

Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen

BELLAS ARTES

Universidad de La Laguna

3

2005

Revista de
BELLAS ARTES

Revista de BELLAS ARTES

Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen
e-mail: dibuste@ull.es

DIRECCIÓN

María Pilar Blanco Altozano

SUBDIRECCIÓN

Juan Carlos Albaladejo González

SECRETARÍA

María Isabel Sánchez Bonilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

María Luisa Hodgson Torres, Alfredo Rivero Rivero, Mauricio Pérez Jiménez,
Miguel Ángel Fernández-Lomana Escobar, Severo Acosta Rodríguez, María Isabel Sánchez Bonilla,
Dácil de la Rosa Vilar, Cristóbal Ruiz, Soheila Pirasteh Karimzadeh y Jaime Hernández Vera.

COMITÉ ASESOR

Xavier Franquesa (Universidad Central de Barcelona), Jordi Pericot (Universidad Pompeu Fabra de Barcelona), Ricardo Marín Viadell (Universidad de Granada), María Teresa Escotado (Universidad de Bilbao), Jesús Rodríguez Sánchez (Universidad Complutense de Madrid),
Viviana Narotzky (Royal College of Art de Londres)
y José de las Casas (Universidad Complutense de Madrid).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

IMPRESIÓN

Gráficas Sabater

ISSN: 1645-761X

Depósito Legal: TF 2.098/02

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
BELLAS ARTES

3

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2005

REVISTA de Bellas Artes : revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen. — La Laguna : Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002-

Anual

ISSN: 1645-761X

1. Arte-Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed.
7(05)

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. CARACTERÍSTICAS DE LA REVISTA

Bellas Artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen es una publicación destinada a canalizar y difundir los resultados de la investigación realizada en el seno de los departamentos que conforman los estudios de Bellas Artes. Tiene una periodicidad anual.

2. TIPOS DE TRABAJOS QUE ACEPTA LA REVISTA

- A) *Trabajos originales de investigación* sobre artes plásticas, estética, diseño e imagen con una extensión entre 10 y 20 folios (incluyendo tablas, gráficos, fotografías, notas, bibliografía...). Tienen cabida en igualdad de condiciones los trabajos que se refieren a la *investigación realizada a través de la práctica artística*.
- B) *Síntesis de:* a) tesis doctorales. Extensión máxima de 10 páginas. b) Proyectos de investigación ya terminados. Extensión hasta 10 páginas. c) Proyectos de investigación en curso: extensión: 2 ó 3 páginas.
- C) *Traducciones de artículos de interés para la investigación*.
- D) *Reseñas:* a) De libros y publicaciones (extensión entre 1 y 3 páginas); b) De actividades importantes en torno a los campos de investigación de la revista (extensión entre 1 y 3 páginas).
- E) *Otras informaciones o textos de interés*.

3. EXIGENCIA DE ORIGINALIDAD

Los trabajos deben contener material no publicado ni presentado para su publicación en ningún otro medio de difusión.

4. NORMAS SOBRE PRESENTACIÓN DE LOS ORIGINALES

Los manuscritos deben contener: 1) Título del trabajo en el idioma del texto y en su versión inglesa, 2) Nombre, nacionalidad, grado académico e institución de los autores, teléfono de contacto, y dirección electrónica y postal completa, 3) Resumen en castellano (200 palabras máximo) que contenga los aspectos y resultados esenciales del trabajo, 4) Palabras clave (no más de cinco) en el idioma del texto y en inglés. Los autores deben cuidar la selección de dichas palabras, evitando, en lo posible que coincidan con palabras que aparecen en el título.

En la redacción de los trabajos se recomienda seguir el siguiente esquema: a) introducción que exponga los fundamentos del trabajo y explique claramente sus objetivos; b) descripción de las fuentes, métodos, materiales y equipos empleados en su realización; c) exposición de los resultados y discusión de los mismos; d) conclusiones o disertación final. Podrán abrirse apéndices si fuera necesario.

Los alumnos del tercer ciclo en fase de investigación podrán presentar trabajos relativos al tema que están investigando. No obstante, en todo caso, estas colaboraciones deberán estar expresamente autorizadas por el tutor, en escrito adjunto.

Normas técnicas de presentación de trabajos

Formato: DIN-A4. *Márgenes:* Superior e inferior: 3 cms; Interno y externo: 2,5 cms. *Tipografía:* Arial, cuerpo 12. *Interlineado:* simple. *Presentación:* escrito por una sola cara. Deberá presentarse copia impresa y soporte digital, formato WORD, RTF o ASCII. *Las imágenes se presentarán en soporte físico:* fotografía sobre papel B/N o color, diapositiva o imagen digital. Si se trata de imágenes digitales, a 300 ppx por pulgada a escala 1/1 (TIFF, JPEG o archivo vectorial).

Las notas a pie de página deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos, apareciendo al final del trabajo antes de las referencias bibliográficas. Las tablas se numerarán con caracteres romanos y llevarán un encabezamiento conciso. Las figuras y gráficos llevarán al pie un texto explicativo y se numerarán con números arábigos.

Las referencias bibliográficas se limitarán a las obras citadas en el texto. Se presentarán al final del artículo. En el texto se citarán mediante su número de orden entre paréntesis. Las citas siguientes de un documento determinado recibirán el mismo número que la primera.

Los originales se enviarán a la siguiente dirección: Departamento de dibujo, diseño y estética.

Revista Bellas Artes, Camino del Hierro, 4. 38009. Santa Cruz de Tenerife. e-mail: dibueste@ull.es

5. SISTEMA DE EVALUACIÓN DE ORIGINALES

Los manuscritos serán revisados al menos por dos evaluadores, con el sistema de doble revisión ciega.

6. DERECHOS DE AUTOR

Se considera que los autores de originales aceptados ceden los derechos de explotación y copia de sus artículos. Esta cesión de derechos tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

La correspondencia relativa a intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

Bellas Artes. Revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen

e-mail: svpubl@ull.es

Servicio de Publicaciones

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Campus Central

38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO

Editorial	7
ARTÍCULOS	
<i>King Kong</i> y los orígenes del diseño moderno <i>Alfonso Ruiz Rallo</i>	11
Marta María Pérez Bravo: el culto a lo cotidiano <i>Carlos Tejo</i>	39
La mujer escultora en el país vasco durante los años 80 <i>Iñigo Sarriugarte Gómez</i>	63
Aprender la práctica artística: aproximaciones a una metodología <i>José Vicente Martín Martínez e Inocencio Galindo Mateo</i>	89
Los recorridos de la luz: método de estudio y bases para su experimentación en el terreno de la creación artística <i>Maria Luisa Hodgson Torres</i>	105
El trépano a través de la colección de escultura romana en mármol del Museo Arqueológico provincial de Sevilla <i>Maria Belén León del Río</i>	127
Definiendo jalones para un acercamiento a la historia de las imágenes científicas <i>Rosa Cubillo López y Didier Sellet</i>	147
La ilustración científica de la <i>dracaena draco</i> de Canarias (1576- 1970) <i>Pilar González Araña</i>	169
La transformación de Bilbao y el papel del arte, la cultura y la arquitectura en la estrategia de regeneración de las ciudades <i>Jaione Velilla y Paloma Rodríguez-Escudero</i>	191

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

El diseño corporativo editorial. Identificación visual de los libros de Primaria, Secundaria y Bachillerato de la E. Afortunadas S.A.

Jaime Hernández Vera (I.P) y Javier Torres Franquis, Luis Carlos Espinosa Padilla, Cristóbal Ruiz Medina (II.CC) y María Luisa Hernández Correa (Becaria)..... 209

Ecomuseo itinerante: diseño y desarrollo de una estructura didáctica para la gestión cultural y turística del patrimonio. Un modelo sostenible para las Islas Canarias

María Victoria Batista Pérez..... 247

RECENSIONES DE LIBROS

La especificidad del conocimiento artístico. VV.AA. Universidad Miguel Hernández. Facultad de Bellas Artes de Altea. Elche 2003

Pilar Blanco Altozano..... 257

Fundición a la cera perdida. Técnica del crisol fusible. Albaladejo González, J.C.: departamento de Pintura y Escultura. Universidad de La Laguna, 2003

Soledad del Pino León..... 260

El efecto pictórico. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. Gilpin, William. Ediciones Javier Maderuelo. Abada. Madrid, 2004

María Candelaria Hernández Rodríguez..... 262

Mariano de Cossío. Pintura mural del techo del Paraninfo. Conservación y restauración. VV.AA.-Departamento de Pintura y Escultura de la Universidad de La Laguna, 2004

Fátima Felisa Acosta Hernández..... 264



Después de intentar dibujar en el número anterior el perfil de los principales problemas que afectaban a la investigación universitaria en el terreno de las bellas artes, el presente emerge, casi silencioso, en medio de los debates que han librado nuestros centros para la adecuación de las enseñanzas artísticas a la convergencia europea. Cambios de mentalidad, replanteamiento de métodos y nuevas puestas en valor aparecen tímidamente en los trabajos recogidos en la presente edición, anticipándose a lo que, sin duda, acaparará buena parte de nuestra atención en un futuro inmediato.

El cine, como fuente de indagación y rastreo de imágenes sobre las que ejemplificar, relacionar y aplicar cuestiones que tienen que ver con la enseñanza, y la práctica del diseño constituyen el punto de partida de un divertido trabajo de investigación que el profesor Ruiz Rallo (ULL) viene realizando y en el que «*King Kong* y los orígenes del diseño moderno», supone, tan sólo, la primera entrega.

Del mismo modo, el método para enseñar desde la práctica del taller, y la contextualización de lo aprendido, constituye el centro de atención del artículo de los profesores José Vicente Martín (UMH) e Inocencio Galindo (UPV): «Aprender de la práctica artística: aproximaciones a una metodología», tema muy en consonancia con una cuestión que, seguramente, será objeto de numerosos debates cuando se haya aprobado el catálogo de las nuevas titulaciones en Bellas Artes. Idéntica inquietud, aunque expresada de forma más subjetiva y poética, se encuentra en «Recorridos de la luz: un método de estudio y bases para su experimentación en el terreno de la creación artística», de la profesora María Luisa Hodgson (ULL).

Dos trabajos dedicados a la aportación de la mujer en el panorama actual del arte son recibidos con alegría, no sólo por la oportunidad de su planteamiento, sino también por su frescura y agilidad de exposición. Nos referimos a «Marta María Pérez Bravo: el culto a lo cotidiano» del profesor de pintura de la Universidad de Vigo Carlos Tejo, sobre la conocida fotografía cubana, y al de Iñigo Sarriugarte, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco, titulado «La mujer escultora en el país vasco durante los años 80».

De un corte más tradicional, pero igualmente rico en aportaciones, es el trabajo de la profesora de escultura de Sevilla María Belén León del Río, que nos informa del uso de las herramientas utilizadas por la escultura en tiempo de los romanos en «El trépano a través de la colección de escultura romana en mármol del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla».



La ilustración científica constituye el punto de partida de «Definiendo los jalones para un acercamiento a la historia de las imágenes científicas» de Rosa Cubillo y Didier Sellet, profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión musical, plástica, corporal y becario de investigación del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética (ULL), respectivamente, que muestran las primicias de una investigación conjunta así como de «La ilustración científica de la *Dracanea Draco* de Canarias (1576-1570)», de Pilar González Araña, fruto del rastreo efectuado con ocasión de su tesis doctoral leída en el Departamento de Pintura de la ULL.

Por último, «La transformación de Bilbao y el papel del Arte, la Cultura y la Arquitectura en la estrategia de regeneración de las ciudades», de las profesoras del Departamento de Historia del Arte y de la Música Jaione Velilla y Paloma Rodríguez-Escudero (Universidad del País Vasco) nos previene de la importancia de invertir en cultura y del relieve que va adquiriendo en nuestra sociedad la gestión cultural, para la vida y la promoción de las ciudades.

Entre los proyectos de investigación, cabe destacar el titulado «Diseño Corporativo Editorial. Identificación visual de los libros de Primaria, Secundaria, y Bachillerato de la Editorial Afortunadas, S.A.», dirigido por el doctor Jaime Hernández Vera (ULL), recientemente terminado, fruto de un contrato de colaboración con la empresa, y el que dirige la profesora Victoria Batista Pérez (ULL), titulado «Ecomuseo itinerante: Diseño y desarrollo de una estructura didáctica para la gestión cultural y turística del Patrimonio. Un modelo sostenible para las Islas Canarias», financiado por I+D+I, de reciente iniciación.

Una vez más gracias a todos, promotores e investigadores, por vuestra participación, por vuestro soporte técnico y económico y por haber depositado en nosotros vuestro trabajo y vuestra confianza.

Pilar BLANCO



ARTÍCULOS

KING KONG Y LOS ORÍGENES DEL DISEÑO MODERNO

Alfonso Ruiz Rallo*
aruiz@ull.es

RESUMEN

Este trabajo es el primero de una serie en la que me propongo mostrar cómo las películas clásicas reflejan algunos aspectos relevantes del diseño del siglo XX. En este caso, me sirvo de la película *King Kong* de 1933 para explicar algunos aspectos del cambio de relación entre hombre y naturaleza que supuso la llegada de la industrialización, así como para analizar algunos objetos emblemáticos de la historia del diseño y de la arquitectura que aparecen en el film, como la construcción de los primeros rascacielos y concretamente del Empire State Building.

PALABRAS CLAVE: *King Kong*, Merian C. Cooper, Ernest B. Shoedsack, Fay Wray, rascacielos, Art Déco, naturaleza, dinosaurios, diseño gráfico moderno, títulos de crédito, cine fantástico, años treinta.

ABSTRACT

This work is the first in a series in which I set out to show how classic films reflect certain important design aspects from the 20th century. Here I use the 1933 film *King Kong* to explain some aspects of the change in the relationship between man and nature as a result of the arrival of industrialisation, as well as analyse some emblematic objects from the history of design and architecture which appear in the film, such as the construction of the first skyscrapers and in particular the Empire State Building.

KEY WORDS: *King Kong*, Merian C. Cooper, Ernest B. Shoedsack, Fay Wray, Skyscrapers, Art Deco, Nature, Dinosaurs, modern graphic design, credits, fantastic films, the 1930s.

Desde hace dos años utilizo varias películas clásicas para ayudar a mis alumnos a entender mejor la historia del diseño y, sobre todo, para que conozcan el siglo XX de primera mano. La idea es que, ya que diseño y cine nacieron prácticamente a la vez, el cine encierra no sólo una infinidad de objetos relevantes para la historia del diseño, sino que, además, los muestra en su contexto sin ningún tipo de condicionante derivado de la influencia de la historiografía del diseño. Es decir, parto de la idea de que proyectando, por ejemplo, una película de los años treinta, los alum-



nos pueden encontrar en ella los objetos que realmente existían entonces, y no aquellos que a posteriori la historia del diseño ha considerado como relevantes de ese periodo. Además, para el estudiante de diseño, la película funciona como una especie de túnel del tiempo, un viaje al pasado en el que sus protagonistas pueden mostrarle de primera mano cómo era la sociedad en un momento histórico concreto, lo cual es una ayuda importantísima desde el punto de vista docente. Así pues, con la contribución de las estrellas del cine clásico, he conseguido en los últimos años que mis alumnos y alumnas comprendan mejor el diseño del siglo XX y sus obras más destacables, que, además de en los libros, también están en el cine.

A continuación me propongo desglosar el clásico *King Kong* de 1933 desde el punto de vista de la teoría del diseño, invitando al lector a viajar en el tiempo y aprender cosas nuevas a través del buen cine. Es otra forma de disfrutar del clásico que aún lo cinéfilo con el interés por el diseño y su contexto, de manera que los admiradores del film puedan volver a disfrutarlo viéndolo desde otra óptica y aquellos que lo desconozcan —algo desgraciadamente habitual entre las nuevas generaciones— tengan motivos para ver la película por primera vez y entender por qué ha perdurado en el tiempo.

Examinaré *King Kong* desde cuatro puntos de vista. En primer lugar, expondré el reparto técnico y artístico. A continuación, analizaré los temas teóricos e históricos de carácter general vinculados al diseño contenido en la película. En tercer lugar, me ocuparé de los objetos y cuestiones concretas del diseño de la época reflejados en ésta que posteriormente han pasado a la historia. Por último, abordaré algunas cuestiones de carácter más subjetivo que me han llevado a elegirla para mis clases. Naturalmente, las películas que he seleccionado para enriquecer mis clases figuran entre mis favoritas. Quiero que mis alumnos y alumnas entiendan que, aunque podría haber utilizado muchos otros *films* para hablar de lo mismo, he elegido algunos muy concretos porque los conozco bien, y siempre es importante que las cosas que uno hace tengan algo de uno mismo.

Sería aconsejable que quienes no conozcan la versión de *King Kong* de Shoedsack y Cooper o aquellos que la vieron hace tiempo y no la recuerden bien, vieran la película antes de continuar leyendo este artículo. Para aquellos que tengan dificultades para acceder a ésta¹, he incluido un pequeño resumen del argumento. En cualquier caso, espero que mi trabajo sirva para despertar su interés por este inolvidable clásico, pues se trata, como en el cine, de aprender divirtiéndose. Así que, adelante: vamos a reflexionar sobre el diseño sumergiéndonos en el mejor cine de aventuras de todos los tiempos. Ni más, ni menos.

* Profesor Titular del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Universidad de La Laguna.

¹ Publicada en España en DVD por Manga Films.

EL EQUIPO

Directores: Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack

Productor ejecutivo: David O. Selznick para RKO Pictures

Efectos especiales: Willis H. O'Brien

Montaje: Ted Cheesman

Música: Max Steiner

Efectos de sonido: Murray Spivack

Fotografía: Eddie Linden, Vernon Walker y J.O. Taylor

Dirección artística: Carrol Clark y Alfred Herman

Guión de James Creelman y Ruth Rose, según *argumento* de Merian C. Cooper y Edgar Wallace

Año de estreno: 1933

Reparto: Fay Wray (Ann Darrow), Bruce Cabot (John Driscoll), Robert Armstrong (Carl Denham), Frank Reicher (Capitán Englehorn), Sam Hardi (Charles Weston), Noble Jonson (Jefe nativo), James Flavin (Briggs), Steve Clemento (Jefe brujo), y Victor Wong (Cocinero).

EL ARGUMENTO

Nueva York en plena depresión. Una expedición se prepara para zarpar con la intención de rodar una película a cargo del afamado director Carl Denham (Robert Armstrong). Aunque nadie conoce su destino, se sabe que el riesgo de la expedición es muy alto, por lo que no ha sido posible encontrar una actriz protagonista dispuesta a embarcarse en la aventura. Denham, ante la urgencia de partir al amanecer, decide buscarla él mismo, y la encuentra en la calle, robando fruta para sobrevivir. Se trata de Ann Darrow (Fay Wray), que decide aceptar la invitación de Denham y embarcarse en la aventura.

Cuando llega el momento, después de varios días de viaje, Denham revela a la tripulación su destino: una isla misteriosa que no aparece en los mapas, rodeada de brumas y que acoge a una civilización primitiva y el misterio de *King Kong*, un ser tan terrible que los habitantes de la isla dedican todos sus esfuerzos al mantenimiento de una empalizada ancestral y gigantesca que los mantiene a salvo del monstruo. Cuando llegan a las coordenadas indicadas, todo resulta ser cierto: la isla envuelta en brumas, la tribu aterrorizada tras la muralla y el monstruo, al que los nativos están ofreciendo una virgen en sacrificio.

Denham desciende a tierra con Ann Darrow y un grupo de voluntarios para iniciar la filmación. Le acompañan el contramaestre John Driscoll (Bruce Cabott) y el capitán Englehorn (Frank Reicher). Son descubiertos inmediatamente por los nativos que, fascinados por el cabello rubio de Darrow, desean intercambiarla para que sea ella la ofrenda a *Kong*. La expedición consigue regresar al barco evitando enfrentarse con la tribu, pero por la noche Ann Darrow es secuestrada y conducida al altar de sacrificios como ofrenda a la bestia, que acude a la llamada del gong



y se marcha con la aterrorizada actriz en sus manos. Sus compañeros de expedición se organizan para atravesar el muro y rescatarla, para lo que tendrán que entrar en un mundo de pesadilla para el que no están preparados.

La irrupción de un pequeño grupo de hombres civilizados en aquella remota jungla va a suponer una conmoción de consecuencias catastróficas. Tras la empalizada encuentran un mundo poblado por monstruos prehistóricos que devoran a la mayor parte del equipo y dejan a John Driscoll como único miembro de la expedición con posibilidades de rescatar a Ann Darrow. Lo consigue, pero ha enfurecido a la bestia, y *King Kong* los persigue hasta la empalizada, derriba la puerta y causa una matanza en el poblado. Sólo las modernas bombas de gas consiguen reducirlo y Denham, que no está dispuesto a regresar de vacío, decide que si no tiene la película que buscaba, regresará a Nueva York con el mismísimo *King Kong* en las bodegas del barco.

Una pésima idea. *Kong* escapa del teatro la misma noche de su presentación en público, sembrando el caos y la destrucción en el seno de Manhattan. Busca a su bella, la secuestra de nuevo y se encarama a la cima del punto más alto de la ciudad, el recién inaugurado *Empire State Building*, donde unos aviones acabarán derribándolo, matando a la bestia y acabando con el sueño de Denham de convertir la naturaleza más salvaje en un espectáculo teatral.

Como ocurre con todos los clásicos, se ha escrito tanto sobre *King Kong*, que es difícil aportar algo que todavía no haya sido dicho. La película ha sido analizada desde ópticas mitológicas, ya que el argumento de Merian C. Cooper y Edgar Wallace² es básicamente una reinterpretación del mito de la bella y la bestia. Debido a esta utilización del mito, no han faltado aproximaciones a su carga de erotismo, más que contundente en su época y que todavía sorprende hoy en día. Se ha hablado mucho de la escena del semidesnudo de Fay Wray en la guarida de la bestia mientras *Kong* le quita la ropa con sus enormes manos, que fue censurada después del estreno e hizo que durante años circulase una versión mutilada de la película que fue la única que conocieron muchos espectadores.

Tampoco han faltado interpretaciones que destacan la influencia de la teoría de la evolución en el guión o el punto de vista rousseauiano sobre los indígenas que guardan la monumental muralla concebida para contener al monstruo. Existen otras muchas interpretaciones de carácter teórico: Freud o Jung son citados en alusión a sus múltiples referencias oníricas, de las que trataré más adelante. No faltan quienes han hallado relaciones entre la película y las bellas artes, como las que la vinculan con los grabados de Doré o que comparan la montaña en forma de calavera donde habita *King Kong* con la obra *La isla de los muertos*, del pintor suizo Arnold

² La vida de Wallace, por cierto, había sido una auténtica aventura que inspiró su obra literaria: fue mendigo en su Londres natal, vendió periódicos, trabajó como tipógrafo, marinero e incluso cronista de guerra antes de dedicarse a la literatura y la escritura de guiones. Murió en 1932 sin poder ver el estreno de *King Kong*.

Böcklin. También con la literatura, por ejemplo, con *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe. Volveré inevitablemente sobre alguna de estas cuestiones a lo largo de este artículo, pero haré el esfuerzo de vincular los temas, siempre que sea posible, hacia los aspectos teóricos necesarios para entender la historia del diseño.

TEMAS TEÓRICOS

EN RELACIÓN AL CONTEXTO HISTÓRICO DE LA PELÍCULA

A pesar de estar sumida en plena depresión económica, en 1933 la ciudad de Nueva York empezaba a ser el centro del mundo industrializado. Al otro lado del Atlántico, el fascismo estaba en auge, y los Estados Unidos se hallaban en los peores momentos de la depresión, una crisis que sólo iban a conseguir dejar atrás mediante un acto de fe sin precedentes: la que les iba a permitir en menos de una década colocarse a la cabeza mundial de la industrialización, exorcizando la miseria con técnica y civilización, dos términos cruciales que dieron título al clásico de Mumford³, imprescindibles para entender lo que ocurría en el mundo en aquellos años. Nueva York era una ciudad de dos mundos, uno arriba y otro abajo, uno del éxito y otro del fracaso, uno del sueño americano de las oportunidades aprovechadas y otro que no conseguía salir de la miseria. Esta situación se mantuvo en el tiempo, incluso después de dejar atrás la crisis económica. Por eso, unos años después, en 1936, John Dos Passos advertía *All right then, we are two nations*, proclamando que la división entre ricos y pobres en los Estados Unidos era insalvable.

Sin embargo, la América de aquellos años sabía premiar a quienes aprovechaban bien las oportunidades que les brindaba. En la película podemos ver cómo, ante la ausencia de candidatas, Carl Denham se lanza a la calle en busca de una protagonista para su película. Y la encuentra. Tras empezar la búsqueda en las colas de la beneficencia, Denham ve casualmente como Darrow es sorprendida robando fruta, un recurso para reflejar la miseria que Chaplin imitaría tres años después para Paulette Goddard en *Modern times* (1936). Ante lo desesperado de la situación y comprobando que Darrow encaja en el perfil que está buscando, decide sacarla del arroyo y la acompaña a una moderna cafetería de la ciudad para proponerle la aventura de participar en su próximo trabajo. Nuestra protagonista pasa de la miseria a tener una oportunidad en la vida. ¿Qué mejor muestra de que un futuro brillante le esperaba a quienes desearan aprovechar las oportunidades que le brindase el destino?

A modo de ejemplo de hasta qué punto estos milagros ocurrían, en 1919 y esta vez en el Nueva York real, un joven capitán de la armada francesa descendía de

³ Lewis Mumford publicó su clásico *Técnica y Civilización* en 1934, un año después del estreno de *King Kong*.



Fay Wray (*King Kong*) y Paulette Goddard (*Modern Times*) roban fruta en plena depresión.

un transatlántico recién llegado de Francia. Su único patrimonio eran su uniforme militar y los cincuenta dólares que llevaba en el bolsillo. Diez años después y sólo cuatro antes del estreno de *King Kong*, tras haber trabajado de limpiaventanas, escarpatista e ilustrador publicitario ocasional, aquel emigrante francés recibía su primer encargo como diseñador industrial. Su vida dio un vuelco. En pocos años consolidaría un imperio multinacional y una inmensa fortuna. Aprovechó la oportunidad que le brindó el empresario alemán Sigmund Gestetner. Se llamaba Raymond Loewy.

Volviendo a la ficción, en la cafetería, sentados en la orilla del arroyo, Ann Darrow explica a Denham que trabajó de extra en los estudios de Long Island. Los estudios de cine se trasladaron a Hollywood a partir de 1911⁴. En los años de su invención, Thomas Edison poseía las patentes de todos los medios técnicos necesarios para hacer cine. El traslado de los estudios desde Nueva York y Nueva Jersey a California se produjo fundamentalmente por la necesidad de los productores de poder trabajar sin el riesgo de ser demandados por la *Edison's Motion Picture Patents Company*, que junto a la distribuidora *General Film Company*, también controlada por Edison, monopolizaban el mercado de una forma asfixiante. California ofrecía muchas horas de sol durante todo el año y la suficiente distancia del *Trust* de Edison como para poder producir cine independientemente. Las horas de luz solar fueron fundamentales, pues aunque la luz eléctrica ya existía en la década de 1910, las lámparas todavía no eran lo suficientemente potentes como para rodar con las precarias ópticas y emulsiones de la época. De modo que Nueva York, que poco a poco iba convirtiéndose en centro cultural del mundo y en la ciudad del negocio del espectáculo por excelencia, vio cómo una política de royalties asfixiante y los condi-

⁴ Año en el que David Horsley fundó el primer estudio cinematográfico en Hollywood para la Nestor Company. Inmediatamente le siguieron otras productoras independientes.



Trabajé una vez de extra en Long Island.

cionantes técnicos del momento se llevaban al Oeste uno de los negocios más rentables del siglo.

Pero no todos los estadounidenses encontraron su oportunidad de oro para salir de la miseria. Aquellos que siguieron luchando sin poder alcanzar el éxito tuvieron que contentarse con ahogar sus penas en las películas. Los años treinta y cuarenta fueron la era dorada por excelencia del cine fantástico y de aventuras. En los años treinta se gestaron clásicos como *Drácula* o *Freaks* de Tod Browning (1931 y 1932 respectivamente), *The Mummy* de Karl Freund (1932), *Frankenstein* y *The bride of Frankenstein* de James Whale (1931 y 1935 respectivamente), *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de Robert Mamoulian (1932), y un largo etcétera. La misma RKO produjo otros clásicos inolvidables como *The most dangerous game* de Irving Pichel y Ernest B. Shoedsack (1932) o *Cat people* de Jacques Tourneur (1942). Todas estas obras maestras compartían protagonismo con los cómics de ciencia ficción y aventuras de personajes como *Buck Rogers* (1929), *Flash Gordon* (1934) o *Tarzan*, cuya adaptación al cómic se hizo en 1929 con guiones del mismo Edgar Rice Burroughs, los primeros superhéroes, como *Superman* (1938) o *Batman* (1939).

Todos estos personajes de papel fueron adaptados a la pantalla en el glorioso y ya olvidado formato del serial cinematográfico, que pervivió durante toda la década de los cuarenta. Eran historias simples y maniqueas, con marcas de género paradigmáticas que luego se han convertido en iconos de nuestra cultura: malvados que desean apropiarse del mundo, héroes con superpoderes, heroínas inocentes en el papel de víctimas, expediciones a lugares lejanos, mundos todavía por descubrir en lugares tan remotos que podrían considerarse extraterrestres, civilizaciones desconocidas o desaparecidas, etc. Todas esas situaciones fantásticas, los héroes y villanos, los vehículos, las máquinas fascinantes, los lugares remotos y exóticos, puestos





Las mujeres aquí sólo estorban.

al servicio de un único fin: ayudar al ciudadano a evadirse de una realidad demasiado dura como para convivir con ella todos los días.

La evasión fantástica se ayudaba de un mito casi incontestable que todos, cineastas, literatos y dibujantes de cómic trataban directa o indirectamente: la inminente llegada de un maravilloso futuro industrializado que vendría para acabar con todos los males. Aquella sociedad en la miseria prefería pensar que el futuro que le brindaba la mecanización estaba allí para acabar con todo sufrimiento, especialmente con la dependencia de la naturaleza. En ese contexto, ¿cómo no iba a resultar caótica la más mínima irrupción de la prehistoria, por casual que ésta fuera, en el floreciente mundo moderno? La reacción frente al pasado y la naturaleza era de rechazo absoluto, de olvido para siempre.

Sin embargo, ese espíritu moderno que impulsó la sociedad de los años treinta, sólo revolucionó las cuestiones industriales y tecnológicas. Tendrían que pasar cuarenta años más para que el cambio afectase con igual intensidad a los aspectos sociales y culturales. Los ciudadanos de la primera era de la máquina⁵ seguían siendo misóginos y reaccionarios. En la película, Fay Wright es blanco constante de comentarios machistas, hechos con tal naturalidad que tenemos que pensar que de ese modo los sufrían a diario las mujeres de aquel moderno mundo

⁵ Término usado por Lewis MUMFORD para referirse al periodo de la industrialización anterior a la Segunda Guerra Mundial. Ver MUMFORD, Lewis: *Técnica y civilización*, Alianza, Universidad, Madrid, 1982.



Cine dentro del cine y avances tecnológicos: Fay Wray ensaya para rodar una película muda dentro de otra película que ya es sonora.

industrializado. Recién salida de la miseria, Ann Darrow tiene que conformarse con vivir como mujer en una sociedad de reglas masculinas. Desde la disconformidad del propio Denham por la aparición de mujeres en sus películas hasta el mal agüero que para los marineros supone contar con su presencia a bordo, todo está en contra de la protagonista. ¡Y sin que *King Kong* hubiera entrado todavía en acción! El mismo John Driscoll, su futuro prometido, apenas se disculpa cuando acaba de propinarle por accidente un sonoro manotazo en la cubierta del barco.

El progreso avanzaba a pasos agigantados en los aspectos estrictamente tecnológicos, como la electrificación, el motor de explosión, el esqueleto de acero, que permitió el desarrollo de los grandes rascacielos, en Chicago y Nueva York, o la aviación, que en poquísimos años iba a pasar de la exhibición casi ferial a revolucionar por completo el poderío bélico de las naciones y el mundo de los transportes. Un claro ejemplo de hasta qué punto los avances técnicos tenían lugar a una velocidad de vértigo fue la repentina implantación del cine sonoro. Los protagonistas de *King Kong* van a rodar en la ficción una película muda, a pesar de que el filme se desarrolla en el tiempo presente y es sonoro. Algo que no tenía por qué sorprender al público en absoluto, ya que en 1933 todavía convivían los dos tipos de cine.

The Jazz Singer, de Alan Crosland's, la primera película cuya banda sonora incluía diálogos sincronizados con los actores, fue estrenada en 1927. La misma productora RKO⁶ fue fundada en 1928 por David Sarnoff, propietario de la RCA y Joseph P. Kennedy, el padre del futuro presidente John F. Kennedy. Intercambiaron la patente para un sistema de sonido que poseía el primero con el estudio que poseía el segundo. Por eso no debe resultarnos extraño ver a Fay Wray empleando la gesti-

⁶ Siglas de Radio Keith Orpheum.

culación teatral de los actores del cine mudo mientras ensaya en la cubierta del barco. Para que el lector sea consciente de hasta qué punto el cine se estaba inventando, *King Kong* es una de las primeras películas de la historia del cine con una banda sonora que puede ser considerada estrictamente como tal, creada por encargo por Max Steiner.

De manera que una expedición partía hacia la aventura mientras a su alrededor tenía lugar la primera gran crisis económica del capitalismo y la civilización industrial estaba viendo nacer sus más deslumbrantes símbolos, como la arquitectura moderna o la aviación. ¿Qué podía ser más amenazador para tan prometedor panorama que un pedazo de la prehistoria deambulando por el recién estrenado Manhattan moderno? ¿Qué otros temores anti-industriales aflorarían en el subconsciente colectivo? El cine sonoro se disponía a brindarnos un muestrario de estos y otros fantasmas en las producciones de la era dorada del género de aventuras al servicio de la evasión.

LA PELÍCULA EN RELACIÓN A LA HISTORIA DEL DISEÑO

Aunque en 1933 el movimiento moderno en arquitectura ya asombraba al mundo y había construido algunos de sus más importantes edificios, el diseño industrial apenas acababa de nacer. Eran pocos los diseñadores industriales que contaban con tal denominación en sus tarjetas de visita. Las empresas que los contrataban con el fin de acercar sus productos a los usuarios los ponían a cargo de sus poco comprometidos departamentos de *arte* o de *arte y color* y los ingenieros los veían con recelo. Se considera que el ingreso de Peter Behrens en AEG en 1908 lo consagra como el primer diseñador industrial, un hecho histórico que casi coincide en el tiempo con la construcción del primer edificio del movimiento moderno, la *Faguswerke* de Walter Gropius en 1907. Sin embargo, la contratación de diseñadores por las empresas no empezaría a generalizarse hasta la siguiente década. Es más, se considera que el primer encargo en firme de diseño industrial fue precisamente el de la multicopista que hizo Sigmund Gestetner a Raymond Loewy en 1929, al que me refería anteriormente. En esa ocasión ya no se trataba de una empresa experimentando con nuevos perfiles profesionales en determinados departamentos, sino de un empresario buscando expresamente un diseñador industrial para hacerle un encargo concreto. En cualquier caso, y del mismo modo que ocurría con el cine mudo, en el principio de la década de los treinta, que iba a ser la de la consolidación definitiva del diseño como profesión, todavía convivían empresas que contaban con diseñadores industriales para el desarrollo de sus productos con otras que no querían oír hablar del tema o incluso que ni se lo planteaban.

