virginidad de María, participarían del mismo sentido de dignificar la imagen de la Virgen individualizándola mediante algún tipo de elemento.

En este caso, la forma no recuerda tanto a la de un jardín cerrado, o a la de una construcción arquitectónica real, si no que parece más bien un trono. Tiene la misma forma que los tronos en los que se sientan muchos personajes sagrados y santos representados en la pintura gótica. La Virgen permanece de pie, pero a ambos lados se mantiene la distribución en pisos de los laterales de dichos tronos, tal y como aparece, a modo de ejemplo, en la representación de Santo Domingo de Silos entronizado, obra de Bartolomé Bermejo, actualmente en el Museo del Prado. No podemos ver entonces este elemento como algo anecdótico, si no como parte del mensaje que pretende resaltar la importancia de la Virgen como reina.

Asociaríamos ese mensaje, con el que transmite su corona. Destaca por su gran tamaño, y la riqueza de las piezas que la componen, moldeadas como si fueran ramas. No obstante, lo más importante, es el valor simbólico de las aplicaciones de perlas que la decoran, significando la belleza y la pureza. Las mismas perlas aparecen en la banda de decoración del manto, alternándose con aplicación de piedras preciosas de color rojo y azul, ordenación ésta que nos vuelve a recordar la

de la túnica con el interior del manto. El mismo elemento decorativo aparece en las cintas que rodean el cuello de los ángeles colocados a ambos lados de la Virgen. Aunque estas atienden a la misma ordenación de colores y de piezas, no debemos considerar casual que la piedra preciosa central que sujeta el vestido de ambos ángeles sea en un caso de color rojo y en el otro caso de color azul.

De estos ángeles hay que destacar el detalle con el que se han descrito las alas, y todas y cada una de las plumas que la componen. El ángel de la derecha, viste traje de color rosado, y sus alas son de color verde. Reposa su mano dulcemente sobre el hombro de la Virgen. El ángel de la izquierda viste traje de color verde y alas rosadas. Ambos cumplen también con otra función, la de sujetar el manto de la Virgen y abrirlo para que proteja a todos los fieles. La protección es entonces de la divinidad sobre la humanidad, no es directamente la Virgen la que abre su manto protector, si no la acción divina a través de los ángeles. Este detalle va dirigido a manifestar de nuevo la dualidad divina de perdonar y castigar. Desde arriba, Cristo lanzará las flechas contra el pecado, pero será la Virgen, con ayuda de la misma cohorte angelical, la que promueva el perdón a los arrepentidos, no tratándose de una entidad terrenal si no celestial.

En la parte superior a la izquierda del espectador, aparece la imagen de Cristo (Fig. 2). Aparentemente se encuentra en postura sedente, aunque no se distingue ningún trono o escabel. Aparece suspendido sobre una nube de color azul, rompiendo la uniformidad dorada del fondo de la tabla. Viste túnica azul y se cubre con un gran manto rosado decorado con perlas al mismo estilo que las de la Virgen. Su gesto es serio, como corresponde a la actitud en la que se le quiere mostrar, la del juez justo que juzga a los pecadores de acuerdo con su pecado. Las flechas simbolizan ese castigo al pecado. En la mano izquierda porta tres flechas, mientras que con la derecha elevada, se dispone a lanzar una de ellas.

El castigo de la divinidad hacia los hombres simbolizado por elementos que son lanzados desde los cielos, procede de la más antigua tradición clásica. Es el caso de los rayos lanzados por Zeus. En la iconografía medieval cristiana, esos rayos se sustituyen por flechas, ante la necesidad de explicar a los fieles mediante un símbolo la existencia real del castigo ante el pecado. No sabemos si los fieles realmente pensarían que les podían caer flechas del cielo por sus pecados, pero sí



Figura 2. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Figura de cristo.

conocemos numerosas escenas artísticas en las que aparece tal circunstancia. Una de las más conocidas durante toda la Edad Media y parte de la Edad Moderna es la del martirio de San Sebastián. Las flechas lanzadas por sus soldados, mientras el santo estaba atado a un árbol, son interpretadas como las flechas del castigo a los pecadores, y por ello, San Sebastián pasa a ser considerado el santo protector por excelencia. Él se interpone entre el castigo y los hombres recibiendo sobre su cuerpo todas esas flechas.

Por todo ello, consideramos evidente tanto el papel que está desempeñando la figura de Cristo en la composición, el de juez que observa el pecado de los hombres, como el de la Virgen, la que protege con su manto e impide que esas flechas lleguen a sus fieles. Cristo está acompañado por dos ángeles. El de nuestra izquierda viste túnica de color verde, y el de la derecha, otra de un fuerte color rojo. Pero lo importante, en este caso, son los elementos que portan en sus manos. El de la izquierda blande una espada de fuego. Como la espada de fuego que guarda el acceso al Paraíso que se cita en el libro del Génesis, o la que porta el arcángel Uriel en la iconografía de tradición oriental, esta espada es una indicación del castigo. El ángel de la derecha sostiene un ramo de flores, más exactamente un ramo de lirios blancos. Lirios blancos como los que suelen acompañar a la Virgen y al arcángel Gabriel en la escena de la Anunciación, signo de pureza y de virginidad. El ángel de la espada mira con gesto serio; el ángel de la derecha conversa visualmente con Cristo, y con el gesto de su mano, parece solicitarle que no lance más flechas. El artista nos muestra con esto una reflexión sobre la relación entre el castigo y el perdón. Cristo juzgará, y lanzará sus flechas, pero actuará también con bondad y benevolencia. Este es el mensaje que incorporan ambos ángeles a la lectura simbólica de la escena. No es Cristo quien castiga, sino el pecador con su pecado el que se aleja de Dios. Es en el pecado donde está el castigo.

Esta cuestión nos recuerda a algunos de los escritos de Santo Tomás de Aquino, una de las posibles fuentes teológicas de esta obra. En el Capítulo CXL de la Suma contra los Gentiles, podemos leer *"Mas la voluntad es movida por su objeto, que puede ser bueno o malo. Luego a la divina providencia pertenece el proponer a los hombres los bienes como premio, para que su voluntad se mueva a obrar rectamente, y los males como castigo, para que evite el desorden. La providencia divina ordenó las cosas de manera que una aproveche a la otra. Es así que el hombre se aprovecha convenientísimamente para el fin bueno, tanto del bien como del mal de otro hombre, al ser incitado a obrar bien, porque ve que quienes obran bien son premiados, y al ser disuadido de obrar mal, porque ve que quienes obran mal son castigados."*

Volviendo a la cuestión iconográfica, es este pequeño detalle, el que nos aclara el discurso temporal de la escena. La relación visual no se debe entender entre Cristo y la Virgen, sino entre Cristo y el ángel que le solicita que deje de castigar. El discurso temporal es algo muy complejo en las escenas de la pintura gótica.

Podemos encontrar las que superponen en un mismo plano diferentes episodios, las que utilizan recursos paisajísticos con los que indicar el transcurrir de la narración... En este caso, los personajes nos relatan la historia ordenada del siguiente modo: En el tiempo pasado, Cristo ha lanzado las flechas a los pecadores, con el apoyo del ángel de la espada de fuego. Estas flechas han impactado en aquellas personas subyugadas por los peores vicios y pecados capitales. La intercesión de la Virgen, a través de su manto protector, ha logrado que ninguna de estas flechas cayera sobre ninguno de sus fieles. En el momento presente, el ángel del ramo de lirios blancos, le pide a Cristo que se detenga, y la Virgen levanta su mano con el mismo fin. La lectura hacia el futuro implica que Cristo detendrá su castigo, que los fieles a la Virgen se han salvado, y que los pecadores han recibido su sanción.

3. LOS SIETE PECADOS CAPITALES

Es en este momento en el que tenemos que referirnos a unos de los elementos más originales de esta obra, la alusión a los siete pecados capitales.

La idea de la existencia de los pecados capitales puede observarse ya en el siglo III, con la referencia a la existencia de 8 vicios o pensamientos especialmente perjudiciales. El papa Gregorio I, en el siglo VI, establecerá una lista de 7 pecados capitales, nómima que se mantendrá en los escritos de Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII. Como hemos indicado, quizá por la influencia de este padre de la iglesia, será precisamente en la Edad Media cuando se producirá el éxito artístico de este tema.

Una representación artística, primitiva dentro del periodo que estamos tratando, la encontramos en la decoración de la capilla de los Scrovegni de la ciudad de Padua, terminados en torno a 1305, Giotto incluye las imágenes de los siete vicios (Stultitia, Inconstantia, Ira², Iniustitia, Infidelitas, Invidia³, Desperatio) y las siete virtudes contrapuestas (Prudencia, Fortaleza, Templanza, Justicia, Fe, Caridad, Esperanza). Esta capilla, que se suele aceptar como una obra expiatoria familiar por su actividad como banqueros, presenta una compleja lectura en cuanto a las

2 https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni#/media/Archivo:Ira_giotto.jpg

3 https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_de_los_Scrovegni#/media/Archivo:Giotto_di_Bondone_-_No._48_The_Seven_Vices_-_Envy_-_WGA09275.jp

fuentes teológicas utilizadas para su mensaje, y para el tema que nos ocupa, nos muestra el interés por representar el pecado y el vicio junto con el elemento que le da lugar. La obra de Giotto se pone en relación con distintas fuentes, no sólo teológicas, si no también literaria como la Divina Comedia de Dante. En la primera parte de las obras, dedicada al Infierno, escrita entre 1304 y 1308, describe nueve círculos en los que se ubican los vicios. El primero de ellos es el limbo, y después aparece la lujuria, la gula, la avaricia junto con la prodigalidad, la ira junto con la pereza, la herejía, la violencia, el fraude y la traición.

Reflejo, y a la vez instrumento emisor, de las imágenes de estos pecados son las iluminaciones de manuscritos, concretamente de los Libros de Horas de los siglos XIV y XV. La gran mayoría de ellos recogen imágenes de los pecados capitales, quizá para llamar la atención de una sociedad un tanto relajada ante estas cuestiones respecto de los siglos anteriores. Estos libros cumplieron con la función de transmitir las imágenes entre artistas de diferentes lugares. El hecho de que fueran las clases pudientes de la sociedad quienes los utilizaban, y que éstos eran los que patrocinaban todo tipo de obras relacionadas con las artes de la imagen, tales como retablos, trípticos o pinturas murales, refuerza la idea de su importancia iconográfica. En cualquier caso, evidencian que este tipo de imágenes eran utilizadas por los artistas en sus obras, que existía un nivel de requerimiento para que ellos pintaran o dibujaran estas figuras con finalidad moralizante.

En el denominado Libro de Horas de los siete pecados capitales que se conserva en la Biblioteca Nacional, realizado entre 1460 y 1470, los pecados aparecen identificados con elementos alusivos. En este caso, los pecados aparecen ilustrando los salmos penitenciales. Uno de los personajes, ricamente ataviado, representa el pecado y porta un estandarte con su nombre. Junto a ellos, siempre aparece el Rey David contemplándolos. Así, la ira es el soldado con un águila en la cabeza y un dragón a sus pies, el orgullo es un caballero con un pavo real sobre su casco, la pereza un caballero de pie sobre su caballo con la cabeza girada...⁴ En cinco de ellas encontramos la imagen de Cristo en la parte superior, observando la escena, advirtiéndolo, como en la mesa del Bosco, que Dios todo lo ve. En la escena del orgullo, se sustituye por un ángel con una espada de fuego.

4 Imagen del pecado de Ira. Doc. Pg. 253: (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=47941>)

El Salterio consignado como GKS 1605 4 de la Biblioteca Real de Dinamarca es otro de estos manuscritos medievales iluminados. Se realizó en Flandes entre 1500–35. Lo excepcional de este documento es precisamente la calidad de sus iluminaciones, que hace pensar en un encargo importante, seguramente de rango regio. De entre ellas se señalan las que aparecen entre el folio 24r y 39r., que representan a los pecados capitales. Su iconografía es similar a las citadas, lo que refuerza la idea de la existencia de un cuerpo iconográfico común.⁵

En el libro denominado Salmos de la Penitencia, de la Biblioteca Nacional de Francia, París (Fr.2224), realizado entre 1500 y 1505. Representa una tendencia iconográfica que incorpora la imagen de determinados animales a los que se relaciona con los pecados. Los personajes humanos van montados en animales, y además, se muestran en la actitud o con el objeto que los identifica. En este caso, el orgullo de nuevo se acompaña con la figura de un ángel con la espada de fuego, arrodillándose a su lado una figura que ha depositado en el suelo su corona, cetro y arpa, con lo que igualmente lo identificamos con el rey David. La avaricia porta dos sacos de monedas.⁶

En la tabla de la Virgen de la Misericordia, las figuras que los personifican, desarrollan una acción que conduce al pecado. Podríamos interpretarla como una acción consciente dentro de la libertad del ser humano para pecar, ya que dicha acción responde perfectamente a su tipificación tradicional. Los personajes están haciendo las cosas que todo el mundo sabe que conducen al pecado (en la pereza está sentado, en la gula con un plato en la mano...). En el momento de esta acción, llega el castigo que, en forma de flecha, se va a clavar en aquella parte del cuerpo igualmente tipificada como posible vehículo por el que el pecado afecta al alma (la envidia en los ojos, la ira en el pecho...).

Aunque en la tratadística medieval, se alude a la relación existente entre el pecado y el género del pecador, y por ejemplo, un pecado como el de la lujuria parece relacionarse con la mujer, y el de la avaricia parece fundamentalmente masculino, en este caso, creemos que todos los personajes deben identificarse como masculinos

5 Pecado de soberbia: <http://www5.kb.dk/permalink/2006/manus/30/dan/24+recto/?var>

6 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85397092/f35.item.r=Fran%C3%A7ais.zoom>



Figura 3. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Envidia.

La envidia es un personaje vestido con túnica verde y manto anaranjado que se asoma a través del vano de medio punto de la estancia en la que encuentra. Su actitud es la de mirar hacia el exterior. La flecha se clava directamente en uno de sus ojos (Fig. 3).

La avaricia aparece representada de una forma un tanto extraña. Lo habitual en la iconografía medieval es que aparezca con una bolsa de monedas al cuello. También puede aparecer como un alma en el infierno, siendo sometida a todo tipo de tormentos, aludiendo a lo descrito en las sagradas escrituras sobre la parábola del rico Epulón. En esta ocasión el personaje está vestido con un traje de color verde ceñido por un cinturón de color naranja. Viste también unas calzas

del mismo color naranja. Su postura anatómica parece deformada, quizá por la falta de pericia del pintor. La flecha se le clava en la espalda. Una de sus piernas aparece desnuda, con la calza bajada. Reconocemos nuestro desconocimiento sobre el origen de esta representación, aunque nos parece que puede ser fruto de una confusión con la lujuria, ya que en ocasiones ambos pecados aparecen formando pareja. Otra explicación podría venir del análisis de la postura del personaje, que parece ser sorprendido por la flecha, en un momento cotidiano, como puede ser el de cambiarse la ropa. La avaricia, como deseo desordenado de acumular bienes, también se caracteriza por acaparar esos bienes con la intención de disponer de ellos sin repartirlos. El Antiguo Testamento, recoge lo que luego será un pensamiento extendido en toda la Edad Media, el de que el avaro morirá y perderá sus riquezas. Así, en libro del Eclesiástico 11, 18-19 se dice *"Un hombre se enriquece a fuerza de empeño y ahorro, ¿y qué recompensa le toca?. Cuando dice: "Ya puedo descansar, ahora voy a disfrutar de mis bienes", él no sabe cuánto tiempo pasará hasta que muera y deje sus bienes a otros."* Quizá sea éste el avaro que acumula sus riquezas pensando únicamente en disfrutar de ellas, sin utilizarlas para ayudar al necesitado, le sobreviene la muerte de forma inesperada, y lo pierde todo (Fig. 4).

La figura que representa a la pereza está sentada. Viste túnica azul y manto rosado, cubriendo su cabeza con un curioso sombrero. Su extraña forma, que no corresponde con la moda hispana de la época, recuerda al de algunos personajes de la pintura gótica centroeuropea. La flecha se clava en su pierna derecha, por ser las piernas el motor del movimiento del cuerpo humano. En el cristianismo medieval, la pereza se considera uno de los peores pecados capitales, ya que puede dar lugar a otros. La falta de acción mueve al descuido y a la negligencia, que, como consecuencia, producen tristeza y desánimo. Mientras que la avaricia siente el dolor de la flecha en su espalda, la pereza contempla la flecha con la inacción que lo caracteriza (Fig. 5).

El concepto de lujuria a través de las sagradas escrituras se entiende como un deseo desordenado de posesión, no exclusivamente de naturaleza sexual. A pesar de ello, en el arte de la Alta Edad Media se suele representarla la lujuria con forma de mujer, desnuda, e incluso con dos serpientes mordiendo sus senos. En nuestro caso, el artista ha optado por otro tipo de representación. El personaje, cubre su cabeza un



Figura 4. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Avaricia.



Figura 5. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Pereza.

tocado rojo, pero el manto es corto, y deja ver sus medias, también rojas. El estado de conservación y las restauraciones realizadas no permite añadir más información. Fundamentalmente vemos que se trata de una figura que se está escondiendo en su búsqueda de placer, característica ésta del amor medieval. El lugar en el que se clava la flecha refuerza el contenido sexual de este pecado capital.