Es muy importante tener presente que todos los cambios importantes que han tenido lugar a lo largo del siglo XX se han producido de una forma gradual, y que, lejos de la simplificación a la que tiende a veces la historia, las distintas décadas en que solemos dividir el pasado siglo son extraordinariamente complejas y ricas en cuanto a la presencia de objetos industriales se refiere. Los objetos innovadores no siempre eran utilizados por todo el mundo, sino que con frecuencia eran disfruta-





La decoración del camarote del capitán Englehorn recuerda más a los estilos inspirados en el *Arts and Crafts* de los primeros barcos de vapor que al de un moderno carguero de principios de la década de la aerodinámica. Por otra parte, el teatro de Broadway donde se exhibe el monstruo, como todos los de su época, contaba con una decoración neoclásica al estilo de la arquitectura que había fascinado a los visitantes de la Exposición Colombina de Chicago de 1893.



Izquierda, radio de inspiración neogótica en la comisaría de policía de *King Kong* (1933).
Derecha, radio Bluebird para la Spartan Co., de Walter Dorwin Teague (1934).

dos sólo por la alta sociedad que se los podía permitir, mientras que los objetos pasados de moda seguían siendo utilizados por las clases medias y bajas durante años.

Por eso, en el marco del Nueva York en el que floreció el Art Déco, no es extraño que los escenarios urbanos de la película se sigan pareciendo a los del pasado preindustrial. Ejemplos de ello son el teatro en el que se exhibe a *King Kong*, el hotel en el que se alojan los protagonistas, el camarote del capitán Englehorn o la radio neogótica de la comisaría de policía que transmite la noticia de la fuga del monstruo. Sobre todo, si se la compara con otros modelos de la época, como la radio *Bluebird* que en 1934 diseñó Walter Dorwin Teague para la Compañía *Spartan*.



Hombres primitivos enfrentándose a un dinosaurio en el marco prehistórico del Parque Nacional de Las Cañadas del Teide, en Tenerife en *One Million Years B.C.*, de Don Chaffey (1966).



Sin embargo, la sociedad de la década de los treinta era unánime respecto a la percepción de la naturaleza, uno de los temas más importantes de cuantos trata la película. En una sociedad de fe infinita en la tecnología y el progreso, con la mirada puesta en el feliz futuro industrial, la naturaleza, que había venido sometiendo a sus caprichos y designios al ser humano desde tiempos inmemoriales, debía mantenerse bajo control estricto y ser mirada en adelante con desconfianza. Una desconfianza lógica teniendo en cuenta que la humanidad por primera vez en la historia veía una posibilidad de ser ella quien dominase la situación.

Los dinosaurios, como las civilizaciones primitivas, representaban ese mundo al que la Modernidad no deseaba volver jamás. El descubrimiento de los dinosaurios era relativamente reciente. En 1840, Gideon Mantell y su esposa, Mary Ann Mantell, salieron al campo a buscar fósiles, pero encontraron unos huesos junto a unos dientes incrustados en una piedra. Se trataba del hallazgo del primer fósil de dinosaurio, un sorprendente reptil gigante al que bautizaron como *iguanodón*, por su semejanza con una iguana. El hallazgo, apenas una década antes de la publicación de *El origen de las especies* de Darwin, causó un impacto enorme en la comunidad científica británica, y se extendió como la pólvora a los científicos de todo el mundo. La segunda mitad del siglo XIX fue la de la «caza del dinosaurio».

Todos los calificativos con los que los paleontólogos se refirieron al hallazgo estuvieron cargados de prejuicios. Los dinosaurios, *lagartos terribles* también llamados *monstruos antediluvianos*, eran precisamente eso, un grito desde antes del Dilu-

vio Universal que no sólo ratificaba las ideas de Darwin, sino que, por primera vez, planteaba la posibilidad de la existencia de una era antes del tiempo conocido, donde el mundo estaba poblado por animales anteriores a la existencia del ser humano. En una sociedad que había surgido del triunfo de la Razón, los monstruos prehistóricos permitían especular sobre cómo sería un mundo carente de ésta. Naturalmente, ese mundo sólo podría albergar el caos. Con la naturaleza imponiendo sus leyes y habitada por criaturas irracionales, la prehistoria no podría ser otra cosa que el infierno hecho realidad.

Naturalmente, la remota posibilidad de la presencia del hombre en ese contexto sólo se explicaba si éste era un salvaje carente de razón. Un salvaje ingenuo, roussoniano y víctima eterna de sus circunstancias, condenado a vivir con miedo como lo había hecho el hombre desde siempre hasta la llegada de la industrialización, pendiente de los caprichos de la naturaleza, vigilando el cielo o esperando las plagas que podrían destruir su casa, su familia o sus cosechas.

Esta idea estuvo tan clara en la mente de todos que durante años las películas se obsesionaron por mostrar situaciones de convivencia imposible entre el hombre y los dinosaurios. Aunque la ciencia demostró que esa convivencia jamás tuvo lugar, resultaba muy atractivo dejar patente el contraste entre esa sociedad del caos y la lucha por la supervivencia y la calidad de vida y el glamour que nos brindaba el mundo industrializado. Entre un mundo primitivo e irracional y otro moderno fruto de los principios científicos inspirados directamente por la Razón. El mundo moderno era la culminación de la Utopía de Francis Bacon y aquellas viejas películas, como *One million years B.C.* de Don Chaffey (1966) se encargaban, año tras año, de mostrar la suerte que tenían los hombres y mujeres modernos.

En el contexto de ese infierno anterior a la aparición de la Razón en la tierra, el mundo no podía ser otra cosa que un caos. Incluso las representaciones científicas de la prehistoria que se produjeron en los años siguientes mostraban a los dinosaurios como monstruos que no podrían comportarse sino como tales, devorándose los unos a los otros, luchando eternamente por la supervivencia. En ese mundo inhabitable para el hombre donde imperaba la ley de la selva, dedicaban su tiempo a pelearse los unos con los otros, actuando como los seres irracionales que eran. Del mismo modo, cuando los protagonistas de la película traspasan el muro y penetran en la selva, son atacados por todos los animales que encuentran a su paso: un *stegosaurus*, un *brontosaurus*, un *tiranosaurus rex*, un *elasmosaurus* y, naturalmente, *King Kong*.

Esta percepción de la naturaleza no cambió mientras duró la Modernidad. Sólo hoy, llegada la postmodernidad, tras el triunfo de la revolución cultural de los sesenta y la aparición de movimientos como el feminismo o el ecologismo, nos hemos atrevido a desconfiar de la máquina abiertamente. Por eso somos capaces de representar los dinosaurios de un modo más amable, como animales que destilan una bondad natural de la que el ser humano carece. La bondad ingenua de la naturaleza en estado puro. ¡Justo lo contrario de lo que pensábamos hace apenas una generación y media! Esto nos demuestra que la representación artística se ve condicionada constantemente por la ideología que la genera, incluso si lo hace con intenciones supuestamente objetivas, como en el caso de la ilustración científica.



A la civilización moderna le gustaba creer que el mundo sin la presencia de ser humano, falto de la Razón y de su influencia, debía estar necesariamente abocado al fracaso.

Igual que muestra el grabado del siglo XIX, los monstruos antediluvianos de *King Kong* dedican su vida a la supervivencia en una orgía de lucha constante los unos contra los otros.

Dotados de la autoridad que les confería el progreso, los hombres modernos se veían con licencia para matar la naturaleza. Los gases letales, los insecticidas, la contaminación de los ríos, los pesticidas, la bomba atómica, las radiaciones... Cualquier recurso podría utilizarse en aras del progreso y especialmente en contra de la fuerza que tantos años nos venía oprimiendo.

En cualquier caso, en la película, Carl Denham, ciego por la ambición, no comprende lo grave de la situación, y cuando se encuentra frente a frente con *Kong*, utiliza bombas de gas, un invento revolucionariamente moderno, para capturarlo y llevarlo a Nueva York para exhibirlo. Un grave error, pues si terrible es la perspectiva de un grupo de seres humanos del siglo XX en un escenario prehistórico, más aun lo es el de una criatura irracional de esa prehistoria en el mismísimo corazón de la sociedad moderna industrializada. Lo que quiero destacar es que la catástrofe generada por la bestia en las calles de la metrópoli se debe más a su condición de reliquia de un pasado nefasto que se pretendía olvidar que al hecho de que se tratara de un monstruo irracional dotado de una gran fuerza bruta y dimensiones colosales.

En resumen, la sociedad de principio de los treinta, pugnando por salir de la depresión, necesitaba creer en la condición salvaje de ese pasado preindustrial para dejarlo atrás definitivamente y reemplazarlo por el mundo mejor de prosperidad que traería consigo la industrialización. El sueño de un futuro próspero, la fascinación por el porvenir, reflejada en tantas películas de la época, como *Just Imagine* de David Butler (1930) o *Things to Come* de William Cameron Menzies (1936), necesitaba olvidar la pesadilla de los años en que la naturaleza imponía su ley. La verdadera amenaza de *King Kong* iba dirigida hacia el sueño de futuro en el que empezaba a creer unánimemente todo Occidente, un sueño que, aunque corto, fue truncado por la Segunda Guerra Mundial, tuvo una intensidad sin precedentes y sirvió para potenciar cambios radicales en la arquitectura, los transportes y, por supuesto, para permitir el nacimiento del diseño industrial moderno.

ASPECTOS CONCRETOS DEL DISEÑO DE LA ÉPOCA REFLEJADOS EN LA PELÍCULA

EL EMPIRE STATE BUILDING

A pesar de que su importancia en el argumento prácticamente le otorga un papel de protagonista, la película no nos muestra en ningún momento el interior del edificio del Empire State Building. El rascacielos es utilizado como símbolo absoluto del progreso industrial en oposición a ese mundo prehistórico que la sociedad moderna quería desterrar del recuerdo definitivamente. Uno de los momentos culminantes de la película, la ascensión del monstruo hacia la cumbre del edificio más alto del mundo y a la vez hacia su muerte, muestra el orgullo de la sociedad moderna hacia los rascacielos.

El Art Nouveau se propuso en el siglo XIX una actitud anti historicista mediante la adopción de formas naturales que tenían la intención de sustituir al catálogo clásico de ornamentos. Su fracaso se debió fundamentalmente a que sus obras, de carácter necesariamente artesanal, no supieron encajar en la recién nacida sociedad de la era de la máquina, y a pesar del espíritu socialista de su impulsor y principal teórico, William Morris, acabó convirtiéndose en un arte de élite sólo al alcance de la floreciente burguesía industrial.

A partir de los años veinte del recién estrenado siglo XX, el Art Déco triunfó al hacer una revisión desenfadada de las premisas estéticas del Art Nouveau, precisamente porque no se planteaba en absoluto ser un arte social. Los grandes símbolos de la Modernidad necesitaban un referente plástico que les confiriese un carácter suntuoso y elitista. El Déco extrajo sus referencias estéticas eclécticamente de las más diversas fuentes, desde la civilización egipcia hasta el constructivismo ruso, pasando por el arte tribal, el surrealismo o incluso la cultura popular, pues han sido precisamente el cine y las escenografías del mundo del espectáculo los que nos han brindado los ejercicios Déco de un eclecticismo ostentoso y simbólico más involuible. Pero ésa es una cuestión que pasaré por alto en este artículo, dado que en *King Kong* el edificio del Empire State posee un valor simbólico no por su estética



decorativa innovadora, sino por el hecho de ser en su momento el edificio más alto jamás construido sobre la faz de la tierra. Un auténtico récord en un momento en que los arquitectos pugnaban por quién edificaba más arriba.

«Estamos construyendo a una altura similar a la de la torre de Babel»⁷. Esta ratificación bíblica la hacía el arquitecto de Chicago William Le Baron Jenney después de comprobar la eficacia de la nueva técnica de esqueleto de acero que había permitido que en 1855 el rascacielos *Home Insurance* alcanzase la cota de cincuenta y cinco metros. En 1871, la antigua ciudad de Chicago, mayoritariamente construida en madera, se vio devastada por un incendio que destruyó 17.450 edificios en el centro. La destrucción propició la oportunidad de crear un nuevo tipo de ciudad. En las seis semanas que siguieron al incendio se iniciaron las obras de unas trescientas nuevas edificaciones.

Una nueva generación de arquitectos, entre los que se encontraba el propio Le Baron, Louis Sullivan, Daniel H. Burnham, William Holabird o Martin Roche empezaron a construir nuevos edificios, como el *Home Insurance*, con una revolucionaria estructura metálica y mampostería ignífuga, innovaciones a las que había que añadir la presencia de ascensores y de luz eléctrica.

En 1894, Daniel H. Burnham construía el edificio *Reliance*, de sesenta y un metros. En ese momento, los rascacielos ya se habían convertido en símbolo de la actividad comercial de la ciudad y en el centro de negocios por excelencia. Ese estilo del Chicago moderno se trasladó inmediatamente a Nueva York. En 1902, el mismo Burnham edificó allí uno de los primeros rascacielos newyorquinos con estructura de acero, el *Flatiron Building*, de ochenta y siete metros.

Según Collin Rowe⁸, en Chicago se gestaron dos de los temas constructivos más importantes de la nueva arquitectura del siglo XX: la estructura de entramado y la composición por planos intersecados. Sin embargo, al contrario de lo que ocurría en Europa con los movimientos que estaban impulsando los cambios en la arquitectura, la revolución estructural americana no contó con un soporte teórico. Fue consecuencia de un planteamiento básicamente mercantil. Según el propio Louis Sullivan, «la gran actividad constructora de aquel Chicago que levantaba edificios de sólida mampostería, terminó por llamar la atención a los delegados comerciales locales de las plantas laminadoras del Este». A partir de ahí, la evolución del entramado de acero «fue una cuestión de visión en el arte de vender, con el soporte de la imaginación ingenieril y de la técnica»⁹.

Para Sullivan, la invención del esqueleto de acero por parte de los arquitectos de Chicago fue tan revolucionaria que los del Este no pudieron hacer nada más que rendirse estupefactos ante ella. Sin embargo, el alto grado de innovación que se

⁷ Citado en DUPRÉ, Judith: «Skyscrapers, a history of the world's most famous and important skyscrapers». Könemann, Hong Kong, 1999.

⁸ ROWE, Collin. «La estructura de Chicago» en *Frank Lloyd Wright*. Stylos, 1990.

⁹ Louis SULLIVAN citado en ROWE, Collin, «La estructura de Chicago» en *Frank Lloyd Wright*, Stylos, 1990, pp. 129-130.

daba en los aspectos técnicos del edificio no contaba en los años del cambio de siglo con una correspondencia estética del mismo nivel que se viera reflejada en su exterior. La fachada del edificio *Flatiron*, por ejemplo, se decoró con motivos renacentistas, influenciada por la estética conservadora pero exitosa de la Exposición Colombina de Chicago de 1893.

Todos, arquitectos y diseñadores industriales, tenían claro que era preciso innovar estéticamente para dar con el *estilo del siglo*, pero tendrían que llegar los años veinte para que el Déco y el funcionalismo trajeran de Europa unas formas que verdaderamente estuvieran a la altura de la innovación técnica de los rascacielos. Entre 1928 y 1930 se construyó el edificio *Chrysler*, diseñado por William van Allen. Este edificio, el más claro exponente del Art Déco al otro lado del Atlántico, fue, con sus 319 metros, el edificio más alto del mundo durante un año. En 1931, el *Empire State* alcanzaba la histórica cota de 381 metros. Se construyó en el solar del antiguo Hotel Waldorf Astoria, en el 350 de la Quinta Avenida, que fue vendido por veinte millones de dólares a la ciudad de Nueva York por Vincent Astor, hijo de John Jacob Astor, inventor y escritor de novelas de ciencia ficción que edificó varios hoteles en Nueva York para engrosar la fortuna de la familia y falleció en el naufragio del *Titanic* en 1912. Se trataba de una cota importante, pues marcaba prácticamente la máxima altura que se podía alcanzar con la tecnología de la época. Tuvieron que pasar más de cuarenta años para que se construyera un rascacielos más alto. Fueron las torres del *World Trade Center*, que en 1972 se elevaban a 417 metros del suelo. Por cierto, que las Torres Gemelas sirvieron también de escenario a una nueva versión de *King Kong*, la que hizo John Guillermin en 1976.

Como el edificio *Chrysler* en su día, las torres gemelas del *World Trade Center* también tuvieron un reinado efímero. Fueron superadas en 1974 por la torre *Sears* de Chicago, que alcanzó los 443 metros. Ambos edificios suponen el canto del cisne de la hegemonía norteamericana en la construcción de rascacielos. En realidad, la sociedad occidental de los primeros años setenta se hallaba muy lejos de las ideas que impulsaron el liderazgo americano en aquella era dorada de los años treinta. La fe en el progreso industrial se había desvanecido, y los intereses cambiaron tras la revolución cultural de los sesenta y sumidos en plena crisis del petróleo. Occidente hacía una cura de humildad y durante los ochenta y noventa los grandes rascacielos se construyeron en Oriente, que afrontaba su expansión económica con el mismo optimismo que reinaba en Occidente cincuenta años antes. La torre del conjunto *Reflecting Absence*, de Michael Arad y Peter Walker, ganadora del concurso para sustituir al *World Trade Center*, destruido en los atentados del 11 de septiembre de 2001 devolverá, con sus más de 540 metros, el récord de altura a la ciudad de Nueva York. Tiene prevista su finalización en 2008. Pero en Asia se barajan actualmente proyectos de nuevos súper edificios, llamados *ciudades verticales*, que hacen muy difícil pensar que el récord se vaya a prolongar en el tiempo. Actualmente el Obayashi Group japonés está proyectando construir un gran edificio en la bahía de Tokio, la *Millenium Tower*, de cuyo proyecto se ha encargado hasta el momento el estudio del arquitecto británico Norman Foster.

Estos súper edificios están llamados a hacer realidad uno de los sueños futuristas de la modernidad: el de Frank Lloyd Wright de construir un edificio de





más de un kilómetro de altura. En 1956, cuando recibió el encargo de diseñar una gran torre de televisión, Wright decidió aprovechar el lugar para plantear el que había de ser el rascacielos *Illinois*, de 1.600 metros de altura. Este *edificio de una Milla* incluía innovaciones propias de la década de los cincuenta, como ascensores movidos por energía atómica.

El *Empire State* ha crecido variando su altura tres veces desde su concepción. La idea inicial de sus constructores, el financiero John J. Rascob y el entonces gobernador del estado de Nueva York, Al Smith, era construir un edificio de 85 plantas rematado por una azotea plana. Con sus 320 metros, el proyecto superaba por uno a su competidor directo, el edificio *Chrisler*. Se dice que Rascob, al ver la maqueta del edificio y conocedor del proyecto de Van Allen, que se remataba con un vistoso pináculo de acero inoxidable, dijo «necesita un sombrero». Pero quiso ir más lejos: tuvo la idea de convertir el *Empire State* en un aeropuerto para zeppelines en pleno centro de Nueva York. Una vez los arquitectos Shreve, Lamb y Harmon *cubrieron* su obra, el edificio contaba con 381 metros y un lujoso vestíbulo aeroportuario en la planta 86.

Así el 1 de mayo de 1931, día de la inauguración del edificio más alto del mundo, los ciudadanos de Nueva York pudieron ver por única vez en la historia cómo un zeppelin se amarraba al mástil situado en la cumbre. La maniobra fue extraordinariamente peligrosa, dificultada por los enormes vientos que soplaban a sus casi cuatrocientos metros de altura entre los cañones artificiales del Manhattan moderno y amenazada por la afilada aguja del cercano edificio *Chrisler*. Además, nadie había contado con que los zeppelines se lastraban por agua, y utilizar el *Empire State* como aeropuerto regular hubiera supuesto la caída al suelo de toneladas de líquido cada día. Para acabar de complicar las cosas, el acceso al flamante vestíbulo de la planta 86 debía hacerse mediante equilibrios por un complejo sistema de escaleras y pasadizos de hierro suspendidos en el vacío que resultaba imposible a casi todos los pasajeros, especialmente a los numerosos septuagenarios ricos que se podían permitir los costosos servicios de las lujosas líneas aéreas para cruzar el Atlántico.

Del fracaso de la idea de John J. Rascob sólo nos quedan unas pocas fotografías, una película documental que muestra las dificultades durante la maniobra de atraque y la imagen del gorila gigante cogido del mástil en la espectacular escena final de la película. Irónicamente, ese mástil de atraque resultó mucho más útil a *King Kong* que a los monstruos voladores cuyo imperio celeste estaba a punto de terminar, de manera que ha pasado a la historia más como el asidero en que el protagonista de la película daba sus últimos alaridos que como el amarre aeronáutico revolucionario que nunca fue. Por cierto, que el día de su inauguración, el *Empire State* fue declarado «la octava maravilla del mundo», el mismo título que otorga Denham a *King Kong* en la película al presentarlo en sociedad en un teatro de Broadway.

Muerto *King Kong*, la cumbre del edificio más alto del mundo quedó sin ninguna utilidad hasta 1951, en que se instaló en ella una enorme antena de comunicaciones que hizo crecer el edificio por tercera y última vez hasta los 448 metros.

El puerto para zeppelines del *Empire State* no fue la única idea descabellada para dotar a la ciudad de un aeropuerto singular. En 1932, un año después de su inauguración, el visionario diseñador industrial y profeta del futuro aerodinámico



A la izquierda, *King Kong* se enfrenta a los aviones agarrado del mástil de atraque para zeppelins con el edificio Chrysler de fondo. A la derecha, el único atraque de un zeppelin en lo alto del Empire State el 1 de mayo de 1931.

Norman Bel Geddes propuso en su obra *Horizons*¹⁰ la construcción de un aeropuerto flotante sobre el río Hudson que debía poder girar para orientarse hacia los aviones según la dirección del viento. El meteórico progreso de la tecnología aeronáutica, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial, impuso definitivamente los aeropuertos en tierra para aviones monoplanos como única alternativa posible, y las especulaciones sobre futuros aeropuertos desaparecieron.

Para entender estos despropósitos, que demuestran el alto desconocimiento de la aviación que se daba en el primer cuarto de siglo, valga la secuencia de *King Kong* en que, en plena desesperación ante el hecho de que el gorila gigante se haya encaramado al edificio más alto del mundo llevando consigo a la protagonista, John Driscoll exclama: ¡aviones! La idea es acogida de buen grado por todos, incluida la policía, y la aplauden por brillante, pero ¿cómo es posible que no se le hubiera ocurrido a nadie antes, ni a las fuerzas del orden? Es posible que la situación resulte risible hoy, cuando precisamente se cumple el centenario del vuelo de los hermanos Wright, pero en 1933 la aviación apenas había despegado y era una gran desconocida por todos.

LOS TÍTULOS DE CRÉDITO

Siguiendo con la tradición del cine mudo, en los principios del sonoro se utilizaban cartelas filmadas para los créditos iniciales y finales de las películas. Aquellas

¹⁰ BEL GEDDES, Norman: *Horizons*, Little, Brown and Co., Boston, 1932.

modernas producciones de aventuras necesitaban diferenciarse también en los aspectos gráficos de sus predecesoras, que normalmente utilizaban tipografías con remate y estaban adornadas con cenefas inspiradas en los ornamentos vegetales de la tradición clásica.

Los títulos de crédito han ido evolucionando a lo largo de la historia del cine, especialmente a medida que se han ido integrando en la narración cinematográfica mediante la incorporación de nuevas técnicas. Primero fueron efectos fotográficos que permitían la congelación de fotogramas, que podían utilizarse como fondo, y con el paso del tiempo, fueron sofisticándose con efectos de truca y animaciones hasta llegar, en ocasiones, a convertirse en una de las secuencias más impactantes de la película.

Los créditos iniciales de *King Kong* muestran los esfuerzos que los diseñadores gráficos venían haciendo desde los años veinte por revolucionar la tipografía. Deseaban ponerla a la altura de los logros que se estaban alcanzando en otros ámbitos como el diseño industrial y la arquitectura en la búsqueda de un estilo para el nuevo siglo. Entre las consecuencias más destacables de esos esfuerzos figura la aparición de tipografías sin remate, como la *Futura*, de Paul Renner (1927-30), o los tipos en relieve herederos del diseño gráfico soviético de los años veinte, sin duda el más influyente del momento en la medida en que fueron los diseñadores rusos los que hicieron propuestas más innovadoras.

Los diseñadores soviéticos, entre los que destacaron El Lissitzky y Alexander Rodchenko, revolucionaron de tal manera el diseño gráfico que prácticamente marcaron un abismo entre las primeras aproximaciones cartelistas y lo que iba a suceder en adelante. El cambio consistió en una utilización novedosa y protagonista de la tipografía y en la imposición del collage como recurso fundamental. Sus éxitos se extendieron como la pólvora y todavía hoy sus hallazgos estéticos resultan innovadores. Esa nueva forma de entender el diseño gráfico conquistó Europa en los años veinte, especialmente a través de su presencia en la Bauhaus, que tras el congreso constructivista y dadaísta de 1922 y la sustitución del excéntrico profesor Itten por el húngaro László Moholy-Nagy iniciaba un cambio de rumbo que la convertiría en referente de la vanguardia mundial.

Unos nuevos aires en la Bauhaus de los que sus *jóvenes maestros* se convertirían rápidamente en portavoces. Herbert Bayer adaptó rápidamente las innovaciones formales soviéticas y las aplicó en el taller de tipografía y diseño publicitario que dirigía y que publicaba la revista de la escuela. Bayer llevó a cabo una auténtica cruzada contra la letra gótica, una institución en Alemania que se empleaba en la casi totalidad de los documentos oficiales. También emprendió una campaña anti-ornamentística y contra las mayúsculas, que la ortografía alemana exige para la inicial de todos los sustantivos.

A los descubrimientos formales del diseño de la época se le sumaron inmediatamente los hallazgos de la nueva fotografía. Los fotógrafos de los años veinte descubrieron en fotogramas, vortografías y un largo etcétera de técnicas experimentales que las nuevas tecnologías de la imagen sabían jugar bien al juego propuesto por las vanguardias artísticas, y así contribuyeron a la búsqueda de una estética nueva para la moderna era industrial. También se esforzaron en hallar nuevos pun-

tos de vista. Los fotógrafos modernos utilizaron encuadres de una osadía nunca vista y coquetearon con la interdisciplinariedad. Tanto Lissitsky como Rodchenko, por ejemplo, trabajaron como fotógrafos profesionales. Ambos se hallaban fascinados por la gran innovación formal que suponían los atrevidos encuadres de la llamada «nueva perspectiva»¹¹, como las fotografías que el arquitecto Erich Mendelsohn tomó de los rascacielos de Nueva York.

El cine moderno supo aprovechar estos hallazgos visuales como supo aprovechar los recursos del nuevo diseño gráfico. Con frecuencia se experimentaba con tipografías de palo seco en relieve, con fotomontajes o se inventaban fondos abstractos a base de caleidoscopios o exposiciones múltiples. Realmente, los diseñadores de aquellas cartelas estaban aplicando invenciones formales que no sólo provenían del diseño gráfico soviético, sino de la pintura y de la fotografía de vanguardia, cuya influencia con éste era recíproca.

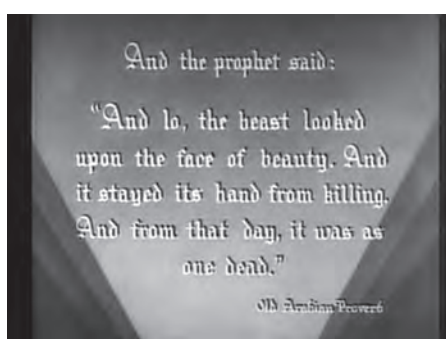
Los títulos de crédito de algunas de las películas del momento reflejan perfectamente todas esas innovaciones. Sus propuestas coqueteaban con movimientos de vanguardia como el constructivismo, el cubismo o el futurismo, y la mezcla de fondos fijos o en movimiento con fuentes de palo seco a menudo en relieve alineaba a sus creadores con quienes consideraban que las letras romanas, caligráficas o góticas eran símbolos de ese pasado que se quería olvidar, casi tan lejanas de los hombres modernos como los dinosaurios.

Inmediatamente, y del mismo modo en que lo experimental se asociaba a lo moderno, las fuentes más clásicas se utilizaron para presentar géneros históricos o melodramas. Esto puede apreciarse en los créditos iniciales de *King Kong*. La mayor parte están escritos con letras en relieve sobre un fondo abstracto que recuerda a los experimentos formales que se estaban dando en la fotografía y en la pintura. Sin embargo, la cartela final de *King Kong*, que hace referencia al mito de la bella y la bestia, no se atreve a cambiar y utiliza la letra gótica. Se estableció una especie de código tipográfico que consistía en utilizar unas fuentes cuando se quería dar una imagen de producto moderno y otras cuando el producto se refería a épocas del pasado. Unos años antes, en 1926, Fritz Lang utilizaba un caleidoscopio fascinante para dar exactamente esa imagen futurista de vanguardia en su secuencia inicial de *Metrópolis*.

Estos títulos de crédito modernos se iban a convertir en el modo habitual de presentar las películas fantásticas y de aventuras de la era dorada del género que acababa de empezar. Junto con los seriales de los años cuarenta, éstas empezaban

¹¹ Rodchenko, que despreciaba las fotografías hechas con la cámara a la altura de la cintura, a los que denominaba «planos de ombligo», decía: «En fotografía existe el viejo punto de vista, el ángulo de visión de un hombre que está de pie sobre el suelo y mira en dirección recta hacia adelante, como yo lo denomino, hace 'planos de ombligo' [...] combato ese punto de vista, y lo seguiré combatiendo, junto con mis colegas de la nueva fotografía». Citado en NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili (fotografía), Barcelona, 1983.





La innovación formal de los créditos termina cuando se utiliza la letra gótica para introducir el mito de la bella y la bestia.

con magníficas cartelas que estaban a la altura del diseño gráfico más vanguardista de la época. Con ello contribuían a la búsqueda del estilo del siglo en la que todos los diseñadores estaban implicados por aquellos años. La RKO y la 20th Century Fox fueron más allá e incorporaron en su propia imagen de marca iconos claramente vanguardistas por su espíritu futurista. El logotipo de la RKO, con una antena a caballo entre la Torre Eiffel y el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin¹² emitiendo ondas de radio en la cima del mundo convertía la radio, uno de los inventos más revolucionarios de su época, en icono del siglo, y la Fox iba más allá al convertir el propio siglo XX en marca y utilizar una tipografía extrusionada de claras influencias constructivistas en una de las marcas más longevas de todos los tiempos.

¹² Tatlin fue el encargado de proyectar el monumento a la Tercera Internacional en 1919. Se trataba de una enorme estructura metálica giratoria emisora de noticias y señales que debería convertirse en una especie de Torre Eiffel proletaria.



Dos iconos del siglo xx que continúan siendo modernos en el siglo xxi.

También la Universal fabricó un icono de carácter inequívocamente moderno al encabezar sus películas con un avión dando la vuelta al mundo.

OTRAS CUESTIONES IMPRESCINDIBLES SOBRE *KING KONG* *Técnicas revolucionarias*

Willis H. O'Brien utilizó técnicas en el rodaje de *King Kong* que puede decirse impusieron el modo de hacer en cine fantástico hasta muchos años después, cuando fueron sustituidas por nuevas tecnologías electrónicas en los años setenta. O'Brien perfeccionó una técnica que ya había empleado en *The Lost World*, de Harry O. Hoyt (1925): el rodaje fotograma a fotograma. Ésta, que fue desarrollada en los años siguientes por un discípulo suyo, el gran Ray Harryhausen, se empleó con muñecos en miniatura¹³ y se combinaba con la retroproyección de un modo que nunca se había empleado con anterioridad. Esta técnica se utilizaba junto con otras que ya eran empleadas habitualmente en los años del cine mudo, como los *mate paintings*, fondos pintados que se combinaban con la imagen real mediante cristales colocados delante de cámara o telones detrás del decorado.

Pero lo más relevante de la aplicación de todas estas nuevas técnicas en *King Kong* es que acostumbró a los espectadores de todo el mundo a una nueva forma de ver el cine. Es un ejemplo que se ha citado una y otra vez, pero quiero destacar la imagen de la isla desde el barco, con unos pájaros de dibujos animados sobreimpresionados en el *mate painting* del paisaje. Un magnífico collage con un resultado

¹³ De unos cincuenta centímetros de alto, aproximadamente.



Escenas deslumbrantes

sorprendente. Junto al resto del trabajo de Willis H. O'Brien, marcó un estándar de calidad que sirvió durante años para juzgar el cine de su género.

Escenas deslumbrantes

El colosal muro construido por los indígenas, la selva de la isla poblada de monstruos, el excelente decorado de Carroll Clark y Al Herman o el contraste de la imagen de un monstruo extraído de la prehistoria caminando por la metrópolis símbolo de la Modernidad contribuyen a que la película esté llena de imágenes surrealistas o de una fuerza visual impresionante. Entre ellas, la inolvidable secuencia de la habitación del hotel, con la enorme cara de *King Kong* asomada a la ventana o la mano gigantesca arrastrando la cama desde la ventana opuesta.

Por cierto, que el decorado del muro sirvió para otra escena inolvidable de la historia del cine. Unos años más tarde, se le prendió fuego para provocar las llamas del incendio de Atlanta en *Gone with the wind*, de Victor Fleming (1939).

La primera banda sonora original

El trabajo de Max Steiner en *King Kong* se considera una de las primeras bandas sonoras compuestas originalmente (en sentido estricto) de la historia del cine, por lo que la película se convirtió, también en los aspectos sonoros, en un referente para las que vendrían a continuación. Algunos momentos son absolutamente memorables, como la llegada a la isla, la danza de sacrificio de los indígenas o el cortísimo tema que acompaña a la parte final de la huida de Fay Wray y Bruce Cabot a través de la selva.

Max Steiner (1888-1971) fue un vienés heredero de la generación de Adolf Loos y Ludwig Wittgenstein que al parecer recibió clases del mismísimo Gustav Mahler. También emigró en busca de oportunidades a los Estados Unidos a causa



de la Primera Guerra Mundial. Empezó a trabajar en Hollywood en 1929, a los pocos meses de la fundación de la RKO.

Elementos emblemáticos

Tal vez por ser una de las primeras en su género, probablemente la primera sonora, o por la gran cantidad de elementos innovadores, al menos en la gran pantalla, la lista de elementos emblemáticos del cine de aventuras que aparecen en *King Kong* y que luego han sido imitados una y otra vez es enorme. Entre ellos, el gong para invocar a la bestia, el altar de sacrificios iluminado por antorchas, las danzas de los nativos, la isla apareciendo entre tinieblas o las impresionantes peleas de dinosaurios.