La figura de la gula está muy restaurada, puesto que toda esta zona lateral de la tabla estaba muy deteriorada. La flecha se clava en su estómago.

La ira sin embargo, se ha conservado mejor. El personaje aparece con un puñal en la mano derecha, y se abre el vestido con la mano izquierda, dejando ver el

pecho desnudo sobre el que pretende hundir el cuchillo. Es el gesto más elevado de la ira, el de llegar a un estado de desorden mental que mueve a la automutilación y al suicidio. En ese momento, llega la flecha a clavarse en ese lugar que se identifica con el pecado.

La soberbia es el último de los pecados. Se le representa de busto, y no de cuerpo entero, aunque es posible que esta parte de la tabla fuera cortada. Está dispuesto en una posición diferente del resto, ya que aparece en la parte inferior de la escena, y no en los laterales. El personaje va vestido con un rico traje verde y un tocado azul. Se le ha rodeado con una especie de trono, de formas arquitectónicas de color rosado. La flecha lanzada por Cristo se clava a la altura del cuello. Pudo portar algún objeto en su mano derecha, pero actualmente no se puede distinguir. Su posición y su separación respecto del resto de pecados hace que el espectador se fije en esta imagen con mayor atención. En efecto, la soberbia es considerada por el cristianismo el peor de los pecados capitales, el origen de la mayor parte del resto de pecados. El artista no hace sino señalar esta tradición.

4. LOS PERSONAJES REPRESENTADOS BAJO EL MANTO

La misma atención que presta el artista en describir las imágenes de la Virgen, de Cristo y de los pecados capitales, la presta en la descripción de los personajes colocados bajo el manto. Nos brinda un extraordinario documento gráfico de la manera de vestir del siglo XV.

A nuestra izquierda aparecen los miembros de las jerarquías de la iglesia. En primer término, el papa con la tiara y el manto de color rojo con aplicaciones doradas. A su lado, y sucesivamente, un cardenal, un obispo, un monje franciscano, un monje dominico, y otros representantes de clero llano (Fig.6).

A la izquierda los representantes de la sociedad civil. En primer plano aparece el rey, vestido con un rico traje de seda rosa estampado, y con una corona de perlas. A su lado la reina, con vestido azul, un tocado de tela blanca con bordados verdes y rojos. En segundo plano, ricos hombres y mujeres con tocados de piel, y con vestidos de seda. El pueblo llano queda en un tercer plano encabezado por los artesanos y trabajadores manuales, con traje de una pieza con capucha (Fig. 7).



Figura 6. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Jerarquía eclesiástica.

Para describir la multitud de personajes, el artista utiliza el criterio de caracterizar perfectamente a los que se encuentran en primer plano, esto es, a los cargos de la iglesia y a los reyes. Con los personajes de segundo plano utiliza leves cambios en la anatomía del rostro, pero partiendo del mismo modelo. El rostro del cardenal y el del obispo son prácticamente iguales. El franciscano tiene el mismo modelo de rostro y la misma postura que el personaje que hay detrás del dominico. Los dos sacerdotes tonsurados que hay junto al dominico tienen el mismo rostro sólo que miran hacia lados contrarios.



Figura 7. Detalle de la tabla de la Virgen de la Misericordia. Sociedad civil.

Los mismos juegos los apreciamos en el caso de la sociedad civil, siempre con una maestría que no transmite repetitividad, si no diversidad. Sólo uno de los personajes no está mirando al rostro de la Virgen. Es el hombre barbado que se cubre con una capucha de color azul claro. El gesto es tan claro, que el espectador no puede dejar de pensar en el motivo.

5. OTROS EJEMPLOS

La tabla del Museo de Arte Sacro de Teruel no es la única en el entorno con esta iconografía. Existen otras imágenes de la Virgen de la Misericordia en la provincia de Teruel, demostrando el éxito que tuvo esta iconografía en la época gótica, también en los territorios del sur de Aragón. Un ejemplo de iconografía similar lo encontramos en la tabla de la Virgen de la Carrasca procedente de la localidad turolense de Blancas y atribuido al pintor Bonanat Zahortiga. Como ocurre en la tabla del museo, dos ángeles sostienen el manto para que proteja al pueblo. En este caso la forma con la que se ordenan los personajes es diferente, ya que a nuestra izquierda se colocan los hombres y a la derecha los personajes femeninos, mezclando su condición social.

Dentro de la misma provincia de Teruel, también encontramos otra representación de la Virgen de la Misericordia, procedente de la iglesia de San Pedro de Langa del Castillo, atribuida al llamado Maestro de Langa, y realizada dentro de la primera mitad del siglo XV.

Dentro del mismo contexto geográfico, debemos citar el gran retablo de la iglesia parroquial de Anento (Zaragoza), con la dedicación triple de San Blas, la Virgen de la Misericordia y Santo Tomán Becket, atribuido a Blasco de Grañén y su taller, y que ha sido datado entre los años 1415 y 1435.

Aunque no sea producción artística aragonesa, ni del mismo estilo, nos parece interesante citar la tabla de la Virgen de la Misericordia, atribuida al pintor Diego de la Cruz. Bajo el manto de la Virgen, se disponen los retratos de los Reyes Católicos y su familia, a un lado, y las monjas del monasterio de las Huelgas, a otro. En este ejemplo, la Virgen no sólo cobija si no que también protege, y como en el de Teruel, los hace de las flechas que lanzan dos demonios colocados en la parte superior de la escena. La Virgen captura con sus manos dichas flechas e impide que lleguen a su destino.

Por sus similitudes iconográficas, también hay que citar la Virgen de la Misericordia con San Miguel y San Juan Bautista, atribuida al pintor Bernardo Serra, y realizada en 1441, actualmente perteneciente a la colección Abelló.

6. AUTORÍA

Dicho todo esto, el principal problema historiográfico que encontramos al estudiar la obra es el de su autoría. No se ha encontrado ninguna referencia documental antigua que explique su procedencia, el lugar para el que fue pintada originalmente, ni su mecenazgo, ni su autor. Todos los datos existentes indican que la obra siempre ha estado en la ciudad de Teruel. La lógica lleva a pensar que una obra de estas características pertenecería a un entorno creativo importante, esto es, que fuera encargado para un edificio religioso significativo, como la iglesia de Santa María, hoy Catedral de Teruel, alguno de los conventos de la ciudad, el palacio del rey de Aragón, o las estancias más privadas de las jerarquías eclesiales turolenses.

La causa de esta falta de información la debemos buscar en los acontecimientos bélicos de la guerra civil española. En este momento, cuando se procede a la protección y traslado de las obras de arte más importantes del patrimonio cultural español frente al conflicto, ésta, aparece consignada como procedente del Obispado de Teruel. El Palacio Episcopal quedó prácticamente destruido, y con ello, buena parte de sus archivos en los que, sin duda, aparecerían datos sobre una pieza de tales características.

Ante este panorama, los historiadores del arte que la han estudiado la pintura gótica turolense, como Santiago Sebastián, Gudiol Ricart, o María del Carmen Lacarra, han procedido a compararla con otras obras de la misma época y con una cierta proximidad geográfica. Ni siquiera en esto existe acuerdo sobre la autoría ni sobre la escuela de procedencia.

Gudiol Ricart otorga la denominación de Maestro de Teruel a este desconocido autor. En ese sentido se le atribuye una cierta influencia de la corriente expresionista valenciana, que tiene en autores como Marzal de Sax su principal exponente. María del Carmen Lacarra la ubica dentro de la escuela aragonesa del cuatrocientos, y la relaciona con otras obras con las que existen evidentes relaciones formales, como la tabla de la Coronación de la Virgen María conservada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. En este caso, la mayor similitud se aprecia en la imagen de Cristo coronando a la Virgen, con la del Cristo con las flechas de la tabla de Teruel.

También pueden buscarse similitudes con el retablo de la iglesia de Velilla de Jiloca, en la provincia de Zaragoza, dedicado a la Virgen con el Niño, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara. Por todo ello, podemos identificar al Maestro de Velilla como autor de esta Virgen de la Misericordia, una de las obras más interesantes del Museo de Arte Sacro de Teruel.

7. BIBLIOGRAFÍA

- VV.AA. Aragón patrimonio cultural restaurado. 1984/2009. Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2010, Vol. 2. P.285-287.
- LACARRA, MARIA CARMEN (2004). Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- AQUINO, TOMÁS (Ed. 2007). Suma contra los gentiles. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos.
- TRENS, MANUEL (1946). Iconografía de la Virgen en el Arte Español, Madrid: Plus Ultra.
- RUIZ QUESADA, F. MARIA. (2003). "Mater Gratiae, Mater Misericordiae. Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Deu del mantell i els ordes mendicants" en Lambard. Estudis d'art medieval, vol. XV, 2002-2003, pp. 157-204.

El color como símbolo de identidad. Caso de estudio: imágenes de la escena del Ecce Mater

Belén Díez Atienza

*Profesora asociada de pintura en la Universidad de Zaragoza.
Restauradora Museo Arte Sacro de Teruel.
bediat@unizar.es*

1. RELEVANCIA Y VINCULACIÓN CON EL TEMA

El proceso de intervención de un objeto ha supuesto un reto técnico y metodológico además de teórico y conceptual. Pues ha llevado a la reflexión de varios conceptos que desde un inicio se han querido conectar en este estudio con la vista de perfilar una acción que permitiera unir procesos artísticos, conocimientos matéricos y la identificación simbólica que se tiene de ciertos colores en relación con el sentido teológico de la experiencia cristiana hacia estas imágenes consagradas.

Inmersos en una búsqueda continua de conocimiento y estudio sobre los materiales constitutivos de las obras de arte más tradicionales encontramos la policromía como uno de los elementos principales.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

Esta actúa como una técnica artística de dar color a una superficie dotándola de una personalidad propia. Materiales inertes consiguen suscitar sentimientos y efectos visuales con el empleo de diferentes colores disueltos en aglutinantes.

Para este caso es importante conocer en profundidad los colores pigmento, en cuanto a materia se conoce el color, es decir, como el que se utiliza en el arte.

Dentro de todas las definiciones y usos del término color incidimos en profundidad en la “sustancia preparada para pintar o teñir” (RAE, 2020), haciendo un especial uso y a la vez remarcando el exceso que sufre hoy en día la palabra en ámbitos de todo tipo. Para este caso trabajaremos según los principios de la pintura en la que sólo existen cinco colores originarios con los que sus mezclas generan todos los matices.

Además de conocer de esta forma los colores, se ha tenido un contacto con ellos según el simbolismo; pone de manifiesto que todos colores surgen de las combinaciones del blanco (luz) y el negro (tinieblas) más el rojo (fuego). Por lo que más adelante expondremos los colores tratados según la lengua divina y se profundizará en cuanto a su significado y simbología. “El simbolismo, esa antigua ciencia, se convierte en arte y ya no es en nuestros días más que cuestión de oficio” (Portal, 2005: 10).

Esto nos ha permitido profundizar en la relación existente entre el color, el símbolo y la vestimenta religiosa pudiendo hacer un estudio técnico previo a una intervención de restauración de imágenes escultóricas procesionales de culto.

Para poder profundizar y conectar con las imágenes en cuestión ponemos de manifiesto que en la última capilla del lado de la Epístola de la Iglesia parroquial de San Andrés Apóstol en Teruel encontramos un grupo escultórico de madera de dimensiones 3,25× 2m. En concreto estas dos imágenes propuestas para el estudio forman parte del paso de Semana Santa turolense que recibe el nombre de El Santísimo Cristo del Amor de la Hermandad de Caballeros del Santo Sepulcro y Santísimo Cristo del Amor. Su datación cronológica de creación es el año 1932 por el escultor valenciano José María Ponsoda Bravo. Conforman un grupo escultórico compuesto por Cristo en la Cruz, una Virgen Dolorosa, María Magdalena y San Juan. Son esculturas de bulto

redondo policromadas, en tamaño natural, realizadas en madera de pino y vaciadas en su interior. Las imágenes en cuestión sobre las que hablaremos son la Dolorosa y San Juan, por las alteraciones que determinados colores muestran.

Ecce Mater o Cristo del Amor. 1932.

Madera policromada. Tamaño natural.

Teruel. Iglesia de San Andrés.

Documentación: APEJMP., Libro de Encargos. Asiento nº 2135.

[...] muy probablemente la aportación más destacada de José María Ponsoda a la escultura pasionista. (López, 2017: 528).

Además de su creación ha sido positivo poder conocer que años después, existe documentación datada, las imágenes sufren importante daños y vuelven a ser intervenidas por el artista. A partir de esta fecha se desconocen las otras intervenciones llevadas a cabo sobre ellas en las que el estrato pictórico sufre las variaciones y modificaciones que mostraremos.

[...] en 1948 anotó el encargo de la restauración de las imágenes que integraban el conjunto a raíz del hundimiento de la techumbre de la iglesia de San Andrés, el crucifijo, San Juan, la Dolorosa, mutilada en cabeza y manos, como demuestra una antigua fotografía del obrador [Fig. 1209], que revela que su interior fue vaciado, procedimiento que seguía en algunos encargos especiales para aligerar su peso y evitar agrietamientos, así como la ejecución ex novo de la Magdalena, destruida en su totalidad. La conservación del modelo de la cabeza de la Virgen, garantizó la fidelidad del rostro a la obra original. (López, 2017: 957).

2. APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LOS COLORES ENTORNO A LAS IMÁGENES

El lenguaje de los colores intrínsecamente ligado a la religión ha tenido el mismo significado desde la alta antigüedad. La identidad de los dogmas primigenios va en conjunto con la identidad de los símbolos, pues una religión cuando se va materializando relega el significado de los colores y la lengua se convierte en creencia religiosa.

En general cuando hablamos de la forma que comunica el color se está tratando del signo cromático. Se encuentran en una representación un concepto y una imagen cromática unidos o también se ve como la expresión compuesta por un significado y un significante.

Así el patrimonio cultural tiene establecido en la actualidad una constitución social de universos simbólicos, normalizados por el colectivo, constituyentes igualmente de la representación significativa de su identidad.

Las imágenes de culto tratadas son un claro referente simbólico de un instrumento de evangelización pues han alcanzado consenso en el modo de su representación. El uso de los colores en el tratamiento de las vestiduras de imágenes de esta tipología ha sido un signo distintivo de lectura inmediata que resulta indispensable para su reconocimiento.

Los colores emblemáticos de ambas imágenes están normalmente derivados de tradiciones respetadas, de los evangelios apócrifos y de la leyenda dorada de Santiago de la Vorágine. En las descripciones entorno a la indumentaria de la Virgen (Bernis, 1970: 193-218), existen controversias entre la decisión de realizar una imagen austera semejante al personaje humilde y real frente a un modelo lujurioso en cuanto a su cromatismo y tejidos. En el arte, esta supuesta consideración, no alcanzó repercusión porque la forma habitual de representarla era con la túnica púrpura y el manto azul ultramar según convenía en las escenas representadas. Desde la Antigüedad estos colores estaban considerados los de mayor valor económico y por lo tanto los dignos de la figura de la Virgen. Si bien es cierto, estos colores, han ido a lo largo de la historia generando discusiones hasta llegar a recomendar pintarla con colores sencillos, tonalidades con el blanco y el pardo para expresar la decencia de su imagen.

Más adelante estas concepciones evolucionan y se va haciendo un uso variado del color según las escenas o relatos de la Virgen en la que dicha figura evoluciona y es representada, no sólo como Madre, sino como un símbolo.

Para la imagen trabajada, viendo la escena de dolor de la que forma conjunto, se declinan por marcar los sentimientos acordes al pasaje de la Crucifixión con el violeta y el azul en tonalidad oscura, el negro o blanco como caso excepcional también.

La figura de San Juan cuenta en su tratamiento con la constatación de la existencia cuantiosa de iconografías hagiográficas en el arte cristiano. Como uno de los doce apóstoles ha estado presente en numerosas narraciones en los evangelios siendo estimado como el “discípulo amado” (Nácar, 1953: 344) y representado en el momento de la crucifixión con María, de la que se quedará comprometido de su cuidado en obediencia del Hijo (Nácar, 1953: 361). Concretando en lo que interesa en esta cuestión que estudiamos es sabido que se eligieron determinados colores para sus vestimentas. La prenda, túnica, inicialmente se trabajó en blanco o azul buscando el simbolismo de los mismos en la figura de San Juan aunque fueron quedando en un relego por la incorporación del color verde, sin dejar estos de emplearse completamente. Otorgándole el color rojo para su manto como símbolo, de lo anteriormente dicho, el amado de Jesús al que nunca dejó.

Todo ello ha llevado a profundizar en los simbolismos y significados de los colores concretos como el azul, rosa, blanco, violeta, verde y rojo. Para ello se ha diseñado una tabla de contenidos partiendo de datos de Frederic Portal en relación a lo dicho para establecer decisiones en las actuaciones de restauración que se llevaron a cabo de manera posterior al estudio de los colores y de las imágenes, pudiendo establecer actuaciones con bases justificadas:

Color	Símbolo - concepto	Referencias ≠ imágenes
Azul	Espíritu de la verdad: Fidelidad –la Fe Viento/aire/éter	Color de la Virgen María a partir del siglo XIII
Rosa	Amor a la sabiduría divina	Regeneración e iniciación de los misterios
Violeta	Amor a la verdad Verdad del amor	La Virgen lo lleva para indicar madre del Dios sacrificado para salvar a los hombres.
Blanco	Sabiduría	Color de la virginidad de San Juan (junto con el celeste)
Verde	Regeneración – renacimiento: Iniciación en el conocimiento del Dios	Renovación espiritual manifestado explícitamente en el Evangelio de San Juan (Jn. 3, 7: No te maravilles de que te dicho: "Es preciso nacer de arriba").
Rojo	Deberes religiosos: Amor para la oración y Creador	Color de San Juan como mártir y por su amor a Jesús

3. PROCESO DE INTERVENCIÓN: TOMA DE DECISIONES

La Iglesia Católica conocedora de la potencia teológica y pastoral de esta tipología de imágenes de culto y de la extensión que han logrado en la sociedad contemporánea aboga por la necesidad de su conservación. (Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia, 2001).

El tema de la identidad vuelve aparecer cuando la tradición se junta con la memoria social, como estas esculturas es el caso. Ya que el patrimonio religioso activo en culto, la Semana Santa, tiene un punto de partida especial y un reto importante.

En primer lugar exponer que en estos casos los criterios clásicos de la disciplina como se aplican sobre los objetos de museo son altamente susceptibles y valorables cuando se va a trabajar sobre una imagen en dimensión signo-símbolo en su fin como sujeto sagrado.

Tipo de obra	Imagen escultórica (Grupo escultórico del Santísimo Cristo)
Tema	Santísima Virgen
	San Juan
Autor	José María Ponsoda Bravo
Cronología	1932
Estilo	Escultura pasionista
Soporte	Madera policromada
Técnica	Pintura al temple y dorado con esgrafiado
Dimensiones	Tamaño natural 180cm. (325 × 200 cm)
	Tamaño natural 200cm. (325 × 200 cm)
Ubicación	Iglesia de San Andrés. Lado Epístola -4- Teruel (España)
Propiedad	Obispado de Teruel y Albarracín

Partiremos desde esa apreciación, las imágenes intervenidas ofrecen un estado de conservación susceptible de labores de restauración. Ya que tienen cantidad de suciedad acumulada, piezas como la mano de San Juan fragmentada o los dedos de la mano de la Virgen adheridos de forma inadecuada sumado su principal deterioro:



Figura 1. Estado de conservación inicial. San Juan. Fuente: B.Díez.

la variación de colores. Esta alteración viene dada por los repintes generados al verse afectados los colores por el paso del tiempo dando lugar a la oxidación de la película de barniz. Algunos pintores caían en actuaciones de retoque y modificación o decorado de zonas específicas con la intención de la búsqueda del embellecimiento de las piezas, en muchas de las ocasiones de forma innecesaria.

Figura 2. Proceso de eliminación de la repolicromía. Virgen.
Fuente: B. Díez.



Estas repolicromías son esa segunda capa matérica de otro color diferente al original elegido por el artista creador. Esta realidad material de color actúa como una película que oculta además de recubrir y disimular algunas pérdidas originales.

Se diseñó un proyecto de trabajo adecuado a estas imágenes basado en la prioridad a la recuperación de la dimensión simbólica. Es necesario volver al estado original en la que el artista creó su obra con un lenguaje dentro del mundo simbólico de esta tipología de imágenes. Cabe destacar que durante todo el



Figura 3. Estado actual tras la restauración. La Virgen y San Juan. Fuente: B. Díez.

proceso de trabajo se ha contado con la opinión de los miembros de la comunidad a la que pertenecen estas tallas como grupo escultórico, con el fin de conocer sus expectativas e intereses puestos.

Aceptando al mismo tiempo la complejidad del proceso y la no aceptación de las mismas como elemento histórico que en otras ocasiones se han reivindicado. Estas se han desestimado por su deficiente calidad, fuera de contexto los colores propiciados y recientes sin escasa historia. Dentro de este contexto es posible atestiguar que (...) "Se restaura para las personas, no para los objetos; los objetos sirven a quienes los producen o los cuidan, y tienen los derechos que sus dueños o usuarios les conceden" (Muñoz, 2003: 84).

Como indica Muñoz (2003) debiéndonos a nuestro trabajo como agentes de la Verdad, como operario que elimina lo falso y rescata lo original se procedió a retirar en ambas imágenes los ocultamientos de color. Posterior a la limpieza en seco físico-mecánica se actuó en húmedo con métodos químicos-físicos con agentes reactivos.

Se ha podido lograr una obtención del color rosa de la túnica de Virgen en su máxima expresión de sencillez con ella anudada en una cinturilla en forma de cordel destacable por su dorado con incisiones y decoraciones con color. Su manto también se ha visto modificado y con una tonalidad aclarada tras la variación cromática producida por el barnizado.

Mientras que la figura de San Juan ha permitido conseguir un verde intenso, que fue relegado a la oscuridad, y un manto con pliegues de color rojo ocultados en diferentes tonalidades de blancos, permitiendo hacer una lectura general de la imagen en todo su esplendor, además de su brazo insertado convenientemente.

Para las determinaciones en cuanto a color reintegrado elegido se han basado en elecciones según la intensidad cromática, brillo realizado y trabajado con las superficies de protección cometidas y la intensidad luminosa de cada zona donde se reintegraba el color, sin olvidar la función y utilización de estas imágenes como escenas de paso procesionales expuestas a una visión completa en espacios de interior y exterior - luz artificial y natural-.

4. CONCLUSIONES

El punto de partida de la creación y difusión de esta restauración fue con la intención de invitar a la reflexión de alguna argumentación que en dicho trabajo tuvimos la oportunidad de valorar. Quizá nunca se nos había planteado de una manera tan visible un encargo con el simbolismo que representan los colores en una restauración

Con ello se ha podido relacionar la identidad de un colectivo con unos colores con un recóndito contenido espiritual y conceptual. Poniendo en valor el color original de las obras como máximo exponente identificativo en grupo social. El color en su dimensión como símbolo, como una manifestación de lo sagrado, que asume a la misma vez materia-forma y contenido.

Además también se ha conseguido verificar como las intervenciones de restauración tienen una dependencia evidente del paradigma simbólico en sus propuestas técnicas, conceptuales e históricas.

Para finalmente quedar evidenciado la importancia y la función del color en la lectura de una imagen con la recuperación de su mensaje. Pues acciones de prevención son la forma más eficiente de salvar del olvido y proteger las obras de arte en la que se debería siempre mantener su autenticidad simbólica intacta.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BERNÍIS, CARMEN, (1970) ., “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, en Archivo Español de Arte, XLIII, número 170, pp. 193-218.
- CEBALLOS, LAURA. (2017). *Proyecto Coremans. Criterios de intervención en retablos y escultura policromada*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaria General técnica.
- Comisión Pontificia para los Bienes Culturales de la Iglesia. “Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos” . Firmada en la ciudad del Vaticano el 15 de agosto de 2001. Disponible en:

http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html
(última consulta: 21 de diciembre de 2020).

- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. (2020). Color. en Diccionario de la lengua española. Disponible en: <https://dle.rae.es/color?m=form>
(última consulta: 8 de enero de 2021).
- LOPEZ, ENRIQUE. (2017). *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia*. Tesis doctoral. Departament de Història de l'Art, Univesitat de València.
- NACAR, ELOINO. (1953). "Juan, 13, 23-25 y Juan, 19, 26-27", en Nuevo Testamento. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- MUÑOZ, SALVADOR. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Editorial Síntesis.
- ORTIZ, ALICIA. (1999). "El color, símbolo de poder y orden social : apuntes para una historia de las apariencias en Europa" en *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, número 12, pp. 321-354. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFIV/article/view/3386/3244>
(última consulta: 14 de enero de 2020).
- PASTOUREAU, MICHEL y SIMONNET, DOMINIQUE. (2006) . *Breve historia de los colores*. Barcelona: Editorial Paidós.
- PORTAL, FRÉDÉRIC. (2005). *El simbolismo de los colores: en la antigüedad, la edad media y los tiempos modernos*. Palma de Mayorca: José J. Olañeta, Editor.
- SANZ , JUAN CARLOS. (2009). *Lenguaje del color*. Barcelona: Hermann Blume.
- SANFUENTES, OLAYA, (2010) "La Iglesia Católica y sus imágenes de devoción" en *Conserva*, número 15. pp. 19-30.

Los instrumentos musicales en el Museo de Teruel y su contribución en la construcción del paisaje sonoro

Carmen M. Zavala Arnal

*Profesora Ayudante Doctor de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Zaragoza y miembro del IPH.
czavala@unizar.es*

Dina Al maydki El ouassidi

*Profesora Titular de Geografía e Historia de ESO y Bachillerato.
dinamuel@hotmail.com*

1. INTRODUCCIÓN

La música constituye una parte esencial de la memoria de los pueblos. Las expresiones musicales son un reflejo de la idiosincrasia y de la cultura de las comunidades de nuestro pasado y presente. Y, como patrimonio material e inmaterial, su musealización deviene fundamental para promover su investigación, así como para preservar nuestra memoria individual y colectiva.

Los bienes inmateriales que nos ayudan a acceder al patrimonio musical forman parte de la cultura intangible que da identidad a nuestra diversidad cultural. Entre ellos, encontramos las tradiciones transmitidas oralmente entre

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

generaciones, como fiestas, danzas, folklore, ritos o cantos. Sin embargo, este patrimonio inmaterial se encuentra estrechamente vinculado con los bienes materiales que contribuyen a evidenciar la existencia de la propia música. Dentro de este grupo, encontramos todo tipo de objetos que reflejan nuestra memoria física y que aportan información de interés musical y sonoro: partituras, tratados sobre música, grabaciones musicales, iconografía musical sobre cualquier soporte, etcétera (Gembero-Ustárrroz, 2005: 148). Y en el seno de esta amalgama de elementos materiales de necesaria conservación y difusión, el *patrimonio musical organológico* cobra una relevancia fundamental.

Esta parte del patrimonio la componen los instrumentos musicales, bienes materiales muy valiosos al permitir recuperar información esencial para el conocimiento de la música y de la cultura. Por ello, los museos de música se tornan herramientas necesarias para recuperar esta parte del patrimonio material musical y dar luz a las piezas intangibles que ayudan a componer este puzle que es el patrimonio musical.

No obstante, exponer el patrimonio organológico no siempre es una tarea sencilla, pues genera una disyuntiva todavía irresoluta: ¿han de restaurarse los instrumentos musicales a fin de lograr que emitan el sonido más similar posible al original, o, por el contrario, deben mantenerse en el estado en el que fueron encontrados para favorecer la investigación histórica? (Vinent, Gustems y Martín, 2014). Un dilema, sin duda, de gran complejidad, pero que no debe eclipsar el objetivo principal de la musealización de la música, a saber, promover el conocimiento de la historia, del arte y del pensamiento de las distintas culturas y pueblos.

Por consiguiente, en este compromiso con la sociedad, el Museo de Teruel tiene un papel fundamental para la comunidad autónoma de Aragón. Desde que inició su propia sección etnológica, en 1970, ha sido promotor de múltiples estrategias e iniciativas culturales que han permitido a la ciudad de Teruel gozar de muestras estables de los modos de vida y de la cultura material de la provincia (Prieto, 2016). Así pues, en este capítulo analizaremos los instrumentos musicales que forman parte de la selección de bienes materiales organológicos que podemos encontrar en el Museo de Teruel, tanto en su departamento de etnografía, como en su sección de arqueología. De esta forma, a través de la catalogación y el análisis de los usos

y funciones de estos instrumentos musicales procedentes de distintas localidades de la provincia de Teruel, podemos realizar una aproximación a su paisaje sonoro, iniciado en estudios anteriores (Prieto y Ruiz, eds., 2008), y un análisis más amplio de todo aquello que rodeó y rodea a la música, como elemento constitutivo de la cultura de los pueblos y como reflejo de la necesidad de expresión que caracteriza al ser humano.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE SONORO

Las sociedades crecen en entornos acústicos determinados: la música, la lengua hablada y los sonidos de los objetos forman parte de la idiosincrasia de los pueblos y de su memoria colectiva sonora (Woodside, 2008: 3). Esto justifica la importancia de considerar a los instrumentos musicales como objeto de estudio en el ámbito de la construcción del paisaje sonoro, ya que a través de ellos podemos apreciar ciertas “complejidades sincréticas” que explican la diversidad cultural de las sociedades pasadas, presentes y futuras (Galindo, 2010: 100). Así, la expresión sonora y musical se ubica dentro de un determinado contexto socio-histórico y toma referentes de paisajes sonoros específicos (Woodside, 2008: 2).

Fue Raymond Murray Schafer, pedagogo musical y compositor canadiense, quien acuñó en 1969 el término *soundscape* (“paisaje sonoro”) referido a cualquier campo acústico formado por un conjunto de sonidos que se da en un lugar específico. Estos hechos sonoros pueden ser analizados desde el punto de vista acústico, sociológico, histórico, ecológico, tecnológico, entre otros (Schafer, 1977).

Para la construcción de un paisaje sonoro, según Schafer, se han de tener en cuenta los denominados “sonidos clave” (*keynote sounds*), que son los sonidos particulares “de fondo” que caracterizan a un lugar determinado. Estos pueden captarse de manera subconsciente por un grupo humano y se consideran arquetípicos, dado que su significado forma parte de un legado heredado del pasado. En este plano, pensando en el ámbito rural, se podrían situar por ejemplo los sonidos producidos por instrumentos y objetos sonoros relacionados con el ganado y el pastoreo. Por otro lado, se encuentran las denominadas “marcas sonoras” (*soundmarks*) en referencia a aquellos sonidos comunitarios identitarios. Estos, captados de manera consciente, representan códigos de tipo antropológico,

que podemos vincular tanto a la música popular como a ciertas señales codificadas, como los toques de campana de las iglesias.

3. METODOLOGÍA

Para la descripción y análisis de los instrumentos musicales conservados en el Museo de Teruel, en primer lugar se han revisado sus fondos a través de la Red Digital de Colecciones de Museos de Aragón¹ (Gobierno de Aragón), perteneciente a la plataforma Ceres (Colecciones en Red – Red Digital de Colecciones de Museos de España) del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Tras localizar los instrumentos musicales, se han revisado los contenidos de sus correspondientes fichas catalográficas y se han añadido los siguientes campos, siguiendo criterios organológicos: “Subdivisión” y “Código Hornbostel-Sachs”. Estos ítems de clasificación de instrumentos musicales pertenecen al método desarrollado en 1914 por los musicólogos Curt Sachs y Erich von Hornbostel, en vigencia desde entonces, en el que dividen los instrumentos en los distintos modos de producción del sonido: aerófonos, cordófonos, idiófonos y membranófonos. A su vez, estos presentan una subdivisión en la que se especifican sus aspectos morfológicos, y a la que corresponden distintos códigos numéricos (Sachs y Hornbostel 1914; traducido en Serrano, 2018).

Respecto a las fichas de catalogación de los fondos museísticos de la plataforma Ceres, se ha modificado aquí el orden de los campos, dando preferencia a los organológicos. Así, se han reordenado los campos, tal y como figuran en la catalogación *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (Bordas, vol. II, 2001, pp. 31-34; revisado en Vázquez, 2019: 23-34), quedando de la siguiente forma:

- Encabezamiento (nombre genérico del instrumento).
- Subdivisión.
- Código Hornbostel-Sachs.
- Constructor.
- Fecha.
- Descripción.
- Materiales.

¹ <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/>

- Técnica.
- Dimensiones.
- Departamento.
- Nº de inventario.
- Procedencia.

Además, respecto de la catalogación utilizada en Ceres, se ha modificado el campo “autor” por el de “constructor”, más afín al ámbito organológico, y se ha eliminado el de “uso/función”, ya que este apartado lo desarrollamos posteriormente de una manera más profunda. En este sentido, tras la realización de las fichas de catalogación de los instrumentos musicales conservados en el Museo de Teruel, que se incluyen en este trabajo como Anexo, estas se han ordenado según el modo de producción de sonido: primero, instrumentos aerófonos, y después, idiófonos. Por último, se han agrupado los instrumentos musicales en tres bloques según su función, correspondientes al silbato de cerámica, a los instrumentos relacionados con la ganadería y el pastoreo, y a las matracas y carracas, en un capítulo que exponemos a continuación. En él, se analizan los usos de estos grupos de instrumentos a través de una revisión de fuentes bibliográficas y musicales, y se ponen en relación con sus lugares de procedencia, para posteriormente poder obtener ciertas conclusiones acerca del paisaje sonoro de las mismas.

4. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUSEO DE TERUEL

Tras la búsqueda y análisis de los instrumentos musicales conservados en el Museo de Teruel, se ha realizado una ficha de catalogación con los criterios que acabamos de exponer, que se recogen en el Anexo del presente trabajo. En total, se han hallado y estudiado 27 instrumentos musicales, de ocho tipologías distintas: un silbato y una flauta de caña (instrumentos aerófonos), pertenecientes a los departamentos de arqueología y etnografía respectivamente; y tres carracas, una matraca, dos collares de ganadería, un cencerro y 17 esquilas (instrumentos idiófonos), conservados en el departamento de etnografía.

A continuación, se han agrupado estos instrumentos musicales en tres apartados, con el fin de analizar su función.

4.1. Silbatos de cerámica: un legado hispano-musulmán *(ficha 1 del Anexo)*

Los silbatos de cerámica con configuración zoomorfa han estado presentes en tierras peninsulares desde la prehistoria, y contamos con varios ejemplares conservados de época nazarí (siglos XIII al XV), procedentes del sur de la Península, en lugares como Granada, Jaén y Almería (García, 2011: 463-464).