Secuelas

Tras el éxito de *King Kong*, la RKO rodó *El hijo de King Kong*, a cargo de Ernest B. Shoedsack. El reciclado de prácticamente todos los elementos artísticos permitió que pudiera estrenarse en 1933, poco después de la primera parte, cuya producción llevó todo un año, desde agosto de 1932 hasta marzo de 1933. En 1949 Schoedsack rodó *Mighty Joe Young*, una nueva versión con los elementos del éxito inicial que contó de nuevo con Robert Armstrong en un papel protagonista y con los efectos especiales de Willis H. O'Brien, esta vez con un alumno aventajado: Ray Harryhausen. Dino de Laurentiis aprovechó el tirón del cine de catástrofes para rodar un remake de *King Kong* en 1976, del que, lejos de la fuerza visual de la primera versión, lo más destacable fue la presencia de una actriz debutante de talento y con una gran carga erótica, Jessica Lange, y, desde el punto de vista técnico, la construcción de un impresionante monstruo robótico por parte de Carlo Rambaldi. En 1986 contó también con una secuela, *King Kong II*, bajo la dirección del mismo John Guillermin.

Las referencias más o menos directas a la película son múltiples. Por citar algunas, nombraré el cine japonés de monstruos de los sesenta, con algunos títulos específicamente dedicados al personaje, como *King Kong Escapes* y *King Kong vs. Godzilla* (1962) de Hinoshiro Honda. También el homenaje que hizo Steven Spielberg en la segunda parte de *Jurassic Park* con un tiranosaurus rex deambulando por las calles de Los Angeles. Disney produjo un remake de *Mighty Joe Young* en 1998, dirigido por Ron Underwood. Peter Jackson, el oscarizado director de la trilogía *The Lord of the Rings*, que siempre se ha declarado un ferviente admirador de *King Kong*, trabaja actualmente en una nueva versión del clásico.

El malvado Zaroff

En 1932 se rodó *The most Dangerous Game*, de Ernest B. Shoedsack e Irving Pichel, producida por Merian C. Cooper. Muchos elementos convierten a esta pe-

lícula en una especie de ensayo artístico de *King Kong*. Coinciden Shoedsack y Cooper en dirección y producción respectivamente. Coinciden Fay Wray y Robert Armstrong en papeles protagonistas, y Noble Jonson y Steve Clemento en papeles secundarios, aunque en aquella ocasión la pareja de Wray era el galán Joel McCrea. Incluso coincide Max Steiner como autor de la banda sonora. Además, los malos resultados de la RKO en 1932 obligaron a rodar *King Kong* con un presupuesto muy ajustado, y en ella se aprovecharon muchos decorados de *The most Dangerous Game*, como la selva, el pantano y el famoso barranco atravesado por un tronco gigante. A pesar de que su estreno se produjo en los peores años de la Depresión, *King Kong* recaudó 1.761.000 dólares¹⁴ y, junto con *Little Women*, el otro gran éxito de 1933, ayudaron a la RKO a superar los malos resultados del año anterior.

Censura

En 1934, la censura cortó algunas partes que tardaron años en ser incorporadas de nuevo a la película. Durante unas cuatro décadas, los espectadores conocieron una versión mutilada del clásico. Incluso algunas copias que todavía se emiten hoy por televisión carecen de algunas escenas particularmente violentas, como las que muestran a *Kong* masticando o pisoteando a sus víctimas o arrojando a una mujer desde el *Empire State* tras comprobar que no se trataba de Ann Darrow. Otra escena suprimida por la censura fue la del semidesnudo de Fay Wray en la guarida de la Montaña Calavera. Además, el propio Merian C. Cooper eliminó una secuencia entera del montaje por considerar que cortaba el ritmo de la narración, concretamente la que mostraba una araña gigante devorando a los marineros que habían caído al fondo del barranco. Esta secuencia es prácticamente un mito entre los admiradores del film, pues jamás se ha vuelto a ver desde 1933 y sólo la conocemos a través de un par de bocetos correspondientes al diseño de producción.

Merian C. Cooper

Fue el verdadero padre de la criatura. Participó en el guión, en la dirección y en la producción. Cooper y Shoedsack fueron anteriormente aventureros y documentalistas. En ese sentido, el personaje de Carl Denham, productor de documentales de naturaleza en África, es en cierto modo autobiográfico. Después de *King Kong* Cooper emprendió una fructífera carrera como productor, pues David O'Selznick dejó la RKO para formar parte de la Metro Goldwin Mayer en febrero, un mes antes del fin de la producción de nuestra película. Cooper, que ostentaba el

¹⁴ Según aparece en JEWELL, Richard B. & HARBIN, Vernon: *The RKO story*, Octopus Books, Londres, 1982, p. 60.



Shoedsack (piloto) y Cooper (artillero) del avión que derriba a la bestia.

cargo de ayudante de Selznick hasta entonces, lo reemplazó en el cargo. Por cierto, los ocupantes del avión que derriba a *King Kong* son ni más ni menos que Shoedsack y Cooper.

Fay Wray

Fue una actriz prolífica. Trabajó en clásicos del cine mudo como *The wedding march*, de Eric Von Stroheim (1928) o *Thunderbolt*, de Joseph Von Sternberg (1929) y también cosechó éxitos con la llegada del sonoro. Pero su papel en *King Kong* ha eclipsado las casi cien películas en las que intervino. Fue el paradigma de la heroína inocente acosada por el villano, y su particular forma de gritar¹⁵ la hacía perfecta para muchos de los papeles estelares en las películas de aventuras de aquellos años.

Fay Wray falleció el 8 de agosto de 2004. Precisamente mientras me encontraba escribiendo este artículo, que quisiera dedicarle modestamente. Las luces del *Empire State Building* se apagaron durante quince minutos en su honor la noche del 9 de agosto.

¹⁵ Lo cual le valió para ser conocida como «la reina del grito».

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO: EL CULTO A LO COTIDIANO

Carlos Tejo*
tejocarlos@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo analiza la producción artística de Marta María Pérez Bravo deteniéndose de manera especial en el particular contexto político-social donde ésta se desarrolla. En el análisis del arte cubano contemporáneo descubrimos un particular sincretismo entre lo culto y lo popular que junto a otras estrategias creativas configura una de las prácticas culturales más atractivas del panorama artístico actual. Del mismo modo, nos resulta interesante que desde situaciones periféricas se consoliden nuevas expresiones alejadas de una superficial asimilación de lo exótico, situación que se repite con frecuencia en el consumidor occidental. Junto a todo ello, el trabajo de Pérez Bravo ha contribuido a liberar una anquilosada disciplina fotográfica en Cuba, al cuestionar sus objetivos y al utilizar el medio fotográfico como soporte de una innovadora práctica cultural.

PALABRAS CLAVE: Arte cubano contemporáneo, arte y mujer, arte y rito, lo africano en el arte, sincretismo, Revolución Cubana-Cultura.

ABSTRACT

This article analyses the artistic production of Marta María Pérez Bravo looking in particular at the political-social context in which this takes place. In the analysis of contemporary Cuban art, we discover a special syncretism between cultured and popular styles which together with other creative strategies forms one of the most attractive cultural practices of today's artistic scene. Likewise, it is also interesting that new expressions far removed from a superficial assimilation of exotic styles are consolidated from peripheral situations, something which is repeated frequently in the Western consumer. Together with all of this, the work of Pérez Bravo has contributed to liberating the stagnant photographic discipline in Cuba, questioning its objectives and using photography as a support to an innovative cultural practice.

KEY WORDS: Contemporary Cuban art, art and woman, art and rite, African influences in art, syncretism, Cuban Cultural Revolution.

Marta María Pérez Bravo describe desde sus inicios hasta la actualidad una de las trayectorias artísticas más consolidadas dentro de lo que se conoció como el nuevo arte cubano. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que su trabajo

participa activamente de un episodio clave en el ajetreado renacer que la plástica cubana estaba experimentando a lo largo de la década de los ochenta. En el análisis de su obra descubrimos una verdadera renovación del medio fotográfico en Cuba que, distanciándose de aquella pretendida objetividad de sus predecesores, irrumpe con temáticas realmente innovadoras, haciendo de su propio cuerpo el escenario más idóneo de sus ficciones. Junto a creadores como Bedia, Elso o Ricardo Rodríguez Brey, su práctica artística a medio camino entre lo mágico, lo mítico y lo cotidiano, inserta visiones no occidentales dentro de la posmodernidad, respetando al mismo tiempo sus reglas y actuando como un efectivo agente dinamizador de su propio marco cultural.

Por otro lado, nos parece oportuno considerar la proyección que su obra ha tenido por parte de la crítica y las instituciones tanto locales como internacionales, aprovechando un momento en el que la plástica cubana se constituía como un valor seguro para el mercado del arte occidental¹. Nos parece significativo que su presencia sea indiscutible en las grandes muestras o importantes monográficos sobre fotografía o arte latinoamericano, exposiciones de carácter internacional, así como en las ferias de arte hegemónicas a las que acude con periodicidad con alguna de las muchas galerías con las que está trabajando en la actualidad².

Como casi todos los artistas de su generación inicia su formación en el Instituto Superior de Arte de La Habana³, graduándose en la especialidad de pintura en el año 1984. Sus estudios en el Instituto se desarrollaron en la cátedra de pintura y dibujo cuyo profesorado estaba mayormente formado por especialistas procedentes de la antigua Unión Soviética. Este cuerpo de docentes poseía una excelente formación académica, pero quizás no contaba con demasiados recursos a la hora de transmitir un fiel panorama del arte contemporáneo que surgía en capitales como Roma, Londres o Nueva York. Como señala el crítico uruguayo Luis Camnitzer, los estudiantes de aquel entonces aceptaban con humor los conocimientos técnicos pero ignoraban el dogma que solapadamente se podía intuir en el mensaje de los profesores⁴, los cuales mantenían un cierto distanciamiento hacia la producción cultural que se estaba desarrollando en algunos lugares de Europa y Estados Unidos⁵.

* Profesor del departamento de pintura de la Universidad de Vigo.

¹ Década de los ochenta.

² Destacamos entre otras a: Fraser Gallery of Washington DC; Sicardi Gallery, Houston, Texas; Reeves Contemporary Gallery, Nueva York; Luis Adelantado, Valencia; Galería Filomena, Lisboa o Ramis Barquet en Monterrey, México.

³ De ahora en adelante también nos referiremos al Instituto Superior de Arte por sus siglas: ISA.

⁴ v. CAMNITZER, Luis, «La Influencia Soviética», en *New Art from Cuba*, edición revisada, University of Texas Press, Austin, Texas, EEUU, 2003. pp. 168-69.

⁵ Recordemos que estos dos grandes centros serán —junto con las aportaciones propias de la cultura cubana— una de las principales referencias del arte que se produce en la isla durante la renovadora década de los ochenta.

Durante los dos últimos años de Marta María en el ISA comenzó a impartir clases un importante grupo de profesores cubanos como Flavio Garcíandia, José Bedia o Consuelo Castañeda, todos ellos muy activos como artistas. Esta paulatina irrupción de joven profesorado conocedor de las principales corrientes del arte internacional, va a constituir un decisivo elemento renovador de la enseñanza del arte en Cuba. Podemos deducir que Marta María acepta y asimila con interés todos aquellos cambios que se estaban produciendo en su entorno más inmediato, aprovechando de manera inteligente la apertura que el momento estaba exigiendo a la producción artística. En consonancia con la línea renovadora y con la permisividad de la plástica del momento hacia la diversificación de los soportes, Marta María decide utilizar la fotografía como único medio de expresión⁶.

En 1984 Pérez Bravo estaba desarrollando su tesis de grado cuyos contenidos se centraban en aspectos de la cultura popular cubana y más concretamente sobre religión, mitología y superstición en el mundo rural. Este interés hacia lo vernáculo junto a una vindicación de su propio entorno cultural y personal son dos factores fundamentales que abren una de las principales líneas de investigación en nuestro análisis; estas teorías están ampliamente sustentadas por un gran número de especialistas⁷ que vinculan las estrategias creativas de Marta María a los factores que hemos citado con anterioridad. No debemos olvidar que el binomio religión popular-cotidianeidad es un ingrediente fundamental en la práctica artística cubana, visible ya en las magníficas escenas que nos dejó Víctor Patricio Landaluce o en el liberador sincretismo propuesto por Wifredo Lam⁸. Además de estos importantes autores, encontramos destacadas figuras en el arte cubano de la segunda mitad del siglo xx⁹, que son claros referentes a la hora de relacionar, estructurar y buscar las claves que nos ayuden a entender esa constante en la obra de Marta María cuando plantea un novedoso sincretismo entre la religión cubana y su propia intimidad. En el presente estudio interpretaremos además la presencia y el significado que el cuerpo adquiere en su trabajo y abordaremos el análisis de un complejo poliedro temático que comprende propuestas directamente relacionadas con la esen-

⁶ Nos situamos en el año 1983. Recordemos que en aquella época no existía la especialidad de fotografía en el Instituto Superior de Arte de La Habana.

⁷ Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Osvaldo Sánchez, Orlando Hernández, entre otros.

⁸ Víctor Patricio Landaluce: Nacido en España en 1828, llegó a Cuba cuando contaba treinta años y allí murió en 1889. Introdutor del humorismo en Cuba, un género que desarrollándose sincrónicamente a la academia, era el único que prometía algo más de espontaneidad. Muchos de sus trabajos —como Epifanía en La Habana— congelan instantes de la sociedad habanera, constituyéndose así como un fiel documento histórico y poniendo de manifiesto la convivencia e hibridación entre la cultura africana y la colonia. Wifredo Lam (La Habana, 1902-1982) representa una de las figuras más importantes del arte del siglo xx en Cuba. Además de otras valiosas aportaciones, la agudeza de su sincretismo entre las culturas africana y cubana ha constituido un elemento liberador para las generaciones posteriores que han sabido retomar con inteligencia ese carácter sincrético de la obra de Lam, como una de sus estrategias más utilizadas en su producción artística.

⁹ Mendive, Elso, Bedia y Brey.

cia del ser humano abarcando cuestiones que dialogan con la maternidad, el deseo o la muerte.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PRESENCIA DEL LEGADO AFRICANO EN LA RELIGIÓN POPULAR CUBANA

Considerando la importancia que el culto popular cubano tiene en la obra de Pérez Bravo, nos parece necesario, antes de iniciar el análisis de su trayectoria, definir nuestra postura a la hora de valorar la presencia del legado africano en la religión y la sociedad de la Cuba actual.

Nos gustaría comenzar explicando nuestra preferencia por la utilización de términos como «religión cubana», «cultos populares» o «liturgias sincréticas» que sustituirán en nuestro trabajo a otros calificativos ampliamente empleados pero a nuestro criterio menos rigurosos como pueden ser «afrocubano» o «religión afroamericana». Después de una meditada reflexión a partir de las aportaciones que en esta materia realizan destacados antropólogos como Fernando Ortiz, Jesús Guanche o Samuel Feijoo, consideramos que el término afrocubano, muy utilizado en investigaciones sobre cultura y religión en Cuba, simplifica negativamente la magnitud y complejidad de las distintas interacciones entre culturas que han tenido lugar desde la llegada de los españoles a la isla. No debemos olvidar que el principal referente del trabajo actual de Marta María se deriva de un sofisticado proceso de transculturación¹⁰ que ha modificado a lo largo de los siglos códigos culturales procedentes de muy diversos ámbitos, originando una práctica religiosa polimórfica en su significado e interpretación. En esta liturgia observamos una presencia importante de lo africano conviviendo de manera simultánea con otros rasgos que configuran un intrincado fenómeno religioso que tiene lugar a partir del siglo XVI. Por lo tanto, no nos parece demasiado acertado emplear el término afrocubano para denominar los cultos populares de la Cuba contemporánea ya que, a nuestro criterio, otorga a los orígenes un excesivo protagonismo. Ello olvida, además, que la mayor de las Antillas es un lugar por el que en un periodo muy corto de tiempo¹¹ han pasado un gran número de contenidos identitarios que contribuyeron a crear la polisemia cultural que apreciamos hoy en día en la isla. Este trepidante tránsito de culturas, junto al diverso origen de sus invasores, acelera y transforma el proceso

¹⁰ Vocablo acuñado por el intelectual cubano Fernando Ortiz en su ensayo: «Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba», en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ex Libris, Caracas, 1987, p. 96. Ortiz crea el nuevo vocablo hacia 1929 y lo define como un término que expresa los variados fenómenos que de índole cultural, social y política se originan en Cuba como consecuencia de las complejísimas transmutaciones culturales que se dan principalmente desde el descubrimiento.

¹¹ Fernando Ortiz señala: «Toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos». *Ibidem*, p. 94.

que pudo haber tenido lugar en otras zonas como la europea, creando así un peculiar contexto donde primar una filiación cultural por encima de otra sería un error en el punto de partida de nuestro análisis. Complementando nuestras hipótesis, resultan especialmente interesantes las reflexiones sobre la transmisión del acervo africano en la isla que el antropólogo cubano Jesús Guanche realiza en su ensayo titulado «Santería Cubana e identidad cultural»:

Recordemos que esta práctica religiosa dejó de ser transmitida en Cuba por africanos desde los primeros decenios del siglo XX, ya que aquella población originaria tendió a desaparecer por el cese de la inmigración forzada. El peso demográfico principal de la transmisión intergeneracional hasta el presente ha dependido esencialmente de la población cubana con independencia de la composición «racial» (epitelial) de ésta¹².

Como argumentábamos con anterioridad, lo africano como parte integrante de la práctica religiosa, artística y cultural de Cuba es un rasgo fundamental que cohabita, transculturizado con otros muchos signos de muy variadas procedencias. Al hilo de esta idea, detengámonos ahora en las palabras que el eminente intelectual cubano Fernando Ortiz dedica a estas consideraciones:

En Cuba decir ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, angloamericano, negro, yucateco, chino y criollo, no significa indicar solamente los diversos elementos formativos de la nación cubana, expresados por sus sendos gentilicios. Cada uno de éstos viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado sucesiva y hasta coetáneamente, produciéndose a veces los más terribles impactos¹³.

En este fragmento Fernando Ortiz nos habla de impactos culturales derivados de la convivencia multiétnica que tuvo lugar en la mayor de las Antillas a partir del siglo XVI. En muchas ocasiones estos encuentros han ayudado a enriquecer lo que hoy conocemos como la cultura cubana y han puesto de manifiesto su profundo carácter integrador. Pero no siempre ha sido así, un impacto más contemporáneo que debemos considerar a la hora de valorar la presencia africana en la idiosincrasia cubana es la utilización de este legado cultural por parte del gobierno de la Revolución. Después de un inicial abandono gubernamental hacia las prácticas religiosas que tuvieran relación con la tradición africana se pasó, en la década de los ochenta, a convertir un culto popular en objeto de consumo destinado al turismo internacional. Esta consciente inversión de la funcionalidad, debe ser analizada

¹² GUANCHE, Jesús, «Santería cubana e identidad cultural», en *Cuba, una identità in movimento*. [en línea]: http://art.supereva.it/carlo260/sant_ident.htm??p. (consulta: 16 marzo, 2004). (sin paginar).

¹³ ORTIZ, Fernando, *op. cit.*, p. 94.



contextuándola en una época de grave crisis económica donde uno de los primeros objetivos revolucionarios era y es la captación cuantitativa de divisa¹⁴. De este modo, la presencia de lo afrocubano nos resulta sospechosamente visible generándose, a nuestro juicio sin demasiado rigor, mercancías seudoculturales que dentro de una paranoia identitaria proclaman la cultura nacional. Este epidérmico folklorismo está presente desde la música a las artes plásticas, conformando un rentable escenario donde una frívola africanidad se introduce tanto en el hall de los hoteles como en los museos y galerías de arte. Sustentando nuestro razonamiento, resultan reveladoras las palabras del especialista en arte cubano Kevin Power, cuando reflexionando sobre la importancia de los clichés culturales sostiene:

También el modelo mantenido por el gobierno cubano se ha entendido como una panacea económica potencial. No obstante la industria turística no sólo perpetúa una confianza económica en Occidente, sino que implica la fabricación de identidades culturales para el ojo occidental, ya sea sobre el modelo de salsa/son/reggae/ganga o el de la versión de la vida playera en un crucero. La economía global del capitalismo, unida a la cultura también globalizada de las cadenas fast-food y la televisión satélite, trabajan en contra del desarrollo de una cultura caribeña poscolonial independiente, y representan claramente una nueva era de penetración cultural más viciosa¹⁵.

Afortunadamente la cultura es un fenómeno dinámico y mutante que no atiende solamente a las leyes de mercado, sino que se nutre de múltiples contenidos de índole social, económica o política que potencian el carácter creador del ser humano. No debiera por ello sorprendernos que frente a esta comercialización de la cultura a la que nos referíamos con anterioridad, se haya producido sincrónicamente en la población cubana una verdadera recuperación de los cultos religiosos populares¹⁶. De este modo, insertos en la más legítima cubanidad, encontramos auténticos productos culturales con profundas raíces africanas. En estos casos, el propio *modus operandi* del rito o expresión artística resucita primitivas acciones culturales

¹⁴ A partir de los últimos años de la década de los ochenta.

¹⁵ POWER, Kevin, «Cuba: una historia tras otra», en VVAA, *While Cuba Waits: Art in the Nineties*, Los Ángeles: Track 16 Gallery, Editorial Smart Art Press, Santa Monica, California, julio 1999. p. 103.

¹⁶ Un ejemplo ilustrativo es el número de personas que participan en la procesión conocida como los *pagadores de promesas* que anualmente peregrinan al templo de San Lázaro en la localidad habanera del Rincón. Durante los últimos años de fuerte recesión económica el número de participantes ha aumentado hasta alcanzar en diciembre de 2002 la cifra de 200.000 asistentes. Perdida la confianza en el sistema, la población acude en masa a la ayuda sobrenatural como un método más para resolver sus problemas. Esta progresiva confianza en lo divino forma parte de la cotidianidad cubana y por ello ha podido trascender y conformarse como un elemento fundamental dentro del trabajo desarrollado por artistas como Elso, Marta María o más recientemente Sandra Ramos o Belkis Ayón. Paradójicamente, esta recuperación de la religión popular podría encontrar su causa en la misma crisis económica que originó ese frívolo tratamiento de lo africano al que antes aludíamos.

que en su sincretismo nos muestran el verdadero carácter de la idiosincrasia cubana de hoy en día.

Consideramos estas reflexiones de suma importancia para nuestra investigación ya que al relacionar el trabajo de Marta María con la religión popular cubana como una de las hipótesis de nuestro análisis, estaremos hablando también de todos aquellos rasgos de índole cultural, social, política y económica que han participado del tránsito entre culturas que se vivió en la isla desde el siglo XVI hasta nuestros días. Como demostraremos en el presente artículo, hablar del culto popular cubano como elemento vertebrador de la práctica artística de Pérez Bravo no supone encerrarse en una traducción literal de mitos anacrónicos, más bien implica rescatar contenidos esenciales para el desarrollo de nuestra investigación.

MENDIVE, EL SO, BEDIA Y BREY: ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN ENTRE LO DOMÉSTICO Y LO SAGRADO COMO ESTRATEGIA DEL TRABAJO CREATIVO

La trayectoria creativa de estos cuatro artistas consolida la presencia de la religión popular en el arte contemporáneo cubano, a la vez que describe importantes precedentes que veremos reflejados en la obra de Marta María Pérez Bravo. Tenemos en este grupo dos generaciones bien diferenciadas: la primera, formada por Manuel Mendi ve (La Habana, 1944) y la segunda, compuesta por Rodríguez Brey (La Habana, 1955), Juan Francisco Elso (La Habana, 1956-1988) y José Bedia (La Habana, 1959). Uno de nuestros principales objetivos en el siguiente apartado es analizar las claves que conforman esa hibridación entre contenidos procedentes de los cultos populares cubanos y otros factores más relacionados con la propia existencia de los artistas, donde podemos apreciar rasgos vinculados a la política, la cultura y la sociedad cubanas. Nos resulta esencial en nuestro estudio conocer cómo algunos de los creadores que han precedido a Marta María utilizan similares estrategias discursivas, estrategias que junto a otras inquietudes relacionadas con problemáticas de género y referencias autobiográficas veremos recontextualizadas cuando abordemos el análisis de Pérez Bravo.

Mendi ve procede de una familia de mulatos con una larga tradición en la Santería, conviviendo por ello de forma cotidiana con aquellas prácticas religiosas cubanas que integran lo católico y lo africano como base fundamental de su configuración. Se le considera el primer artista formado¹⁷ que ha trabajado desde dentro de la tradición de la Santería y el Palo Monte, las mismas variaciones del culto popular cubano elegidas por Marta María como estructura principal de su trabajo. Mendi ve casi siempre pinta lo que conoce o le rodea: sus animales, sus amigos o la

¹⁷ Cursó estudios de Historia del Arte y se graduó en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro.

inmediatez de su barrio. Al igual que Marta María retoma mitología de origen africano para insertarla en el corpus de su trabajo. La mayoría de sus lienzos poseen un aire primitivo mezclado con una ingenua figuración que nos acerca a un intenso mundo interior, describiéndonos toda la magia y riqueza de su contexto cultural. Pero a pesar de estar rodeado por un ambiente muy proclive a este tipo de cultos, Mendive siempre quiso saber más. En esta búsqueda, visitaba la biblioteca del Instituto de Etnografía y Folklore de la Academia de las Ciencias, donde se documentaba sobre las culturas africanas y donde podía aproximarse a la evolución del arte en este continente. Recordemos que Marta María también ha reconocido un apoyo teórico importante como complemento al desarrollo de su trabajo en la obra de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Natalia Bolívar¹⁸. Refiriéndonos a este ejercicio de indagación culta que presenciamos en la obra de Mendive, o Marta María y también presente en el caso de Bedia o Juan Francisco Elso¹⁹, consideramos interesante lo que el crítico cubano Gerardo Mosquera apunta en su ensayo «Manuel Mendive y la evolución en su pintura», reflexión que reafirma lo sostenido por el antropólogo Jesús Guanche con anterioridad:

La existencia misma de la Revolución determina un debilitamiento de la religión y las creencias tradicionales. En el caso de la santería, con la muerte paulatina de los viejos que atesoran en su memoria los secretos del culto, y el menor interés de los jóvenes por aprenderlos, se va produciendo una brecha en la transmisión de estos conocimientos esotéricos. [...] Algunos creyentes interesados en profundizar en la santería, ante el empobrecimiento de las vías tradicionales, acuden a las bibliotecas a estudiar las obras científicas de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera, Rómulo Lachatañeré y otros autores que han recopilado y analizado este acervo de la cultura popular²⁰.

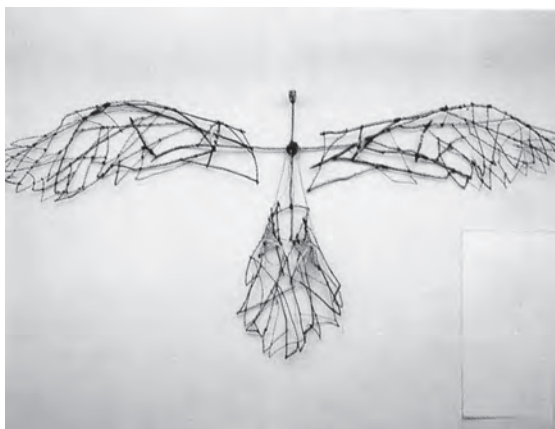
Estos datos aportados por Mosquera, evidencian un importante vacío en la transmisión natural del acervo africano, consecuencia de las transformaciones que estaba experimentando la sociedad cubana revolucionaria²¹. Por todo ello y como exigencia para mantener su línea de trabajo, el artista necesita una renovación de su iconografía, iniciando entonces una indagación cercana a los intereses de un antropólogo al combinar su labor creativa con un particular trabajo de campo. Debemos considerar que esta demanda de información se corresponde con la pro-

¹⁸ Tres antropólogos de obligada referencia al abordar un análisis de las religiones de raíces africanas en Cuba.

¹⁹ En el caso de Juan Francisco Elso, su indagación se centró en el estudio de las tradiciones amerindias, las cuales —como en el caso de José Bedia— estarán muy presentes en su trabajo.

²⁰ MOSQUERA, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, Editorial Letras Cubanas, Col. Espiral, Ciudad de La Habana, Cuba, 1983, pp. 249-250.

²¹ Desde la propia Revolución existe, a partir de los ochenta, una gran tolerancia hacia la práctica de los cultos de tradición afro-cubana, rescatándose ritos y creencias que durante los sesenta y setenta podrían haber acusado un moderado abandono. Consecuentemente esta permisividad oficial beneficiará la difusión del trabajo de Marta María, Bedia o Belkis Ayón.



The bird that Flew over América. Juan Francisco Elso, 1986.

pia dinámica de la creación que empuja hacia una continua búsqueda; búsqueda que podría verse cuestionada sin la incorporación de otros registros que evitasen una reiteración iconográfica.

En el análisis de la obra de Mendive en relación con el trabajo de Pérez Bravo, observamos un marcado interés por la expresión religiosa de lo popular. Ello está igualmente presente al analizar el trabajo de Brey o Bedia, ya que uno y otro se concentran en el mito y su proceso, creando escenarios donde lo mágico interacciona con lo doméstico. En los cuadros de Mendive asistimos a escenas donde los dioses se relacionan con los hombres y mujeres que conforman la existencia del artista. Como en Marta María hay una visión ya no desde la estructura antropológica del mito yoruba inicial, sino desde el interior del espíritu del creador, en relación directa con su universo personal²². Esta idea está muy presente en el concepto general que sustenta la obra y la trayectoria de Juan Francisco Eslo, quizás el más espiritual del grupo formado por Bedia y Brey. Al igual que Ana Mendieta²³, Elso plantea un ritualismo donde conviven lo real y lo simbólico. Recordemos su pieza «Por América», una imagen de un Martí herido, toscamente tallada en madera donde el artista incorpora su propia sangre y elementos cargados²⁴ procedentes del culto popular

²² Nancy MOREJÓN en su artículo titulado «El mundo de un primitivo», publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, núm. 76, pp. 10-11, comenta detalladamente esta convivencia de lo mítico y lo cotidiano en algunas de las obras más representativas de Mendive.

²³ Recordemos que Mendieta viaja a Cuba a inicios de los ochenta, sosteniendo una relación especial con Brey, Bedia y Elso.

²⁴ Se entiende por objeto cargado aquel que ha pasado por un proceso ritual dentro del culto a las divinidades de origen africano.

cubano. Una magnífica pieza donde cohabitan lecturas religiosas y políticas, complementando lo espiritual con lo histórico. Del mismo modo, en su obra titulada «The bird that flew over América», apreciamos con claridad la intensidad que Elso transmitía a sus piezas, trascendiendo el puro valor estético, creando elocuentes metáforas para su mística personal.

El triángulo formado por Juan Francisco Elso, José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey ha supuesto en el panorama pluridiscursivo de los ochenta una sólida apuesta por el rescate de las tradiciones de origen africano e indoamericano como estructura esencial de la obra de arte²⁵. Del mismo modo, todo ello se ha vinculado con intereses que demostraban su inquietud hacia problemas de índole social o político. Al igual que Mendive, entendían el arte como un largo y personal aprendizaje del mundo y de su propia persona, viendo en el rescate de su identidad cultural un arma para luchar contra el desequilibrado enfrentamiento entre centro y periferia. Con frecuencia, el proceso y las ideas eran más importantes que su propio trabajo, actuando como un estudio cercano a lo místico que le daba forma a su actitud hacia la vida. Observamos en la obra de estos tres autores una clara intención de sintetizar e interrelacionar lo culto, lo social, lo histórico, lo político y lo popular, estrategia que Marta María sabrá recuperar, proporcionándonos nuevos códigos en el repertorio narrativo de los ochenta. Respecto a esta idea, consideramos muy clarificadoras las palabras de José Bedia cuando, al hablar de su proceso creativo, sostiene:

Soy una persona con una formación occidental que, mediante un sistema voluntario, consciente, premeditado, de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas «primitivas» para experimentar sus influencias de manera transcultural. Ambos estamos así a mitad de camino entre la «modernidad» y la «primitividad», entre lo «civilizado» y lo «salvaje», entre lo «occidental» y lo «no occidental», sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento y este límite fronterizo sale mi trabajo²⁶.

La obra de Marta María, Bedia, Elso y Brey comparte una sólida estructura al descubrirse en todos ellos unas coordenadas generales que, retomando la terminología utilizada por Bedia, se sitúan entre la «modernidad» y la «primitividad», lo «civilizado» y lo «salvaje», lo «occidental» y lo «no occidental». Dentro de un discurso más amplio, debemos entender estas coordenadas como la lógica consecuencia

²⁵ Los tres estaban estrechamente vinculados a la religión popular cubana. Consideremos también que durante el primer lustro de los ochenta la presencia del mercado en Cuba no era tan acusada como a partir de los últimos años de la década, por lo que podemos deducir en esta generación una mayor autonomía creativa.

²⁶ BEDIA, José. *Apud*, MOSQUERA, Gerardo. *VVAA, Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, abril de 1996. Palma de Mallorca: Fundació «La Caixa», julio de 1996. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, octubre de 1996, Ediciones Tabapress. Madrid, 1995, p. 244.

de un proceso de colonización que ha propiciado una heterogénea multiplicidad cultural caracterizada por un uso natural del sincretismo, la hibridación y la síntesis. Estas estrategias desarrollaron una práctica artística multiforme que, coincidiendo en anhelos, intereses y preocupaciones, compartía su núcleo conceptual.

Todos estos recursos discursivos tan utilizados en la plástica de los primeros años de los ochenta, la presencia en la isla de personalidades como Ana Mendieta²⁷, la información sobre las corrientes internacionales que comenzaba a entrar en el ISA, la paulatina internacionalización del fenómeno del arte en Cuba y una cierta preferencia por lo exótico propiciada desde los centros hegemónicos del mundo del arte, constituían el contexto habitual de Marta María Pérez Bravo. Participando como ingredientes de este entorno, observamos en la obra de Mendive, Elso, Bedía, Brey y Marta María una nueva ubicación —al contrario de lo que tradicionalmente siempre ha sucedido— de la religión y sus propios intereses en función del arte, utilizando diversos procesos para finalizar en una intencionalidad común que los define. El trabajo de Marta María re-situará la tradición de la Santería y el Palo Monte para ponerlas al servicio de sus intereses personales y de su creación artística, mostrando en un trabajo de limpieza²⁸ una suerte de exorcismo cotidiano.

LA RELIGIÓN POPULAR CUBANA EN EL TRABAJO DE MARTA MARÍA

A lo largo de toda la trayectoria de Marta María Pérez Bravo la utilización de simbología ligada al culto popular cubano como vehículo transmisor de inquietudes, sentimientos o deseos es una constante. En la mayoría de sus trabajos apreciamos ese rescate literal de la liturgia popular donde Pérez Bravo nos muestra una sugerente cosmología personal. En otras ocasiones somos testigos de ciertos desvíos que nos conducen a un terreno más particular, alejado de lo dogmático, dándose cita esas sutiles desobediencias a las que alude el crítico cubano Orlando Hernández²⁹.