El silbato conservado en el Museo de Teruel, procedente de la misma ciudad y datado en el siglo XV, presenta forma de pájaro apoyado sobre tres patas, hecho de cerámica con decoración de trazos monocromos en color morado realizados en manganeso (Ortega, 2002: 37 y 299). Presenta un bisel en la cola y embocadura al final de la misma. El sonido, de timbre agudo, se produce mediante el insuflado del aire que es cortado por el bisel y amplificado en la caja de resonancia (cuerpo del pájaro).

Se trata de un silbato concebido como juguete para niños y obedece a un patrón de aerófono con función lúdica muy común en lugares hispanomusulmanes. Refleja la costumbre de realizar pequeñas piezas de cerámica para niños con motivo de una festividad, tal y como se realiza en la actualidad en algunas celebraciones, sirva de ejemplo la costumbre de introducir pequeñas figuras de cerámica de juguete en los roscones de Reyes y otros postres tradicionales (Marinetti, 1997: 185).

En Teruel, está documentada la presencia de importantes talleres de alfarería de tradición mudéjar en el centro urbano de la ciudad a partir del siglo XIII (Ortega, 2002: 120), que inician una tradición que se mantiene en la actualidad y que es una de las señas de identidad de la ciudad. De este modo, los timbres agudos y sonoridades lúdicas de estos instrumentos del pasado nos brindan una pequeña pero interesante aproximación al paisaje sonoro histórico de la Baja Edad Media, y son vestigios de la enriquecedora multiculturalidad sonora que habitó en esta época en tierras turolenses.

4.2. Instrumentos musicales y objetos sonoros en el ámbito pastoril *(fichas 2 y 7 –10)*

- **Flautas de caña (ficha 2):**

La flauta es un instrumento aerófono cuyo sonido es producido por un bisel con canal de insuflación. Puede estar realizado de varios materiales, aunque los

más comunes en el ámbito popular son la caña y la madera. En Aragón también se denomina a este instrumento *fabirol*.

Dado el sencillo principio de producción de sonido de este instrumento, se trata de uno de los más antiguos del patrimonio musical de la humanidad, formando parte de diversas culturas musicales. La flauta se relaciona con la vida pastoril desde la Antigüedad: en el ámbito rural, la relación entre el mundo pastoril y la música se remonta a una tradición ancestral vinculada a los ritos mágicos, en los que se invocaba la procreación de ganado, la protección ante plagas y la llegada de lluvias (Andrés, 2012: 740). Esta asociación nace probablemente del hecho de que una de las principales actividades económicas de los pueblos indoeuropeos fuera el pastoreo. Al pastor, por tanto, se le ha concebido como civilizador, y se le han atribuido especiales destrezas en determinadas artes, entre ellas la música.

Los pastores han desarrollado un modo de vida basado en la subsistencia y en el conocimiento del medio natural. De esta manera, muchos de ellos han fabricado sus propios instrumentos musicales con materiales como maderas, cañas y pieles, entre los que se encontraban principalmente flautas y gaitas, y los utilizaban antiguamente cuando practicaban la trashumancia (Lizarazu de Mesa, 2003: 245-252), muy arraigada en las comarcas turolenses de la Sierra de Albarracín y el Maestrazgo. Contaban así con una vía sonora de aviso entre ellos cuando había dificultades orográficas en el terreno, así como para localizar a su rebaño, lo cual nos remite a la conocida sensibilidad de los animales a la música, tal y como atestiguan numerosos estudios etnográficos, explicando así la comunicación sonora entre el pastor y el rebaño (Molina, 1997: 297). Estos mismos instrumentos eran utilizados en distintas festividades y celebraciones en el ámbito rural junto con otros aerófonos e instrumentos de percusión, principalmente. Podemos escuchar el sonido de la flauta de caña a través de la grabación de un intérprete de Villastar (Teruel)²:

<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-TER-029-263-004/Toque/con/flauta/de/caña.html&oral#.Xz6gxx19j5a>

2 Archivo sonoro. *Literatura oral y música tradicional*. Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés, Gobierno de Aragón. www.sipca.es/censo/busqueda_oral_simple.html

- **Esquilas, cencerros, cascabeles y campanillas (fichas 7 a la 10):**

Las esquilas o *esquillos* son campanas, instrumentos idiófonos de golpe directo percutado, habitualmente de forma cilíndrica y con badajo, utilizados principalmente en el ámbito ganadero. Sirven principalmente para distinguir los rebaños en la lejanía e identificar las crías a sus madres. Aparte de su principal función, está documentado su uso como amuleto protector del ganado contra el “mal de ojo”, y para preservarlo de enfermedades y ataques de otros animales (Burillo y Gonzalvo, 1981: 32; Aguirre, 1988: 134-135).

Según la distribución geográfica, hay distintas formas para denominarlos, siendo en Aragón los más difundidos *campana*, *cencerro*, *cañones*, *cimbal*, *cuartiza*, *esquila*, *tringola* y sus derivados, entre los que se encuentran también los cascabeles y campanillas. Además, por elipsis del sustantivo, se constatan designaciones que aluden al tamaño o a los animales que la usan (Moreno y Sánchez, 1984: 315-319). Están formados por más de una veintena de tipologías, y al conjunto de varios de ellos se le denomina *alambre*, antiguo sinónimo del cobre y sus aleaciones (bronce y latón). Las esquilas constan de asa de fuera, oreja, asa de dentro, bailador, badajo, acequia y ribete y correa cruzada o *fresnillo* en la cabeza del animal, para impedir el golpe contra su pecho que apagaría el sonido. Cada rebaño suele llevar gran cantidad de pequeñas esquilas, que aportan variedad de timbres y color al conjunto (Martínez, coord., 2001: 32-33).

En el ámbito de la provincia de Teruel, existen distintas tipologías con sus respectivas denominaciones. En el caso de las que se conservan en el Museo de Teruel, según su tamaño y tipo de ganado, se denominan: *tafillo* de hurón, *tafillo chiquico*, *tafillo* corriente, *tafillo* de cordero, *boretán* pequeño, *boretán* grande, *piquete* pequeño, *piquete* grande, *ovejera*, *ovejera* chata, *carnera* pequeña, *carnera* grande, *cabrera* pequeña, *cabrera* grande, *cañón* pequeño, *cañón* mediano y *cañón* grande. Cabe señalar que no hay modificaciones entre los utilizados antiguamente y los actuales, construyéndose de la misma forma y con los mismos materiales (Burillo, Gonzalvo, 1981: 6).

Podemos escuchar el sonido de las esquilas conservadas en el Museo de la Trashumancia de Guadalaviar (Comarca de la Sierra de Albarracín, Teruel), en el siguiente enlace³:

3 *Ídem.*

<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-TER-031-120-016/Esquilas/del/Museo/de/la/Trashumancia.html&oral#.Xz1Yox19j5Y>

Estos instrumentos idiófonos se han utilizado también en el ámbito rural de forma descontextualizada a su propósito original en las denominadas *cencerradas*, consistentes en la realización de sonidos constantes con varios de estos instrumentos junto con ruidos y voces, habitualmente por la noche, con el fin de hacer escarnio y ofender. Podían ir dirigidas especialmente a viudos y viudas que se casaban en segundas o terceras nupcias (Burillo y Gonzalvo, 1981: 33). Era habitual que estos hechos culminaran en procesos criminales (Mañero, 2017: 266), tal y como aparece en algunas ocasiones documentado.

Por otro lado, en el Museo de Teruel se conservan sendos collares con cascabeles y campanillas. Estos estaban destinados a adornar las caballerías o ganaderías en las romerías y ferias, sirviendo, a su vez, como símbolo de buenos augurios en la siembra y en la petición de lluvias (Andrés, 2012: 323). El sonido de un collar de cascabeles, registrado en la localidad turolense de Josa (comarca de las Cuencas Mineras) es el siguiente⁴:

<http://www.sipca.es/censo/1-IAL-TER-026-131-029/Sonido/de/cascabeles.html&oral#.Xz1YXh19j5Y>

Estos instrumentos son, en definitiva, una muestra patente de los modos de vida del ámbito rural tan presentes en la provincia de Teruel. Pero sus sonidos también representan, a través de su componente extra-musical, una parte sustancial del horizonte sonoro de actividades, no solo laborales, sino también lúdico-festivas, permitiéndonos conocer las inquietudes y costumbres de la sociedad turolense que circunscribía a estos objetos sonoros.

4.3. Carracas y matracas, del templo a las calles (fichas 3 – 6)

La carraca (del árabe *harraqa*) es un instrumento idiófono de percusión indirecta consistente en una lengüeta de madera que fricciona sobre una rueda dentada

4 *Ídem.*

cuando está gira alrededor del mango. La forma más difundida para designar a este instrumento musical en el territorio aragonés es bajo el término onomatopéyico de “carracla”, como así se recoge en algunas zonas geográficas de Aragón. Sin embargo, en algunas localidades de la provincia de Teruel se denomina *garrau*, como en Valderrobres, y *carrets* en Peñarroya de Tastavins. También haciendo alusión a que se trata de un instrumento “de rueda”, encontramos la designación de *rodet* en La Codoñera y *rodeta* en Montalbán. Por último, debido al sonido estridente que este instrumento produce, se denomina *rodera* en Alloza, *rudera* en Muniesa, y *ruidera* en Mas de las Matas (Buesca y Fort, 1995: 30-33). Tradicionalmente ha cumplido una función religiosa y litúrgica, documentada desde época medieval en el ámbito de los monasterios, y muy presente en diversos oficios de Semana Santa, sustituyendo el sonido de las campanas. Podemos escuchar una grabación original de su sonido en el siguiente enlace, en el que dos informantes hacen sonar este instrumento al que denominan *rodete* junto a una cancioncilla para “llamar a misa” en Semana Santa (a partir del minuto 1)⁵:

<http://etno.patrimoniocultural.aragon.es/estercuel/sonido/AudioTrack34.mp3>

Por su parte, la matraca (del árabe *mitraqa*) es un instrumento idiófono de percusión indirecta cuyo sonido se produce cuando, al ser sacudido el instrumento por el ejecutante, los mazos golpean la tabla a la que van unidos. Los usos de las matracas han sido también religiosos y litúrgicos, y tanto estos como su denominación ha estado así extendida por toda la geografía española. Las matracas simples, al igual que las carracas, suelen ser instrumentos de pequeñas dimensiones que se ejecutan con una sola mano. Existen también otras de mayor tamaño, situadas en los campanarios de las iglesias para llamar a los oficios. Una muestra de ello la encontramos en 1611, en *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias, donde se señala el uso de este instrumento para anunciar el oficio de *maitines* y para tañer a las horas durante los tres días de la Semana Santa en los que cesaban las campanas. (Puy, 2006: 204).

5 VV.AA. *Tradición oral del Somontano turolense*. Asociación Cultural “Gaiteros de Esteruel”, coord. Jesús Rubio Abella. Servicio de Patrimonio Etnológico Lingüístico y Musical, Diputación General de Aragón, 2002. <http://etno.patrimoniocultural.aragon.es/estercuel/portada.htm>

Tanto carracas como matracas participaban en la liturgia del Oficio de Tinieblas durante el Triduo Sacro en Semana Santa, desaparecido tras la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II (1961), que culminaba en un estruendo producido por los fieles haciendo sonar estos instrumentos junto con *tabletas* para evocar el sonido del terremoto que se produjo en el momento de la muerte de Cristo. Además, estos instrumentos se hicieron muy populares entre los niños, que en algunas localidades asumieron la costumbre de anunciar los avisos de los actos litúrgicos de Semana Santa por sus calles (García de Paso, 2008: 56-57). Con el paso del tiempo y la desaparición de estos ritos, estos instrumentos quedaron relegados a juguetes sonoros, que los niños hacían sonar en el ámbito urbano y en el doméstico. No obstante, hace unas décadas, algunas cofradías penitenciales los han recuperado en sus procesiones (Puy, 2006: 205). Así ha ocurrido en muchas localidades turolenses, en las que se han ido incorporando secciones de matracas y carracas a las bandas de cornetas, tambores y bombos que participan en la Semana Santa (Blasco, 2000: 50). Algunas de las matracas de gran tamaño ubicadas en los campanarios de las iglesias han sido restauradas y se ha recuperado también su uso puntual.

El uso de estos objetos sonoros en tierras aragonesas estaba tremendamente extendido, algo que queda evidenciado por el número de carracas y matracas que se conservan en museos de esta comunidad. Encontramos, pues, tres carracas y una matraca de mano –analizadas en este trabajo– en el Museo de Teruel; dos matracas y una carraca en el Centro de Interpretación de Cultura Popular del Parque Cultural del Río Martín (Albalate del Arzobispo, Teruel), procedentes de Albalate y Alcaine (Teruel); dos matracas conservadas en el Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central (Abizanda, Huesca) provenientes de la capital turolense (Vergara, 2001); así como diversas muestras conservadas en los campanarios de las iglesias de distintas localidades de la provincia.

Por ello, podemos concluir sin duda que estos instrumentos representan una parte indisoluble del paisaje sonoro de la Semana Santa turolense y aragonesa, deviniendo un componente fundamente del sonido que imperaba durante estas festividades de las calles de antaño.

5. CONCLUSIONES

Los instrumentos musicales son muestras tangibles de la idiosincrasia sonora de los pueblos, y delimitan sus particularidades musicales y sociales respecto a otras. En este sentido, la tradición musical oral no sólo se construye a través del repertorio, sino que se materializa en el patrimonio organológico, es decir, en el conjunto de instrumentos musicales y objetos sonoros que representan a diferentes culturas. Por todo esto, los museos, como es el caso del Museo de Teruel, son repositorios de un patrimonio musical tangible que nos permite aproximarnos a algunos aspectos relacionados con el paisaje sonoro.

En este caso, en el Museo de Teruel se conservan veintisiete instrumentos musicales, dos aerófonos, y veinticuatro idiófonos, todos procedentes de localidades turolenses, de los que hemos revisado y completado su catalogación previa a través de criterios organológicos, y hemos analizado sus funciones para ponerlas en relación con el paisaje sonoro. Estos fondos museísticos nos ofrecen una muestra material de gran valor para el estudio, no solo de la historia local de aquellas regiones que albergan este patrimonio, sino también de la interrelación de los elementos musicales, sociales y culturales que permiten construir un paisaje sonoro específico. Los sonidos de los instrumentos musicales analizados están íntimamente ligados a las actividades idiosincrásicas propias de la región, como son las labores relacionadas con el pastoreo y el cuidado de la ganadería. Pero estos también se vinculan con actividades lúdicas, festivas e infantiles, así como costumbres litúrgicas y religiosas, arraigadas aún a esta tierra y que, por tanto, siguen formando parte de su cosmovisión.

Así pues, esta abundancia de bienes materiales musicales rastreables en el ámbito turolense da fe de la necesidad de proteger y difundir una parte del patrimonio cultural en ocasiones invisibilizada por la complejidad y ambigüedad de su naturaleza. Por ello, a través de este breve capítulo, hemos tratado de demostrar que la musealización y el estudio de la música debe aprovechar precisamente esta dualidad, que oscila entre lo material y lo inmaterial, para garantizar una comprensión profunda de las sociedades del pasado.

Este trabajo puede ser un punto de partida que pueda completarse en el futuro con el estudio y análisis de los instrumentos musicales conservados en otros museos de la provincia de Teruel, como son el Museo de Albaracín, en el que se

custodian sendos fragmentos de hueso de un cordófono y aerófono del siglo XI, y el Centro de Interpretación de Cultura Popular del Parque Cultural del Río Martín (Albalate del Arzobispo), en el que se conserva una buena muestra de instrumentos de viento y cuerda propios de la música popular aragonesa, que enriquecería esta aproximación al paisaje sonoro turolense.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE SORONDO, ANTXON (1988). "Usos y creencias mágicas en Euskalleria sobre las campanas, campanillas y cencerros" en Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía, 6, 1988, pp. 127-136.
- ANDRÉS, RAMÓN (2012). Diccionario de música, mitología, magia y religión. Barcelona: Acantilado.
- BLASCO LÓPEZ, JESÚS, (2000). "La Semana Santa del valle del Jiloca," en El Baúl de la Memoria del Jiloca, consulta 18 de agosto de 2020. Disponible en: <http://elbauldelamemoria.org/items/show/681>.
- BORDAS IBÁÑEZ, CRISTINA (1999). Instrumentos musicales en colecciones españolas, 1 y 2. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- BUESA OLIVER, TOMÁS, FORT CAÑELLAS, MARÍA ROSA (1995). "Instrumentos musicales más comunes en Aragón, Navarra y Rioja" en Nassarre: Revista aragonesa de musicología, 11, 1-2, pp. 25-52.
- BURILLO MOZOTA, FRANCISCO Y GONZALVO VALLESPI, ÁNGEL (1981). La fabricación de la esquila en Mora de Rubielos. Teruel: Colegio Universitario, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense.
- GARCÍA BENITO, CARLOS (2011). "Un posible silbato de cerámica procedente de Monte Perdiguero, Calahorra (La Rioja)" en Kalakorikos, 16, 2011, pp. 461-468.
- GALINDO PALMA HUMBERTO (2010). "Instrumentarium: Las culturas tradicionales vistas desde el patrimonio instrumental", en *Música, cultura y pensamiento*, 1, 1, 2010, pp. 99-111.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, ALFONSO (2008). "Historia, rito y tradición de la Semana Santa en Aragón" en GÓMEZ URDÁÑEZ J.L. Y GONZÁLEZ CAIZÁN C.