Como subrayábamos al analizar la obra de Mendive, observamos en Pérez Bravo un profundo respeto, familiaridad y estudio hacia las prácticas religiosas de raíces africanas, aptitudes que le posibilitaron una inteligente asimilación e interpretación de sus contenidos para ponerlos en función de sus intereses como artista. No obstante, debemos acercarnos a la iconografía utilizada por Marta María como el resultado de un proceso secular de codificación, validado por un arraigado culto religioso. Ello le ha permitido una mayor facilidad a la hora de extrapolar a su

²⁷ Consideramos significativa la posible influencia que Ana Mendieta haya podido ejercer sobre la obra de Marta María, sobre todo en los primeros años de su trayectoria.

²⁸ Vocablo perteneciente a los cultos populares para definir el acto de purificación por el cual se abandonan todos los maleficios o desvelos que le pueden afectar al individuo.

²⁹ v. HERNÁNDEZ, Orlando. «Mensajes ante un espejo roto». en *Marta María Pérez Bravo. Obra reciente*, La Habana: La Casona, junio-julio, 2001. Editado por La Casona, Galería de Arte. (s.p.).

práctica artística determinados mensajes asimilados por la religión popular cubana. Pérez Bravo ha retomado códigos implícitos en los propios contenidos religiosos, utilizándolos en su trabajo con las mismas intenciones que pudiese tener cualquier practicante. Creemos oportuno destacar las palabras recogidas en una entrevista que el crítico valenciano Manuel García realizó a la artista en el año 1997:

Las religiones afrocubanas forman parte importante de mi cultura y en mis obras trato de ilustrar la riqueza espiritual de esas diferentes manifestaciones religiosas, su lenguaje y formas materiales de expresión, estableciendo una relación entre el culto religioso y la vida misma. En estas religiones la vida espiritual está en función de la vida material, del presente. La convivencia entre los vivos y los muertos se lleva de la manera más natural, incluso a veces de una manera alegre. Las virtudes y los defectos les pertenecen por igual³⁰.

Aunque podemos considerar la obra de Marta María como un arte para no iniciados, estimamos necesario para una mayor comprensión del conjunto de su trabajo, un acercamiento a los orígenes, evolución y consolidación del legado africano en Cuba. Estos conocimientos nos ayudarán a interpretar de una manera más precisa los contenidos procedentes de la religión popular cubana presentes en la obra de Pérez Bravo.

Alrededor de 1501 comenzó la importación de negros africanos a Cuba, lo cual se hizo imprescindible ya que la población aborigen fue cruelmente exterminada durante el proceso de conquista. Los trabajos desarrollados por los primeros negros que llegaban a la isla se orientaban hacia la construcción, el campo, las minas o el servicio doméstico, teniendo una importancia capital en el desarrollo de la industria azucarera. Ésta se desarrollaba en grandes latifundios necesitados de un gran número de trabajadores para asegurar el mantenimiento de los niveles de producción. Los problemas físicos y psíquicos de los esclavos que llegaban a la isla causaban un índice de mortalidad o inhabilitación muy elevado, provocando la entrada de nuevas remesas cada siete o diez años³¹. Como consecuencia, observamos desde el descubrimiento un flujo constante de esclavos provenientes principalmente de la región africana del Calabar, al sudeste de Nigeria, de Costa de Marfil, de la cuenca del Congo y Angola, de la región que se extiende desde el Senegal hasta Liberia, y de la Guinea Francesa.

No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transformación de ambientes, de culturas, de clases y de coincidencias. [...] Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance de-

³⁰ GARCÍA, Manuel, «Entrevista con Marta María Pérez», en *Revista Lápiz*, núm. 131, p. 39. [el subrayado es mío.]

³¹ A principios del siglo xx se calcula que entraron entre 800.000 y 1.000.000 de esclavos.

fensivo de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo. En tales condiciones de desgarrar y amputación social, desde continentes ultraoceánicos, año tras año y siglo tras siglo, miles y miles de seres humanos fueron traídos a Cuba³².

Esta sobrecogedora descripción del destacado intelectual cubano Fernando Ortiz pone de manifiesto la crueldad del episodio esclavista en Cuba. Palabras como desgarrados, rabia, ansia o amputación, evidencian la parte más dramática de de la invasión española en la isla. No obstante, y a pesar de las hostiles condiciones que les rodeaban, los esclavos consiguieron reconstruir y consolidar sus claves culturales, rescatando contenidos identitarios esenciales que han logrado mantener hasta la actualidad.

La numerosa comunidad de esclavos llegó a formar uniones estables con los españoles, siendo estas uniones la base de las primeras familias. A los hijos de estos matrimonios nacidos ya en América se les llamó mestizos. No eran indios, ni africanos, ni españoles, como un mosaico genético ofrecían un nuevo modelo de identidad. Pero este mestizaje cultural no podía ocultar las contradicciones sociales de la época que hacían del indio, negro y sus descendientes seres claramente discriminados. En muchas ocasiones —como la que presentó y casi podríamos decir presenta Cuba en la actualidad— palabras como integración, mestizaje o hibridación pueden esconder graves contradicciones sociales.

Dentro de las manifestaciones religiosas de origen africano que tienen en la isla una mayor importancia destacamos: el Palo Monte (de origen kongo), la Sante-ría o Regla de Ochá (de origen yoruba), la Regla Arará (de origen ewe-fon) y la sociedad secreta Abakuá (de origen ejagham, efik, efut y otras etnias del Calabar). Su conservación hasta nuestros días ha implicado la puesta en marcha de un sistema que permitiese la adaptación a un nuevo contexto histórico, cultural y social surgido a partir del descubrimiento y bajo la dominación del conquistador español. Por lo tanto no nos encontramos ante un sincretismo fácil —como puede ocurrir entre el arte cubano de los ochenta y la cultura popular—, sino que debemos hablar de un difícil episodio de autodefensa por parte de una cultura sometida frente a otra dominante, portadora de valores universales. El negro esclavo se vio obligado a esconder la apariencia real de sus dioses prohibidos bajo las imágenes que pertenecían a las aceptadas deidades católicas. De esta forma podían mantener sus verdaderas creencias con el consentimiento de los blancos que no veían en aquellas actividades culturales signos de preocupación. Todo este proceso de adaptación no solamente ha sido un medio de resistencia cultural sino —y quizás más importante— un canal de comunicación que ha utilizado el mito, los cuentos, la medicina popular o la música como búnkeres de identidad que supieron proteger lo que hoy

³² ORTIZ, Fernando, *Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba. In Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ex Libris, Caracas, 1987, p. 96.

son ingredientes importantes de la cultura cubana. No debemos olvidar que desde el siglo XVI han convivido en Cuba colonizadores españoles de religión católica, esclavos procedentes de África con múltiples prácticas religiosas de origen africano y, hacia finales del XIX y principios del XX, corrientes religiosas protestantes y espiritistas. De esta confluencia religioso-cultural es donde artistas como Marta María Pérez Bravo encuentran sus herramientas de trabajo; no sólo para transmitir valores que trascienden de lo individual a lo universal, sino para rescatar junto a otras valiosas aportaciones pluriculturales aspectos esenciales de la idiosincrasia cubana.

LA SANTERÍA Y EL PALO MONTE: CONTENIDOS ESENCIALES

De los cuatro cultos religiosos cubanos de raíz africana presentes en la isla serán la Santería y el Palo Monte los que Marta María utiliza como vehículos para transmitirnos su sugerente mundo interior. En el presente apartado abordaremos los contenidos esenciales de ambas liturgias sincréticas.

La Santería es un culto popular cubano producto del sincretismo entre antiguos ritos yorubas³³ y elementos del catolicismo. Como comentábamos con anterioridad, esta fusión fue el resultado de una necesidad de supervivencia de los cultos africanos que llegaban a la isla. Para los esclavos no resultó difícil establecer una relación entre sus deidades y las de culto católico. En numerosas ocasiones existían evidentes similitudes que propiciaban una clara identificación entre sus dioses y los santos del catolicismo³⁴. Esta fusión entre culturas dio origen a una forma de religión popular que se denominó Santería, donde todo el culto gira en torno a la adoración y comunicación con los santos. Sus seguidores también la denominan «Regla de Osha» o, lo que es lo mismo, «Culto a los Orisha»³⁵. Estos dioses son antropomórficos y por lo general representan elementos de la naturaleza; existe además en ellos una condición que nos llama poderosamente la atención: su natural paralelismo con los mortales al compartir virtudes y defectos. Esta similitud entre lo divino y lo humano otorga al culto de la Santería una dimensión mucho más cotidiana si lo comparamos con la tradición católica que a través de su iconografía y mitología se aleja un poco más de los asuntos terrenales, estableciendo una

³³ Los Yorubas procedían de la Nigeria occidental.

³⁴ Por ejemplo Shangó, el Dios (Orisha) Yoruba de la virilidad, del fuego y del rayo presenta ciertos elementos que facilitaron su sincretismo con Santa Bárbara, virgen católica. En ambos el color rojo tiene una gran importancia, comparten elementos como el rayo y el fuego dentro de su mitología. La diferencia de sexo, lejos de ser un obstáculo para esta identificación, contribuyó a facilitarla ya que en uno de sus mitos Shangó logra escapar de sus enemigos vestido de mujer.

³⁵ Deidad del panteón Yoruba. En la Santería existe el concepto de un dios supremo, Olofi, al cual no se adora directamente, simplemente se le invoca. Los Orisha son intermediarios entre Olofi y los hombres, poseyendo poderes para castigar o proteger.

Jura. Marta María Pérez, 1999.



cierta división entre sus dioses y sus fieles. Además de esta familiaridad entre lo mortal y lo inmortal, observamos en la Santería un complejo mecanismo de ritos y preceptos que los practicantes deben cumplir al entrar a formar parte de esta creencia religiosa. En estas normas se regulan, entre otras cosas, la manera de vestir³⁶, los alimentos que se pueden ingerir e incluso el tipo de relación que el adepto debe llevar con su entorno social y familiar³⁷.

Las fiestas de santería se convierten en reuniones de marcado carácter social, donde se ejecutan cantos y bailes en honor de los orishas, se celebra la incorporación de una nueva persona al culto o el primer aniversario de pertenencia en el grupo. En estas reuniones se emplean instrumentos de genuino origen africano como los tambores Batá que son considerados sagrados por creerse que en ellos radica la deidad Añá³⁸. En estas fiestas se produce normalmente el fenómeno de «la posesión», donde algunos de los creyentes se convierten en vehículos de las divinidades, realizando profecías, aconsejando o amonestando a los participantes. Du-

³⁶ Desde la fecha que el practicante *toma su santo*, debe ir vestido de blanco, llevar el pelo rapado, no ir a la playa ni a fiestas y evitar las bebidas alcohólicas. Todos estos preceptos se deben mantener un año.

³⁷ Muchas de estas condiciones están claramente representadas en el trabajo de Pérez Bravo.

³⁸ No solamente la música se ejecuta con tambores. En ocasiones se acompaña con violines, lo cual —según las personas— se considera más elegante que el toque de tambor africano.

rante el tiempo que dura la encarnación de la deidad afro-católica, el poseído puede cambiar el tono de su voz así como expresarse verbalmente con una mezcla de palabras procedentes del español y del yoruba de difícil comprensión para los no iniciados. A este estado se le denomina subirse o montarse el santo.

Dentro del panteón yoruba existen numerosos orishas, a los cuales alude directamente con frecuencia la obra de Marta María. Cada una de estas deidades posee una virtud, don o destino, teniendo todas ellas un equivalente en un santo católico. No nos parece oportuno en esta ocasión facilitar una lista exhaustiva de todas las deidades del panteón yoruba ya que consideramos más acertado profundizar en ellas si el análisis de la obra de Pérez Bravo así lo requiere; no obstante, consideramos necesario detenernos brevemente en aquellos dioses a los que Marta María aludirá en repetidas ocasiones.

Eleggúá: es el orisha de los caminos y las encrucijadas. Travieso y amante de las bromas. Su color es el rojo y el negro y su atributo el garabato, una rama ganchuda con la que se abre paso en la maleza. Se sincretiza con el niño de Atocha, con San Antonio de Papua y con el *Ánima Sola*.

Oggún: dios de los metales, de la fragua, del monte y de la guerra. Su color es el morado y su atributo un machete. Sincretiza con San Pedro.

Babalú Ayé: es el dueño de las enfermedades y de las plagas. En su danza se imitan los movimientos de un hombre enfermo, de manos agarrotadas y movimientos doloridos. Sincretiza con San Lázaro.

Yemayá: la diosa de las aguas salobres y de la maternidad universal. Su color es el azul. Sincretiza con la Virgen de Regla (de gran tradición en Cuba). Su mitología nos describe una diosa con un carácter basculante: como un mar en calma o como la más trágica de las tormentas.

Oshún: la diosa de las aguas dulces, de la belleza, de la coquetería, de la maternidad, del amor. Su color es el del bronce. Sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre.

Obatalá: es el dios creador de la tierra y de los hombres, de la justicia y de la pureza. En sus danzas se representa como un anciano eterno, de pasos lentos y cansados. Su color es el blanco. Sincretiza con la Virgen de las Mercedes.

Changó: dios de la virilidad, del fuego, del rayo, de los tambores. Su color es el rojo y sincretiza con Santa Bárbara.

Osain: orisha dueño de las hierbas del monte y curandero. Sincretiza con San José.

En la liturgia conocida como Palo Monte se rinde culto a los muertos y a los espíritus de la naturaleza. Su hechicero se llama Mayombero, siendo Mayombe la íntima relación del espíritu de un muerto que junto a la tierra, el agua, y los animales conforma el universo adorado por los descendientes cubanos de aquellos esclavos traídos de lo que hoy en día son los estados africanos del Zaire, el Congo, Angola y Mozambique. Las Reglas Congas carecen de un panteón complejo de divinidades, pero poseen un amplio y multifacético sistema de magia que, según sus creencias, es extremadamente eficaz y procede directamente de Nsambi, de Dios. Se dividen en tres Reglas fundamentales: Mayombe (la menos sincretizada), Briyumba



Ver y creer. Marta María Pérez, 2000.



(mezclada con la Santería) y la Kimbisa (Regla que asimila ciertos elementos yorubacristianos sincretizándolos con las deidades paleras, también conocidas como Mpungos).

El jerarca mayor del Palo Monte³⁹ tiene el poder para establecer comunicación con el espíritu del muerto que habita la cazuela⁴⁰, al cual atienden ofreciéndole sacrificios y oraciones⁴¹. A menudo el mayombero es poseído por el espíritu del muerto, convirtiéndose así en un oráculo para predecir y aconsejar. En otras ocasiones, el palero emplea como instrumento adivinatorio el Mpakeo Mpaka Menso, que es una especie de cuerno que tiene en su interior ingredientes mágicos y cuya abertura final está tapada por un espejo. Este espejo va siendo ahumado por el jerarca, interpretando a través de él las formas que se intuyen de entre el humo.

En el Palo Monte, los muertos forman parte de la vida cotidiana. No existe en este culto una mitología tan extensa como en el caso de los yorubas, pero tienen un gran conocimiento botánico, haciendo de las plantas unos de sus principales objetos de adoración.

³⁹ Conocido también como Mayombero, Tata Enkise, el Padre Nanga o el padrino.

⁴⁰ Espacio físico donde el mayombero supone que se encuentra el espíritu del muerto.

⁴¹ Los sacrificios son de animales, preferentemente gallinas.

MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO: LA METÁFORA COMO HERRAMIENTA

Una lectura de la obra de Marta María basada únicamente en la influencia que la religión popular cubana ejerce sobre el conjunto de su obra, la consideramos parcial e incompleta ya que nuestra artista no siempre objetualiza contenidos procedentes de las liturgias sincréticas populares, sino que en numerosas ocasiones parte de ellas para construir precisas metáforas que dan cuerpo a abstracciones poéticas. No obstante, durante toda la trayectoria de Pérez Bravo identificamos imágenes y conceptos que proceden directamente de la mitología popular cubana y que aluden casi exclusivamente a contenidos presentes en la Santería y el Palo Monte. En el transcurso de la presente investigación nos hemos encontrado con especialistas que evitan una traducción literal entre el legado africano y el corpus narrativo de Pérez Bravo. Esta interpretación no nos resulta demasiado acertada, ya que a lo largo de nuestro pormenorizado análisis hemos tenido la oportunidad de constatar cuán importantes son en la práctica artística de Marta María las fuentes a las que nos hemos estado refiriendo. Recordemos la opinión que la propia artista sostiene al hablar de la importancia que ha tenido en el desarrollo de su trabajo la obra de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera o Natalia Bolívar⁴²:

Estos autores que cita son claves para entender la cultura cubana. Sus obras son como una estructura constructiva para mi trabajo, principalmente la obra de Lydia Cabrera. Tengo el placer de conocer a Natalia Bolívar, quien personalmente me ha ayudado mucho⁴³.

Sin abandonar las declaraciones de Pérez Bravo, detengámonos ahora en unas palabras de la artista, donde vuelve a explicar cuales son las fuentes principales de su trabajo y como re-interpreta sus contenidos para ponerlos al servicio de su discurso creativo:

El tema casi único de mi obra, desde entonces (1984), es un acercamiento a las diferentes manifestaciones religiosas de origen africano, que, producto de su sincretismo con el catolicismo, conforman una parte importante de la cultura cubana. Recreo sus lenguajes, formas materiales de expresión, su concepción de mundo y del ser humano como universo, estableciendo una especie de paralelo entre esa riqueza espiritual y la expresión artística⁴⁴.

⁴² Tres investigadores de referencia obligatoria en el estudio de temas relacionados con el legado africano en la cultura y religión cubana.

⁴³ GARCÍA, Manuel, Entrevista con Marta María Pérez, en *Revista Lápiz*, núm. 131, p. 39.

⁴⁴ Palabras de Marta María Pérez Bravo recogidas en el catálogo: VVAA. *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana (1991-2002)*, Madrid, Fundación Telefónica, noviembre de 2003; Barcelona, Palau de la Virreina, noviembre de 2003, Lunwerg Editores / Fundación Telefónica, p. 96.



Sin embargo, no pretendemos afirmar de manera categórica que los cultos populares cubanos sean su única fuente de inspiración. Bien sabemos que la práctica artística no se puede separar del entorno social, político y cultural que la origina, así como de la huella que el propio creador imprime en la obra. En el caso de Marta María podemos descubrir claras influencias de una consolidada tradición que abrazaría contenidos presentes en la obra de Beuys, Mendieta, Cindy Sherman o Eugenia Vargas. El presente apartado se propone trazar un itinerario que nos facilite las claves para una mayor comprensión de los contenidos fundamentales que subyacen en las fotografías de Pérez Bravo. Este recorrido nos obligará a reflexionar sobre cuestiones que abordan lo femenino, la superstición, el rito, la recreación poética del cuerpo, el juego o el deseo.

Según el sociólogo norteamericano Daniel Bell, la vida en las sociedades preindustriales —que es la que se manifiesta con mayor fuerza en las comunidades periféricas— sostiene una intensa batalla con la naturaleza, situada a medio camino entre la lucha y el juego⁴⁵. El trabajo de los hombres en esta fase estaría condicionado por los elementos naturales que entendemos como fundamentales: fuego, lluvia, sequía, fertilidad... Estos agentes son impredecibles, escapándose al control que el ser humano intenta aplicar sobre ellos y perteneciendo a la parte del mundo que tratamos de explicar mediante enunciados mitológicos y del que nos intentamos proteger mediante estrategias rituales. Abordando temas relacionados con el poder de lo ritual asociado a la vida campesina de Cuba, encontramos en el primer lustro de la década de los ochenta los orígenes creativos de Marta María. Centrada en su tesis de grado, los intereses de Pérez Bravo se dirigían hacia la recreación de rituales campesinos. De esta época son las cruces fabricadas con papel a jirones que de acuerdo con la tradición se correspondían con las cruces de ceniza hechas por los campesinos para proteger las cosechas. En este caso la fotografía tiene un carácter puramente documental, registrando la intervención hecha en la naturaleza. De este periodo son también sus particulares *cascadas* que elaboradas en el mismo material proporcionan una onírica visión que otorga nuevas lecturas a uno de los cuatro elementos fundamentales, aquellos que para Daniel Bell participaban como sólida estructura en el origen de mitos y estrategias rituales.

En la serie «Para concebir» de 1986, apreciamos con claridad contenidos de un marcado carácter autobiográfico. En este trabajo la artista retoma ese dramático ritualismo que podemos apreciar en algunas de las magníficas imágenes de Ana Mendieta, para fabricar ceremonias donde aquello que se nos oculta provoca nuestros mayores temores. En estas cinco fotografías Marta María deja traslucir sus prejuicios y obsesiones en una muy poco idealizada representación de la maternidad.

⁴⁵ v. BELL, Daniel, «Hacia la gran instauración: La religión y la cultura en una era postindustrial», en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Traducido por Néstor A. Míguez, Alianza Editorial, Col. Ciencias Sociales, Madrid, 1994, p. 87.



No matar ni ver matar animales (de la serie «Para concebir»).
Marta María Pérez Bravo, 1986.

Al igual que Mary Kelly en su obra «Post-partum Document»⁴⁶, toda la suma de dulces tópicos que suelen acompañar el periodo de gestación en la mujer son conscientemente desmontados en esta serie. La ternura se transforma en un gesto amenazante y la lente actúa como cómplice de un sentir que desmitifica uno de los roles más interesadamente potenciados en la sociedad patriarcal. No obstante, evitaremos vincular exclusivamente esta obra hacia contenidos y tácticas discursivas presentes en el movimiento artístico feminista⁴⁷, ya que consideramos que la obra de Marta María nace con otras intenciones y se origina en otro contexto social y cultural que difiere ampliamente de posturas más políticamente comprometidas como las representadas por Jenny Holzer, Barbara Kruger o The Guerrilla Girls. Sin em-



⁴⁶ Mary Kelly, (n. 1941), norteamericana, residente en Londres. Su «Documento Posparto» lo inició en 1973 y lo acabó en 1979. Se divide en varias secciones que articulan diferentes códigos de representación (literario, científico, lingüístico y psicoanalítico). Traza la crónica del nacimiento de su hijo y de su relación con él. En este trabajo la artista cuestiona el análisis tradicional de la maternidad y de la unidad asumida entre la madre y su hijo. Del mismo modo indaga con detalle el proceso que lleva a la inserción del niño (varón) en la estructura patriarcal. Mediante objetos y textos se denuncia la estereotipada idea de la maternidad relacionada únicamente con factores biológicos y emocionales, poniendo en tela de juicio el propio *instinto maternal*.

⁴⁷ Nos referimos al activismo político-social que representó la práctica artística realizada —sobre todo en EEUU— por determinadas mujeres en la década de los ochenta, al reclamar un mayor protagonismo del papel de la mujer en el arte y la sociedad, aspectos que tradicionalmente ni tan siquiera se contemplaban dentro una estructura que priorizaba un arte realizado por los *grandes nombres*, todos ellos en su mayoría, hombres.

bargo, ello no nos impide reconocer en el trabajo de Marta María una clara intencionalidad a la hora de reflexionar sobre determinadas cuestiones que más tarde la crítica relacionaría con una cierta permisividad posmodernista que daba cobertura a la pluralidad, lo subjetivo y lo heterogéneo, alejándose de posturas más vinculadas a una hedonista feminidad consecuencia de estratos modernistas más tradicionales.

Durante toda la trayectoria de Pérez Bravo, el cuerpo, su propio cuerpo, será otra constante, descubriendo mediante su presencia tránsitos que nos acercan hacia territorios donde lo emocional, lo psicológico o lo onírico tienen un protagonismo fundamental. Utiliza la fotografía como un recurso de auto-exploración, presentándonos escenas construidas de manera teatral donde casi nunca se nos permite ver el rostro de una entidad que se ofrece fragmentada. Evitando el retrato, trasciende el contenido anecdótico y denotativo que podría albergar una representación mimética del referente. Lejos de esta intención, reordena fragmentos de su identidad para hablarnos de conceptos más relacionados con aspectos que atañen a la generalidad del ser humano, a sus temores, a sus zonas de penumbra. La artista construye decorados para una representación cultural de su propia cotidianeidad, creando un espacio íntimo que camina de lo individual a lo universal. En su serie «Recuerdos de nuestro bebé», realizada en el año 1987, nos ofrece imágenes de sus gemelas representadas por dos muñecas a las que hace partícipes de una nueva ceremonia. En esta ocasión Marta María reconstruye ese sentimiento maternal de protección, al colocar a las dos muñecas-hijas como diminutos granos que se pierden entre las líneas [re-dibujadas] de la palma de su mano. Dentro de la misma serie apreciamos otras metáforas, poemas visuales contruidos para protegernos ante la muerte, manifestar supersticiones o delimitar espacios donde conviven sentimientos llenos de ambigüedad⁴⁸.

Si la presencia de la religión popular cubana se constituye —según palabras de la propia artista— como estructura fundamental de su trabajo, la constante recreación poética de su cuerpo nos obliga a interpretar ciertos contenidos de su obra desde perspectivas no abordadas hasta el momento en nuestra investigación. Nos llama poderosamente la atención la nueva intencionalidad que descubrimos en la utilización que Marta María hace del desnudo femenino (su propia desnudez). La cultura y sociedad cubana es tradicionalmente machista, por ello esta re-lectura que Pérez Bravo propone tiene una importancia capital. Sus intenciones cobran una trascendencia mayor al compararlas con los objetivos que perseguía el tradicional género del desnudo que comenzó su andadura en las postalitas publicitarias de principios del siglo xx. Durante casi todo el siglo pasado un componente demasiado dulzón se destila en el tratamiento de la imagen de la mujer desnuda. Las poses contribuyen a potenciar esa pretendida elegancia y suavidad en las formas, construyendo —junto a un erotismo de calendario— clichés que nos ofrece un cuerpo de

⁴⁸ Recordemos por ejemplo la imagen en la que vemos la mitad de su rostro cubierto de barro, utilizando de nuevo las dos muñecas que se sitúan encima de sus ojos cerrados.



Mano con flor. Roberto Salas, 1995.

mujer espejo de un producto comercial listo para ser consumido. En la exposición titulada «Antología del desnudo Femenino en la fotografía cubana»⁴⁹, la representación estereotipada de un conjunto de valores que el hombre identifica con la femineidad era el eje fundamental de la mayoría de los trabajos allí expuestos. Dentro de estos paradigmas masculinos se recurre con frecuencia a una objetualización del cuerpo de la mujer convirtiendo a éste en un simple y ordinario objeto de deseo. Todas estas obras comparten un discurso muy conservador y ensalzan valores que nada tienen que ver con la poética que Pérez Bravo ofrece en sus fotografías, afortunadamente tan alejadas de la canónica representación del cuerpo femenino que tuvo y todavía tiene lugar en la fotografía realizada por hombres en Cuba.

En contraposición a este tradicional tratamiento del género del desnudo femenino en la isla, la obra de Pérez Bravo constituye un importantísimo precedente al ampliar las posibilidades interpretativas y ofrecer un campo abierto a otros autores de los ochenta que encontrarán en el uso del cuerpo una de sus más preciadas herramientas narrativas. Con su imagen como principal referente nos invita a reflexionar sobre contenidos que indagan lo metafísico, el dolor, la pérdida o la misteriosa energía de estar vivo. Marta María se desnuda ante la cámara sin buscar una intención erótica en el resultado, por el contrario su auto-representación desprovista de toda connotación sexual nos descubre un cuerpo metamorfoseado en

⁴⁹ Realizada en el Centro de Arte 23 y 12 de la ciudad de La Habana en abril de 2000. En esta muestra se incluyeron fotografías de Joaquín Blez, Felipe Atoy, Roberto Rodríguez Decall, Raul Corrales, Ramón Pacheco, Marta María Pérez y Juan Carlos Alom, entre otros.

una cartografía de cicatrices («Para concebir», 1986), en una réplica de un altar («Está en sus manos», 1994) o en el portador de la justicia («Que no quede sin castigo», 2000).

La superstición en la obra de Marta María constituye otro ingrediente que debemos considerar dentro de nuestro estudio al tener un protagonismo especial en el discurso narrativo que la artista nos propone. Durante el desarrollo de su trabajo observamos en numerosas ocasiones elementos que podemos relacionar directamente con estrategias rituales, rescatando miedos ancestrales que actúan en un tiempo presente. El pasado da la forma y la cotidianeidad el sentido.

En Cuba se dan cita dos factores que consideramos fundamentales a la hora de analizar la presencia de la superstición en la sociedad y cultura de la isla: una larga tradición del castigo que tiene su origen en el sistema esclavista y una férrea moral católica introducida por los descubridores⁵⁰. El estatus represivo presente en toda superstición tiene como principal objetivo establecer duras condenas, utilizando una variada tipología de la maldición. Todas aquellas actitudes que se consideran alejadas de una palabra divina, norma o ley, reciben su amenaza que entendemos como un aviso que vaticina una desgracia mayor. Con el fin de evitar su trágico destino, el amenazado se intenta proteger mediante un acto ritual, un rezo o un amuleto. Marta María retomará en una parte importante de su producción contenidos que se relacionan directamente con la superstición, con los temores que despierta y con los ritos que le acompañan. Recordemos las obras tituladas «Está en sus manos» de 1994, «Muchas venganzas se satisfacen en el hijo de la persona odiada» de 1986 o «La mano poderosa» de 1996. En «Está en sus manos», Marta María se transfigura en Eleguá⁵¹, representando mediante su rostro cubierto de barro el objeto que normalmente simboliza a este dios en el culto popular cubano. Dos caracoles ocupan el espacio de sus ojos, los mismos que el padrino utiliza para pronosticar el futuro del creyente que lo solicita. Su cuerpo convertido en altar personifica su propio destino, constituyéndose como una ofrenda para sí misma. En la segunda de las obras mencionadas perteneciente a la serie «Para concebir», las supersticiones están relacionadas con la maternidad, sintetizando en contundentes imágenes temores que son claves en el proceso de gestación de la mujer. «La mano poderosa» evidencia la creencia en un destino dirigido por un ser superior que los humanos no pueden modificar. En esta fotografía se sustituye la mano poderosa de dios por la mano poderosa del artista que —según declaraciones de Pérez Bravo— intenta de un modo irónico dominar los diferentes estratos de poder que existen en el mundo del arte, personificados por muñecos de trapo que simbolizan al galerista, al coleccionista o al crítico. Estos personajes nos recuerdan poderosamente a los fabricados

⁵⁰ Por otro lado y atendiendo al carácter sincrético de la cultura cubana, se ha producido una interesante combinación entre la nigromancia medieval —de raíz espiritista— conservada a través de las predicciones gitanas, el animismo-totemismo aborigen y la santería.

⁵¹ Deidad del panteón Yoruba, dueña del destino de las personas.

con telas, utilizados como vehículos de la maldición en los ritos de budú o magia negra.

En el análisis de la trayectoria artística de Pérez Bravo no encontramos variaciones que nos hagan pensar en una ruptura a nivel formal o conceptual. Marta María sostiene de un modo invariable aquellos elementos clave que identifican su poética y que hemos estado analizando hasta el momento. Únicamente en el año 2001 apreciamos un cambio derivado de un ejercicio técnico⁵²: la artista convierte en negativo imágenes realizadas un año antes en positivo, consiguiendo con esta inversión convertir lo blanco en negro y viceversa. No percibimos en esta alteración cromática ningún signo que nos indique un cambio importante de intenciones, más bien nos inclinamos a pensar que esta indagación formal se corresponde más con una búsqueda de nuevos códigos iconográficos que rescaten de la monotonía una obra que por momentos podría perder intensidad.



⁵² No es la primera vez que la artista presenta diferentes versiones de su trabajo en las que introduce pequeños cambios normalmente de encuadre.

LA MUJER ESCULTORA EN EL PAÍS VASCO DURANTE LOS AÑOS 80

Iñigo Sarriguarte Gómez*
sariu@euskalnet.net

RESUMEN

La presencia de la mujer escultora en el País Vasco comienza a observarse con una evidente notoriedad en la década de los 80. Los distintos debates feministas han tratado de generar una mayor conciencia de participación de la mujer artista en los foros culturales del País Vasco y de canalizar las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. El debate feminista se ha movido rápidamente hacia el centro del discurso intelectual, aspecto que ha posibilitado el reforzamiento del papel de la artista en la sociedad. Junto a esta corriente de pensamiento, la posmodernidad pone en crisis el habitual dominio masculino sobre la representación artística, permitiendo que la presencia de la mujer artista empiece a resultar más sólida en este contexto. Aunque el número de mujeres es menor en el campo de la escultura que en el de la pintura, su protagonismo en el País Vasco resulta muy importante si lo comparamos con el existente en otras comunidades autónomas, debido al peso histórico de la escultura en la cultura vasca. Entre los numerosos casos, analizaremos la obra de Juncal Ballestín, Dora Salazar y María Luisa Fernández.

PALABRAS CLAVE: mujer, escultura, País Vasco, años 80, posmodernidad, feminismo.

ABSTRACT

The presence of women sculptors in the Basque Country first became noticeable in the 1980s. Various feminist debates have tried to generate greater awareness to encourage the participation of female artists in cultural forums in the Basque Country and channel different visions towards intellectual thinking in order to enhance and broaden such thinking and create new viewpoints. The feminist debate has moved rapidly towards the centre of intellectual discussion which has made it possible to strengthen the role of the artist in society. Alongside this school of thought, postmodernism has produced a crisis in the habitual male control over artistic representation, allowing the presence of the female artist to become more solid in this context. Although there are fewer women in sculpture than painting, their prominence in the Basque Country is very important if we compare it to other autonomous regions, due to the historic importance of sculpture in Basque culture. Of the numerous different examples, we will look at the work of Juncal Ballestín, Dora Salazar and María Luisa Fernández.

KEY WORDS: woman, sculpture, Basque Country, the 1980s, postmodernism, feminism.



1. INTRODUCCIÓN

El estudio, que vamos a realizar, se enmarca en la posmodernidad y el creciente papel protagonista de la mujer-artista, con las diferentes crisis de autoridad¹ y cambios culturales que se dieron en los años 80. En definitiva, se trata de un periodo donde se busca una nueva identidad cultural. Como afirma Craig Owens: «los sistemas representacionales de Occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o más bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino. [...] La obra posmodernista intenta alterar la estabilidad tranquilizadora o de esa posición de dominio»². Se trata de un periodo fundamental en la búsqueda de la heterogeneidad y la discontinuidad respecto a la representación masculina. Para Craig Owens, «entre las prohibiciones de la representación occidental, a cuyas representaciones se las niega toda legitimidad, están las mujeres. Excluidas de la representación por su misma estructura, regresan a ella como una figura, una representación de las irrepresentables (la naturaleza, la verdad, lo sublime, etc.)»³.

Para este mismo autor, se producen dos elementos importantes: la crítica feminista a la cultura del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación, aspecto que engloba una buena parte del sentir y el quehacer de estos años y de estas artistas. En este sentido, en los años 80 se plantea seguir el rumbo rupturista marcado por el posmodernismo y el feminismo. Evidentemente, una de las características de nuestra cultura posmoderna es la presencia de la visión feminista, resultando este aspecto claramente compatible con el pensamiento posmoderno.

Ana María Guasch⁴ afirma que Craig Owens cuestiona los sistemas de representación esencialistas a través del análisis de las prácticas artísticas de Sherrie Levine, Barbara Kruger y Cindy Sherman, planteando que el nuevo arte feminista condenaba el discurso falocrático (negación del papel del falo como significante privilegiado y como signo visible de diferencia sexual), forzando una renovada alianza

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco.

¹ Por autoridad entendemos, tal y como lo define Javier San Martín, «aquella justificación tradicional del lenguaje científico, que es el lenguaje persuasivo por excelencia». Véase «Arte del siglo XX», Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Curso 1985/86, p. 299. Por otra parte, A. Brunner ha definido la autoridad como aquellas ordenaciones especiales que sólo tienen valor para la comunidad con objeto de un fin concreto. Estas ordenaciones son leyes positivas, porque no proceden inmediatamente de la naturaleza humana, sino que, en vista de determinadas circunstancias, emanan de un puesto o lugar autorizado. Tal lugar autorizado se llama autoridad. Para más detalles dirigirse a BRUNNER, A. *Ideario filosófico*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1952, pp. 234-5, 265-6, 275.

² OWENS, Craig, «El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo», en FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 95.

³ *Idem*, p. 96.

⁴ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 540.

con la teoría, a través del concepto de narrativa de J.F. Lyotard, la ideología de L. Althusser y, sobre todo, las nuevas definiciones del significante de J. Lacan.

Para Jo Anna Isaak⁵, si las mujeres artistas han estado trabajando en los márgenes es porque ha sido el único lugar del que disponían. En los ochenta, ocurrió algo sumamente notable: los márgenes se convirtieron en nueva frontera. Las teorías semióticas, psicoanalíticas y pos-estructuralistas empezaron a abordar la lógica de los sistemas y las relaciones que dotaban de identidad a una frase, un signo, un individuo. Creció la conciencia de que las mujeres se jugaban mucho con las nuevas ideas sobre las formas de generar y organizar significados en todas las áreas de la práctica cultural.

En los años 80, se observa como la moderna práctica feminista cuestiona la teoría y los fundamentos estéticos. De igual manera, el arte posmodernista habla del empobrecimiento de los valores marcados y asentados por la modernidad. En general, se puede decir que en esta década ha emergido una práctica de las artes visuales animada por la teoría feminista y dirigida, más o menos explícitamente, al problema de la representación.

En este contexto, el pensamiento feminista resulta fructífero ya que «*ha dado el adiós definitivo a la necesidad de esas certezas reconfortantes que sólo las formas ideológicas absolutizadas pueden ofrecer*»⁶ y, por supuesto, sin caer en ese mismo error por mucho que pueda ser una postura estratégica.

La perspectiva feminista reclama y recupera su propia condición, ya que supone una reflexión específica de la cultura, pero con la incorporación de manera activa de nuevos valores existentes en la actualidad para el desarrollo crítico de este contexto. En este sentido, la posmodernidad se ha relacionado claramente con la inclusión de lo reprimido⁷, y por este motivo, ha mantenido una clara relación con las necesidades del movimiento feminista. Asimismo, la inclusión de las cuestiones

⁵ ISAAK, Jo Anna, «La imaginación dialógica», en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 321.

⁶ CRESPI, Franco, «Ausencia de fundamento y proyecto social», en ALDO, Pier; Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 346.

⁷ La búsqueda de nuevos argumentos y vías culturales, algunas de estas reprimidas históricamente, ha sido tratada por diversos autores, entre éstos Derrida, Lyotard, Rorty y Foucault. Véase, por ejemplo, BORDO, Susan, «Feminism, Postmodernism and Gender-Scepticism», en Linda J. NICHOLSON (ed.), *Feminism and Postmodernism*, London, Routledge, 1990. En el capítulo «Foucault on Power: A theory for Women?» de Nancy Hartsock, del mismo libro, se hace alusión a Foucault, Derrida, Rorty y Lyotard, como autores que intentan romper con la visión más tradicional del pensamiento occidental y la necesidad de que afloren nuevas propuestas y argumentos, caso de la visión feminista. También, sobre esta cuestión véase HEKMAN, Susan J. «Derrida», en ELAM, Diane (ed.), *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge, Polity Press, 1990 y ELAM, Diane, *Feminism and Deconstruction*, London, Routledge, 1994, p. 10. Recordemos que para Derrida la deconstrucción es una especie de principio de fisuración interna, lenta pero irresistible del discurso tradicional. Hay un intento de enfrentarse con el pensamiento occidental. Para más información, remitirse a PERETTI, Cristina de, *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, pp. 126-127.





feministas en el arte y su debate son aspectos que se han unido y encadenado a otras problemáticas dentro de la visión posmodernista, como los derechos de los gays y el derecho a las minorías étnicas.

El debate feminista trata de canalizar las visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, para así enriquecerlo, ampliarlo y poder construir nuevas ópticas. El discurso feminista ha intentado moverse hacia el centro del discurso intelectual, aspecto que ha posibilitado un papel presencial de la artista en la sociedad, con el propósito de generar nuevas perspectivas en torno a ésta. Por este motivo, el desarrollo de un discurso plástico o pictórico sin tener en cuenta el punto de vista de ésta puede resultar claramente insuficiente.

La crítica feminista encabeza una insatisfacción hacia ciertas situaciones inamovibles marcadas por el exceso de poder en algunas instancias culturales y artísticas, que todavía no reconocen abierta y valientemente la presencia de la mujer-artista en la sociedad. Tengamos en cuenta que en la mayoría de las exposiciones colectivas habitualmente el número de hombres siempre suele ser mayor que el de mujeres.

Por otra parte, en los años 80, se ha intentado redefinir «arte feminista» y la relación entre «arte feminista» y «artista feminista»⁸. El uso de estos términos puede resultar conflictivo y generar procesos dudosos. Lo que sí resulta de interés es la postura del feminismo frente al sistema cultural masculino como un sistema de cultura y conocimiento que necesita ser transformado. Es decir, se pretende asumir la estética feminista como una perspectiva distinta, bajo la cual enfocar razonamientos, juicios e ideas consideradas hasta hace muy poco como pertenecientes a un territorio nuevamente masculino.

Su objetivo es desenmascarar discursos patriarcales y sistemas de pensamiento. Este arte feminista incorpora áreas que han sido hasta ahora ignoradas, generando una revisión de conceptos que se interrogan sobre la visión convencional del arte.

Los estudios realizados sobre la estética femenina llegan a la conclusión de que el género es un factor que influye decisivamente en el modo en como crean e interpretan, las mujeres artistas, las imágenes⁹. Esto se debe a que su experiencia del mundo es diferente a la de los artistas masculinos.

⁸ Sobre este tema, revisar los capítulos «¿Existe una estética feminista?» de Silvia Bovenschen; «Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las conveniencias del lenguaje y la autoconciencia femenina» de Gisela Breitling; «Introducción sobre el esencialismo» de Gisela Ecker; «La mujer reflejo de sí misma» de Elisabeth LENK, en *Estética feminista*, Barcelona, Editorial Icaria, 1986. Igualmente, resulta interesante el artículo «¿Existe una estética feminista?» de J.A. Lasa y Miren Eraso en la revista *Emakunde*, junio, 1997, pp. 36-37 y los apartados del 5.1 al 5.4. en la sección «Las mujeres y las artes plásticas», en *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Emakunde, Instituto vasco de la mujer, 1994.

⁹ VALDIVIESO, Mercedes, «La influencia del movimiento feminista en el arte», en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (Comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola. Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País

Vivimos en una época donde cada vez son más los trabajos de investigación que toman a la mujer y sus actividades artísticas e intelectuales como objeto de estudio. En el propio ámbito del País Vasco, se han dado interesantes estudios en torno a la mujer: Desde el punto de vista histórico-artístico: *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (s. XVIII-XX). Aproximación a una metodología del género*, de Xesqui Castañer; desde la pedagogía: *Las mujeres y los procesos de educación en el campo de las artes*, por Edurne Uribe; desde la antropología: *Antropología de la producción artística*, por Lourdes Méndez¹⁰; etc.

Por otra parte, observamos la existencia de una serie de cambios referentes al papel de la mujer-artista en la sociedad:

Por un lado, su papel cada vez más influyente dentro del tejido social. No obstante, todavía no se puede hablar de igualdad en todos los campos profesionales a pesar de que se han conseguido ciertos avances que asientan su presencia e implicación profesional en determinadas áreas muy concretas. Por otro lado, los grupos de reivindicación social y feministas continúan impulsando los valores sociales de la mujer en el apartado laboral, con el propósito de asentar sus derechos. Estos grupos de presión han generado una mayor concienciación con el fin de desarrollar un entramado de tratamiento igualitario y delatar aquellas posturas más reaccionarias.

Este tratamiento, que se ha dado prácticamente en casi todas las sociedades occidentales —en unas antes que en otras—, es un proceso que se lleva desarrollando con bastante claridad desde los años 60, aunque en el caso de España podríamos situarlo aproximadamente con la apertura de la democracia. Para Valeriano Bozal, será durante los años 80 cuando en España se observe el verdadero desarrollo ideológico del feminismo¹¹.

Por otro lado, dentro de la esfera cultural, la implicación de la mujer se muestra cada vez de una manera más creciente, participando de manera creativa en los diferentes medios culturales: literatura, fotografía, pintura y escultura. Este campo desde un principio ha resultado supuestamente mucho más factible que otros, ya que aquí los accesos profesionales parecen ser más abiertos, buscando en algunas ocasiones el punto de vista de la mujer dentro de esta línea de creación. Los grupos feministas han intervenido muy directamente con el fin de desarrollar y participar dentro de los estamentos de desarrollo cultural. A nivel internacional, esta condición o presión inicial ha producido, desde los años 70, y ya de una manera asentada

Vasco, 1994, p. 367. También, véase SERRANO DE HARO, Amparo, «Arte y feminismo» en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1994.

¹⁰ También, resultan de interés las siguientes publicaciones de esta autora: «Teoría feminista: identidad, género y política: el estado de la cuestión», XI Cursos de Verano en San Sebastián – IV Cursos Europeos, UPV, 1993; y «Os labirintos do corpo: manipulacions ideolóxicas, saberes científicos e obras de arte», Serie Campus, núm. 6. A Nosa Terra, Vigo, 1998.

¹¹ BOZAL, Valeriano, «Cultura y arte en la España de los 80», en *15 años de Historia de España*, Historia 16, año XV, núm. 181, mayo, 1991.



y sólida en los 80, un mayor interés por la participación de la mujer, primero desde posiciones muy contestatarias en sus lenguajes: happening, performance, arte conceptual, y posteriormente desde los diferentes neos, caso del neo-conceptual en los años 80.

Este paulatino asentamiento profesional de la artista en los años 80 resulta un elemento fundamental en casi todos los países europeos a la hora de analizar los procesos creativos. También, se debe tener en cuenta que no sólo se produce un número importante de mujeres-artistas, sino también de críticos de arte, curadores, galeristas y marchantes que son mujeres, teniendo en cuenta que siempre el número de hombres en estos campos sigue siendo mucho mayor.

Por otra parte, debemos resaltar que la evolución, expansión y necesidad de un mercado artístico en vías de crecimiento ha ayudado claramente a ampliar el número de mujeres artistas, resultando éste un segmento realmente importante. Dentro del mercado artístico, se ha apreciado, tanto a nivel individual como de género, la valoración que hace la mujer artista de su propia experiencia en tanto que realizadora. Como afirma Mary Kelly «la mujer artista ve su experiencia en cuanto mujer, concretamente en términos de la posición femenina como objeto de la mirada, pero también debe explicar el sentimiento que experimenta como artista, al ocupar la posición masculina, como sujeto de la mirada»¹².

No obstante, en el caso del País Vasco, este crecimiento de la presencia de la mujer-artista ha venido marcado, más que por el mercado, por la existencia de diferentes premios y certámenes: Gure Artea, Bizkaiko Artea, Ertibil y becas del Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia, Guipúzcoa y Araba, entre otros.

La presencia de la mujer-artista en el ámbito cultural aparece en Euskadi de una manera más determinante en la década de los 80, y más exactamente a finales de la década, siendo su principal asentamiento en los años 90. Un ejemplo de esta situación son las colectivas de mujeres que se han desarrollado en los 80, lo que ya marcaba no sólo un interés por acrecentar esta dinámica, sino a su vez por tratar de ver el espectro de cada uno de los trabajos de las diferentes creadoras. Con la aparición de estas colectivas, se pueden observar los lenguajes y discursos de la mujer-artista de esos momentos. Entre las colectivas más relevantes, podemos destacar las siguientes: «Emakumeok gaur II» en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1983; «Euskadiko Emakumeen bigarren topaketa» en el edificio de la Universidad del País Vasco en Leioa en 1984; «Emakume Erakusketa» en el Ayuntamiento de Donostia en 1988; «Emakumeak» en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao en 1989; «10 pintoras-11 escultoras» en la Casa de Cultura de Basauri en 1990. En muchas de estas exposiciones, participan creadoras como Rosa Agrada, M^a.J. Aira de Aza, Ana Arnaiz, Juana Cima, M^a. Jesús Cueto, Mari Puri Herrero, Carmen

¹² KELLY, Mary, «Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna», en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 98.

Isasi, Elena Mendizabal, Carmen Olabarri, María Luisa Fernández, Reyes Romero, Dora Salazar, Gentz del Valle, entre otras.

En los años 80, se puede hablar de la aparición de un considerable número de escultoras, caso de Elena Mendizabal, Miren Arenzana, Gema Intxausti, Reyes Romero, M.J. Aira de Aza, Txaro Fontalba, etc., pero entre todas éstas hemos destacado principalmente a dos escultoras: Dora Salazar (1963, Agurain-Navarra) y María Luisa Fernández (1955, Villarejo de Orbigo-León). Junto a ellas, también estudiaremos la obra de la pintora alavesa Juncal Ballestín (1953, Vitoria), debido a su constante investigación en los años 80 en el campo de lo objetual, que nos permite incluirla dentro de este estudio y dentro del apartado escultórico. En definitiva, se trata de tres artistas que han desarrollado una clara investigación plástica y creativa, cada una dentro de su propia problemática. De igual manera, han mantenido durante los años 80 y 90 una apreciable evolución artística, comprobada en sus diferentes trabajos.

Asimismo, estudiaremos los trabajos de estas mujeres, no sólo por el contenido y lo que aportan al campo plástico, sino porque se trata de creadoras que mantienen las pautas de la continuidad creativa, es decir, artistas que realizan obra sin un abandono de su actividad hoy en día. Este aspecto nos ha permitido la posibilidad de observar constantemente la evolución que han llevado.

Con este artículo, en torno a la mujer-escultora en Euskadi, podemos observar hasta qué punto se plantean temas claramente cercanos a la problemática femenina. Por ejemplo, Juncal Ballestín plantea la propuesta «Retrato de familia» de 1989, donde por medio de las escobas se representa a la mujer y al ámbito doméstico. También, tenemos el caso de los corsés metálicos de Dora Salazar y sus referencias a la represión sexual ejercida sobre la mujer y las gotas de semen realizadas en escayola, en alusión al constante papel protagonista del hombre en el arte, en la obra de los años 90 de María Luisa Fernández. No sólo nos interesa esta problemática, sino también las cuestiones referentes al desarrollo plástico, técnico y formal de cada uno de los lenguajes que articulan estas creadoras.

En general, en la actualidad aparecen más mujeres en el campo de la pintura que en el escultórico, ya que se mantienen determinadas pautas tradicionales que favorecen la participación de la mujer en esta primera actividad. No obstante, la presencia de la mujer-escultora resulta muy relevante en el País Vasco, tanto en su número como en obra realizada, en comparación con otras comunidades autónomas.

Tampoco podemos olvidarnos de nombrar la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, centro que ha marcado un paso evolutivo realmente importante en la formación de la mujer escultora, ya que aquí se han forjado un gran número de creadoras, que han podido acceder a numerosos debates y, de esta manera, participar y concienciarse de su papel en la sociedad. Evidentemente, este centro ha permitido impulsar la aparición de la artista formada teórica y técnicamente y con un reconocimiento social que le ha servido para desarrollar su trabajo. Esta facultad no sólo ha formado, sino que también ha favorecido el surgimiento de una colectividad emergente de mujeres artistas. En este sentido, el referente profesional y creativo ha comenzado para una gran parte de las actuales escultoras vascas



desde este centro universitario. Algunas de éstas han llegado a ser profesoras en el ámbito universitario, caso de Dora Salazar y María Luisa Fernández (esta última desarrolla actualmente la docencia en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

2. EL MUNDO OBJETUAL DE JUNCAL BALLESTÍN

En la segunda mitad de la década de los 80, la vuelta al objeto fue consecuencia de la recuperación de la figura de Marcel Duchamp, recuperación en la que desempeñaron un papel importante las reflexiones de Thierry de Duve. Para Achille Bonito Oliva, el trabajo con esta neoobjetística no supone un trabajo con objetos aislados en su soledad metafísica, sino con objetos atravesados por distintos procesos de contaminación que sedimentan un cierto espesor temporal en tanto que objetos de pasado y presente, de antes y ahora¹³.

Durante esta década, pero especialmente en la segunda mitad de los años 80, aparecen numerosos artistas que hacen uso del objeto, bien sea reproducido, alterado, ensamblado, reciclado, etc., pero que, en todos los casos, pertenecen a la matriz original de Marcel Duchamp, cruce que se da con poéticas minimalistas y warholianas en los norteamericanos y con Joseph Beuys en los europeos¹⁴. Los artistas neoobjetuales europeos incentivan el uso combinatorio de diversos materiales y sistemas lingüísticos y ponen énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se da una serie de travestismos, que configuran una nueva realidad con procesos de contaminación. En esta línea, la apropiación le permite al artista absorber sus distintos orígenes y aplicarlos con nuevos códigos de forma, color y textura.

Se ha planteado generar en el objeto un punto de vista más amplio, potenciando una ampliación del valor semántico; en este sentido, el objeto permite generar una serie de relaciones diversas de carácter social, ideológico, emocional y psicológico con el medio. En esta línea, se inscriben los trabajos de Juncal Ballestín, ya que participan de un amplio entramado de relaciones emocionales, psicológicas y sociales. Un ejemplo de esto sería la utilización de las muletas en «Accidente», de 1986, como representación de una situación vital, que está sucediendo alrededor de J. Ballestín (con diferentes personas convalecientes y enfermas).

El mundo de lo objetual asume referencias relativas al entramado perceptivo-visual y mental del artista, mediante el análisis de sus propiedades físicas y asociativas, ya que en el objeto podemos descifrar numerosas y diversas características, que se dieron en el proceso temporal en que se originó la obra, así como la personalidad y el medio donde se mueve la artista. Por ejemplo, en el caso de la anterior obra de J.

¹³ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 419.

¹⁴ CROW, Thomas, «El retorno de Hank Herron», en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 113.

Ballestín, tanto el título, como la composición de la obra: escayola, muletas y silla rota, enfatizan propiamente un momento vivido por la creadora.

Con la presencia de los ready-mades, para Simón Marchán Fiz¹⁵, se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, así como una problemática epistemológica¹⁶ en torno a una apropiación básica y crítica de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y formulando la integración y fusión arte=vida.

Marcel Duchamp sometió el objeto a una descontextualización semántica que provocó toda una cadena de diversas significaciones y asociaciones. Los dos momentos determinantes son la extracción del contexto habitual mediante el gesto electivo y la manera de presentación, lo que supone una expansión específica del objeto cotidiano y de sus características semánticas.

Después de la aparición del movimiento dadaísta, algunos de los objetos seleccionados eran declarados obras de arte sin alteración alguna, mediante el proceso de la descontextualización, en cambio otros eran rectificadas o sufrían algún proceso de transformación. En esta misma línea, J. Ballestín plantea diferentes descontextualizaciones con objetos de uso cotidiano y colectivo, para ser ubicados en la galería de arte. A muchos de estos objetos, J. Ballestín no les cambia su propiedad externa, sino que continúan existiendo sin cambio alguno desde que fueron encontrados o regalados por algún amigo, caso de la palangana en «Pintura sumergida», de 1984; las cajas para la fruta en «Naturaleza muerta», de 1987; el cazo en «Tente en pie», de 1989 y los zapatos en «Un postre de cine», de 1991.

También se dan numerosas transformaciones del objeto, mediante la intervención del color, al pintar el objeto entero, caso de «Paisaje» y «Sacrificio», ambas de 1988, donde ramas y abanicos son pintados de color negro mate de oxicrón, o «Al artista desconocido incluso por el mismo», de 1987, donde aparece una jaula con un madelman con las piernas rotas en su interior pintado todo de color rosa carne, con el propósito de que los dos elementos sean uno. Por otra parte, también se puede pintar sólo una parte del objeto, caso de las escobas en «Al arte flamenco», de 1987 y en «Retrato de familia», de 1989.

En general, casi toda su obra mantiene una clara relación con la pintura o como ella lo suele definir «esa sustancia que mancha». Se intenta continuamente hacer una «apología de la pintura» y que la pintura aparezca de distintas maneras:

1. Liberando el soporte, mediante manchas, caso de «La Ley de la Gravedad» de 1985;

¹⁵ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, 3ª edición, Madrid, Akal, 1986, p. 161.

¹⁶ Por epistemología, se entiende aquellas aperturas significativas que dan paso a nuevos planteamientos del quehacer científico y que marcan de manera decisiva los progresos que realiza la ciencia. En general, este término se emplea como sinónimo de «gnoseología» y en ambos casos se trata de «teoría del conocimiento». Para más detalles, remitirse al *Diccionario de Filosofía* (J. Ferrater Mora), tomo II, Barcelona, Editorial Ariel, 1994.



1. Retrato de familia, 1987.



2. Accidente, 1986.

Procedencia de las dos imágenes: «Juncal Ballestín». Catálogo de Exposición. Sala América. Vitoria. 1993.

2. Utilizando algunas de sus cualidades, como el pegado en la serie «Atrapado por ella» de 1990;
3. Haciéndola pasar a través del soporte, como en la serie «Pintura viajera» de 1991;
4. No viéndola, caso de la serie «Pintura oculta» de 1987-89, pero sentida por el reflejo, que transmite;
5. Representándola de manera objetualizada y haciendo mención de que no puede vivir sin ella, como en la serie «El gusto de la pintura» de 1989-1990,; etc.

Igualmente, encontramos objetos que no son alterados por el color, sino por la acoplación de otras estructuras o elementos no originarios al objeto en cuestión, caso de la silla en «12 de agosto San Julián», de 1988, al incorporar en el respaldo una radiografía o en «Accidente», de 1986, incorporando a la silla unas muletas o en «Bailadora», de 1991, donde se añaden a los zapatos espinas de rosal.

Las transformaciones del objeto plantean concepciones irónicas, satíricas y críticas. También, resulta evidente la combinación de varios objetos en la misma obra, sin la alteración física de cada uno de éstos, generando una serie de nuevas relaciones significativas e interpretativas, caso de «Desplazamiento laboral», de 1989, donde se combina un maletín, un bombín y una sección de una reproducción anatómica antigua. Esta combinación aborda una problemática de tipo social, que se ve acentuada por la impresión efectista de la presencia de una sección anatómica. Debemos plantear que en las obras de gran parte de los primeros dadaístas, neo-dadaístas y artistas del pop, siempre ha habido un intento de transmitir al espectador una cierta provocación al insertar una serie de artefactos con un carácter de



sorpresa¹⁷. En este sentido, la obra de J. Ballestín pretende impresionar al espectador, tanto por el objeto empleado, como por la combinación de éstos y los propios materiales que puedan participar en su elaboración o alteración, caso de las pantys en «Naturaleza muerta», de 1987. En definitiva, se pretende sugerir nuevas relaciones entre el objeto y el sujeto, mediante la utilización de objetos con amplias referencias semánticas.

En sus asociaciones, no vale cualquier objeto, sino aquel que mantiene determinadas propiedades físicas, emocionales, psíquicas y sociales. En este sentido, utiliza aquellos que aportan verdaderos valores comunicativos y simbólicos, por lo que la selección resulta muy importante. Habitualmente, busca objetos que hayan sido utilizados previamente, ya que éstos han aprehendido una larga serie de experiencias y usos dados por sus dueños dentro de un conjunto de hechos vitales, es decir, objetos que han transcurrido en el tiempo y que mantienen el recuerdo de su dueño, caso de «Bailadora», con un par de zapatos de baile usados realmente por una bailadora de flamenco; una lente rota de un foco de teatro en «Para Andy», de 1990; el propio delantal y la paleta usada por la artista en «Paisajes íntimos», de 1990, etc.

También aparecen elementos del ámbito agrícola, como los bieldos, sombreros para el sol y diferentes útiles pertenecientes a este medio. Estos trabajos nos recuerdan la obra de Pino Pascali «Atrezzi agricoli», de 1968, donde aparecen utensilios contruidos de madera para la agricultura, junto con paja. Igualmente, los elementos naturales aparecen con claridad en sus trabajos, ya que el hecho de vivir en el campo aporta materiales y referencias procedentes de este medio, caso de ramas, pelo de cabra, troncos, hojas, etc.

Una buena parte de los objetos seleccionados los relaciona con el ámbito doméstico, centrándose en un contexto cercano a la mujer. Se observan objetos representativos como escobas, útiles de cocina, agujas de coser, servilletas y pestañas postizas. Estas obras compuestas de objetos domésticos han sido definidas como mitologías domésticas¹⁸, ya que reflejan determinadas situaciones sociales y psicológicas¹⁹. También parte del material que se emplea en la elaboración o alteración de los objetos es cercano al mundo de la mujer, como pantys enrollados en «Naturale-

¹⁷ Sobre este tema remitirse a SAN MARTÍN, Javier, «Neo-dada / Pop-art», en *Arte del siglo XX*, Bilbao, Facultad de Bellas Artes, Curso 1985/86, pp. 268-278, y LIVINGSTONE, Marco, «Una técnica gloriosa», en *Arte Pop*, Madrid, Electa, 1992.

¹⁸ SERRANO DE HARO, Amparo, «Arte y feminismo», en *El papel y la función del arte en el siglo XX*, vol. II (comunicaciones), edición coordinada por Paloma Rodríguez-Escudero, Xabier Sáenz de Gorbea, Ana Olaizola, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1994, p. 355.

¹⁹ Encontramos numerosas obras que hacen uso de objetos domésticos por parte de Silvia Mangold (Floor, Mirror, Wall), Irene Siegel (Unmade Bed Series), Judy Chicago (The Dinner Party), Miriam Shapiro (Night Song) y Miele Laderman (Washing Tracks, Maintenance). Las artistas que trabajan con este tipo de objetos representan una determinada vivencia relacionada con ese objeto que emplean.



za muerta» y laca de uñas en «Al arte flamenco». Recordemos que también Annette Messager ha empleado las medias en algunas de sus instalaciones, caso de «Las Picas», de 1992-93.

Ya en 1968, Baudrillard, en su libro *El sistema de los objetos*, cuestionó la ilusión de la objetividad de los bienes de consumo puesto que, de la misma manera que se admite el valor en sí mismos —tienen un coste y un precio determinado— y en relación a las necesidades humanas, también hay que tener en cuenta que son objetos-signos o mercancías-signos que permiten descifrar las relaciones sociales, los valores jerárquicos de una sociedad y que, como tales, remiten a una totalidad que les fija un lugar y un valor determinados. El objeto proyecta una conformación de función-signo dentro de este marco de utilización por parte del artista. Esta escultora ha traspasado el valor de cambio económico en valor de cambio/signo y el monopolio del código capitalista por el de reflexión/signo dentro de la concepción artística. Para J. Ballestín, importa tanto el estatuto del objeto y su identificación social como el contenido icónico. La objetualidad que plantea esta escultora se mantiene con claras directrices significativas.

Los artistas que han abordado el objeto surrealista han puesto gran énfasis en el azar, entendido éste como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El *objet trouvé*²⁰ se conforma de acuerdo a una elección promovida por estructuras psíquicas impulsadoras de vivencias. En esta misma línea, se encuentra un buen número de los objetos que emplea J. Ballestín en sus trabajos.

De igual manera, la presencia del azar no sólo se da en la búsqueda y encuentro con los objetos, sino también en la propia disposición y combinación de éstos en una misma obra, caso de «1 Kg de blanco», de 1988, donde se amontonan diversos objetos al azar en la caja de un frigorífico, o «En silencio», de 1992, donde se sitúan al azar diferentes secciones rotas de una guitarra de manera circular.

No obstante, debemos comentar que esta actitud no se aplica constantemente en la obra de J. Ballestín, ya que muchos de sus trabajos y procesos son muy meditados y responden a esquemas mentales muy organizados, caso de «Tente en pie», compuesto de un cazo y unos plomos de pesca. Se estudia el peso y número exacto de plomos que hay que colocar para que el cazo, colocado verticalmente, no pierda el equilibrio.

²⁰ El *objet trouvé* u «objeto encontrado», que aparece en las primeras obras de K. Schwitters, se convierte en una de las categorías centrales del Surrealismo y en uno de los recursos más frecuentes del arte objetual. Está ligado al azar psíquico y a la elección inconsciente de productos de desecho, que se reúnen casualmente, y de los que se desconoce su utilidad o es puesta a un lado para acentuar en un encuentro causal y espontáneo con el sujeto un efecto específico de la reunión alegórica. El *objet trouvé* es una elección al azar, dirigida por el ojo y promovida por estructuras psíquicas impulsadas por vivencias. Los objetos preferidos en esta práctica son las cosas a medio destruir, cuyos usos y origen ya no son evidentes. Para más información, remitirse al *Diccionario del arte moderno*, dirigido por Vicente Aguilera Cerni, Valencia, Fernando Torres Editor, 1979.

Con el surrealismo, se permitió dar un nuevo enfoque al objeto, ya que se veía el objeto como símbolo y síntoma revelador de la podredumbre burguesa. En el caso de J. Ballestín, el objeto en muchos casos será símbolo de aspectos sociales, caso de las escobas en «Retrato de familia» o la combinación de maletín, bombín y el trozo de una antigua anatomía en «Desplazamiento laboral».

La desfuncionalización del objeto de uso, como predecesor del *objet désagréable* u *objet dangereux* del surrealismo, fue retomado, entre otros muchos, por Francis Picabia y Man Ray, caso de «Regalo», de 1921, donde a una plancha se le pone una hilera de clavos. Este objeto nos recuerda a uno de los últimos trabajos de los años 90 elaborados por Juncal Ballestín, donde aparece un machete con numerosas espinas de rosal. Esta misma desfuncionalización se aprecia en otras propuestas, como «Un deseo», de 1989, donde aparece un libro atravesado por un clavo²¹. También encontramos el ejemplo de «Bailaora», donde se desfuncionalizan los zapatos al insertar espinas de rosal en su interior.

Como afirma Rosalind Krauss²², en las esculturas surrealistas una simple coincidencia desencadenaba una larga serie de asociaciones narrativas, bien fuera la sensación de violencia o de color dramáticamente provocada por la fila de clavos dispuestos con la punta hacia fuera en la parte lisa inferior, caso de «Regalo» de Man Ray. Esta combinación de dos entidades disparejas envuelve al objeto en la temporalidad de la fantasía. Puede convertirse en receptáculo de la profunda experiencia del espectador que proyecta sus asociaciones sobre esta superficie. Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador y le invitan a traer a la consciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de condiciones temporales de fantasía. Las búsquedas surrealistas, al querer revolucionar el objeto, procuraban ante todo desarrollar el desplazamiento, es decir, separar el objeto de su dirección racional y utilitaria para determinar así el surgimiento de la irracionalidad pura del objeto.

En el caso de los objetos de J. Ballestín, se produce un claro desplazamiento, pero no con la idea de plantear una irracionalidad pura, sino con la idea de proyectar nuevas asociaciones de ideas e imágenes, caso de «Una pareja», de 1989, donde a dos estuches de gafas les pone una nariz postiza y unas pestañas postizas, o «Narcisismo», de 1989, donde se produce una asociación de ideas mediante la combinación de un disco con unos auriculares colocados²³.

²¹ Esta obra surge como protesta ante el hecho de la publicación de las cartas escritas por Kafka a una novia suya. Este escritor le había dejado encargado a un amigo toda su correspondencia para que velará por su discreción, pero parece ser que no se respetó este deseo de Kafka. Por lo tanto, esta propuesta surge a modo de malestar por lo sucedido.

²² KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 130.

²³ Debemos recordar que este objeto ha sido empleado por un amplio número de artistas, como Dubuffet, Laszlo Moholy-Nagy, Duchamp, John Cage, Nam June Paik, Lawrence Weiner, Christian Marclay, etc. Estos artistas han percibido el disco no sólo como presencia musical, sino





En esta línea, J. Ballestín estudia las características físicas y simbólicas del objeto con el propósito de utilizar éste bajo otra funcionalidad claramente distinta respecto al original, caso de la radiografía que es usada como respaldo en «12 de agosto San Julián», de 1988; los huevos que hacen la función de tacón en unos zapatos en «A. Meret», de 1996; una rama que hace de contenido simbólico de un libro en «Ensayo», de 1989, etc.

Dentro de la modalidad del arte objetual, se desarrolla a finales de los años 60 y principios de los 70 el arte povera. Evidentemente, el título viene condicionado por el uso de materiales humildes y de carácter pobre, en este sentido, esta creadora también emplea un amplio número de materiales con estos condicionantes: ramas («Un momento de atención» de 1983), arena («Circular» de 1985, «Al artista desconocido incluso por él mismo» de 1987 y la instalación «El explorador» de 1991), espinas de rosal («Bailadora»), carbón («Retrato de familia»), semillas (instalación «El explorador»), pelo de cabra («Ese desconocido» de 1990), etc. En esta misma línea, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Robert Smithson, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Mario Merz y Joseph Beuys, entre otros, han empleado minerales, troncos, flores y ramas. Por ejemplo, este último en «Una rosa por la democracia directa», de 1973, presenta una rosa insertada en un tubo de ensayo con agua.

En el arte povera, los materiales son los protagonistas de las obras. Principalmente, hay una elección de materiales encontrados, sin una voluntad rígida de configuración, que son presentados como antiforma. En el caso de J. Ballestín, estos materiales son parte de una combinación objetual más compleja y que no queda únicamente limitada al carácter antiforma del povera.

También, dentro de esta vertiente artística, se plantea la transformación del material y su apariencia, siendo este elemento más escaso en la obra de Ballestín, exceptuando limitados ejemplos, como las velas encendidas, que se van desgastando en «Buenas Noches», de 1989. De igual manera, las velas fueron ya utilizadas en varias obras de Giuseppe Pistoletto. En definitiva, Juncal Ballestín elige el elemento natural en muchos casos sabiendo que en la propia exposición puede haber una transformación y reacción en sus propiedades físicas, caso de las ramas que se van secando en «Un momento de atención», de 1983.