(coord.) La Semana Santa en las culturas de los confines de la cristiandad oriental y occidental, pp. 47-70.

- GEMBERO-USTÁRROZ, MARÍA (2005). "El patrimonio musical español y su gestión" en *Revista de Musicología* 28, 1, 2005, Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 135-182.
- LIZARAZU DE MESA, MARÍA ASUNCIÓN (2003). "Los pastores y la música" en NOVOA PORTELA, F. y ELÍAS PASTOR, L.V. (coord.) Un camino de ida y vuelta: la trashumancia en España. Barcelona: Lunwerg, pp. 245-252.
- MAÑERO LOZANO, DAVID (2017). "Las encerradas. Transmisión oral, circunstancias y lógica festiva de un género efímero" en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 72, 1, enero-junio 2017, pp. 265-288.
- MARINETTO SÁNCHEZ, PURIFICACIÓN (1997). "Juguetes y silbatos infantiles de época nazarí" en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 46, 1997, pp. 183-205.
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, JAVIER (2001). Museo de la Trashumancia, Guadalaviar, Sierra de Albarracín (Teruel). Zaragoza: Gobierno de Aragón.
- MOLINA MORENO, FRANCISCO (1997). "Orfeo músico" en *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 7, 1997, pp. 287-308.
- MORENO FERNÁNDEZ, FRANCISCO Y SÁNCHEZ PÉREZ, JUAN IGNACIO (1984). "Los nombres de la «esquila» y la «esquilita» en varias regiones españolas" en *Archivo de filología aragonesa*, 34-35, pp. 315-359.
- ORTEGA ORTEGA, JULIÁN M (2002) ...Operis terre turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel. Teruel: Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel.
- PRIETO MARTÍN, JOSÉ Y RUIZ CAPELLÁN, VEGA (eds.) (2008). Testimonios: fragmentos para ver y oír Teruel. Teruel: Fundación Universitaria Antonio Gargallo, Instituto de Estudios Turolenses.
- PRIETO MARTÍN, JOSÉ. (2016). "El impacto en la ciudad del Museo de Teruel y los estudios de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza" en CHAVES MARTÍNEZ, M.A., y LORENTE LORENTE, J.P. (eds.). Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Madrid: Icono14.

- PUY CRISTÓBAL, RAFAEL (2006). “Los macillos o matracas de Campanario en Calahorra” en *Kalakorikos*, 11, 2006, pp. 203-214. ISSN 1137-0572.
- SACHS, CURT, HORNOSTEL, ERICH M. VON (1914) “Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch”, en *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, nº 4-5, Berlín.
- SCHAFER, R. MURRAY. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. New York: Knopf, 1977.
- SERRANO GODOY, JAVIER (2018). Versión en español de la clasificación de instrumentos musicales de Curt Sachs y Erich von Hornbostel. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VÁZQUEZ GARCÍA, ELENA (2019) “Catalogación de instrumentos musicales”. En CRISTINA BORDAS IBÁÑEZ y ELENA VÁZQUEZ GARCÍA (eds.). *Gestión del Patrimonio Musical*, II. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, pp. 23-34.
- VERGARA MIRAVETE ÁNGEL (2001). “Instrumentos musicales tradicionales en las colecciones y Museos de Aragón”. Servicio de Patrimonio Etnológico Lingüístico y Musical, Diputación General de Aragón. Disponible en: <http://etno.patrimoniocultural.aragon.es/inmusicales/portada.htm>.
- VINENT, MARÍA, GUSTEMS, JOSEP Y MARÍN, CAROLINA (2014). “Origen y desarrollo de los Museos de la Música” en *Artseduca*, 7, 2014, pp. 92-101.
- VINENT, MARÍA (2016). *Estudio y análisis de los museos de música en Europa. Espacios de investigación, comunicación y educación*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- WOODSIDE, JULIAN (2008). “La historicidad del paisaje sonoro y la música popular”, en *Trans: Transcultural Music Review – Revista Transcultural de Música*, 12, pp. 1-17.

ANEXO

FICHAS CATALOGRÁFICAS DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES DEL MUSEO DE TERUEL

AERÓFONOS

FICHA 1. Flauta globular de cerámica: silbato	
Subdivisión	Bisel, con canal: cuerpo globular.
Código Hornbostel-Sachs	421.221.41
Constructor	Taller anónimo de alfareros de Teruel.
Fecha	Siglo XV.
Descripción	Flauta globular, con canal y sin agujeros digitales. Presenta forma de pájaro apoyado sobre tres patas, con bisel en la cola y embocadura al final de la misma. Está decorado con motivos geométricos de trazos monocromos.
Materiales	Cerámica esmaltada.
Técnica	Coroplastia.
Dimensiones	8,70 cm x 6,80 cm x 12,40 cm.
Departamento	Arqueología.
Nº de inventario	06675
Procedencia	Casco urbano de la ciudad de Teruel (yacimiento).



Figura 1. Silbato. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Fuente: Jorge Escudero

FICHA 2. Flauta de caña	
Subdivisión	Bisel, con canal.
Código Hornbostel-Sachs	421.221.12
Constructora	Loreto Edo.
Fecha	1ª mitad del siglo XX.
Descripción	Flauta que presenta embocadura con bisel tallado en un extremo de la caña. Tiene seis agujeros digitales superiores y uno inferior.
Materiales	Caña.
Dimensiones	36,50 cm x 2 cm (diámetro).
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	05155
Procedencia	Mora de Rubielos (Comarca de Gúdar-Javalambre, Teruel).



Figura 2. Flauta de caña. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Fuente: Jorge Escudero.

IDIÓFONOS

FICHA 3. Carraca	
Subdivisión	Golpe indirecto: rascado.
Código Hornbostel-Sachs	112.24
Fecha	1ª mitad del siglo XX.
Descripción	Consta de caja rectangular, lengüeta, rueda dentada y mango vertical.
Materiales	Madera.
Dimensiones	17 x 5 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	01431
Procedencia	Villar del Salz (Comarca del Jiloca, Teruel).



Figura 3. Carraca. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Fuente: Jorge Escudero.

FICHA 4. Carraca

Subdivisión	Golpe indirecto: rascado.
Código Hornbostel-Sachs	112.24
Fecha	1ª mitad del siglo XX.
Descripción	Consta de caja circular donde se encuentra sujeta una lengüeta, rueda dentada y mango vertical.
Materiales	Madera.
Dimensiones	15 cm x 12 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	12934
Procedencia	Teruel.

FICHA 5. Carraca

Subdivisión	Golpe indirecto: rascado.
Código Hornbostel-Sachs	112.24
Fecha	1ª mitad del siglo XX.
Descripción	Consta de una caja circular partida donde se encuentra sujeta una lengüeta, rueda dentada y mango vertical.
Materiales	Madera.
Dimensiones	16 cm x 9,50 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	12934
Procedencia	Teruel (Comarca de Teruel).

FICHA 6. Matraca	
Subdivisión	Golpe indirecto: rascado.
Código Hornbostel-Sachs	112.121
Fecha	1ª mitad del siglo XX.
Descripción	Consta de una tabla de madera, dos martillos móviles del mismo material sujetos con clavos para golpear dicha tabla, y un mango.
Materiales	Madera.
Dimensiones	22 cm x 13,50 cm x 7 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	02268
Procedencia	Teruel (Comarca de Teruel).



Figura 3. Matraca. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Fuente: Jorge Escudero.

FICHA 7. Collar de caballería con cascabeles

Subdivisión	Golpe indirecto: sacudido.
Código Hornbostel-Sachs	112.13
Fecha	Finales de siglo XIX – principios del siglo XX.
Descripción	Collar de cuero del que cuelgan doce cascabeles de metal.
Materiales	Cuero y metal.
Técnica	Forjado.
Dimensiones	44 cm x 4 cm (anchura).
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	02332
Procedencia	Oliete (Comarca de Andorra, Teruel).
Observaciones	Se utiliza en las caballerías cuando van de romería. Adornar las caballerías en los días festivos con motivo de las romerías.



Figura 5. Collar de caballería. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Fuente: Jorge Escudero.

FICHA 8. Collar de caballería con campanillas

Subdivisión	Golpe directo: percutido.
Código Hornbostel-Sachs	111.242.222
Fecha	Finales de siglo XIX – principios del siglo XX.
Descripción	Collar de cuero del que cuelgan doce campanillas de metal con badajo. La segunda campanilla del lado derecho y la segunda del lado izquierdo presentan grabado.
Materiales	Cuero y metal.
Técnica	Forjado.
Dimensiones	54 cm x 26 cm x 4,50 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	01716
Procedencia	Oliete (Comarca de Andorra, Teruel).
Observaciones	Caude (Comarca de Teruel, Teruel).

FICHA 9. Cencerro de ganadería con collar	
Subdivisión	Golpe directo: percutido.
Código Hornbostel-Sachs	111.242.122
Fecha	Finales de siglo XIX – principios del siglo XX.
Descripción	Cencerro de cobre o bronce con badajo y asa, en la que se sujeta un collar de cuero para ganadería que cierra con una llave de madera de boj.
Materiales	Metal, cuero y madera de boj.
Técnica	Forjado.
Dimensiones	30 cm x 12 cm.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	01711
Procedencia	Valderrobres (Comarca de Matarraña/Matarranya, Teruel).

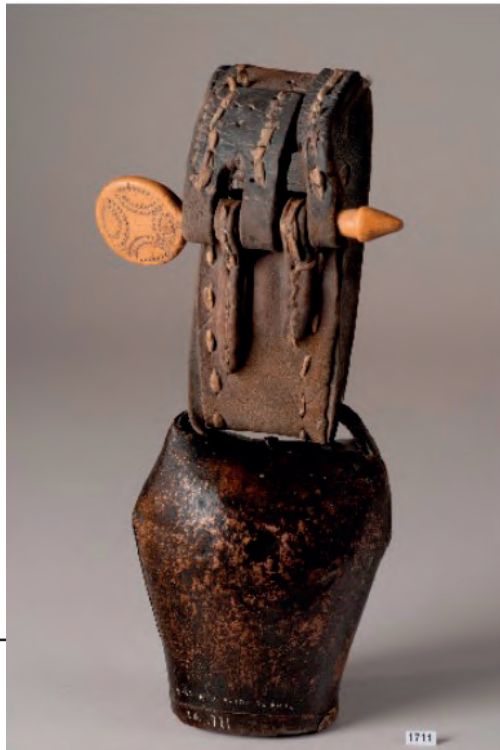


Figura 6. Cencerro. Red Digital de Colecciones de Museos de España.
Fuente: Jorge Escudero.

FICHA 10. Diecisiete esquilas de ganadería sin collar

Subdivisión	Golpe directo: percutido.
Código Hornbostel-Sachs	111.242.122
Fecha	Finales de siglo XIX – principios del siglo XX.
Descripción	Esquilas de forma más o menos cilíndrica, con asa en la parte superior y badajo en la inferior. Según su tamaño y tipo de ganado, se denominan: <i>tafillo de hurón</i> , <i>tafillo chiquico</i> , <i>tafillo corriente</i> , <i>tafillo de cordero</i> , <i>boretán pequeño</i> , <i>boretán grande</i> , <i>piquete pequeño</i> , <i>piquete grande</i> , <i>ovejera</i> , <i>ovejera chata</i> , <i>carnera pequeña</i> , <i>carnera grande</i> , <i>cabrera pequeña</i> , <i>cabrera grande</i> , <i>cañón pequeño</i> , <i>cañón mediano</i> y <i>cañón grande</i> .
Materiales	Hierro y aleación de cobre.
Técnica	Forjado.
Dimensiones	Diferentes tamaños.
Departamento	Etnografía.
Nº de inventario	005187 a 05203.
Procedencia	Mora de Rubielos (Comarca de Gúdar-Javalambre, Teruel).



Figura 7. Esquila. Red Digital de Colecciones de Museos de España.
Fuente: Jorge Escudero.

Reflexiones sobre la recuperación de patrimonio musical histórico y su integración en la enseñanza

Susana Sarfson Gleizer

*Profesora Titular de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidad de Zaragoza y miembro del IPH.
sarfson@unizar.es*

1. INTRODUCCIÓN

Este capítulo propone una serie de reflexiones que nacen del cruce entre conceptos vinculados a la investigación sobre patrimonio musical y docencia, enfocando el contexto propio de España y los países de Hispanoamérica. Se trata en un amplísimo territorio que posee un ingente patrimonio cultural, con importantes lazos aunque también notables diferencias. Dentro de este ámbito, el patrimonio musical es copioso en sus distintos géneros y especies, e incluye partituras musicales, documentos, iconografía musical, fuentes hemerográficas. Todo ello revela vínculos, recorridos, entrecruzamientos, en definitiva, enlaces entre situaciones particulares y contextos más generales, cuyo estudio comienza por la conservación y la recuperación de las fuentes.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

Por otra parte, la fortaleza de la música como patrimonio vivo está relacionada con la posibilidad de formación musical de amplios sectores de la población, es decir, que el desarrollo auditivo y la práctica musical estén disponibles tanto en la escolaridad obligatoria como en procesos formativos especializados, y que la docencia se pueda unir con la investigación: para que esta nutra los repertorios que se ponen a disposición de los estudiantes de música en los distintos niveles, y para que el público tenga la formación necesaria para comprender qué escucha.

El tercer elemento que va a colorear nuestra reflexión es la propia experiencia investigadora: un trabajo de recuperación que se centra en el patrimonio musical histórico, en su enseñanza, y en la divulgación del mismo. Asumimos que existe una conexión entre los estudios académicos y la educación musical, de manera de llevar el patrimonio rescatado también al disfrute del público: la música tienen una función expresiva y comunicativa, pero también podría contribuir a dinamizar el desarrollo integral de ciertas comunidades. Hay música que hoy se considera tradicional pero que contiene elementos provenientes de la música del renacimiento y del barroco, aunque haya tenido transformaciones y reelaboraciones propias de los distintos contextos.

La riqueza del patrimonio histórico musical, tanto aquel surgido en las comunidades eclesiásticas o aristocráticas, como el que proviene de sectores populares de distintas tradiciones, constituye un legado cultural ubérrimo que presenta posibilidades tanto para la educación musical general como para la formación musical especializada y el disfrute del público aficionado. Estas distintas manifestaciones de la cultura tienen lazos que las vinculan, y que no pocas veces integran cuestiones identitarias.

Muchos investigadores trabajamos en este tipo de recuperación, que se va plasmando en publicaciones, grabaciones y también audiciones públicas. Pero quizás quede un cierto desasosiego, al pensar que una proporción más notable de la población podría enriquecerse con los frutos de este laborioso proceso, que disfrutaría sin duda de las interpretaciones, ya fuera en calidad de auditorio en recitales públicos, o bien como intérpretes del canto o instrumentos, tanto en forma profesional como en una etapa de formación (en conservatorios o universidades). Sin embargo, gran parte de esta población muchas veces permanece ajena, por

razones diversas, al contacto con su propio patrimonio cultural, artístico y en especial, al patrimonio musical histórico que, sin saberlo, le pertenece. En este sentido, nos referimos a la cultura en tanto núcleos de significado que hacen inteligible el mundo social mediante significaciones socialmente compartidas, que incluye también cómo se capacitan los miembros para la interacción y construcción social de ese marco compartido (Hall, 1994: 37).

Todo esto nos lleva a subrayar la necesidad de promover la conservación del patrimonio cultural, en especial el patrimonio musical, para llegar a su estudio y difusión, no sólo en ámbitos académicos y musicales, sino como parte de la vida cultural de la sociedad. Para esto es importante relacionar los esfuerzos de muchos investigadores, y estrechar también los lazos entre los mismos (Sarfson y Madrid, 2008: 54).

2. ETAPAS EN LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL

En este apartado nos referiremos a la localización de fuentes, digitalización, catalogación, transcripción de partituras y ediciones modernas, estudios documentales, interpretaciones, grabaciones, y finalmente a la difusión y transferencia en distintos niveles.

En muchas poblaciones aún se conservan partituras y documentos necesarios para la comprensión del legado cultural propio, e inserto en su contexto histórico y más amplio cuando se incluyen las necesarias relaciones con la metrópolis, las líneas formativas de los sujetos (compositores, intérpretes, mecenas), tanto al tenerse en cuenta la totalidad de España como las conexiones con Hispanoamérica. La localización de fuentes documentales ignotas permite hallazgos siempre valiosos en un contexto local, y quizás importantes en uno más amplio. Sin embargo, aún queda pendiente, muchas veces, una acción de conservación tan necesaria como laboriosa: la digitalización de partituras y documentos. Esto permite no sólo la preservación de este corpus, sino su estudio a distancia, y evita el deterioro que podría suponer manipular las fuentes.

La catalogación de las fuentes (partituras y otra documentación) es un paso fundamental en los estudios musicológicos: labor ingente que cientos de

investigadores vienen realizando sin agotar la tarea, ya que el patrimonio musical español e hispanoamericano tiene dimensiones gigantescas. Los catálogos de partituras manuscritas permiten no sólo el estudio y recuperación de obras musicales, sino el estudio de la circulación de música y músicos, el conocimiento del ambiente sonoro de un lugar en una línea de tiempo, de la vida musical y cultural en ese espacio-tiempo.