Dentro del arte povera, se subraya el carácter energético de los materiales, siendo esta característica visible en algunas obras de esta creadora. En este sentido, encontramos la utilización que hace del cobre en numerosas piezas, caso de «Sin título» de 1987 y «Ese desconocido» de 1990.

El arte povera abandona la reconstitución del objeto, respondiendo a una colección heterogénea de sustancias y formas. A veces, se asemeja a un montón de

como un objeto óptico, generando una ruptura con las ideas convencionales que se tenía de este objeto y de la música. Entre estos destaca, a principios de los años 60, Milan Knížák, quien llamó a sus collages de discos «Broken Music». Igualmente, J. Beuys ha empleado este objeto en propuestas como «Silent graphophone», de 1962, y «Ocean Symphony», de 1964.

desperdicios, traídos y amontonados en una galería, tal y como aparece en algunas obras de J. Ballestín, es el caso del amontonamiento de arena en «Circular», el cobre en «Algunas apariencias engañan», ambas de 1985, y cable galvanizado en «Blancos rotos», de 1985. Estos elementos y materiales no aparecen solos en la obra de J. Ballestín, sino que están acompañados de objetos, generando una conformación simbólica de mayor complejidad, a diferencia de muchos de los trabajos del arte povera más ortodoxo. Recordemos que J. Beuys en su instalación «Stag Monuments 1948-1982» para la exposición «Zeitgeist», en Martin-Gropius-Bau de Berlín, en 1982, además de reunir numerosos objetos, amontonó también tierra en el suelo. Igualmente, en la obra «Tram Stop, 1961-1976. A monument to the future», para la edición número 37 de la Biennale de Venecia, amontona rocas junto a un mástil con una cabeza en hierro colado y en «Cairn», de 1974, realiza una especie de montaña de piedras.

Por otra parte, en 1968, el escultor italiano Giovanni Anselmo emplea en la obra «Senza titolo» una gran cantidad de algodón, que por ciertas partes se introduce en un recipiente con agua. Con el paso de las horas, el agua del contenedor es absorbida y desciende de nivel. Éste busca una serie de transformaciones visibles y rápidas mediante la confluencia de distintos materiales. Recordemos que también Juncal Ballestín emplea telas y cuerdas de algodón con el propósito de absorber ciertos tintes de colores, como en la serie «Absorciones» y «El Explorador», ambas de principios de los 90.

En general, este movimiento ha tratado de reestablecer las relaciones arte-vida mediante un proceso de desculturalización de la imagen y de restauración de la unidad del hombre más allá del sistema consumístico y tecnológico. En el caso de J. Ballestín, se trataría igualmente de buscar esta relación mediante la ampliación referencial del propio objeto antiguo y su combinación con otros elementos.

3. LOS ASSEMBLAGES DE DORA SALAZAR

Antes de comenzar con el estudio de la obra de esta creadora, debemos anotar que la formación y trayectoria profesional de esta artista navarra aparece claramente vinculada al País Vasco, donde reside actualmente, de ahí que la hayamos seleccionado dentro de esta investigación.

En los años 80, los artistas europeos, además de hacer uso del objeto reproducido, alterado, ensamblado y reciclado, se inclinan por la conjunción del objeto con diversos materiales y sistemas poéticos, poniendo énfasis en los conceptos de subjetividad e ironía. Se producen una serie de combinaciones, que articulan una realidad caracterizada por pautas contaminadas. En esta línea, debemos destacar las prácticas objetuales de la nueva escultura británica, con artistas como Tony Cragg y Bill Woodrow.

Dora Salazar plantea generar con el objeto encontrado un punto de vista más amplio y una finalidad funcional y estructural diferente a la dispuesta inicialmente en este objeto. En este sentido, emplea objetos con amplias posibilidades funcionales con el propósito de permitir una ubicación estructural en una escultura





de nueva conformación. Evidentemente, va más allá de las propuestas de Duchamp, para quien la simple elección de un objeto ya equivalía a una creación, mediante la ecuación: objeto encontrado=objeto elegido=objeto construido.

En la obra de esta escultora, se produce una tensión entre la concepción dominante de la función original del objeto artístico y la posterior conformación, mediante un proceso de descontextualización, derivación, creación, transformación y actuación directa sobre el objeto. En estas obras, donde se pueden emplear objetos enteros o secciones pertenecientes a éstos, se produce un contraste y comparación entre un antes y un después.

Por lo tanto, hay dos momentos importantes en el trabajo con el objeto en la obra de Dora Salazar, como son la extracción del objeto de su contexto original y habitual, mediante un previo estudio estructural, funcional y simbólico del objeto y el acto de presentación en un nuevo marco de presentación para el espectador. Con estas premisas, se plantea un reconocimiento de la extensión y expansión específica del objeto cotidiano y de su significado dentro del marco de la sociedad. En este sentido, los objetos encontrados que emplea habitualmente son sillas, botellas, latas, ruedas y otras estructuras de bicicletas.

El objeto manufacturado mantiene numerosas connotaciones dentro de nuestro sistema social global. Vivimos en un mundo donde lo objetual aparece en todos los ámbitos, siendo una parte imprescindible de la referencialidad humana. Es incluso un mundo que rivaliza con la naturaleza y que llega a ganarla de manera decisiva, de ahí que aparezca como un condicionante imprescindible de la realidad social. Para Dora Salazar, el trabajo con los materiales industriales se debe al peso de las referencias existentes en el medio, estando éstas más presentes que las del propio entorno natural.

Los materiales proceden tanto de mercados como de basureros industriales existentes por la zona. De hecho, el propio mercado semanal de su pueblo (Agurain, Navarra) es un buen lugar para recabar distintos materiales, como latas de diferentes productos, que serán la base material y estructural de sus obras. Muchos de estos objetos son buscados directamente por motivos técnicos y estéticos y otros, en cambio, son encontrados al azar.

Si desde la utilización del objeto con Marcel Duchamp se aprecia una práctica de declaraciones extra-artísticas, en el caso de esta artista se mantendrá principalmente una serie de referencias funcionales y estructurales ampliadas. Por ejemplo, con las latas se pueden generar referencias al espacio, la estructura y la forma, caso de obras como «Hoja», «Caparazón A», «Rosa» y «Espiral», todas de 1988-89.

Durante los años 80, las obras realizadas dan claras referencias de los objetos que ha empleado, mientras que a partir de los 90 se va perdiendo el tipo de objetos que puede haber utilizado para realizar sus esculturas, caso de «Cultura Confort», de 1992, «Un donativo para la CEE (I)», «Incomunicación», ambas del 93.

Respecto al cromatismo, este aparece definido, bien por la propia oxidación del material, como por el propio color del aluminio, caso de «Cuerno», de 1988, u otros colores propios de las latas, como en «Oreja», de 1988. En general, se tiende a respetar la caracterización física inicial de los materiales. De este modo, el



1. Equilibristas III, 1987.

Procedencia: «Bizkaiko Artea'87». Departamento de Cultura. Diputación Foral de Bizkaia. Bilbao. 1987.



2. Hoja, 1988.

Procedencia: «Dora Salazar». Catálogo de Exposición. Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao. Bilbao. 1988.

propio óxido y los diversos colores que aparecen crean un marco de sugerencias que se aprovechan en la obra.

La alteración que aplica esta escultora en sus trabajos se refiere principalmente al cambio de funcionalidad primaria en los objetos que emplea. En cambio, respecto a las propiedades del color o los dispositivos existentes de nombres, marcas y logotipos tiende, en muchos casos, a respetarlos, caso de la serie «Medallas» y «CS», ambas de principios de los años 90.

Igualmente, las esculturas realizadas a modo de «asemblages» a partir de 1934 por Picasso, mediante objetos y metales encontrados, son un referente para el estudio de la obra de Dora Salazar. En este sentido, cabe destacar trabajos tan emblemáticos como «Cabeza de toro» y «La regadera». Recordemos que en esta línea, Dora Salazar diseñó un torito con claras formas picassianas para la obra de teatro «La mujer rota» a finales de los 80 y que fue destruida.

En 1945, Pablo Picasso realizó «La Venus del gas», mediante un fogón de gas con un quemador. Este objeto fue situado encima de un taco de madera con el propósito de darle una forma figurativa. Este tipo de ensamblajes y esculturas hechas con objetos y materiales de desecho será el método de Picasso durante varios años, de ahí obras posteriores como «Mujer con cochecito de niño», de 1950, donde emplea diferentes tipos de metales, restos de un cochecito y un molde de una plancha de estufa. Los elementos una vez unidos se transforman en una nueva escultura.

Por otra parte, la obra de esta artista navarra mantiene ciertas referencias con el pop-art, ya que aboga por añadir características visuales de la propia cultura





consumista, mediante diferentes marcas, caso de Cepsa o Kas en la serie «IX Mandamientos». Simplemente, se utiliza lo que hay en el medio. El pop emplea referentes de nuestra cultura, con el objetivo, en muchos casos, de observar los diferentes aspectos del consumo, los hábitos y las costumbres que marcan las diferentes pautas de comportamiento de la sociedad.

La postura de esta artista demuestra que sabe aprovechar las distintas propiedades pictóricas y simbólicas del material utilizado. Es evidente que intenta atraer la atención del espectador mediante la presentación de diferentes detalles, como nombres, colores, marcas y símbolos. No obstante, también tiende, en determinadas obras, a no respetar estas características, eliminando cualquier elemento distintivo de su procedencia, resaltando, de este modo, valores más estructurales o espaciales.

Aunque para Dora Salazar el objeto encontrado o seleccionado se reduzca a puro y mero material de trabajo, también sus propuestas suponen una valoración de los aspectos materiales, una especie de estética del material propio de esta era, marcada por las propias premisas de transformación y reutilización de la actual industria dentro de la ideología del reciclaje.

Para el escultor británico Anthony Caro, el interés de gran parte de sus esculturas reside no tanto en los contornos y perfiles, sino en los vectores de fuerza, algo que también aparece en la escultura de Dora Salazar, como en «Móvil vertical I» y «Móvil horizontal II», de 1988, entre otras muchas obras. Anthony Caro ha sabido manejar con destreza un conjunto de materiales que han sido encontrados y fabricados, de esta manera, también ha empleado los materiales para determinadas funciones de acuerdo a su estado formal, capacidad de articulación y contenido expresivo, recreando conjuntos basados en sus propias consideraciones expresivas y estructurales. En esta misma línea, Dora Salazar también ha utilizado determinados materiales, caso de las latas y las ruedas de bicicletas, observando con detenimiento sus posibilidades formales, estructurales y expresivas para la conformación global de la escultura.

Anthony Caro²⁴ ha generado propuestas tanto con preocupaciones lineales, como volumétricas, tal y como aparece en la propia obra de Dora Salazar. Los trabajos más volumétricos del escultor británico se realizan en bronce principalmente a finales de los años 70 y durante los 80. Se caracterizan por concavidades convexas y esféricas, que enfatizan el carácter espacial en la obra, caso de «Melocotón Buda», de 1976-78. Esta línea de preocupación aparece en distintas propuestas de Dora Salazar como «Rosa» y «Cuerno», de finales de los años 80.

Los trabajos plásticos de Philip King (artista que también mantenía interesantes volumetrías mediante la utilización de cajas, latas y conos) y Anthony Caro

²⁴ Para obtener más información sobre el artista: FENTON, Ferry, *Anthony Caro*, Barcelona, Polígrafa, 1986; y KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, pp. 185-195. Anthony Caro defendía el valor de la escultura abstracta afirmando que «por fin ya podemos gozar y sentir emoción ante una escultura que sólo se parece a sí misma», en «Conversación con A. Caro», Phyllis Tuchman, *Guadalimar*, núm. 91, p. 24.

potenciaron el surgimiento de una nueva generación de escultores que trabajaban con un presupuesto artístico muy diferente a los planteados por Henry Moore y Barbara Hepworth. Hay un claro cuestionamiento de los procesos tradicionales y de las técnicas impartidas desde las habituales escuelas de arte. De ahí, el surgimiento de la denominada «New Generation»²⁵ de artistas provenientes de St. Martin's School of Art, que han propiciado un marco de desarrollo realmente permeable a nuevas experiencias con los materiales de desecho. Son artistas que han intentado cambiar los preceptos empleados por algunos de sus profesores, intentando recabar nuevas posibilidades de actuación.

Dora Salazar mantiene diversas conexiones plásticas con los escultores de la New Generation, no sólo por la similitud de las formas volumétricas empleadas en sus trabajos: conos, cajas y latas, sino también porque la presencia del reciclaje tenía un peso considerable entre éstos, destacando en especial los trabajos de Tucker, Witkin y Scott. Muchos de estos escultores se presentan como los referentes para el estudio de la obra de Dora Salazar, ya que los materiales empleados de desecho son un soporte esencial, como medio para la aplicación de diferentes técnicas de construcción e intereses estructurales.

La escultura de la Nueva Generación se basaba en varios pilares: la escultura clama por sus propias condiciones, acentuando su integridad hermética y su radical desigualdad hacia otras cosas; los procedimientos y las técnicas de fabricación son subordinadas a todo el efecto del trabajo terminado; la escultura tenía una estable y auténtica fisicidad; evidentemente, a su vez, se revaloriza la aportación de numerosos materiales, que aportaban elementos constructivos.

Un escultor que nos interesa en especial, en comparación con las obras de Dora Salazar, por la similitud de las formas y el tratamiento aplicado en sus trabajos, es Richard Deacon. Desde finales de los años 70 hasta mediados de los 80, realiza numerosos trabajos con formas de conos de plástico, fibra de vidrio e incluso metales. Richard Deacon tiene un gran interés en el aspecto simbólico y metafórico de los proyectos. Los planteamientos que se aplican están basados en la construcción, ya que muchos de estos materiales provienen de este mismo contexto.

Independientemente de la estructura, todas las obras están definidas por una determinada piel externa e interna, emitiendo la experiencia al espectador de los conceptos de abierto y cerrado, aspecto que también desarrolla Dora Salazar en «Caparazón A». Especialmente, esta última tiene referencias formales de «Untitled», de 1980, donde observamos una escultura con la similitud de un caparazón. También esta pieza mantiene un conjunto de tratamientos que se articulan de manera unificada, recreando diferentes entramados lineales y curvos. Este trabajo se acerca a las propuestas más lineales de Dora Salazar, como «Oreja» y «Hoja» (en sus versiones más estructurales y lineales).

²⁵ Para más información sobre el grupo británico de escultores «New Generation»: *Quiet Revolution: British Sculpture since 1965*, London, Thames and Hudson, 1987, pp. 13-24.

Richard Deacon es un artista que muestra con interés los distintos procesos de fabricación. De hecho, era un admirador de las obras de Tucker, siendo influido por sus métodos de construcción y fabricación. Al principio, la relación con estos objetos es abstracta, aunque con el tiempo se hace patente su equivalencia poética con los órganos humanos o criaturas biomórficas. Recordemos, por una parte, las obras «Oreja» y «Pie» de Dora Salazar, y, por otra, títulos como «Haciéndose el ciego», «Para quemar tienen oídos», «El ojo lo sabe», «El corazón está en su sitio», «Si el pie se adecua», entre otros, del artista británico. De hecho, en esta última se configura una especie de pie. Esta referencia al mundo de los órganos, sentimientos y sentidos es una referencia del interés de este artista por el mundo simbólico.

Una de las características esenciales de los escultores de la Nueva Generación es que todos toman como punto de partida su entorno material, sea de una manera u otra. Una de las características de este grupo es la observación y estudio de esta referencialidad material, como medio de análisis formal y psicológico.

4. EL POSMINIMALISMO SENTIMENTAL DE MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

La selección de esta escultora responde a varios motivos: su formación en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco y su participación en los diversos debates, junto a otros artistas como Ángel Bados, Txomin Badiola, Peio Irazu y Juan Luis Moraza, sobre la obra y los escritos de Jorge Oteiza y el arte vasco. Esta artista durante numerosos años ha vivido en el País Vasco, siendo además parte del Colectivo de Vigilancia Artística (CVA), junto a Juan Luis Moraza. Igualmente, esta creadora ha estado incluida habitualmente dentro de numerosas colectivas de artistas vascos, caso de «Giltzapean Gaude Daude», itinerante de 1981; «Geométricos Vascos», itinerante de 1983; «Euskadiko Emakumeen bigarren topaketa», Sala de Exposiciones de la UPV en 1984; entre otras. Posteriormente, a partir de 1994, comenzó a residir en Pontevedra, donde imparte docencia en la actualidad.

A pesar de que un importante número de los trabajos de María Luisa Fernández mantienen una forma cercana a las propuestas del minimalismo, se distancia de la ortodoxia minimalista mediante el uso del color, la combinación de los materiales y la aplicación de características formales y visuales, que rompen la esencia de lo que es un objeto mínimo.

Según Robert Pincus-Witten²⁶ y tal como lo anuncia Debora Emont-Smith, desde los años 70, irradian diferentes nexos del minimalismo, algunos unidos a estrictas geometrías intrínsecas del Minimal, mientras que otras vertientes tratan de desarrollar tratamientos mucho más abiertos a las cuestiones de las emociones y los

²⁶ PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism into Maximilism. American Art, 1966-1986*, Arn Arbor, Michigan, Research Press, 1987, p. 3.

sentimientos. Robert Pincus-Witten diferenci6 la obra realizada despu6s de 1969 de la obra anterior a esa fecha. A tal fin, emple6 el t6rmino de «posminimalismo» para distinguir la manipulaci6n m6s pict6rica del material (piezas de plomo fundidas de Serra, colgaduras de l6tex de Eva Hesse) y la severidad del primer Morris o Judd²⁷.

Lynn Zelevansky afirma que si el minimalismo de la primera mitad de los a6os sesenta fue, sobre todo, un coto masculino, el posminimalismo surgido a finales de la misma d6cada, aproximadamente al mismo tiempo que el movimiento femenino, fue definido por parte de las mujeres²⁸.

Las ra6ces de las obras que aparecen en la exposici6n «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los 90»²⁹ se hallan fundamentalmente en las numerosas expresiones del pos-minimalismo, de la escultura anti-form, el process art, el conceptualismo, la performance y el body art. Con el posminimalismo, se evoca lo primario y la factura manual, buscando igualmente supuestos y estrategias del movimiento femenino. El posminimalismo se ha distanciado adrede de la esfera minimalista, recalcando la sensualidad y el proceso.

Algo similar ocurre con la neoabstracci6n geom6trica, observada principalmente en la geometr6a social de Peter Halley y con un amplio eco en un grupo de artistas suizos (John Armleder, H. Federle...), ya que dejan de lado las disposiciones fr6as, estructurales y antisubjetivas neoabstractas³⁰, as6 como conceptos minimalistas de claridad formal y repetici6n en pro de un desarrollo de lo ps6quico y lo emocional.

El posminimalismo permiti6 a las mujeres como grupo impactar en el mundo del arte por primera vez, ocurriendo en t6rminos tanto de di6logo cr6tico como de mercado. Eva Hesse se cuenta entre las primeras que ofrecieron una alternativa al minimalismo ortodoxo. Durante su carrera, cre6 una obra de factura claramente artesanal, a la vez que exploraba 6mbitos psicol6gicos e intereses del movimiento femenino que luego hallar6an expresi6n en el mundo art6stico³¹.

Bajo estas pautas posminimalistas, M.L. Fern6ndez emplea el color (6leo) con el prop6sito de fomentar el car6cter po6tico y sentimental. La artista siempre ha abogado por lo emocional y, en este sentido, la utilizaci6n del color favorece el car6cter po6tico y expresivo de la obra, de hecho, de no emplearse el cromatismo, las obras mantendr6an una aire de mayor frialdad, mostrando directamente la des-

²⁷ KRAUSS, Rosalind, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 270.

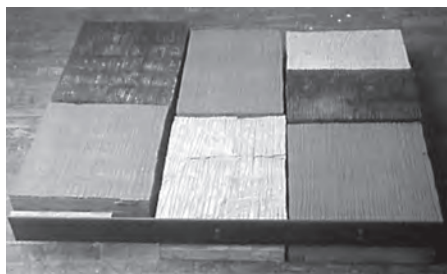
²⁸ ZELEVANSKY, Lynn, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa», en GUASCH, Ana Mar6a (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 308.

²⁹ Esta exposici6n se realiza en 1994, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Encontramos esculturas e instalaciones de siete mujeres artistas (Polly Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leiner, Claudia Matzko, Rachel Whiteread y Andrea Zittel), que emplean elementos asociados al minimalismo, como la repetici6n, las cuadr6culas y las formas geom6tricas.

³⁰ GUASCH, Ana Mar6a, *El arte 6ltimo del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 409.

³¹ ZELEVANSKY, Lynn, «Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo en los noventa», en GUASCH, Ana Mar6a (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno*, Madrid, Akal, 2000, p. 312.





1. Lo semejante. Un dios lo junta siempre, 1987.

Procedencia: «María Luisa Fernández».
Catálogo de Exposición. Galería Oliva Mara.
Madrid. 1988.



2. Mar rojo VII, 1988

Procedencia: «María Luisa Fernández».
Catálogo de Exposición. Casa de Cultura de
Basauri. Basauri (Bizkaia). 1988.

nudez del material. Por este motivo, se utilizan diferentes colores en la misma pieza, caso de «Lo semejante. Un dios lo junta siempre» y «Lo semejante. Un dios lo separa siempre», ambas de 1987. Al emplear diferentes cromaciones en la misma pieza, se agudizan los componentes diferenciadores y estructurales de la obra. En este sentido, Aurora García³² afirma respecto a la obra de María Luisa que la utilización del color tiene gran importancia aquí, por lo que él mismo representa, simboliza, y por su integración en la materia, ya que se trata de establecer una competencia entre lo que da la materia y lo que da el color, de manera que ambas posean una significación paralela. Se está recreando una relación y competencia entre estos dos elementos, uno el material, avalado por su dispositivo múltiple de referencias físicas y, por otra parte, la pintura, por su dispositivo aplicativo, en el curso homogeneizador o diferenciador que puede producir en la materia. Confrontados los dos elementos, se plantea buscar un marco de entendimiento y diálogo. Por lo tanto, se incentiva claramente un tratamiento estructural mediante la utilización de distintos colores en diferentes secciones de la pieza. Este recurso aparece también en algunos de los «Burladeros», de la exposición «Burlas Expresionistas», en la Galería Trayecto de Vitoria, en 1993.

En el «Posminimalismo», se empiezan a resaltar las propiedades visuales de la obra. En general, se produce una revalorización expresiva de la pintura y de numerosos materiales, siendo una reacción a la inexpressividad típica del minimal. En cierta manera, esta potenciación del valor expresivo de la pintura sobre la forma se conecta con la sensibilidad proyectada por el Expresionismo Abstracto³³.

³² GARCÍA, Aurora, *María Luisa Fernández*, Madrid, Galería Oliva Mara, 1988.

³³ PINCUS-WITTEN, Robert, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Arn Arbor, Michigan, Research Press, 1987, p. 12.

Para Robert Pincus Witten-Smith³⁴, dentro del posminimalismo, han aparecido una serie de artistas caracterizados por la excentricidad y habitualidad de las substancias y materiales que solían usar, siendo identificadas como «signature substance», éste es el caso del fieltro de Barry Le Va, la espuma de Linda Benglis, el plomo de Richard Serra, etc. En nuestro caso, se podría hablar de la madera en María Luisa Fernández. Por otra parte, Ana María Guasch³⁵ afirma que el diálogo entre minimalismo masculino y minimalismo femenino quedó patente en las esculturas e instalaciones de P. Apfelbaum, Mona Hatoum, Rachel Lachowicz, Jac Leiner, Claudia Matzko, ya que utilizaban conceptos propios del minimalismo, como la repetición de formas geométricas simples, pero trabajados con materiales cotidianos, caso de las telas, que en la línea de Eva Hesse eran alterados caóticamente con el afán de «feminizar el material del minimalismo» o generar un distanciamiento feminista en relación al minimalismo masculino.

Otra manera de alejamiento de las pautas más ortodoxas del minimalismo es la combinación de distintos materiales en una misma obra. En «Sin título» (Primer Premio del Certamen Gure Artea'85), se confronta la madera, el bronce y el plomo; en «Lo semejante. Un dios lo separa siempre», se conjunta la madera y el hierro, al igual que en «Mar Rojo II» y «Mar Rojo III», todas de 1987; en la pieza «Entre el amor y el odio», encontramos la combinación del hierro y maderas cubiertas con yeso y óleo. En su serie «Leyenda», de 1986, la confrontación entre el hierro y la madera es habitual, de hecho, en sus piezas circulares se observa con claridad la diferenciación del rayado concéntrico en la madera y la finura de la superficie del hierro. De igual manera, en esta misma serie, se encuentran piezas planimétricas con la denominación «Sin título», donde se puede observar la diferencia entre las superficies de la madera y el hierro. Igualmente, esta combinación de diferentes materiales fue llevada a cabo por sus compañeros de debate, en una búsqueda de propuestas más metalingüísticas³⁶.

Volviendo al análisis formal, son numerosas las piezas que mantienen conceptos metafóricos, es decir, diferentes peculiaridades formales y visuales, que consiguen romper la excesiva geometrización y falta de detalles visuales que mantienen las obras del minimalismo más ortodoxo. En esta línea, una de las principales características que va a emplear esta artista es la utilización del rotaflex en las superficies de la madera, generando una particular topografía. En este sentido, genera una importante caracterización visual y efectista en la obra, ya que el espectador se va a

³⁴ *Idem.*

³⁵ GUASCH, Ana María, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 544.

³⁶ Empleamos el término «metalingüístico» para trabajos compuestos con signos de diversa procedencia, es decir, propuestas que mantienen la conjunción de distintos materiales, que se conforman en unidades o, por lo menos, en principio tienen esa apariencia unitaria. Este término principalmente ha sido empleado por Txomin Badiola, aunque la conjunción y confrontación de los distintos materiales también ha sido empleado por Peio Irazu, Juan Luis Moraza y Ángel Bados.





sentir muy atraído por esta peculiaridad. Destacan especialmente trabajos como «Sin título» (79 × 85 × 17), «Sin título» (107 × 79 × 40) y las vigas dispuestas en el suelo de su serie «Leyenda», siendo todas éstas de 1986, así como «Lo semejante. Un dios lo junta siempre» y «Mar Rojo III», de 1987.

Por otra parte, en la serie «Leyenda», encontramos piezas circulares apoyadas en el suelo con la característica de una pequeña incisión en una de las partes, así como también otras piezas circulares con numerosas incisiones concéntricas. Como asevera Aurora García³⁷, los objetos de María Luisa se distancian de las llamadas estructuras primarias o estructuras mínimas, entre otras cosas, porque María Luisa no se inclina a conseguir la ambigüedad a través de la confrontación de unas formas puras en un espacio contaminado de impurezas como el que vivimos, sino que ella misma «contamina» sus geometrías, haciendo que transpiren accidentes, dislocaciones, relaciones de difícil equilibrio, superficies holladas de múltiples presencias y, a la vez, que el color se funde con la materia, afirmando la existencia de ambas y concediéndolas un valor parejo, sin que el uno llegue a ocultar a la otra parte en cuestión.

El empleo de estos recursos, es decir, la utilización de diferentes colores en distintas secciones, la combinación de distintos materiales y la aplicación de diferentes rasgos de carácter formal y visual, como la topografía producida por la utilización del rotaflex en las superficies de la madera, permiten romper las referencias más ortodoxas del arte minimal.

5. DISCUSIÓN FINAL

Durante los 80, la mujer artista comienza a mantener una mayor presencia en los círculos artísticos del País Vasco, que se intensificará al final de la década y, especialmente, durante la siguiente.

La posición de dominio de la visión masculina queda alterada por la creciente presencia de mujeres artistas, lo que genera un panorama más heterogéneo y discontinuo respecto a la habitual representación mayoritaria masculina. Este fenómeno socio-cultural viene avalado, desde los años 70, por las diferentes perspectivas feministas, que ponen en entredicho los habituales fundamentos estéticos y critican la cultura del patriarcado. Bajo la visión de la posmodernidad, durante los 80, se critican ciertos valores asentados en la modernidad, como el dominio de la representación masculina. La crítica feminista como el fenómeno posmodernista mantienen una notable relación con la exteriorización de lo reprimido históricamente, siendo este nuevo panorama fundamental para las necesidades emergentes de las mujeres artistas. Ahora, las mujeres ya no trabajan en los márgenes, sino que los márgenes se convierten en un nuevo foco de experimentación y análisis.

³⁷ GARCÍA, Aurora, *María Luisa Fernández*, Madrid, Galería Oliva Mara, 1988.

La década de los años 80 inaugura un periodo donde el debate feminista intenta canalizar una serie de visiones diferenciadas hacia el pensamiento intelectual, con el objetivo de enriquecerlo y poder construir nuevas ópticas. En cualquier caso, los resultados de este debate serán más visibles durante la década de los 90. Aunque no podamos hablar de igualdad a todos los niveles, es cierto que la mujer se incorpora de una manera más fluida en los círculos culturales, que en ámbitos económicos o políticos. En el caso español, este paulatino y lento asentamiento se produce a partir del funcionamiento democrático, siendo en los años 80 cuando se empiezan a observar los primeros resultados.

En el País Vasco, el crecimiento de la presencia de la mujer artista viene marcado por los intereses del mercado y la existencia de diferentes premios y certámenes: Gure Artea, Bizkaiko Artea y Ertibil. Estos mecanismos fomentan la inclusión de mujeres artistas en los círculos culturales, de ahí que su presencia sea cada vez más visible. También se impulsa su presencia mediante la realización de diferentes exposiciones colectivas, lo que indica el interés por parte de las instituciones en una representación que no sea dominada expresamente por hombres. La aparición de un importante número de exposiciones colectivas permitió mostrar las tendencias artísticas e inquietudes ideológicas que mantenían estas mujeres artistas en los años 80 en el País Vasco.

El campo de la pintura mantiene un mayor número de representantes femeninas que propiamente el escultórico, un campo que ya de por sí asume especialmente una tradición masculina desde su origen. No obstante, la fuerte tradición escultórica, existente en la cultura vasca, también arraiga sin duda alguna en numerosas mujeres que se adentran en este campo. En cualquier caso, en el País Vasco, la presencia de mujeres escultoras resulta muy relevante si lo comparamos con el existente en otras comunidades autónomas.

En las propuestas de Juncal Ballestín, muchos de los objetos empleados asumen correlaciones simbólicas con el ámbito doméstico y el contexto propio de la mujer, tanto por el uso de ciertos objetos asociados a funciones y labores tradicionales femeninas, así como a materiales que igualmente han asumido una relación muy directa con el mundo de la mujer. En definitiva, el objetivo de la artista es desencadenar una serie de asociaciones narrativas y simbólicas de carácter social, ideológico, emocional y psicológico en clara relación con el medio en el que se mueve la escultora. En una línea cercana, también Dora Salazar, con la elaboración de sus «Corsés» articula un mensaje relacionado con el concepto de lo reprimido tanto a nivel cultural como vital. No obstante, el interés de esta artista remite a propuestas caracterizadas por preocupaciones más de tipo estructural y material.

El posminimalismo que se produce a partir de los años 60 a nivel internacional mantiene una evidente relación con el trabajo de las mujeres artistas, de hecho, se evoca lo primario y la factura manual como medios de alejamiento respecto a la esfera minimalista y como valores representativos de la sensualidad y el proceso. El posminimalismo permitió a las mujeres impactar en el mundo del arte en términos de diálogo crítico. Bajo estas mismas pautas, María Luisa Fernández emplea el óleo con el propósito de fomentar el carácter poético, expresivo y sentimental, dando un mayor protagonismo a las propiedades visuales de la pieza. En



general, se observa con su obra una revalorización expresiva de la pintura y de numerosos materiales, que se presentan como una reacción ante la inexpresividad típica del minimalismo de carácter más masculino. De hecho, la artista feminiza este material mediante diversas alteraciones formales y visuales.



APRENDER LA PRÁCTICA ARTÍSTICA: APROXIMACIONES A UNA METODOLOGÍA

José Vicente Martín Martínez* e Inocencio Galindo Mateo**
jv.martin@umh.es igoalindo@upv.es

RESUMEN

La creatividad, convertida, como paradigma del arte moderno, en una referencia en sí misma, plantea un serio reto a la pervivencia de un modelo de educación artística que considere la necesidad de objetivos y metodologías específicos y evaluables. Partiendo de la consideración del arte como acuerdo entre intención y ejecución, se define el proceso creativo propio del arte moderno como inductivo, basado en una dinámica de generación de distintos resultados y selección de las opciones más eficaces a partir de criterios basados en una aplicación productiva de la teoría y un control de los medios técnicos. A partir de estas bases se propone una metodología docente que reproduce y dirige este proceso permitiendo en el alumno la formación de criterios de autocorrección y adiestrándolo en una dinámica experimental que funcionaliza la creatividad poniéndola al servicio de la materialización de las intenciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: metodología docente, teoría del arte, creatividad artística, enseñanza artística.

ABSTRACT

Creativity, which has become a paradigm of modern art as a reference in itself, presents a serious challenge to the survival of an artistic education model that considers the need for specific and appraisable objectives and methodologies. Starting out from the consideration of art as an agreement between intention and execution, the creative process of modern art is defined as inductive and based on the generation of different results and selection of more effective options according to a productive application of the theory and control of technical resources. From these bases, an educational methodology is suggested which reproduces and manages this process allowing the students to learn self-correcting criteria, training them in an experimentation that functionalises creativity, placing it at the service of the materialisation of artistic intentions.

KEY WORDS: educational methodology, art theory, artistic creativity, artistic learning.



1. LA CREATIVIDAD COMO PARADIGMA DE LA ENSEÑANZA DEL ARTE MODERNO

Si la aspiración del arte a ser una disciplina autónoma en los orígenes de la época moderna marca el currículum de las academias renacentistas y manieristas mediante la introducción de contenidos teóricos y de una organización rigurosa de las enseñanzas, los anhelos del arte moderno, en sus inicios, de la mano de los movimientos romántico y realista, y su posterior exitoso desarrollo a lo largo del siglo XX, van a introducir la idea de la creatividad como vector principal en la enseñanza del arte.

Dentro de esa modernidad, el segmento histórico: romanticismo-realismo y, más tarde, el de las vanguardias se caracterizarán, entre otras cosas, por oponerse a las academias decimonónicas al entenderlas como instrumento de pervivencia de las convenciones, es decir, se opondrán al arte entendido como imitación y producción de patrones y postularán un concepto identificado con la idea de creación, donde prima la expresión del artista. ¿Es posible que en éste, nuevo contexto, pueda pervivir la enseñanza del arte como un cuerpo articulado, organizado, ajeno a enfoques subjetivos, en el sentido más caprichoso del término? En cualquier caso, no parece ser voluntad del arte moderno, en su triunfo como modelo cultural, renunciar a influir también en las instituciones docentes. Se produce pues lo que podría entenderse como una paradoja: al pretender enseñar un modelo de arte en el que prima la creatividad —lo novedoso, lo original—, los parámetros de referencia, de evaluación, desaparecerían. ¿Qué enseñar entonces? Y sobre todo ¿cómo evaluar lo aprendido?