Las transcripciones y ediciones modernas suponen otro reto, cuyos intríngulis no corresponden a este capítulo, y cuya utilidad es eminentemente práctica, ya que será la vía de acceso del intérprete (instrumentista, cantante, director) al patrimonio musical recuperado. Los estudios documentales, muchas veces incluidos en las ediciones, son útiles para que los intérpretes comprendan las obras en su contexto, para poder dar vida y sentido al patrimonio musical: las partituras no encierran las costumbres interpretativas, ni explican el motivo de composición o interpretación de las obras, pero los estudios documentales completan o amplían algunas cuestiones que el intérprete no debería ignorar. Por otra parte, la difusión de las ediciones permite que esas obras musicales revivan en las interpretaciones, grabaciones y en la apreciación y disfrute del público. La gestión cultural en este punto cobra importancia, porque la programación cultural, cualquiera sea la envergadura de la población o institución, resulta vital para conectar el patrimonio musical recuperado con ese público nuevo: las programaciones de conciertos, en auditorios y otros espacios culturales son el nexo necesario para que el patrimonio musical reviva. La difusión y la transferencia de la investigación se completan mediante la circulación bibliográfica internacional, las publicaciones de divulgación, los programas de radio, canales de internet, cursos de especialización musical y de extensión cultural.

3. INTEGRACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL EN LOS CONTENIDOS FORMATIVOS

La legislación educativa, tanto en España como en los países hispanoamericanos, genera estructuras, marca orientaciones, delimita espacios y tiempos disciplinares, pero, en el caso de la formación musical, no suele referir repertorios concretos. Por lo tanto, en los niveles de escolaridad obligatorios, pero también en aquellos ámbitos de formación musical específica (conservatorios de música), los docentes tienen un amplio margen para elegir las obras musicales que se estudian. Sin relegar las grandes

obras de repertorio universal, el patrimonio musical al que nos referimos puede nutrir y dar variedad a las enseñanzas de la música en todos los niveles. Por otra parte, la enseñanza y el aprendizaje de las obras del patrimonio musical son idóneas para referir su significado social y situarlas en su contexto. En este sentido, es importante tener en cuenta la dimensión multicultural y la perspectiva histórica (Frega, 134). La cultura no ser recortada y transmitida fragmentariamente, y el patrimonio musical español e hispanoamericano tiene tal extensión que ofrece amplias posibilidades didácticas, y los docentes pueden tomar la iniciativa e integrar el patrimonio como repertorios en los procesos formativos (Sarfson, 2012: 4).

Para que la educación formal pueda contribuir a mejorar su calidad, en especial en aquellas cuestiones referidas a la conservación y transmisión del patrimonio musical y literario, quizás habría que llamar la atención sobre algunas cuestiones que se enumeran a continuación:

- a.** Docentes con conciencia cultural, que se reapropian de los contenidos culturales producidos por distintos estamentos de la sociedad.
- b.** Alerta ante los peligros de los nacionalismos. Se trata de valorar las producciones culturales en sus contextos, sin deformar hacia supuestos supremacismos.
- c.** Apertura mediante el acercamiento empático a manifestaciones culturales de distintos pueblos en su contexto. No enseñar esto en los niveles obligatorios, además es detraer el conocimiento a los alumnos, a sus familias, en definitiva, a la sociedad, es desaprovechar la oportunidad de estrechar lazos entre los pueblos.
- d.** Potenciar los valores universales en la riqueza cultural. Las manifestaciones de cada tradición artística pueden mostrar una variedad de expresión ante preocupaciones universales del ser humano.
- e.** Subrayar el rol del patrimonio cultural y de la música en las identidades culturales.
- f.** Hoy las personas tenemos varias identidades culturales simultáneas, que no tienen por qué ser incompatibles sino que pueden potenciar el autoconocimiento y el respeto al otro.

Dicho esto, hay que tener en cuenta que la enseñanza de la interpretación musical es en sí misma un procedimiento inserto en la tradición: la técnica y las convenciones de interpretación de cada instrumento siguen procesos de transmisión de tipo tradicional, donde un maestro experto guía al aprendiz para adquirir paulatinamente los secretos de una tradición interpretativa. En el caso de la interpretación pianística, por ejemplo, es posible trazar linajes de pianistas, indagando quiénes fueron los maestros de cada intérprete, y así puede sorprender que muchos de los pianistas más emblemáticos tienen una genealogía pianística que pasa por Liszt o Chopin y llega muchas veces a Beethoven. Es decir, una transmisión de tipo tradicional, que suele presentar estos rasgos: dimensión práctica, carácter colectivo, origen histórico, dinamismo intergeneracional, carácter oral, matriz cultural, valor económico o social (Valladares y Olivé, 2015: 76).

Es decir, para sustanciar que diversos elementos del patrimonio cultural, y en especial, el musical, se integren en la enseñanza, los docentes, en forma consciente y personal, podrían incluir como contenidos o ejemplos, aquellas obras que resulten más convenientes en cada nivel y momento del aprendizaje, integrando el conocimiento y disfrute de estas obras en sus materiales didácticos. No se trata de alterar programaciones docentes ni sustituir grandes obras universales por producciones culturales locales, ni tampoco de aprovechar el patrimonio cultural local para exaltar nacionalismos, sino de integrar el patrimonio musical recuperado en diálogo contextualizado, para llamar la atención sobre el camino cultural de la humanidad.

4. EPÍLOGO

La recuperación del patrimonio musical histórico debería vincularse con la formación musical de los distintos niveles educativos, tanto en el ámbito de la escolaridad obligatoria como en el contexto de enseñanzas informales. Tanto en España como en Hispanoamérica existen diversas iniciativas formativas que entrelazan la actividad musical con la promoción de valores humanos, pero queda mucho por hacer para que la educación musical de calidad esté generalizada a toda la población y contribuya a la mejora de su calidad de vida.

Dentro del amplio contexto de los países hispanoparlantes, es necesario promover el conocimiento de los patrimonios culturales de estos territorios tan ricos en diversas tradiciones culturales, con sustratos diversos, entrecruzamiento de caminos por diversas razones históricas, que han recibido también los aportes culturales de pueblos de todo el orbe. En este sentido, el estudio del patrimonio cultural (artístico, literario, musical) así como sus contextos creativos y expresivos pueden enriquecer los programas de estudios en todos los niveles de la enseñanza, favoreciendo la motivación hacia los aprendizajes así como la comprensión del recorrido de estos pueblos que hoy conforman los extensos territorios de habla castellana.

En definitiva, se trata de integrar armoniosamente la investigación sobre patrimonio cultural y musical, y la formación humanística en la enseñanza, para contribuir a la construcción de una sociedad justa, tanto en aspectos materiales como en valores universales compartidos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- FREGA, ANA LUCÍA (2006). *Pedagogía del arte*, Buenos Aires: Bonum,
- HALL, STUART. "Estudios culturales: dos paradigmas", en *Causas y azares* 1, Buenos Aires, 1994, pp. 27-44.
- VALLADARES, LILIANA Y OLIVE, LEÓN. "¿Qué son los conocimientos tradicionales? Apuntes epistemológicos para la interculturalidad" en *Cultura representaciones sociales*, vol.10 (19), 2015, pp.61-101.
- SARFSON, SUSANA Y MADRID, RODRIGO (2008). "Recuperación histórico-musical en Salta (Argentina) a través de un proyecto de investigación patrocinado por la AEIC", en *III Congreso Internacional de Patrimonio Cultural y Cooperación al Desarrollo*, México: Museo Nacional de Antropología, pp. 51-54.
- SARFSON, SUSANA, MADRID, RODRIGO, GAVILANES DEL CASTILLO, LUIS, VERA RIVERA, SANTIAGO Y RODRÍGUEZ CAMPADELLO, EDUARDO (2012). *La formación musical académica en Ecuador, Bolivia y Chile. Red académica para la recuperación del patrimonio musical histórico*. Zaragoza: AECID.

Página en blanco

Experimentación e investigación en litografía

Silvia Hernández Muñoz

*Profesora Contratada doctora de dibujo de la Universidad de Zaragoza.
silviahm@unizar.es*

Francisco López Alonso

*Profesor titular de dibujo de la Universidad de Zaragoza.
flopeza@unizar.es*

Partimos de que la invención de la de la imprenta por parte de Gutemberg es de 1450 y que en 1790 Aloys Senefelder inventó la litografía, que va perfeccionándose hasta derivar en la impresión offset. Ambos tipos de impresión suponen un cambio respecto al anterior sistema en el que se consigue una impresión más rápida además de poder construir imágenes mas complejas e impresas a color.

Es en 1890 cuando se inventa el sistema offset a partir de un error de impresión. En una unidad de impresión directa, si no entra ninguna hoja de papel y la película de tinta se transmite directamente sobre el caucho, la transferencia de la tinta del caucho al papel provoca una calidad de impresión mejor que la que obtenemos en la transmisión directa.

Índice

Present.

Intro.

01

02

03

04

05

06

07

08

09

En 1850 el desarrollo de la litografía en Europa ya está en uso, y las barajas de J. Comas se imprimen con este procedimiento. Comas realiza en 1917 la última impresión litográfica con piedra. Esta fecha aparece grabada en una de las piedras originales que se imprimen en el proyecto.

En 1904 un operario ruso, Ira Rubel, que trabajaba en New Jersey imprimiendo trabajos con una máquina plana, dejó, por olvido, de marcar un pliego y la impresión pasó al caucho que cubría el cilindro. El siguiente pliego apareció impreso en las dos caras, pero Rubel detectó que la impresión hecha desde el caucho tenía una mejor calidad.

1. LA IMPRESIÓN TRADICIONAL Y SU EVOLUCIÓN

El proyecto denominado *Investigación en Diseño, litografía e impresión*, desarrolla la impresión de las piedras litográficas originales que se utilizaban hasta principios de 1900 para la impresión de los naipes de J. Comas, de diferentes barajas españolas y francesas. Entre las diversas tareas del proyecto, destaca la elaboración de un archivo en el que se reúne la impresión y digitalización de las imágenes de las piedras litográficas originales con las que se imprimían hasta el siglo pasado. Sobre estas piedras, se encuentran grabadas diferentes cartas de las barajas originales de los naipes, cuya última estampación manual se realizó en 1919.

El proyecto incluye una línea de investigación historiográfica mediante la que, por ejemplo, hemos descubierto que la representación e impresión española de naipes –los diversos juegos de naipes y la fabricación de las barajas– ha sido muy importante a lo largo de toda la historia española, mostrando, entre otras cosas, que las imágenes impresas incluidas en los naipes representaban diferentes culturas y clases sociales. Durante el pasado siglo Naipes Comas constituyó una de las principales industrias naiperas españolas, junto a la más conocida Heraclio Fournier. En 1954 se constituyó una sociedad anónima, con el nombre de Naipes y Especialidades Gráficas, que a través de sus siglas comenzó a comercializar la firma Comas. Así, N.E.G.S.A. prosiguió fabricando cartas durante años, aunque, después de varios traspasos y cambios de propietarios, la firma Comas Talleres Gráficos Soler, S.A. adquirió los derechos y también la empresa para explotar la producción de barajas. Finalmente, en el año 1979 la empresa cesó su labor dedicada a la impresión de cartas y se extinguió.

Nuestra investigación ha permitido constatar que la aparición de la litografía en 1800 como nuevo sistema de impresión y método reproductor, revolucionó las técnicas de impresión y supuso un cambio similar al efectuado por la irrupción de la imprenta de Gutenberg o por internet en nuestros días. La litografía fue empleada por gran cantidad de artistas y aunque en sus inicios tuvo sus detractores, fueron multitud los artistas que mostraron un verdadero interés por el nuevo medio. De hecho, el crecimiento de éste fue en paralelo a la proliferación de las ilustraciones y al desarrollo de la prensa escrita. A través de la difusión de imágenes, la litografía permitió acercar la información y extender el conocimiento al ciudadano de a pie. Hoy en día, después de la evolución de los diferentes sistemas de impresión, el desarrollo de la litografía ha conducido hasta la utilización del offset y la impresión digital. Fue precisamente, el planteamiento del propio proceso litográfico el que permitió transformar los sistemas de impresión hasta derivar en el offset que, por supuesto, resulta ventajoso en cuanto a la rapidez de la impresión y la exactitud del registro con diferentes tintas.

Actualmente, desde el punto de vista artístico, las alternativas a las piedras son las matrices de aluminio graneadas, que ofrecen otras posibilidades, aunque no permiten el borrado de una parte de la imagen ni el posterior reprocesado de la matriz. Sin embargo, son utilizadas con frecuencia porque, al ser muy ligeras y finas, aportan algunas ventajas en cuanto al transporte, el almacenaje y la conservación de la imagen.

1.1 Sobre el naípe

Probablemente el origen del naípe derive de la palabra indostaní «naib» que significa gobernador. Cabe la posibilidad de que su origen, e incluso el del término «baraja» deriven del mismo lugar y por ello la utilización en las cartas de diferentes figuras como el rey, el caballo o el alfil.

La impresión de las barajas inicialmente fue por medio de la xilografía, pero a partir del siglo XIX se hacen con litografía que ofrece mayor velocidad de impresión y mejora las diferentes opciones de impresión. Permite combinar colores y se suprime la iluminación a mano. Con la cromolitografía se consiguen gran calidad de detalles y realismo, permitiendo la impresión de tantas tintas como se desee,

ya que a diferencia del offset que utiliza tramas para conseguir diferentes colores, se utiliza una tinta plana para cada color.

La producción de las barajas españolas era manual, y estaban muy demandadas, por tanto estaban al alcance de muy pocas personas y su precio era elevado. Los fabricantes de cartas comenzaron a producirlas en serie a partir de unas plantillas que dejaban al descubierto las zonas iluminadas a mano. La iluminación a la morisca evoluciona en el siglo XV con el desarrollo de trepas sobre cartón troquelado con las formas iluminadas. De este modo con impresiones sucesivas de diferentes colores las tintas planas se transferían a partir de la plantilla que cumplimentaban los naipes. Mas tarde se sustituyen por planchas de zinc, mas resistentes y duraderas.

La materia prima de las primeras barajas no era de buena calidad y las imágenes de los naipes se transparentaban con la luz. Se podían fabricar naipes opacos con cartones gruesos, pero hacía que el juego fuera muy voluminoso. El problema de la transparencia se resuelve con la preparación del naipe a partir de tres capas de papel; anverso con imagen, reverso y "alma", capa intermedia que evita que se filtre la imagen con la luz. A partir del siglo XIX se consiguen fabricar cartas de una sola hoja, que promocionan los propios fabricantes en sus barajas. La fabricación de papel fue de modo artesanal con una preparación de pulpa de papel y aguacola para su unión, de modo similar a como conocemos hoy día la elaboración de papel artesanal. Hasta 1840 no hubo demanda suficiente de papel o trapos para fabricar los naipes demandados. La rugosidad de los pliegos y la textura superficial del papel se trataba con un bruñidor de piedra de sílex pulida para alisar los pliegos, que permitiera barajar con mayor facilidad. Heraclio Fournier, desarrolla mas adelante el barniz con el que se recubren las cartas basado en una disolución de goma laca en alcohol. Las impresiones actuales se hacen sobre papel satinado rígido y mas adelante se cortaban con tijera y cizalla y formaban las manos.

A partir de 1900 comienzan a desarrollarse tintas al aceite para grabado y litografía. Originariamente el entintado de la superficie se hace con un tampón, no con rodillo como se realiza la estampación del grabado en relieve actualmente y la impresión era manual en prensas hidráulicas verticales.¹

1 DE DIOS AGUDO RUIZ, J.: *Los naipes en España*, Ed. Diputación Foral de Álava, 2000, Álava.

1.2 Breves anotaciones sobre el naípe

La finalidad y función inicial de la multiplicidad de las imágenes es la divulgación del conocimiento con sentido social-político y artístico. Las imprentas hasta la llegada del sistema offset en el siglo XX, desempeñan la función que anteriormente ejercía el grabado y con la aparición de la fotografía, surgen procesos fotográficos aplicables al lenguaje gráfico, con los que es posible conseguir imágenes de gran realismo y nuevos resultados. Este origen supone una auténtica revolución con el desarrollo de la imprenta, que simbolizaría una ruptura con los medios anteriores similar al cambio que producen hoy día las nuevas tecnologías, los medios digitales y la expansión de internet. La difusión de las ideas con el desarrollo de la imprenta supone la fácil multiplicación de ideas tecnológicas e intelectuales hasta ahora imposibles con el surgimiento de la impresión en relieve y convierte a la imprenta en un medio capaz de transmitir ideas sociales, políticas, filosóficas acompañadas de imágenes que ilustran los textos.²

La valoración social establecida en torno a la obra gráfica como arte menor, por no ser original único y estar impresa en papel o por basarse en una impresión en muchos casos no estampada por el artista que grabó la plancha, ha denostado su valor en algunos casos. Se sacraliza y pierde progresivamente su carácter difusor, asequible y democrático de obra multiplicada, de manera que el museo la adopta y la admite ya en su ámbito.