En este sentido, uno de los modelos por excelencia de la academia moderna, la Bauhaus, se ha utilizado como justificación legitimadora para una enseñanza del arte basada en la hipertrofia de lo actitudinal y lo relativo, que entiende la creatividad como un objetivo en sí mismo. Interpretación debida, a nuestro juicio, a una lectura sesgada del proyecto pedagógico que supone la escuela alemana ejemplificada en la metáfora —de gran difusión— del «profesor como jardinero» que no actúa directamente sobre el alumno, que sólo está atento a su crecimiento, podando aquí, regando allá, pero no alterando el *desarrollo* del pupilo: un observador privilegiado que no interviene por no corromper la natural tendencia del alumno. Al contrario, pensamos que es precisamente en el seno de la Bauhaus donde se pone en evidencia la necesidad de un aparato teórico de análisis acorde con las nuevas ideas y procedimientos artísticos, que tendrá como fruto una teoría de la forma y del color propia y pionera. También el intento de combinar de modo dialéctico las estrategias creativas de la vanguardia y una sólida formación técnica y procedimental¹.

* Profesor de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Miguel Hernández.

** Profesor titular de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia.

¹ Para un desarrollo del modelo de enseñanza de la Bauhaus ver WICK, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Quizás el modelo de artista que propone la propia vanguardia permite estas dos lecturas y precisamente en el terreno de la educación artística sea donde se muestre la contradicción con mayor evidencia.

Podemos observarla, como decíamos, en dos momentos históricos claves. El primero, lo encontramos en los orígenes del arte moderno con el concepto de genio romántico —por definición, innato—, que no puede domeñarse a ningún sistema de convenciones como el que supone el de la educación. Es el triunfo de la naturaleza frente a la cultura. Sin embargo la imagen del genio también se puede entender, no en sentido positivo, sino negativo, es decir, como el fracaso de la burguesía decimonónica en su lucha por acceder a los centros de poder. Como señala Arnold Hauser², la figura del genio representa el retiro de los artistas desde el terreno de la acción, de la intervención pragmática, al del ensimismamiento, en el que pueden comportarse como la aristocracia con la que compiten en el mundo real. El genio es la imagen de un fracaso, o mejor, una estrategia para conseguir triunfos futuros, no ya como élite social, sino cultural.

Esta misma situación se repite en la vanguardia, ilustrada paradigmáticamente por los *ready-made* de Marcel Duchamp, que reducen la creatividad a un acto volitivo: el mero hecho de *querer* crear, de elegir un objeto, genera una obra de arte. Una operación que intenta derrumbar los cimientos del arte tradicional pero que también conlleva una segunda lectura. Si todo puede ser arte, ¿qué hace que algo sea un objeto en arte? La institución, el marco, el museo, el nuevo contexto.

Una supuesta operación «democratizadora» delega todo el poder de designación de lo artístico en una institución, es decir, en un grupo reducido de personas que sancionan lo que es arte: los «conocedores». Lo mismo podemos observar oculto tras la, sin duda, bienintencionada declaración de Joseph Beuys: *todo hombre es un artista*, es decir, sólo el propio Beuys y otros pocos son artistas, tras ser seleccionados por las instituciones del arte moderno. Aquí parece evidente el paralelismo con la democracia formal: *todo el mundo puede ser presidente del gobierno...* en teoría sí, pero quizás no en la práctica.

Entonces, ¿el artista moderno sólo quiere sustituir a los antiguos ostentadores del poder cultural utilizando una determinada estrategia?³ ¿Pasa esta estrategia por difuminar, por relativizar los criterios de valoración artística, para que de este modo sea absolutamente arbitrario el decidir lo que es una obra de arte y lo que no? ¿Qué sentido tendría en este contexto la pervivencia de las academias, más allá de legitimar el propio sistema del arte moderno, dando a cambio la oportunidad de acceder al *status* de artista sin tener que soportar un riguroso proceso de formación técnico⁴ y teórico?

² HAUSER, A., *Historia social del arte y la literatura*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1967.

³ Ver WOLFE, T., *La palabra pintada*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.

⁴ Ver MAMET, David. «El arte como profesión de ayuda», en *La ciudad de las patrañas. Ensayos y recuerdos*, Debate, Madrid, 1996, pp. 100-105.



2. UN PROPUESTA EN TORNO A LA IDEA DE INTENCIÓN ARTÍSTICA

Para restaurar la fe y la confianza en la posibilidad de una enseñanza coherente del modelo del arte moderno debemos volver a aquella segunda lectura del modelo pedagógico de la Bauhaus que la entiende como la combinación de análisis e intuición, teoría y creatividad, técnica y experimentación. En este sentido la afirmación de Gino Severini realizada en 1921 puede servirnos de referencia:

El arte no debería ser más que el resultado de la intención y de la ejecución, es decir: que debe constituir una acción, un hecho, y no un simple juego de la mente o de la imaginación⁵.

El arte no puede consistir en un intangible y solipsista acto volitivo. Al menos no sólo en eso. Quizá sería más productivo situarlo en la correcta adecuación entre la intención del autor y el producto final, en donde el acto creativo sería el proceso de ajuste de ambos. La noción de intención como principio y guía de la producción artística, como criterio de ajuste de los medios y los procedimientos, confiere a la creatividad una dimensión funcional. No sería ya un fin en sí misma, sino un medio para conseguir un objetivo; no una heurística huérfana sino una estrategia para conseguir una meta. Y la educación artística, de este modo, se dedicaría a adiestrar al alumno en la adecuación de los medios a sus intenciones.

Este papel de la intención como elemento definitorio del arte ha sido resalado ya por historiadores como Richard Wollheim⁶ o Michael Baxandall⁷, definiendo así la contemplación y el análisis de la obra de arte como un proceso de interpretación hipotética de la intención originaria del artista, entendiendo esta aproximación re-constructiva desde el específico enfoque de la Historia del Arte. En nuestro caso, al situarnos desde el punto de vista de la producción artística, deberíamos atender a la naturaleza del propio proceso y a la necesidad del adiestramiento en la resolución técnica de intenciones explícitas, que a modo de problemas, permitan al alumno ir acomodando logros a objetivos.

Nótese que hablamos de intención y no de intencionalidad, desplazamiento propio del arte del siglo XX, como señala Aumont⁸, y que convierte la intención

⁵ SEVERINI, Gino, *Del cubismo al clasicismo (Estética del compás y el número)*, Colegio oficial de aparajeradores y arquitectos técnicos de Murcia, Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1993.

⁶ WOLLHEIM, Richard, *La pintura como arte*, Visor, Madrid, 1997.

⁷ BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume Editores, Madrid, 1989.

⁸ «Lo que han hecho aparecer las grandes transformaciones de la idea de artista en el siglo XX es que ésta se apoya ante todo en una relación de intencionalidad. Intencionalidad, es preciso destacarlo de inmediato, no es intención, no se confunde con una intención precisa y ni siquiera se supone [...] el objetivo que supone la noción de intencionalidad es siempre general, incluso genérico;



precisa en una difusa voluntad de crear «algo artístico». Desplazamiento quizás paralelo al operado en el arte moderno desde la noción de significado a la de significación y que a veces nos lleva a encontrarnos con lo que en algunas escuelas anglosajonas llaman *post-production justification*⁹, es decir, el discurso que se genera una vez producida la obra de arte y que «inventa» una intención verosímil *a posteriori*. Fenómeno que, creemos, lleva al alumno a producir *cualquier cosa* y buscar después una justificación, en vez de reconocer que, como parece obvio, tampoco en el terreno del arte «querer es poder» y que es imprescindible el adiestramiento en técnicas y procedimientos, que por otra parte son los que dotan de sentido la existencia de una enseñanza del arte moderno.

De la propuesta de un arte entendido como el acuerdo entre intención y ejecución, se sigue la cuestión de cómo cifrar el grado de éxito en la adecuación de los resultados a esa intención primera. Entre las variadas opciones que se le ofrecen al artista para conseguir materializar sus intenciones se abre una dinámica caracterizada por pruebas y descartes, un proceso, propiamente dicho, de experimentación: de ensayo y error. El historiador Ernst Gombrich ha llamado la atención sobre este aspecto en distintas obras¹⁰, indicando la dificultad que tiene el arte de encontrar un referente de validación, en comparación con la ciencia que puede constatar de modo empírico los resultados de la experimentación. El referente del arte sería para Gombrich el efecto psicológico que se quiere obtener en el espectador, haciendo así énfasis en el componente comunicativo de la creación artística¹¹. Serán los bocetos de Leonardo las obras elegidas por el historiador inglés para ejemplificar este proceso de pruebas, de ensayos, en los que el artista somete su propio juicio a distintos resultados, para ir eligiendo y descartando opciones, situándose de modo alternativo en las posiciones de artista y espectador, en una metodología creativa que, como veremos, será luego característica del arte moderno y sobre la que se basará nuestra propia propuesta docente.

es siempre y por doquier una sola intención: la intención artística». AUMONT, Jacques, *La estética hoy*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 50.

⁹ Conocemos el término por Harold Fricker, profesor de fotografía del *Cleveland College of Art and Design* (Inglaterra).

¹⁰ Por ejemplo en GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1982 y especialmente en «Experimento y experiencia en las artes» en GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

¹¹ «Encontramos aquí la idea de la experimentación, de realimentación negativa aplicada al artista mismo. Él es su cobaya, que somete las invenciones de su mente a juicio de sus ojos. Cuanto más se adentra un artista en lo desconocido, abandonando los métodos probados de la tradición, más probable es que este procedimiento resulte imprescindible. Puede decirse incluso que esta disciplina de autocritica se ha convertido en la herencia más preciosa del arte occidental. Es importantísimo, a mi juicio, aclarar en qué aspecto difiere esto del principio de experimentación científica. Difiere, diría yo, en que el objetivo perseguido por el artista con tal persistencia autocrítica no es una proposición verdadera (como en ciencia), sino un efecto psicológico. Tales efectos pueden estudiarse no demostrarse». GOMBRICH, E.H., *La imagen y el ojo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 214.



Sobre estas bases podemos empezar a esbozar las posibilidades de una enseñanza del arte moderno partiendo de una concepción quizás menos grandilocuente, pero más productiva del concepto de creatividad. En este sentido pueden ser ilustrativas las reflexiones de Nelson Goodman cuando alerta sobre la «frecuente confusión del problema de la educación artística con el problema de la creatividad»¹², señalando como origen el también sugerido aquí:

La identificación romántica del arte con la inspiración se opone a un examen serio de lo que entraña la producción o la comprensión de las artes¹³.

Nelson Goodman, como Gombrich, establece una comparación entre arte y ciencia que aporta algunas claves interesantes. El filósofo americano utiliza el absurdo de una enseñanza de las ciencias concebida sólo desde el punto de vista del desarrollo del científico creador o genial¹⁴, para hacernos ver cómo el mismo problema se plantea en una enseñanza artística centrada en la creación de artistas y obras geniales:

[...] tanto la educación artística como la educación científica no se consideran centradas en la «creatividad» o la producción de genialidades, sino en el desarrollo de las habilidades implicadas en el conocimiento y el descubrimiento, y en proporcionar motivación suficiente y condiciones adecuadas para el ejercicio de estas habilidades»¹⁵.

En esta misma dirección, plantearíamos una vuelta a la consideración de la educación artística como aprendizaje de habilidades específicas, pero no ya relacionadas con la reproducción de esquemas rígidos, sino con estrategias creativas que pasan por la adecuación de los medios a las intenciones artísticas mediante una dinámica de experimentación y selección de resultados.

3. LA NECESIDAD DE FIJAR OBJETIVOS Y HABILIDADES ESPECÍFICAS EN LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Como señalábamos antes, no se trataría de descartar el papel de la creatividad en la formación del futuro artista, sino de evitar su uso en un sentido que

¹² GOODMAN, N., *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid, 1995, p. 235

¹³ *Ibid.*, p. 236

¹⁴ «Si la educación científica se hubiera centrado, exclusivamente, en el desarrollo del científico creador, o en buscar y alimentar su genialidad, se encontraría en un estado tan lastimoso, como el de la educación artística hoy en día. A lo largo de nuestro trabajo, hemos subordinado siempre la concentración habitual en la «creatividad», a la consideración de los modos que puedan proporcionar medios. La posesión de habilidades indispensables o que conducen a su producción, hace posible la realización de una acción superior por parte de los que son capaces de ello». *Ibid.*, p. 250.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 226-225.



creemos oportunista y vacío, a la espera de una genialidad cuyo aparición es, como mínimo, impredecible. Por el contrario, creatividad y experimentación se unirían en el proceso de formación en el dominio de los medios que creemos debe seguir siendo el núcleo de la enseñanza de la práctica artística. De este mismo modo, nos permitirá poder evaluar la creatividad en función de los resultados y la adecuación a los objetivos, y no en función de parámetros relativos o intangibles, sean actitudinales o de éxito comercial.

Es evidente, desde este punto de vista, la necesidad de definir las habilidades técnicas y metodológicas requeridas en la creación artística y establecer así los objetivos específicos a lograr por el alumno¹⁶.

Estos objetivos que describiremos a continuación no serán garantía de que el alumno realice obras «geniales» pero sí de que, a través de distintos ejercicios, vaya adquiriendo las capacidades necesarias para realizarlas potencialmente. La enseñanza de la práctica artística debe entenderse así más como el aprendizaje de un método creativo, de un proceso, que como la obtención de determinados resultados estéticos, siempre sujetos a criterios de apreciación inestables y difícilmente determinables.

Aunque nuestra propuesta metodológica es susceptible de ser aplicada en los distintos niveles y disciplinas de la educación artística, en la búsqueda de un grado mayor de concreción nos referiremos a objetivos de los dos primeros años de la licenciatura de Bellas Artes y dentro de la disciplina de pintura. Éstos serían los objetivos:

- Conocer las distintas teorías del color y su aplicación práctica.
- Comprender el color como instrumento artístico, por lo tanto como relacional y contextual.
- Estudiar, analizar y experimentar sobre los aspectos sintácticos y semánticos (significativos) de la práctica pictórica.
- Comprender el substrato formal de la imagen y experimentar sus posibilidades de configuración, desarrollando distintas estrategias compositivas.
- Comprender los distintos niveles de significación de la imagen.
- Conocer las diferentes estrategias de representación y presentación.
- Conocer, apreciar y valorar críticamente los referentes aportados por la historia de la pintura.
- Desarrollar capacidades de análisis formal y conceptual con respecto tanto a los referentes de la historia de la pintura como a la obra propia.
- Desarrollar actitudes críticas con respecto a la propia obra que permitan la aplicación al propio proceso pictórico de los criterios de análisis estudiados.

¹⁶ «La primera pregunta que debería hacerse a la hora de evaluar un programa dado sería ‘¿cuál es el objetivo?’, pocos de los que piden realizar evaluaciones están preparados para contestarla de modo inequívoco e incluso algunos se molestan por la simple presencia de la pregunta», *Ibid.*, p. 246.



- Conocer y utilizar apropiadamente las técnicas y materiales artísticos, desde la comprensión y adecuación de la naturaleza expresiva propia de cada una de ellas a los procesos e intenciones.
- Iniciación al proceso de producción artística, al proyecto personal.

A partir de los objetivos propuestos y de nuestro planteamiento previo con respecto a la educación del arte moderno, podemos avanzar un primer esbozo de la metodología docente que iremos desarrollando.

Parte nuestra propuesta, como se ha indicado, de la necesidad de proporcionar al alumno bases para el análisis y la producción que le permitan contrastar los resultados parciales obtenidos a lo largo del proceso creativo con sus intenciones. Se trataría de dotarle de criterios objetivos de discriminación que puedan ser utilizados de modo eficaz en la dinámica de producción artística y que le permitan poder manejarse en la alternancia entre las posiciones creativas que entendemos propias del autor contemporáneo: la del «artista» y la del «espectador». En un primer momento el profesor tutelaré la aplicación de estos criterios, pero con la intención de que la formación concluya con el objetivo último de una auto-corrección eficaz realizada por parte del alumno de modo autónomo, proceso idéntico al que permitirá la capacidad de progreso del futuro productor de arte.

Nuestro énfasis en la intención artística como origen y referente del proceso creativo no debe entenderse como una limitación o restricción de las posibilidades que se abren a lo largo de dicho proceso. No se parte aquí de una concepción de la creación artística basada en un método normativo o deductivo en el que podamos extraer de modo directo del corpus teórico propuesto una serie de pautas o modelos que el alumno repita de modo mecánico. En la dinámica de experimentar soluciones que satisfagan nuestras intenciones originarias e ir seleccionando las más eficaces se pone en juego la creatividad como medio de ir generando soluciones diversas y variadas, «novedosas».

4. LA DIALÉCTICA TEORÍA-PRÁCTICA EN LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA

Tal como apuntábamos en la descripción de los objetivos, la relación entre teoría y práctica es de suma importancia en el planteamiento de nuestra metodología.

Creemos que es en el modo en que se valora la teoría y se articula con la práctica artística donde se define uno u otro modelo de enseñanza del arte. Parece evidente que el modelo «académico» acabó planteando la enseñanza más como un aprendizaje en la repetición de esquemas formales fijos —vinculados a la concepción del arte como reproducción mecánica de la realidad visual— que como una reflexión productiva sobre la interrelación entre la teoría y la práctica. Por el contrario, los modelos pedagógicos basados en el desarrollo «libre» de la creatividad del alumno conciben la teoría como un impedimento en el desarrollo de sus potencialidades que deben «crecer» espontáneamente. Aquí se prima lo vivencial y en caso



de plantearse un soporte teórico, éste, en la mayoría de los casos, es de índole «impresionista»¹⁷ y, tal vez, reducible sólo a criterios de gusto personal.

Parece claro que los parámetros en los que se mueve el arte moderno hacen necesaria la instrucción del alumno en la dinámica de la producción artística, no como repetición de esquemas pre-fijados sino como generación y experimentación de formas «nuevas», es decir, en la que el discente desarrolle sus capacidades creativas. Pero la creencia en la posibilidad de una enseñanza del arte hace que el profesor deba tomar la responsabilidad de conducir este aprendizaje. El papel que toma aquí la teoría es instrumental. El docente debe dotar al alumno de los medios necesarios que le permitan tomar decisiones propias. La teoría sería en este contexto el instrumento para la reflexión sobre lo realizado: estaría enfocada eminentemente hacia la práctica.

Este uso instrumental de la teoría es el que pretende dotar al alumno de criterios que le permitan acometer su propia experimentación, la reflexión sobre ésta y la toma de decisiones más o menos definitivas.

Por lo tanto, parece evidente la utilidad de la teoría como medio para que el alumno sea capaz de plantearse con eficacia el proceso creativo y la obtención de resultados óptimos en los distintos niveles de aprendizaje. Por extensión, para que sea capaz de emitir una reflexión y análisis sobre su propio trabajo y sobre la producción artística en general, ineludiblemente apoyada en un discurso verbal, dotarle de un léxico especializado y unos conocimientos, asimilados mediante la práctica, pero que deben formularse a nivel general y abstracto.

Este hecho, la necesidad de un soporte teórico que dé la posibilidad al alumno de ser plenamente responsable de su trabajo, tiene a veces consecuencias paradójicas cuando la teoría no se instrumentaliza hacia lo que es propio del arte y, más particularmente, de la pintura: la creación de imágenes. Se parte aquí quizás de cierto olvido respecto a la importancia que en la organización del pensamiento y el conocimiento en general tiene lo visual. El arte es un modo de ordenar la complejidad de estímulos sensoriales, es un modo de aprehender la realidad, de comprenderla en un esquema formal y de transmitir esa concepción del mundo de un modo inmediato. El arte, desde sus medios visuales, propone una hipótesis de intelección del mundo, un conocimiento específico, y se convierte en la mejor herramienta de lo que Rudolf Arnheim denomina el *pensamiento visual*¹⁸. Ésa es su especificidad, añadiríamos nosotros, privilegiada.

La falta de conciencia de lo que de propio y esencial tienen las artes visuales ha provocado, en nuestra opinión, cierto complejo de inferioridad respecto a la supuesta preeminencia de las formulaciones teóricas, tanto de las disciplinas humanísticas como, especialmente, en el caso del estudio del color, de la ciencia.

¹⁷ Con «impresionista» no nos referimos al movimiento pictórico sino al carácter de «impresión» subjetiva que tienen los juicios realizados en este modelo pedagógico.

¹⁸ ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.



Si el nacimiento del arte moderno se puede plantear como el resultado de una toma de conciencia de su autonomía como medio frente a su anterior dependencia de otros lenguajes —como la literatura— o de otros sistemas simbólicos externos —como la religión o el poder aulico—, es igualmente cierto que esta autonomía ha sido paulatinamente reconducida por las sucesivas interpretaciones que tanto de su modo de operar como de sus productos se han ido elaborando. Frente a la reivindicación por parte de los artistas de la dimensión estética, formal del arte y de la posibilidad de emitir un significado estrictamente específico e inmanente a través de él, se sitúan las distintas y externas fijaciones teóricas sobre éste.

Se podría proponer una interpretación que detectara el riesgo de que la teoría, en sus distintas concreciones —la estética, la historia del arte, la psicología, la ciencia, la crítica del arte—, reduzca al arte a convertirse en su ilustración¹⁹. Una interpretación que llamaría la atención sobre lo que de propio y esencial tiene el arte y que entendería la teoría como necesariamente instrumentalizada hacia la práctica y hacia la reflexión sobre lo hecho y sobre lo visto. Quizás en esta visión también haya influido el propio devenir del arte contemporáneo que, en algunas de sus tendencias, ha ido progresivamente desmaterializando la visualidad de sus productos y apoyándose de modo creciente en una teoría que los justificase.

Creemos que la definición de una metodología creativa para la enseñanza artística debe partir de esta reflexión aquí esbozada sobre la especificidad del arte como forma de conocimiento y de la necesaria productividad práctica de toda teoría artística. Es decir, la importancia de la teoría como medio de dotar al alumno de instrumentos propios de decisión, así como la importancia de trasladar estos conocimientos teóricos al terreno de la práctica artística que es el ámbito donde se pretende formar al alumno.

5. LA PRÁCTICA EN EL CONTEXTO DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Establecida la diferencia entre artes aplicadas y bellas artes en el hecho de que el alcance de la función creativa llega en el primer caso al hallazgo de soluciones para problemas planteados de modo exógeno y en el caso de las artes plásticas la creatividad implicaría no sólo la propia resolución de problemas sino también la de la formulación de esos mismos problemas; hemos definido la naturaleza del arte como la adecuación entre intención y ejecución. Por todo ello el proceso de aprendizaje práctico se iniciará proponiendo al alumno propuestas específicas que permiten un paulatino aprendizaje de técnicas y metodologías. Así, el alumno antes de partir de una intención propia deberá resolver los ejercicios que se le proponen con intenciones ajenas.

¹⁹ En este sentido resultan ilustrativas las afirmaciones de Tom Wolfe respecto a la evolución del arte en Norteamérica en los años cincuenta y sesenta. WOLFE, T., *op. cit.*

De este modo, los ejercicios prácticos se conciben como «problemas» a los que el alumno debe dar solución. Es en este esfuerzo por poner la información teórica y el adiestramiento en los medios técnicos al servicio de un fin concreto donde entendemos que se produce el aprendizaje; en la formación de habilidades productivas, en la capacitación para resolver problemas que —aun incluidos dentro de una dinámica didáctica condicionada por el nivel elemental de la formación y por el propio objetivo específico pedagógico de cada ejercicio— se le ofrezcan al alumno como problemas reales conectados con las condiciones en las que se desarrollará su trabajo en el futuro. Creemos que la mejor manera de formar al alumno en la práctica artística es desarrollando en el ámbito de la docencia sus condiciones; enfrentándole a la creación artística que parte de la necesidad de encontrar soluciones a problemas específicos —teniendo en cuenta los correspondientes niveles de formación—.

El alumno se enfrentará a los problemas que se le proponen desde el planteamiento de que no hay esquemas normativos que puedan proporcionar soluciones definitivas y únicas. Por el contrario existen posibilidades múltiples que se adecuarán en mayor o menor medida a los objetivos. La experimentación con soluciones diversas a problemas semejantes es la clave para que el alumno entienda que no hay una única solución para los problemas estéticos²⁰.

A partir de la experimentación, el alumno seleccionará progresivamente las soluciones más oportunas. Es en esta formación de criterios estéticos propios, de selección entre soluciones diversas, donde realmente se produce el aprendizaje. Entendemos que la docencia de las Bellas Artes debe encaminarse —adecuando los grados de complejidad a los niveles de formación— a lo que podríamos llamar «la soledad del estudio». A ese enfrentarse solitario a la creación artística que el alumno emprenderá al acabar sus estudios y en el que él será el único responsable de sus decisiones artísticas. La formación de estos criterios de apreciación y producción de imágenes a partir del uso del color es el terreno donde básicamente se centra el aprendizaje en nuestro caso. Los medios que conducen a la consecución de este fin son, por una parte, la información, el uso instrumental de los distintos aportes teóricos y los referentes críticos de la historia del arte; por otra, el adiestramiento técnico; y, por último, la propia formación práctica por la experimentación, por la comprobación fáctica de las diversas soluciones, por la dialéctica de experimentación-selección.

Este planteamiento de la realización de los ejercicios pretende reproducir así el método de producción artística que creemos define al arte moderno.

Un método en el que no se parte de leyes preestablecidas sino que éstas se generan desde la propia producción. Es el proceso de experimentación, el que llamamos proceso de prueba y error, el que va proporcionando las soluciones más

²⁰ En este sentido resulta ilustrativo el método pedagógico de Joseph Albers, basado en el trabajo en series «*porque no existe una única solución para un problema estético*». Citado en WICK, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 145.



eficientes a los problemas formales planteados. Es un método inductivo que genera mediante las experiencias particulares las leyes generales que definen la práctica artística. Si observamos la evolución de la obra de pintores como, por ejemplo, Mark Rothko o Robert Delaunay, podemos ver cómo se produce ese proceso de prueba y selección hasta el hallazgo de un lenguaje propio. Obviamente no se pretende que el alumno en sus primeros años de formación encuentre un modo particular de expresión plástica, sino que asimile el método de trabajo, que entienda la necesidad de la búsqueda, de la prueba y a partir de los resultados parciales, de la selección y la concreción de resultados definitivos.

Es decir, la dinámica sobre las que se desarrolla este método de trabajo basado en la experimentación se fundamenta en el establecimiento de una constante y unas variables como punto de partida de cada uno de los ejercicios y en la provisión al alumno de los medios para su realización. Por una parte, el adiestramiento en el uso de los medios pictóricos, en las distintas técnicas, por otro, la teoría como instrumento y como criterio para la realización del ejercicio.

6. LA TEORÍA EN EL CONTEXTO DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Así pues, en principio partiríamos de la *necesidad de comprender los modos de producción del arte moderno* como fruto de un contexto determinado y de sus condiciones específicas, haciendo ver al alumno lo relativo de cada momento histórico y por lo tanto del suyo propio: no hay normas inmutables sino que cada época genera un tipo de arte que cumple unas funciones determinadas y que responde a unas circunstancias específicas. Relatividad que supone un esfuerzo por comprender el contexto en el que surge el arte como parte de una cultura y de una ideología determinada, en este caso la contemporánea, y de las funciones que la obra de arte desempeña dentro de ella.

Se trataría de que el alumno adquiriera conocimiento del carácter histórico, circunstancial de esta construcción ideológica, de su *entrada*²¹ en la historia del arte. Que entienda, por ejemplo, cómo lo que hoy entendemos como arte desempeñó en el pasado una función cercana a lo que hoy sería la publicidad, es decir, la comunicación de significados específicos y codificados. O que comprenda cómo el monopolio de la representación de las apariencias del mundo visual residió hasta la aparición de la fotografía en las artes visuales y los cambios que en su evolución interna ésta supuso. O cómo la reproducción por medios mecánicos de las obras de arte ha cambiado nuestra percepción de ellas. O cómo nuestros recursos formales pueden depender de un factor tan aparentemente prosaico, pero evidentemente contextual,

²¹ Tomamos el concepto de *entrada* de George Kubler. KUBLER, G., *La configuración del tiempo*, Editorial Nerea, Madrid, 1988, pp. 63-4.

como la evolución de la industria del color, de la aparición de los colores sintéticos y de las pinturas acrílicas. Es decir, que el alumno sea consciente de que por medio de la producción artística se inscribe dentro de una tradición que ha ido evolucionando y que su conocimiento de estos cambios y de sus causas le servirán para dirigir de un modo más eficaz tanto el proceso creativo como las obras concretas que por medio de él genere.

A partir de aquí, aprendizaje en los metodologías creativas que este modelo del arte moderno requiere.

En primer lugar, la toma de conciencia de la naturaleza autónoma de la obra de arte y la posibilidad de establecer una serie de principios a partir de los cuales esbozar las leyes combinatorias de los distintos elementos formales que componen el cuadro; esto es, la posibilidad de esbozar una sintaxis de la imagen. Es aquí donde se inscribe la teoría de la forma y del color como medio de establecer un marco general de relaciones entre las distintas unidades formales y la obra como conjunto.

En segundo lugar, la toma de conciencia del substrato convencional de cualquier sistema artístico como característica relevante de la cultura del arte moderno y consecuente aparición de la noción de estilo como hecho relativo y contextual. Frente a la arbitrariedad de los sistemas convencionales se busca un fundamento común y permanente para la producción artística. Esta base común está íntimamente ligada a la formulación de una sintaxis del arte como lenguaje autónomo y se basa en los procesos de visión y percepción como elemento permanente y natural en todo espectador —y en todo artista—. La ruptura con los sistemas convencionales y el encuentro con un estilo individual como criterio estético, como modo personal de contemplar la creación artística, hacen necesario el establecimiento de unas bases comunes para la contemplación y la producción de obras de arte. La apreciación estética como propia del arte moderno remite a la creación de interés visual como función principal de la imagen, frente a la cual se subordinan los demás substratos significativos. Por lo tanto el conocimiento del modo en que actúan los procesos perceptivos en la ordenación de los distintos estímulos visuales se contempla como un medio al servicio del artista —del alumno— para controlar los distintos efectos.

Y tercero, y como ya hemos apuntado, la comprensión de la historia del arte y la cultura, especialmente la del arte moderno, como búsqueda de distintas soluciones a los problemas de la configuración visual desde la autonomía funcional del arte. La articulación de los niveles de significación artística desde la primacía de la función estética, de la pura visualidad, como predominante en el arte moderno.

7. LA METODOLOGÍA INDUCTIVA Y LA EVALUACIÓN DE LA CREATIVIDAD

Siendo la propuesta una metodología para el aprendizaje práctico, el eje central de la docencia, serán los ejercicios, concebidos como problemas, que el alumno tendrá que resolver. Estos ejercicios, planteados con objetivos didácticos especí-



ficos, serán también entendidos como problemas potencialmente reales que admiten múltiples y diversas soluciones en las que el alumno tendrá que indagar, empleando los materiales y los procedimientos, adecuando los efectos en busca de la respuesta que considere óptima para la resolución de la propuesta.

Este proceso de realización de los ejercicios que aquí describimos como de experimentación-selección, responde, como ya hemos planteado, al modelo generado por el arte moderno. Es un método de creación inductivo, que no parte de leyes *a priori* sino de las que se van generando a partir de la experimentación y sucesiva destilación de los resultados parciales obtenidos. Consiste en la reflexión sobre lo hecho y en la selección de los planteamientos más eficaces como pasos que van encaminando al alumno hacia una formulación definitiva. Por lo tanto el resultado final será fruto de la generación de soluciones diversas sobre las que se han ido tomando sucesivas decisiones. Del mismo modo, podemos entender el estilo personal, como un producto de elecciones progresivas que convierten a la obra personal en un registro de las «leyes» particulares que rigieron su modo de producción.

El alumno partirá del planteamiento del ejercicio y probará distintas soluciones. La necesaria fijación de una constante sobre la que se prueban distintas variables de la experimentación viene dada aquí por la adecuación de los resultados a las condiciones de la propuesta formulada, que desempeñaría el papel de la intención artística como punto de partida de la práctica artística. Cada una de las posibilidades desarrolladas y el descarte y elección de los resultados que funcionen mejor implicarán al alumno en el proceso de creación, forzándolo de este modo a tomar decisiones personales a lo largo del mismo. Lógicamente la labor del profesor será formar los criterios que van a guiar al alumno tanto en la propia experimentación —el control de los materiales y del proceso pictórico—, como en la selección de resultados —adecuación a la propuesta y apreciación del interés—. En esta dinámica, el primer paso, la experimentación, se plantea necesariamente como prueba o ensayo. A partir de aquí, entran en juego la selección y la elaboración. Es imprescindible esta dinámica de búsquedas y encuentros para que el alumno materialice lo que ha proyectado, vea si funciona y a partir de ese juicio progrese. También para que utilice y aproveche lo no previsto, los hallazgos. En esta fase es necesario quitarle el miedo al error y animarlo a que compruebe por sí mismo lo que cree como posible. «¡Hazlo!, compruébalo» es la mejor respuesta para hacerle comprender que el lenguaje visual funciona con manifestaciones particulares, concretas, directas que, si bien pueden ser analizadas desde el lenguaje verbal —abstracto y genérico por naturaleza—, su efecto, el modo en que pueden realmente funcionar, no puede ser totalmente formulado.

Para el segundo paso, el de la selección, es necesario poner al alumno en la situación de espectador de su propia obra, crear el hábito del *distanciamiento físico* para que pueda ver el efecto de conjunto. Progresivamente, también en el de alejamiento psicológico, en el enajenamiento de la propia obra para, evitando el apego, permitirle ejercer una autocrítica eficaz. Esta distancia crítica, se convierte en instrumento de juicio, no sólo para las obras de los demás sino para las propias y en el ámbito de la docencia supone una iniciación guiada para lo que hemos llamado «la soledad del estudio», que permitirá la responsabilidad plena en las decisiones que el



alumno habrá de adoptar en estadios posteriores de la licenciatura y especialmente al acabar ésta. Supone, en definitiva, sentar las bases para una independencia mayor.

De este modo, el método de experimentación-selección se concibe desde la creencia de que, en el aprendizaje de las Bellas Artes, tan importante es este proceso de pruebas sucesivas y elecciones, como el producto final que, sin duda, será lo que nos indique el rigor y la asimilación de lo acontecido a lo largo del proceso. Tan importante es la actitud del alumno a la hora de enfrentarse al proceso, su implicación, su participación activa, como su aptitud a la hora de dominar los medios, las técnicas y los conceptos. Es en esta dialéctica entre proceso y producto, entre actitud y aptitud, donde el alumno irá adquiriendo no sólo los conocimientos necesarios sino la capacidad y el criterio de aplicarlos de un modo creativo.

Así, el método propuesto nace de un acuerdo entre los procesos intuitivos que operan en la creación artística y la necesaria participación de la reflexión intelectual, de la integración y cooperación entre ambas actividades cognitivas. Aquí nos encontraríamos de nuevo con la Bauhaus como modelo pedagógico constructivo y equilibrado, en el que la dialéctica entre el «experimentar subjetivo y el reconocer objetivo»²², en palabras de Johannes Itten, sería expresión del necesario acuerdo entre intuición e intelecto en la educación artística. Por lo tanto, el método de experimentación-selección también como dialéctica entre intuición e intelecto: intuición como lo que se nos ofrece de un modo inmediato sin mediación de un proceso reflexivo o racional e intelecto como lo que nos permite extraer leyes, ordenar los datos, trasladar soluciones de un ámbito a otro, categorizar, reconocer y reflexionar verbalmente sobre lo hecho y lo observado.