Paradójicamente, su nueva valoración y desarrollo en medios más conocedores, ha abierto a la gráfica, tal vez, el lugar que le corresponde en los museos y centros de arte. Pero también es verdad que estos aportan a la vez y recíprocamente en la actualidad, una concepción mucho más total y dinamizadora, en cuanto a su dimensión social, del hecho artístico, que en otras épocas.³

2 LÓPEZ ALONSO, F.: *Estudio del Aluminio como matriz de grabado*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

3 MARTINEZ MORO, J.: *Un ensayo sobre grabado*, Ed. Creática, Santander, 1998.
PIQUER GARZÓN, A.: *La enseñanza de la litografía y las técnicas planográficas*, Proyecto Docente, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999. Pág. 16.

1.3 La impresión litográfica de naipes

La representación española en el juego con naipes y su fabricación ha sido importante a lo largo de toda la historia, representando las diferentes culturas y clases sociales. Desde finales del siglo XIV, los juegos de cartas se convierten en una parte de la cultura y empiezan a tomar más relevancia a partir del siglo XV dónde se habla de diferentes tipos de barajas en Europa donde España es uno de los países más importantes a la hora de introducir sus juegos.

A finales del siglo XVIII comienza a funcionar la Real Fábrica de Naipes, Macharaviaya (Málaga) fundada en 1572. Se instaura allí la producción de naipes a la vuelta de las indias de José de Gálvez, ministro de esta población, con la producción exclusiva para las colonias americanas. Mediante Real Cédula, se aprueba en una 1776 y durante 10 años la producción de naipes, siendo director Félix Solocio. Hasta que concluye la Guerra de la Independencia, la Real Fábrica pasa por dificultades, incluso necesitan del apoyo del gobernador de Málaga para poder alimentar a los trabajadores. Reabren la fábrica los hijos de Don Solocio, pero finalmente la producción cesa poco después debido a que España pierde las colonias americanas y se liberaliza el comercio del naipe, con lo que se pierde gran parte del mercado. Los derechos de impresión de la Real Fábrica se venden en subasta pública por 60.000 reales.

A partir del siglo XVII, España es un país de referencia en torno a los juegos de naipes españoles, sobre todo por la divulgación en toda Europa del juego del “hombre”, que más tarde fue extendido hasta los países nórdicos. Es en este siglo cuando la literatura española sobre los naipes va decreciendo y por el contrario aumentan las publicaciones sobre naipes de Francia e Inglaterra que se consolidan en Europa. A partir del siglo XVIII los juegos de cartas van tomado un protagonismo importante en toda Europa y se encuentran manuales con recopilaciones de las reglas de los diferentes juegos y hasta finales de este siglo no se encuentra documentación sobre el juego del “hombre” originario de España. A partir del siglo XIX es cuando se empieza a encontrar la documentación más concreta sobre todo tipo de juegos como el mus. Estas publicaciones se hacen en volúmenes similares a una enciclopedia de juegos. A partir del siglo XX el juego entra en auge y sobre todo llegan a España gran cantidad de juegos de naipes de origen extranjero. Conviene

considerar que aumenta el número de manuales independientes sobre juegos y que estos no están emparejados necesariamente con los naipes. Estos manuales son muy distintos unos de otros, generalmente son libros pequeños dedicados a un solo juego, estando dedicados algunos de ellos a juegos familiares.

Muchos manuales sobre la recopilación de cómo se practica el juego son distintos a como se juega, ya que con el paso del tiempo ha habido modificaciones y no en todas las zonas se juega de la misma manera, es decir hay diferencias aunque no sustanciales ya que el fin del juego es el mismo, en la manera de jugar.

1.4 Naipes Comas⁴

Su fundador fue Don Pedro Comas Sumilla, comienza a fabricar naipes en la ciudad de Mataró, pueblo de Cataluña, desde 1797 hasta 1810; año en el que se trasladó hacia Barcelona, hasta 1845 en que fallece. Le sucede su hijo Sebastián Comas Ricart, hombre visionario que se caracterizó por una alta profesionalidad, creatividad e inquietud perfeccionista; fue él quien decidió tomar en arriendo la fábrica de papel existente en Torre de Claramunt, al constatar que la calidad de las barajas sólo podía ser lograda si se trabajaba desde el inicio con una cartulina especialmente adecuada. Fallece a los 48 años y hereda la gerencia su esposa, Cristina Montaner de Comas y después sus dos hijos (Antonio y Sebastián). Cristina Montaner se convierte en una de las pocas mujeres empresarias en su época. Durante quince años, apoyada por sus hijos, mantuvo viva la obra de sus antecesores y continuó ampliando los mercados fuera y dentro de España.

En 1882, los hermanos Antonio y Sebastián Comas y Montaner, convencidos de que la calidad de la producción es la base del prestigio industrial, deciden perfeccionar la fabricación de la cartulina especial para barajas y a tal efecto inician la clase llamada INTRANSPARENTE, que es una cartulina especial de hilo de tres hojas. Es en esta época en la que el negocio de la empresa llega a su momento más álgido. Diez años después Antonio Comas, crea marcas especiales y las cede en exclusiva a las empresas concesionarias americanas. Ese mismo año cede la

⁴ Texto extraído del Museo de Naipes “Marqués de Prado Ameno” de la ciudad de la Habana, 2011. Inaugurado en el año 2001.

fábrica de papel a D. Juan Capdevila y Guarro, con el derecho prioritario de obtener el suministro garantizado de las cartulinas especiales para Naipes. Adquiriendo poco después la fábrica de naipes de José Samsó y Cía., así como la de Cristóbal Masso y Artigas, con el consiguiente aumento en el volumen de negocios.

Entre 1923 y 1930, periodo de la dictadura de Primo de Rivera, se establece la prohibición del juego, decisión que acabó con muchas pequeñas imprentas de naipes, de las que en España había mas de 50. Heraclio Fournier, competencia directa de Comas, al estar asentada en Vitoria, tuvo respecto a Comas muchos privilegios, ya que la imprenta catalana tuvo que cerrar parcialmente para volver a la reapertura después de la Guerra Civil. Posteriormente Naipes Comas continua siendo dirigido por la viuda de Antonio, Dña Josefa Ribó Gruchaga, y por su hija, la Sra. Josefa Comas Iribó (1931 - 1954), a quien le tocó vivir importantísimos acontecimientos socio-políticos de su época que pondrían en dura prueba su capacidad de supervivencia industrial y comercial, como la proclamación de la Segunda República en el ámbito nacional, los años de Guerra Civil y la postguerra y la Segunda Guerra Mundial con sus largos y constantes bloqueos de las barajas transportadas por vía marítima.

En 1954 la Sra Josefa encargó a su yerno, D. Alexandre de Armengol y de Luna, constituir una Sociedad Anónima con el nombre de NAIPES Y ESPECIALIDADES GRÁFICAS, que a través de sus siglas comienza a comercializar la firma Comas.

Así N.E.G.S.A prosiguió la fabricación de barajas en la calle Cortinas N°6 de Barcelona, hasta finales de 1959 en que, por necesidades de espacio, se traslada a la calle Sort N° 32 y 34 de l'Hospitalet de Llobregat, población del cinturón industrial de Barcelona.

En 1962, ante los progresivos cambios en los métodos de impresión y la creciente demanda, se requirió la colaboración industrial de Gráficas A. Bastard para fabricar la baraja Hueco-offset, entrando D. Agustín Bastard Peris a formar parte como accionista de Naipes Comas.

Para que quedara constancia del antiguo método de impresión, se depositó la máquina ALAUZET y algunas barajas antiguas en el Museo Provincial de Artes

Gráficas existente en el Pueblo Español de Montjuic. A la muerte del Sor. Bastardo, adquirió sus acciones y derechos la familia Soler, propietaria de Talleres Gráficos Soler, S.A., establecida en Esplugues, provincia de Barcelona, siendo esta empresa la que se ocupó hasta su desaparición de la impresión de las barajas en 1979.

El papel que ha tenido Barcelona con la impresión de barajas ha sido importante, a lo largo del tiempo las han fabricado para el resto de España y las han importado a Cuba y Filipinas, donde tardaban dos meses en llegar. Para estos países se hacían tacos diferentes con motivos orientales.

El fabricante de papel Guarro, consiguió hacer un papel de impresión de naipes excelente, pero ante la negativa de imprentas a comprárselo, esta se inició en la fabricación de cartas. Finalmente las grandes empresas productoras de cartas, decidieron comprarle el papel para evitar su competencia. H. Fournier llegó a hacerse socio de la papelería para tener la exclusiva del papel y los restos se los vendían a Naipes Comas.

2. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

La litografía

El desarrollo de nuestro proyecto, trata la impresión de las piedras litográficas que se encuentran en el taller de grabado del grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Para exponer la propuesta se necesita conocer en qué consiste el proceso de la litografía tradicional y cómo se realiza el dibujado de imágenes sobre las piedras o planchas metálicas graneadas que se utilizan en la actualidad como sustitutivo de las anteriores.

La invención del nuevo proceso revolucionó las técnicas de impresión y aunque en un inicio tuvo sus detractores, algunos artistas mostraron un verdadero interés por el nuevo medio. Con el comienzo de la litografía para la impresión, los anteriores medios de reproducción utilizados como el grabado en talla y relieve, dejan de utilizarse a nivel social como medios transmisores y de difusión, tanto de textos como de imágenes, para comenzar a desarrollarse a nivel artístico como una disciplina más, de igual manera que el dibujo, la pintura o la escultura. Rápidamente se instaura la litografía como sistema de impresión en el siglo XIX, revolucionando los procesos anteriores.

Al ser un proceso de dibujo rápido y directo, que permite hacer aguadas y trabajar con diferentes materiales para conseguir texturas y registros particulares, donde se puede rectificar en el dibujo y que no requiere del uso de ácidos para su mordida por inmersión ni de reservas superficiales con betún, como suponen otros procesos de grabado en talla y la impresión es más rápida que el aguafuerte y aguatinta, cada vez más artistas como Gericault, Goya o Delacroix, se expresan por medio de este modo.

Proceso

Para la creación de una imagen, las piedras requieren de un graneado previo con materiales abrasivos de diferente gramaje, como el carborundum (carburo de silicio). Se procesa la matriz con un graneador o frotando piedra contra piedra, de manera paulatina hasta que desaparezca la imagen de la superficie, para evitar que posteriormente a la impresión aparezca la imagen fantasma del trabajo anterior. Se realiza el apomazado y pulido y se redondean las aristas de las piedras, limándolas para evitar que en el entintado recojan tinta que se transfiera al papel. Antes de realización de las imágenes se deben nivelar las piedras y se realizan los márgenes, reservando los contornos de las piedras con goma arábiga, para evitar que en esa zona se engrase la piedra y recoja tinta. Se puede realizar añadiendo unas gotas de ácido fosfórico a la piedra para asegurarnos de un correcto acidulado como función de bloqueador.⁵

El proceso de la litografía (sistema de impresión planográfico) consiste en el dibujado de imágenes en piedras completamente planas, ya se trate sobre piedra o metal. Debido al acidulado, la superficie de la matriz se separa en zonas grasas lipófilas que recogerán tinta y de zonas hidrófilas, que no retendrán grasa y serán las zonas que constituyan los blancos. Por el carácter de los materiales grasos con los que se hace el dibujo, la superficie queda impermeabilizada y con el ataque ácido de una solución basada en la goma arábiga y ácido fosfórico, se sensibiliza la superficie haciendo que la zona dibujada recoja la tinta. De manera sintetizada, el proceso de la creación de una matriz litográfica consiste en el dibujado con materiales grasos sobre la superficie y el posterior atacado con una solución ácida tanto sobre el dibujo realizado, como sobre la totalidad de la superficie del trabajo.

5 PIQUER GARZÓN, A.: La enseñanza de la litografía y las técnicas planográficas. Proyecto Docente, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1999. p. 131

De este modo las zonas que no han sido dibujadas, que resultan blancas en la estampación son atacadas de una manera más directa que las zonas del dibujo y por lo tanto no recogerán tinta en la impresión. En función del tipo de dibujo, de la aguada o de la cantidad de materia grasa depositada sobre la piedra, la solución ácida preparada para atacar la matriz tendrá una acidez en mayor o menor medida, produciendo de este modo tonos más claros u oscuros, intentando en la medida de lo posible ajustar la impresión y el registro al dibujo original.

Las piedras tradicionalmente utilizadas para la elaboración del proceso son específicas de la región de solnhofen tienen una dureza en función de su color; las piedras gris oscuro, son más duras y tienen una superficie mas fina y pulida, que las de color claro o crema, que son bastante más blandas y con mayor grano, por lo que habrá que utilizar diferente concentración de ácido para atacar unas u otras. Como sustituto de la piedra actualmente se utilizan matrices de aluminio graneadas que ofrecen otras posibilidades. No permiten el borrado de parte de la imagen producida con una lengua de gato y posterior reprocesado de la matriz, pero ofrecen ventajas en cuanto al transporte, almacenaje y conservación de la litografía al ser muy ligeras y finas. El planteamiento de la litografía, transforma los sistemas de impresión derivando en el offset que tiene como ventaja la rapidez de la impresión y exactitud del registro con diferentes tintas.

2.1 Impresión del proyecto

Partiendo de los fundamentos litográficos se han realizado diferentes impresiones sobre cada una de las piedras con diferentes tipos de papel. Por las características de las imágenes, se han seleccionado para la impresión, papel blanco tipo cartulina para realizar unas estampas y papel Canson Edition de 250 gramos específico de litografía para la impresión final.

La estampación consiste en transferir la tinta retenida sobre la imagen litográfica en la superficie de la piedra al papel a través de la presión ejercida por la cuchilla de la prensa litográfica. Existen varios métodos de estampación que influenciado por la gran cantidad de soportes informáticos, tecnológicos y fotográficos surgidos en las últimas décadas, hacen que se puedan conseguir resultados excelentes en la impresión.

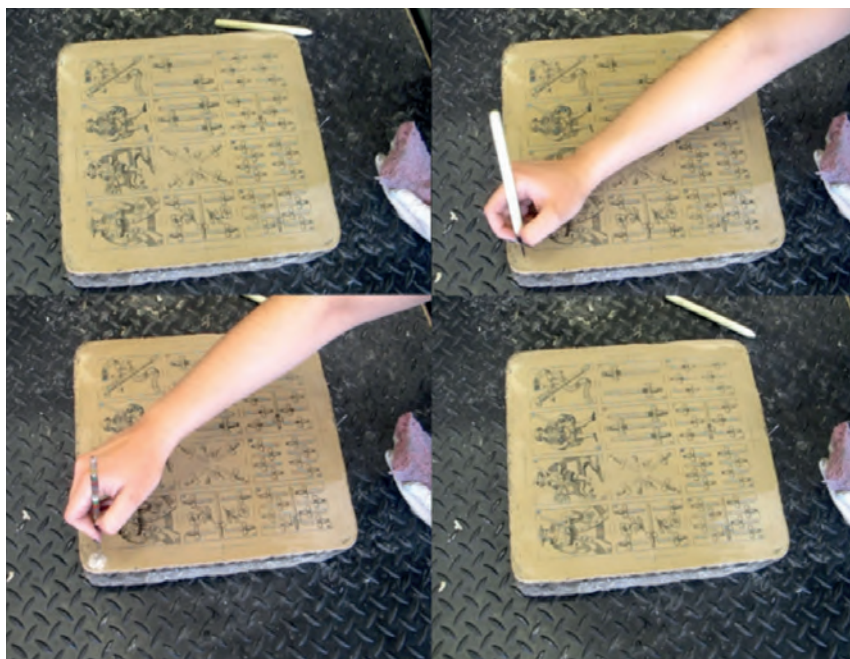


Figura 1.

El proceso general de impresión litográfico, consiste en una limpieza inicial de la superficie para retirar el papel protector de las imágenes, que cubre ante grasa y otros factores ambientales como la humedad todas las piedras. Previa impresión con una esponja húmeda se limpia hasta deshacer el papel protector para recuperar las imágenes dibujadas en las piedras. En este caso con la humedad se disuelve el engomado que permitirá recoger la tinta la piedra en el entintado.

Posteriormente se entinta la imagen con tinta específica y un rodillo blando, sin hacer presión sobre la matriz. La piedra debe mantenerse húmeda, para evitar que el fondo de la imagen se contamine.

Antes del entintado como se muestra en las imágenes, se limpian las manchas de tinta seca que tienen algunas de las imágenes, con una solución de ácido nítrico y goma arábiga. Se bruñen con una lengua de gato y se acidula la piedra con una solución de goma arábiga. Una vez sensibilizada la matriz, se entinta.



Figura 2.

El tintero debe ser homogéneo y fino, para que el rodillo únicamente arranque la mínima cantidad de tinta que tiene que transferir a la piedra. Una vez finaliza el entintado, se centra la piedra en sentido longitudinal en la prensa para que la presión se reparta homogéneamente sobre la superficie. El funcionamiento es muy sencillo, y a diferencia de los tórculos o prensas verticales, la cuchilla de goma, que ejerce presión sobre el papel y la piedra, únicamente lo hace por arrastre. La presión que se necesita para impresión litográfica es menor que la necesaria para la impresión calcográfica o xilográfica, ya que la piedra al contener la tinta en la superficie, únicamente por contacto con el papel, con muy poca presión transfiere la tinta al papel. Se pueden colocar tiras dobles de papel seda sobre los cantos como se muestra en la imagen, para evitar que los restos de tinta, se transfieran al papel en la impresión.

Sobre la piedra se coloca el papel de grabado humedecido por ambas caras además de papel seda, para evitar que pueda ensuciarse el reverso de la hoja.



Figura 3.

Sobre este se sitúa un soporte plástico engrasado para que en la impresión no se desgarre el papel de grabado, se ajusta la presión a la altura de la piedra y se pasa el carro con la piedra.

Finalmente se levantan las mantas, se retiran las reservas de papel seda que cubren los cantos de la imagen y se ponen las estampas a secar.

Los condicionantes de la estampación de los que depende el resultado final en litografía son la calidad y el grado de humedad del papel que debe ser lo más liso posible, para recoger la tinta perfectamente. El modo de humedecerlo depende de



Figura 4.

la impresión que se vaya a realizar, del tipo de papel a emplear y de la presión que se aplique, según necesidades.

- También influye en la estampación el estado y el tipo de las mantillas y los fieltros que se utilicen, que deben estar buenas condiciones, tienen que ser flexibles y estar esponjosas para recoger bien la tinta.
- Igualmente son importantes tanto el estado en el que se encuentren las matrices, como la densidad de las tintas, viscosidad, secado, capacidad de fijación a la luz, tipo de tintas, el entintado, la limpieza y la superposición de colores.

A continuación se muestran algunas estampas del proyecto. Todas las piedras se han impreso en negro.

2.2 Tintas de offset

Las tintas de impresión de litografía y de offset están compuestas por un barniz y una carga de pigmento.

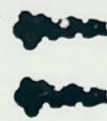
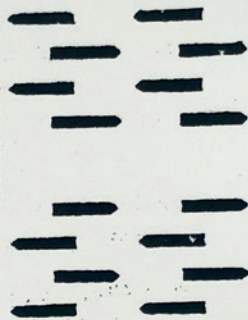
El vehículo ha sido compuesto habitualmente a base de aceites minerales y vegetales aunque estos últimos están imponiendo en las tintas de última generación. En función del pigmento que se añada, se obtienen unas tintas u otras. Como medio complementario en la composición de la tinta, forman parte los aditivos que tienen como finalidad conseguir un tipo de secado de la tinta, una saturación, brillo o mate, resistencia a la temperatura, etcétera. Para lograr tintas con estas características se utilizan aditivos como ceras y siliconas además de ser activos específicos que ayudan a que en la impresión la tinta seque rápidamente y se evite por el contacto de un pliego a otro, que el papel se manche.

La evolución de las tintas de offset ha sufrido muchos cambios a lo largo del tiempo, modificándose la composición para adaptarse a la normativa de la Unión Europea. Cada vez se basan más en pigmentos, dispersiones, lacas y barnices ecológicos y menos en contaminantes. De igual manera que los esmaltes sintéticos con base al disolvente están modificando las composiciones para ser disueltos al agua y tener menos contaminantes, la fabricación de las tintas de offset igual que las calcográficas, comienzan a desarrollar tintas de base al agua.

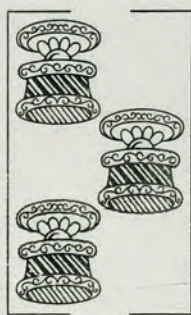
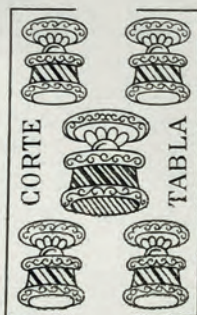
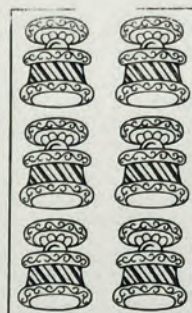
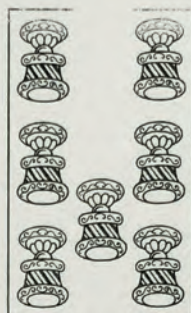
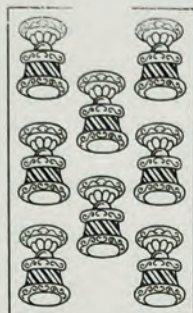
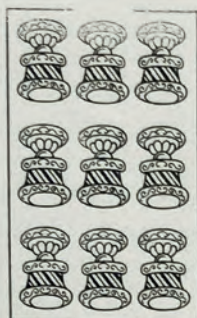
RÍPES FINOS
 MARCA MANOC
 BEHN MEYER & CO. LTD.
 MANILA

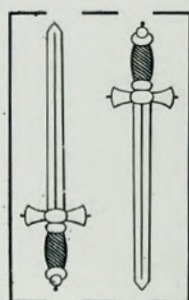
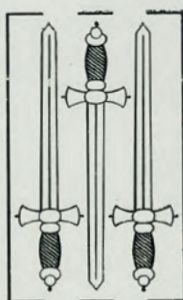
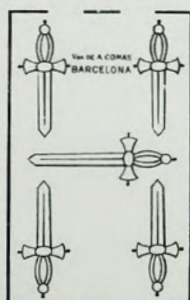
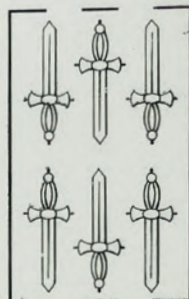
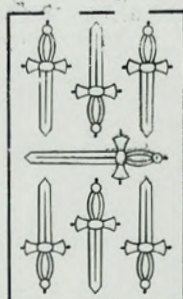
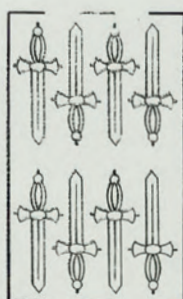
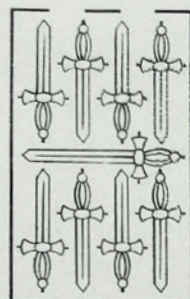
MANILA

RÍPES FINOS
 MARCA MANOC
 BEHN MEYER & CO. LTD.
 MANILA



mad.

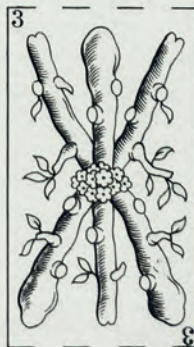
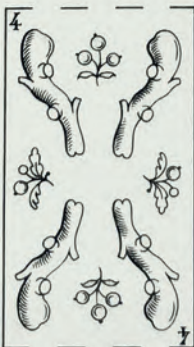
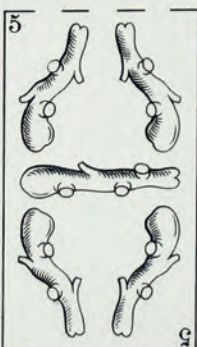
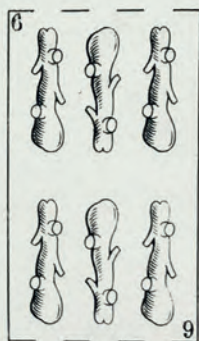
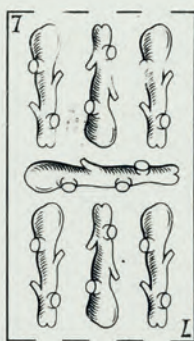
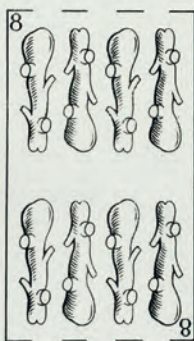
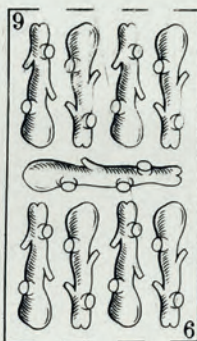


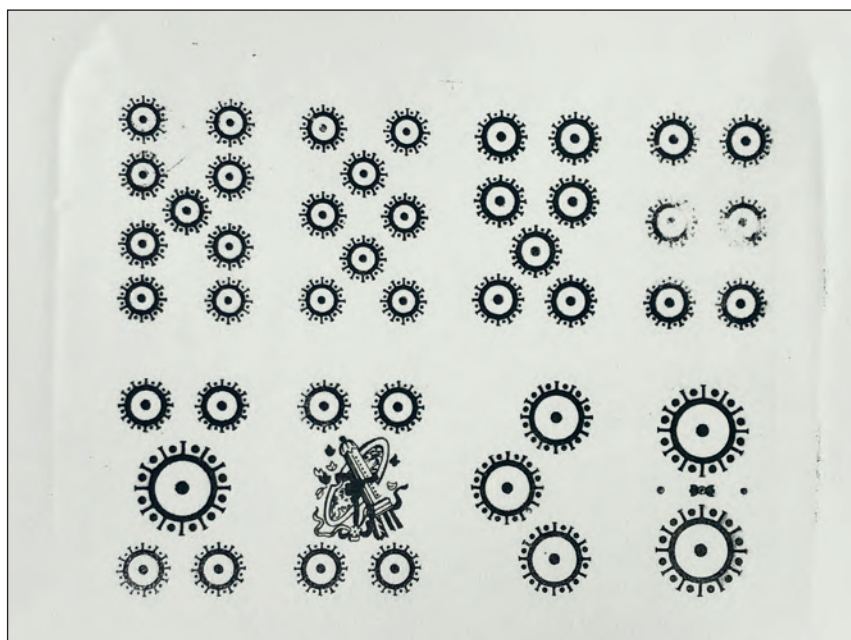


VERMELT - 1894

N: 00







Las tintas de offset por la baja calidad de los pigmentos, no son las mas recomendables para estampar, tienen una pigmentación y densidad muy alta. Son más viscosas que las de litografía y tienen mayor proporción de secativos. Con el paso del tiempo el tono impreso puede variar, especialmente en tonos claros.

Antiguamente estas tintas decoloraban a la luz en los trabajos de cartelería y publicidad expuestos largo tiempo a la luz solar y a la intemperie. Hay que tener en cuenta que son de baja solidez y poca estabilidad y que aunque se emplean en algunos talleres, con el paso del tiempo pueden generar problemas, pues no son el medio mas apropiado para imprimir litografía, sino para offset y su finalidad es muy distinta. Son tintas que sangran con más facilidad y las veladuras que se consiguen son diferentes. Cuando secan tienen menor elasticidad y son mas impermeables que las litográficas y los resultados conseguidos con la superposición de tintas no son iguales a la tintas litográficas. Están compuestas principalmente de aceites, pigmentos y ceras, tienen más cantidad de secativos que provienen del magnesio, plomo y cobalto porque las ediciones pueden llegar a ser hasta de más de 40.000 ejemplares por hora y el secado por oxidación tiene que ser lo más rápido posible, así como la película de tinta, que deberá ser muy fina para que no se empaste el papel ni pase de unos pliegos a otros. Las tintas de offset son de secado rápido, aunque las hay de secado medio (período de 12 horas) y de secado lento, que pueden aguantar 24 horas sin variar la consistencia y manteniendo sus propiedades. También existen tintas de offset especiales basadas en pigmentos fluorescentes mezclados con lacas de última generación que ofrecen una viscosidad alta, transparencia y buena adherencia. Están disponibles en amarillo, naranja, rojo, rosa, magenta, verde y azul.

La limpieza de las piedras se realiza con gasolina o una mezcla de alcohol con aguarrás u otro disolvente. También el astrasol, de la casa Beca, es un limpiador mucho más eficaz que los anteriores, que elimina la tinta sin apenas trabajo.

2.3 Vehículos utilizados en la estampación

- a.** Barniz litográfico. Es la base de las tintas de litográficas y el vehículo apropiado para realizar cualquier mezcla, para fabricar tintas artesanales con pigmentos, purpurinas o para rebajar cualquier tinta. No amarillea y se puede emplear en cualquier proporción, a diferencia de los demás aglutinantes.

- b.** Laca transparente de offset. Aglutinante de viscosidad alta, empleado en artes gráficas, que contiene más secativos que el mismo producto destinado a impresiones calcográficas. Si se utiliza en concentraciones altas puede arrancar el papel en la impresión. De aspecto similar en apariencia a la laca transparente de grabado, cada fabricante tiene su propia gama aunque en base todos los productos son iguales.
- c.** Suavizante. Aglutinante empleado en ocasiones hasta el 5% para evitar que la tinta desgarre el papel que también tiene su utilidad en calcografía. Se presenta en el mercado en estado líquido y en pasta sólida. El primero de ellos como aglutinante, es transparente, no amarillea y tiene un porcentaje bajo de aceite. El segundo medio, contiene más aceite pero funciona de modo similar.

Debido al poder de agarre, la densidad y viscosidad de la tinta, del tiro y arranque, en determinados casos y dependiendo de las características del papel, de la cantidad de cola, del porcentaje de algodón y acabado superficial, en la impresión se puede arrancar fibra del papel. En estos casos se puede añadir suavizante a la tinta para hacerla más fluida.

Este medio es una solución basada en aceite purificado estable, que actúa haciendo los colores más fluidos y por lo tanto, con menor capacidad de desgarro. La utilización del producto puro y con porcentajes altos, amarillea y puede sangrar la tinta. Su estabilidad es excelente.⁶

- d.** Barniz UV. Son productos derivados de las tintas de offset que datan su aparición en la década de los '70. Están desarrollados para la aplicación a nivel industrial en artes gráficas. Tienen una elasticidad excelente y un nivel de toxicidad mínimo, aunque para el manipulado de éstas, como de las demás tintas, es recomendable utilizar guantes. Se utiliza el UV para destacar fotografías dándoles un alto brillo y acabados efectistas. En offset funcionan con espectros de luz ultra violeta, de alta intensidad que convierte instantáneamente el líquido en sólido, no desprendiéndose en el secado ningún disolvente volátil.

En el entintado se puede añadir al barniz o laca, pigmento o purpurina metálica para lograr una estampa velada o con un tono suave.

6 <http://www.sgprint.com/offset.html>. Barniz. Barnices de sobreimpresión y curado por radiación ultravioleta. Forma de trabajo de barniz UV.

2.4 Diluyentes en litografía

Los principales disolventes son el aguarrás, símil y disolvente universal, los dos primeros son los más usados y el último se utiliza para levantar la tinta o barnices rescos de los metales. Otros disolventes son el aceite de girasol, aceite de orujo y aceite industrial de máquinas o vaselina líquida, que eliminan casi la totalidad de la tinta del metal, aunque al final de la limpieza requieren de la ayuda de aguarrás para quitar la película aceitosa que dejan estos productos sobre el metal. Son inocuos y no desprenden vapores como los disolventes tradicionales. Son económicos y limpian mejor que el aceite de girasol, que por su acidez, puede picar los metales.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ MELLADO, J. R.: *Revista Epítome* en Internet.
- ASKELAND, D. R.: *Ciencia e Ingeniería de los Materiales*, Ed. Grupo Editorial Iberoamericana, México, 1987.
- ASMT.: *Libro específico sobre metales*, Handbook. Vols. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Ed. Asm. 1978 - 1984.
- BARD, A. J., PARSONS, R. y JORDAN J.: *Standard Potentials in Aqueous Solutions*, Marcel Dekker, New York, 1985.
- BLAS BENITO. J.: *El centro 1+D de la Estampa Digital en Impresiones*, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 2001.
- BØEGH, H.: *Handbook of Non – Toxic Intaglio. Acrylic Resists Photopolymer Film & Solar Plates Etching*, Gylling, Dinamarca, 2003.
- CARDARELLI, F.: *Materials handbook. A concise desktop reference*, Ed. Springer, Londres, 2001.
- DE DIOS AGUDO RUIZ, J.: *Los naipes en España*, Ed. Diputación Foral de Álava, 2000, Álava.
- ENCICLOPEDIA DE TECNOLOGÍA QUÍMICA, Vol. 4, Ed. Hispano Americana, México, 1962.

- FIFIELD. G. y MILLER. D: *Composing Images*, en *Art Technology*. August- September 2001.
- FLINN, R. A. y TROJAN, P. K.: *Materiales de Ingeniería y sus aplicaciones*, Ed. Mac Graw - Hill, Latinoamericana, Bogotá, 1989.
- LÓPEZ ALONSO. F: *Estudio del Aluminio como matriz de grabado*, Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- de MAGAROLA, C. S. y BELTRÁN, J.: *Aluminium-Taschenbugh*, Ed. Reverté, S. A., 2.ª ed. española, Barcelona, 1992.
- PAGLIANO, S.: *Arte y ciencia: la invención de la litografía*, Revista Ciencias. Digital, revista de divulgación científica de la Facultad de Ciencias de Zaragoza, número 8, noviembre de 2011, Zaragoza.
- PIQUER GARZÓN, A.: *La enseñanza de la litografía y las técnicas planográficas*, Proyecto Docente, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999.
- POZO PUÉRTOLAS, R.: *Diseño e industria gráfica*, Elivasa, Ed. Proyectos gráficos, Barcelona, 2000.
- VICARY, R.: *Manual de Litografía*, Hermann Blume Ed., Madrid, 1986.



Volumen actual y anteriores disponible en:

fantoniogargallo.unizar.es/arteymemoria

Este es el quinto volumen de una serie que nació en 2010, a lo largo de estos años de actividad nuestras investigaciones, escritas por numerosos autores/as de diferentes disciplinas y nacionalidades han estado muy vinculadas a las relaciones entre la actividad artística y la memoria histórica. **Arte y Memoria V**, se articula en tres líneas o campos de investigación: el **Street Art**; las **nuevas formas de producción artística y su relación con la tecnología y con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la agenda 2030**; y, el **Patrimonio Cultural**. Está editado por la Fundación Universitaria Antonio Gargallo (**FUAG**), además, colaboran el grupo de referencia Observatorio Aragonés del Arte en la Esfera Pública (**OAAEP**) y el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza (**IPH**).