Este método creativo, en el fondo, aplicación en síntesis de las líneas generales del método científico, se entiende como la dialéctica entre la apertura inicial de soluciones y la selección posterior de resultados; entre el establecimiento de una constante, la generación de soluciones alternativas, variadas y a veces imprevistas, y la selección de las propuestas que se consideran más adecuadas. De este modo, la evaluación de la creatividad será la evaluación del propio proceso de experimentación y de sus resultados, y se concretaría en los siguientes criterios:

1. CRITERIOS DE EVALUACIÓN DEL PROCESO

De cada ejercicio en particular:

- Cumplimiento de las condiciones del ejercicio.
- Aleatoriedad, no premeditación en la búsqueda de resultados.
- Uso de una metodología basada en el establecimiento de constantes y variantes.

²² Subtítulo de la edición alemán de *El arte del color* de 1961. WICK, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 100 y 109.

- Simplicidad y contraste en el uso de la forma, el color y los materiales.
- Contraste y variedad de recursos formales y compositivos.

De cada serie de ejercicios:

- Cantidad de propuestas y variedad entre ellas (formales, materiales...).
- Variedad-cantidad de resultados provisionales.
- Seguimiento del proceso: intención-bocetos.

2. CRITERIOS DE EVALUACIÓN DE LOS RESULTADOS

- Legibilidad y claridad de intenciones a la vista de los resultados parciales y finales.
- Efectividad: originalidad, creatividad y auto-corrección en el desarrollo y resultado del proceso pictórico.
- Proporción en el uso de los elementos formales y de los esquemas compositivos: simplicidad, contraste, variedad y equilibrio dinámico.
- Correcta presentación y limpieza en el acabado.

Con el establecimiento de estos criterios para la evaluación del proceso de aprendizaje quedaría completada la exposición de nuestra propuesta metodológica que pretende reivindicar la creatividad como elemento productivo, funcional, como instrumento que, formando parte del propio procedimiento artístico, es puesto al servicio de la consecución de resultados específicos, comparables, intencionales.



LOS RECORRIDOS DE LA LUZ: UN MÉTODO DE ESTUDIO Y BASES PARA SU EXPERIMENTACIÓN EN EL TERRENO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

María Luisa Hodgson Torres
mhodgson@ull.es

RESUMEN

En los tiempos actuales se ha llegado casi a desterrar, del conjunto de nuestras materias, una importante disciplina que se apoya sobre las bases del *dibujo geométrico*. Esta parte corresponde al *estudio de la luz y la proyección de las sombras*. Aquí, deseando potenciar la curiosidad a través de la experiencia, proponemos una serie de instrumentos y nociones que colaboran en ese sutil proceso de desarrollo natural: la capacidad de adquirir conocimientos sobre la *intuición espacial*. El *estudio sobre la luz*, constituye un pilar básico sobre el que se apoya el dibujo, la pintura, la arquitectura y la fotografía desde sus comienzos. Matizar acerca de fundamentos científicos tiene como objetivo resituarnos en una posición ventajosa para comprender mejor aspectos de la naturaleza y el origen de fenómenos visuales de nuestra vida cotidiana. Afortunadamente, también hoy se palpa que en nuestro cuadro educativo se demanda cada vez más la incorporación de avances tecnológicos que hace relativamente pocos años eran objeto de estudio de especialistas disgregados e integrados en investigaciones pluridisciplinarias.

PALABRAS CLAVE: luz, sombras, percepción visual, dibujo, proyección geométrica, campo visual.

ABSTRACT

An important discipline based on *geometric drawing* has almost been banished from the materials we use nowadays —this is the *study of light and projection of shadows*. In order to promote curiosity through experience, we suggest a series of instruments and notions that work together in the subtle process of natural development: the ability to acquire knowledge on *spatial intuition*. The *study of light* is a basic pillar which supports drawing, painting, architecture and photography from their origins. Qualifying scientific reasoning has the objective of repositioning us advantageously in order to better understand aspects of nature and the origin of visual phenomena in our everyday lives. Fortunately, it is understood today that in our educational scene the incorporation of technological advances, which only a few years ago were the study aim of experts who were involved or not in pluridisciplinary research, is now increasingly required.

KEY WORDS: Light, Shadows, Visual perception, Drawing, Geometric projection, Visual field.

1. INTRODUCCIÓN

Siguiendo las líneas de investigación de la Cátedra de Metodología y Didáctica de las Artes, presentábamos en el año 1993, bajo la dirección del doctor Francisco Aznar Vallejo, la tesis doctoral: «Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes». Con una perspectiva actual, y haciendo balance de lo sembrado por aquel estudio en estado de proyecto, podemos afirmar que el horizonte que dibujábamos entonces continúa guiándonos ahora por los mismos caminos, y que no hemos abandonado nuestros propósitos, ni las aportaciones que deseábamos plantear de cara al futuro.

La vertebración del Proyecto ayudaba a condensar lo extenso y lo diverso, dado que el trabajo contenía una ambición: revisar principios básicos del dibujo, con la intención de fundamentar nuestra hipótesis: considerar el *dibujo* como *ciencia de la forma*. Años después, ese impulso ha generado lo que nosotros podríamos llamar «una nueva materia». Ésta nos ha servido para plantear un método de trabajo que nos acerca al estudio de hechos observables que, a priori, parecen «productos u objetos» que surgen del azar y de la interpretación subjetiva. El método se concibe como instrumento básico para llegar a traducir sensaciones, a experimentos gráfico-pictóricos, y desde esa materialización acercarnos a la investigación plástica. En estos pasos nos apoyamos para proponer una disciplina: la *matemática gráfica*¹ (fig. 1). No estamos ante algo totalmente nuevo, sino ante una materia que combina intuición y conocimiento. Desde importantes aportaciones, constatamos que la creatividad se apoya en ambas cosas.

Si dibujar es una manifestación en la que recreamos lo que vemos con el pensamiento, dicha acción ayudará al individuo a recordar, a observar con especial atención, a entender, a sentir... Por lo tanto, nuestra disciplina no va a ser extraña a los recursos empleados por nuestra inteligencia. El uso de *grafos* emana de las sensaciones, por lo tanto de los sentimientos que nos producen todos aquellos mensajes visuales que encierran los códigos universales ocultos, por los que se rige la naturaleza.

Actualmente, con la oportunidad de mostrar y proponer nuestros estudios² a través de la docencia en el tercer ciclo, creemos que hemos conseguido que el proyecto en torno a dibujo y geometría, tratado en aquella tesis, se transforme en

¹ Augusto Marinoni, uno de los especialistas más destacados sobre la obra gráfica leonardesca, dice que las matemáticas son el «instrumento príncipe» en los dibujos de Leonardo, el leit motiv que vincula el arte, y todas sus formas de manifestarse, con los estudios geométricos. De hecho —nos dice—, las artes visuales constituían la vanguardia del nuevo modo de considerar el mundo, y el dibujo era el instrumento de búsqueda y verificación de la realidad más completo.

² *Proyecto docente e investigador*, M.L. HODGSON (1996), *Directrices y problemas metodológicos*. Entre las principales fuentes de consulta se citan obras de Ernst Cassirer, *Libertad y forma* (1917) y *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-29). Esta última es la que tanto recomienda Hubert Damish antes de pasar a los textos de Panofsky, a quien tan duramente cuestiona.



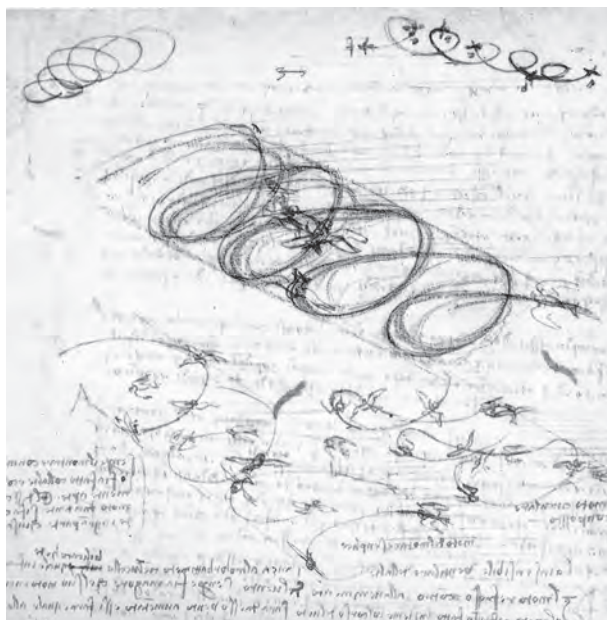


Figura 1. Leonardo da Vinci. *Folio 845 r. Codex Atlanticus*. Dibujo a pluma y lápiz. Se pueden ver cinco trayectorias o grafos. Representa trazos de los recorridos que, observando al pájaro, se nos podrían pasar por alto. Sin embargo, Leonardo es capaz de analizar.

una «materia viva». Es decir, nuestra realidad crece, se nutre y se enriquece, ya que es de aquí de donde fluye «investigación a partir de la investigación». Es así como hemos orientado la curiosidad y la búsqueda en los cursos que he impartido, incluidos en los programas de doctorado de los últimos bienios. Éstos son: «Proporción luz-sombra en la forma gráfico-plástica proyectada» y «Formas de visión y abstracción en el estudio de los recorridos de la luz».

Por último, aquí sólo nos queda indicar que las reflexiones vertidas en este ensayo suponen, por encima de otras cosas, la intención de sembrar en quienes lo lean el espíritu que a nosotros nos anima, y ofrecer el trazado del camino que más nos inquieta.

2. HÁGASE LA LUZ...

Fiat lux son palabras tomadas del libro del Génesis (1, 3): *Hágase la luz y la luz fue hecha*. A esta frase siempre se le ha dado un sentido simbólico, relacionándola con toda creación divina. También en la ciencia, en sentido metafórico, refiriéndonos al conocimiento y el saber; y además, el significado otorgado por muchos artistas, maestros de los dobles sentidos.





Figura 2. Martin Price viene a España invitado por la *Revista Fisuras*. Esta imagen, publicada en el número 4 de dicha edición, fue tomada durante su visita a Tenerife. Imparte una conferencia en el COAC.

Decía Martin Price³ (fig. 2): *...la naturaleza organiza... el hombre compone*. Recogí esta nota entre otras tantas que tomaba directamente en uno de sus discursos, hace unos años, donde Price explicaba, que la capacidad o tendencia natural que nos lleva a operar o a intervenir con el pensamiento a la vez que observamos, en el entorno que vemos, es una acción que realizamos casi involuntariamente, de forma dinámica y propia del comportamiento humano. Se desata así, la curiosa necesidad vital de dominar y conocer. Es como si quisiéramos, a la vez, convertir en propio, por medio de la presencia y de la convivencia, el medio que nos rodea o, lo que es casi lo mismo, sacar provecho y disfrute de lo que existe a nuestro alrededor, desde, casi, el primer vistazo.

Hablaba también de enriquecernos tomando una actitud nueva ante todo cuanto observamos con la mirada puesta, de alimentar los sentidos, de *suavizar*

³ Martin Price es arquitecto y profesor de la Universidad de Texas en Arlington. Asiduo visitante de Tenerife, fue invitado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias en octubre de 1996, y tuvimos la ocasión de asistir a sus conferencias. Paralelamente ofrecía una exposición de su obra. En el año 2000 su Universidad le concede la mención honorífica por su excelente trayectoria docente e intensa y dilatada actividad creativa. Años más tarde, en junio de 2002, presenta, esta vez en Bilbao, en el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, la exposición *Resonating with Nature-Imitando la Naturaleza*. Fuimos testigos de ambos eventos, en los que nos deleitaba con imágenes fotográficas de gran formato de espacios naturales y con numerosos textos que componían su puesta en escena. Price apuesta por la creación de piezas líricas inspiradas en organizaciones sinuosas sacadas de espacios de la naturaleza. En esta última charla, que imparte con motivo de una muestra más amplia, manifiesta que... *hay que reaccionar ante las formas que nos hablan alrededor, practicar un humanismo que se expresa por el uso de formas cómodas, armónicas y melódicas*. Para alcanzar esa conducta propone, *...actuar con espontaneidad intuitiva, aquella en la que priman los sentimientos sobre la forma*.



Figura 3. *Sauces polacos*, expuesta en 1994.
Fotografía de Edward Hartwing y Martin Price, para *Editors & Publishers*.

geometría con ondulaciones continuas, sensuales, como las que hay en la naturaleza —indicaba— *con ritmos fluyentes*. Nos invita a realizar cambios, para captar otras apariencias en la forma de ver las cosas, el discurso paralelo lo ofrecía con las imágenes que le acompañaban (cielo, mar, montañas, distintos espacios, diversas formas de territorios y vistas desde diferentes escalas o miras), señaladas y escogidas por él siempre (fig. 3). Haciendo referencia a lo que nos mostraba, salía ese peculiar impulso de hombre inquieto al que le resulta un problema expresarse utilizando sólo palabras. Como suele ocurrir con estos temperamentos, entendemos muy bien que hable de sus caprichos y que desee que se le siga en sus modos de entender el mundo a través de sus imágenes. Lo que Martin Price busca es conducir la mirada y las sensaciones del otro para hacerse entender, lo hemos visto en sus charlas con sus fotografías y dibujos, y lo podemos leer en sus textos. No deja de ser una fantástica experimentación dejarnos atrapar por sus idealizaciones. El profesor Price siempre llega a explicar «qué o cómo» es la *esencia* de lo que él extrae observando con atención, y sorprende por su curiosa capacidad para abstraerse a la hora de crear sus piezas. Nos manifiesta que es ahí donde está su finalidad. Estamos, pues, ante lo que podemos llamar *la filosofía del artista*.

Escuchar discursos de esta naturaleza es aventurarse también al diálogo visual, a jugar con las ideas, con las escenas, sin que el conocimiento sea un condicionante, más bien un apoyo, que nunca debe mediar en exceso, ni ahogar la libertad de observar las múltiples apariencias de *la forma*.

Hemos experimentado que algo similar se produce en el terreno más personal. Enfrascados en el «desorden», que se suele dar en nuestro estudio o taller, se





entra en una especie de estado ansioso, propio de quienes buscamos en qué inspirarnos y en qué abstracciones ofuscarnos para producir. Nos invade algo así como un deseo por *expresarnos tirando del pensamiento creativo y divergente*, aquel que ve y asocia, mezcla y contrapone. Una manera de despliegue, de esa conducta inquieta, comienza en ocasiones con auténticas batidas relacionando ideas sobre cosas o efectos que hemos visto, con pensamientos, recuerdos y saberes, que nos coloca en un cruce de caminos. En esa situación, todas las posibilidades nos parecen factibles, todo es inspirador, por lo tanto: ¿qué trayecto tomar?, un contacto visual con lo que alcanzamos a mirar puede ser clave y desencadenante. ¿Se busca algo más allá que pura expresión, en esos estados, o inmediatamente después, cuando comienza una discusión o debate gráfico-mental desde el que se rastrea lo exterior y lo interior de nosotros mismos?

Podemos afirmar que la conducta creativa, la manera de asimilar la imagen de las cosas, se mueve mucho a golpe de impulsos cuando miramos fragmentos iluminados de la naturaleza, o simplemente echamos un vistazo sobre los objetos que tenemos cerca y nos encontramos con una forma de sentir que puede llegar a proyectarse. Todos poseemos para ello *capacidad de abstraer*, la acción y cuestión —podemos decirlo así— sería utilizarla. Aunque los recursos materiales forman parte de la vida operativa de los artistas, por el uso que les da, y por ser al final la instrumentación de la obra (objeto), realmente, lo más importante, es la *esencia* de la *idea* —representada o no—, porque es sujeto al cien por cien. El *proyecto conceptual*, el que contiene aquellos finos sentimientos personales, nos llevará a unos determinados, y siempre válidos, medios e instrumentos de expresión plástica. Lo cual da como resultado una forma creativa de «hablar».

Me he propuesto indagar desde este planteamiento hipotético, desde esta circunstancia, comenzando por una revisión de nociones y teorías básicas que considero destinadas a su uso como material del pensamiento. La finalidad está en orientar la práctica artística desde un sistema director de recursos, conceptuales y cognoscitivos, que enfatice el fluir de lo puramente intuitivo. En definitiva, esta parte es la que debe quedar potenciada.

Se aprende a tener ideas a partir de ideas, a cuidarlas, a ser intencionadamente caprichosos, a poner el *conocimiento* al servicio de las ocurrencias y de «nuestros prontos». Diferenciamos, nos apropiarnos de todo cuanto bajo la luz nos parece inspirador, pero que muchas veces asimilamos «a sentimiento» sin analizar, en sí, *el fenómeno de la iluminación*. Por eso, es importante afirmar que la manera personal de leer los objetos depende del paso de la luz por ellos. Y nos sorprendería ver la diversidad de resultados, desde los puntos de vista tremendamente individualizados.

En cuanto a la operatividad con la que nos desenvolvemos en el estudio-taller, veamos que: *conceptos, elementos y recursos* son de tipo *estético, matemático y gráfico*, correspondiendo según este orden y según convicciones muy particulares. En cualquier proceso creativo interviene, en mayor o menor medida, el despliegue de este paquete, que se activa a partir de lo que hoy tanto se menciona en los terrenos de la psicología, como: *pensamiento o inteligencia emocional*. Gracias a este fenómeno, que nos esforzamos por resumir, se componen y proporcionan las *piezas de arte* y se perfilan nuevos *objetos* desde su creador. Y por *emoción*, también dice



Figura 4. Jan Vredeman de Vries.
Perspectiva, pars alterx.
Leiden 1605.

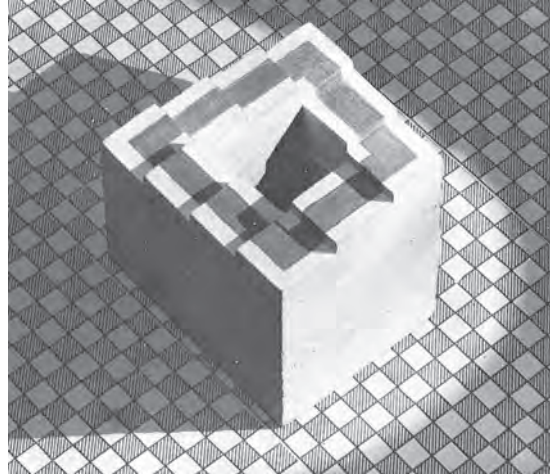


Figura 5. M.C. Escher. De la serie *Causi-infinitas*.
Imagen tomada de un modelo en escayola.

Martin Price, se observan las cosas con *mentalidad poética*, la propia de escritores, artistas y músicos. Si los sentimientos nos conducen a obrar, los conocimientos nos hacen ser eficaces y convincentes. Éste va a ser nuestro punto de partida.

Las sensaciones visuales derivan de un complejo y hábil proceso de *constructo mental* que se alimenta a través de los ojos, porque se apoya en el panorama recorrido, habitado, contemplado. De eso nos nutrimos. Considero, pues, que fundamentalmente con estos *medios* tendemos a reorganizar lo que miramos, para componer con lo que realmente vemos: *nuestras ideas*. Una operación aparentemente tan sencilla como: mirar la naturaleza y los objetos del entorno, espacios vacíos y llenos, con el *tránsito de la luz* por todo lugar, en todo momento, puede llegar a convertirse en *un recreo*, en un *sentir particular*.

3. PRIMEROS PASOS: DESCUBRIR Y PROYECTAR

Luz y sombra son como dos criaturas destinadas a caminar juntas sin pisar, y sin embargo van dejando huellas de todo tipo: de dónde vienen, por dónde circulan, en dónde inciden, etc., dejando a la vista siempre una marcada *geografía*, que consiste, sólo aparentemente, en *formas planas* o en *superficies* envolventes (fig. 4). Cuando en realidad, tanto *luz* como *sombra* son *volúmenes* considerables que ocupan sus correspondientes *espacios*, pero que sólo se manifiestan a la vista a través de siluetas más o menos difuminadas, más o menos profundas, o más o menos intensas, que se proyectan. Seamos conscientes de este hecho (fig. 5).



Se podría afirmar que, para empezar, la sensación *luz-oscuridad* va sembrando en nosotros la idea más pura sobre cómo interesarnos en reconocer y recorrer el lugar, en descubrir en qué consiste la escena que en cada momento se va desarrollando, desplegando ante nuestras pupilas todo lo que sucede, y cómo están dispuestas todas las cosas.

Se podría estar de acuerdo también, y no seríamos los únicos en tomarlo así, que las imágenes hablan solas y que se leen sin que cuenten con palabras escritas o pronunciadas. Los primeros años, incluso meses, de nuestra vida, se realiza e inicia en nosotros un complejo aprendizaje sin que nadie esté a nuestro lado dándonos continuas explicaciones de cada cosa. De forma natural, aprendemos a interpretar. Digo esto porque, casi a golpe de vistazo, tenemos la capacidad de sintetizar, seleccionar y despreciar, hasta el extremo que el texto o la palabra son un sustitutivo o acompañamiento que en ocasiones confunde, ahoga e incluso desorienta interrumpiendo en el proceso natural de mirar. Y cuando planteo este tema en algunas clases, a propósito de lo mucho que nos dejamos engañar con las imágenes, siempre recorro a dos cosas. La segunda ayuda a comprender la primera. Por un lado, definiendo una postura que practico y busco, y que llamo «el silencio del que sólo observa»; por otro, pongo de ejemplo las secuencias que todos hemos podido ver en antiguas películas, las del «mal llamado *cine mudo*». Se utilizaban unos letreros bien rotulados para que el espectador leyera texto a la vez, y que nos da la impresión de que quien sigue las imágenes necesita recibir de vez en cuando una serie de explicaciones, que en parte impiden poder sentir los detalles más sutiles de aquellas maravillosas imágenes producidas en blanco y negro. Creo que realmente quienes filmaban con aquellos medios, tan revolucionarios por entonces, pretendían contar las cosas como los pintores, para lo cual llegaron a utilizar magistralmente el lenguaje de la imagen como grandes pioneros del devenir, ampliando el significado poético de la representación. Pues bien, *luz-sombra* era la sorprendente y restringida paleta monocroma. Los recorridos de la *luz* producían, en imágenes cinematográficas, secuencias, como bellos dibujos los movimientos (fig. 6). Resultados comparables, en calidades y sensaciones, a los que en etapas anteriores, fueron también las proyecciones en versión monocroma: el momento álgido del dibujo en tiempos de Ingres, David y Daumier (fig. 7), y la aparición de la fotografía. Gracias a la experiencia de observar estas producciones, todos descubrimos lo que la *luz* nos conduce a ver a pesar de que la vida transcurra a todo color. Las palabras al mirar brotan del interior y acompañan en silencio al pensamiento, y pasamos directamente a vivir el mundo «en su mínima con su máxima»: síntesis en *blanco y negro*, y expresión misteriosamente potenciada.

Decíamos al principio que la *luz* siempre nos lleva a leer la escena de esta forma. Aunque nos apoyemos en una síntesis de valores claros y oscuros, se percibe como en un conjunto bien fusionado, porque se observa bajo una manera de organización. La estructura de lo que vemos, incluso en reducción al extremo del *blanco y negro*, queda compuesta o integrada por múltiples formas que se relacionan en *proporción* y en *progresión* gracias a los recorridos de la *luz*. En estas páginas, he creído conveniente incluir, contar, sobre un experimento con el que me propuse seguir la *aurora* y el *ocaso* del sol. Y con la intención de obtener gamas suaves de



△ Figura 6. ¿Vienen o van?, sería la pregunta. La respuesta está en pensar que es la escena final.
Tiempos modernos. Charlie Chaplin y Paulette Goddard.



△ Figura 7. *Declaración de una menor*. Dibujo a pluma, tinta y gouache. Honoré Daumier.

color según la secuencia del movimiento de la *luz*, pude presenciar la relación integrada por los términos que acabo de mencionar.

La primera sensación recogida se produce por lo que llamamos *sentido de la proporción*, sería la *relación luz y sombra*. Ambas siempre *en relación de proporción*. Efectivamente la fisiología visual se basa en la proporción, no en el valor absoluto de la luz. El tránsito *luz-sombra* parece discurrir en todas direcciones describiendo lo que entendemos como *espacio*. Podemos incluso suprimir, como veíamos, la idea de color. Gracias a este efecto visual podemos leer los *volúmenes*, percibiendo con ello lo que responde a diferentes conceptos que derivan de esta sensación, también en *proporción*: el *vacío* y el *lleno*. Mientras que la *progresión*, que he mencionado en segundo lugar, sería la secuencia rítmica y ondulante, que responde adaptándose a todos los conceptos que aquí se han mencionado, es decir, al *tránsito*. Primeramente, la cantidad de *luz* y de *sombra* se suman en una, en un mismo caudal porque emanan de la misma fuente formando una especie de armoniosa combinación, que puede llegar a ser observada como si se tratara de música para los sentidos (sonido y silencio).

La manera en que Price nos conducía a apreciar los espacios y formas cambiantes por la acción de la *luz*, me llevó a realizar un experimento. Consistía en seguir durante las veinticuatro horas del día los cambios de imagen que se producen sobre un mismo paisaje. Manteniendo mi posición como observadora de esos cambios, fui anotando cada impresión con la intención de hablar sobre los recorridos de la *luz solar*, desde las gamas monocromas, a la aparición del color. Resumidamente, el experimento consistió en lo siguiente, que transcribo de unas hojas de apuntes realizadas *in situ*:

La luz es fría y carente de sombras un poco antes del amanecer en las primeras horas del día. Los colores apenas se aprecian, surgen con lentitud, y comienzan a diferenciarse sólo por matices. Desde una gama uniforme, se produce gradualmente un fenómeno espectacularmente cambiante. Pero un instante antes de que esto se comience a notar, bajo la luz del amanecer, los colores ya se intuyen, son nacarados y mates. Sin embargo, cuando el sol apenas se asoma para comenzar su andadura atravesando el grueso espesor de la atmósfera, la luz que proyecta es baja, y derrama sólo matices cálidos debido a que predomina la banda roja y naranja del espectro. Es lo que llamamos luz crepuscular, las sombras son asombrosa e infinitamente largas hasta perderse, sin recortar, porque los rayos luminosos se proyectan paralelos al suelo.

Con colores medianamente diluidos, anoto y dejo unas muestras impresionadas según realizo estas observaciones.

Los tonos azules van apareciendo, y poco a poco, los lilas. Filtrados a través del aire, los azules dejan de ser nacarados y los lilas son realmente difíciles de definir, pero son más intensos. Es por esto que las largas sombras que se extienden parecen llenas de azul (como un ultramar oscuro) y carentes de amarillo a pesar de la presencia del sol. La luz ahora es fresca y limpia.

El mayor contraste e intensidad entre colores surge a medida que el sol se va situando en lo más alto (mediodía, de doce a catorce horas). La luz pasa de amarilla a blanca. Los colores, todos los colores, pueden ser vistos, muy limpios, casi puros. Las sombras se tornan poco a poco en grises, claras las largas y casi negras las cortas. Todas muy recortadas. Se produce un paisaje geográfico y topográfico a la vez: se leen relieves, concavidades y convexidades. Recortes multicolor, tanto en las sombras como en las luces arrojadas.

El paisaje cambia espectacularmente en cuanto cae la tarde y el sol comienza a bajar. La luz que proyecta se torna de nuevo cálida. Se filtran sobre todo los rojos. El efecto del juego, producido por las sombras propias y proyectadas, comienza hasta desaparecer. La atmósfera, sin hacer calor, parece que gana peso. El cielo oscurece, la atmósfera se enfría. Nunca se llega al negro, ni tan siquiera a los grises. La última prueba de las aguadas que realizo, fueron trabajadas con azul ultramar oscuro más azul de Prusia.

Revisando más tarde, las proporciones de *luz y sombra*, identificando aquella práctica —buscando cómo definir mi experiencia—, con la irrealidad de los ambientes naturales tratados por diferentes artistas: en los pintores renacentistas, prerrafaelistas, algunos acuarelistas ingleses, y en las magníficas atmósferas de Turner (fig. 8), así como en los paisajes fotografiados por los pioneros en este tipo de sensaciones de las fotografías en color, como las de Jean Max Fontaine. Pude detectar y sacar como conclusión, sobre sus propios escenarios (lluvia, bruma, mar adentro, etc.): la atención que se centra en estos fenómenos es importante, y nada llega a ser obra de la oportunidad o de la casualidad. Todas las escenas representadas, o captadas, se desarrollan proporcionalmente en el *espacio*, y progresivamente, en el *tiempo*, aun-



Figura 8. *Tempestad de nieve: Barco de vapor en Harbour's Mouth*. Turner fue testigo esa noche de tormenta, de la que no esperaba salir con vida. La atmósfera de la sobrecogedora escena queda reproducida en esta obra del pintor.

que tremendamente cargadas de emociones. El aumento o ausencia de los rojos, por ejemplo, sorprende de forma inesperada, porque se busca lo sobrenatural en la *luz* y lo melancólico en las *sombras*. Y nos basamos, para pensar así, en el fenómeno *plástico-expresivo* y en los *principios-guía* que citábamos antes: *proporción* (intensidad) y *progresión* (alargamiento, difuminados, retraimiento).

4. NOCIONES FUNDAMENTALES

Buscando en la historia de diversas disciplinas, y cómo el tema que tratamos recorre las mentes de los espíritus más inquietos, más gráficos o quizá más científicos, hemos realizado una relación y, a la vez, generamos siempre un material de consulta de primera mano.

Hablar de *luz* y de *sombra* puede llevarnos a una extensión que aquí no perseguimos. No obstante del asunto, hay que señalar que algunas nociones que hemos ido tratando, como la que se define con el término *penumbra*, ha resultado ser un importante hallazgo: ¿qué se entiende por *penumbra*?

La realidad es más complicada que los esquemas (fig. 9) que muestran algunos textos que reducen una *fuentes de luz* (natural o artificial) a un *punto*.

Leonardo en sus matemáticas, en las notas sobre las aplicaciones en la física y sobre óptica, indicaba que las *fuentes de luz*, el sol o la llama de una vela, son la

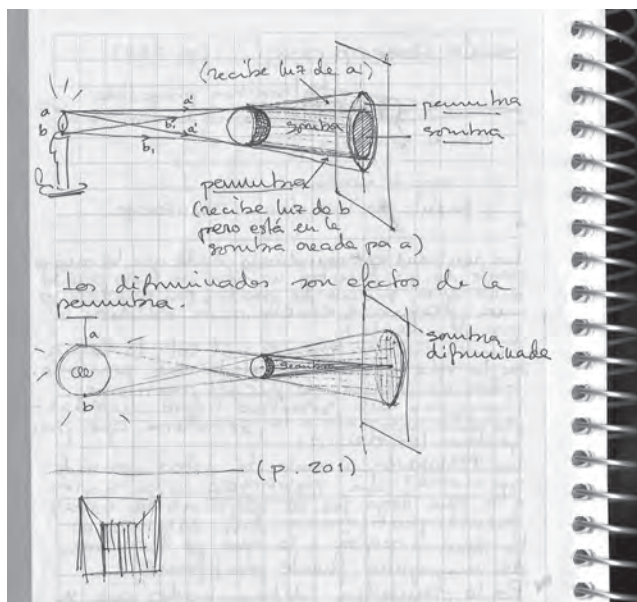


Figura 9. Apuntes basados en una descripción de *penumbra* que hace Roberto Casiti en su libro: *El descubrimiento de la sombra*. (ver en bibliografía)

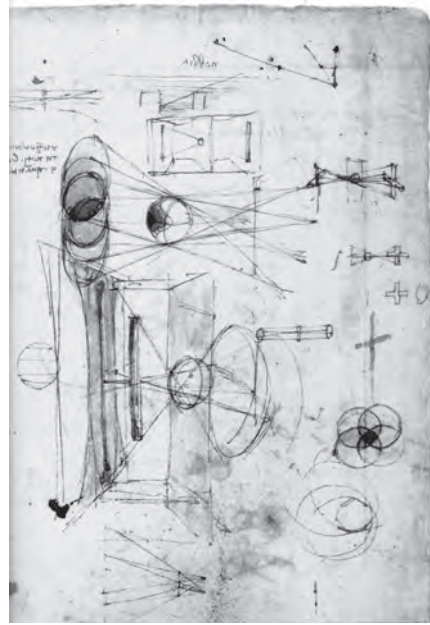
suma de muchos puntos luminosos, y que de cada uno se proyecta un rayo. Aconseja que, si deseamos una forma más exacta para estudiar, nos llevemos por los esquemas que él dibuja y por las consideraciones que apunta (fig. 10).

La idea de *penumbra* sale de sus indicaciones. La *penumbra* es la región del espacio a la que llega de forma escasa la *luz* del *haz puntiforme*.

Remontándonos a Aristóteles (384-322 a.C.), encontramos la definición del *color* por la incidencia de la *luz*: todos los colores se conforman con la mezcla de cuatro básicos que surgen por la presencia de la *luz* y la *sombra* sobre los mismos. Esos colores eran los de: la tierra, el fuego, el agua y el cielo. Cuando, siglos después, Leonardo da Vinci trata el *color*, nos encontramos con que, igual que su predecesor, consideraba al *color* como cualidad propia de la materia. Propone la primera definición que se realiza sobre la idea de *escala de los colores básicos*. Consistía en la siguiente ordenación: primero el blanco como principal, ya que permite recibir a todos los colores, le seguía el amarillo para iluminar la tierra que contenía sus propias coloraciones (pigmentos para manchar, sepias, sienas y ocre,.) verde para el agua, azul para el cielo, rojo para el fuego y negro para la oscuridad, dado que, según Leonardo, este último nos priva de la visión de los anteriores. Con una mezcla, cuidadosamente proporcionada, en cantidades que se van añadiendo, se forma, en orden progresivo, de claros a oscuros, la escala de tonos del blanco al negro (de la luz a la sombra). Así propone: *las medidas de la luz sobre el color*.



a. *Teria delle ombre.*
Codex Atlánticus, 527 versus.



b. *Teoria delle ombre.*
Codex Atlánticus, 513a rectus.

Figura 10. Leonardo da Vinci.

Pero son las teorías de Isaac Newton (1642-1519) las que establecían definitivamente la definición que ahora poseemos: *la luz es color*.

Este gran descubrimiento consistía en demostrar que la *luz solar*, al pasar a través de un prisma, se descompone en colores, conformando un espectro. Postula que la luz natural está formada por seis colores, y que, cuando incide sobre la materia, ésta absorbe o filtra algunos de estos colores y refleja otros, que dan lugar a poder apreciar el color de los elementos iluminados. Con esta aportación daba lugar a un importante principio: *todos los cuerpos opacos al ser iluminados reflejan todos o parte de los componentes de la luz que reciben*. Es la primera definición física del *color*.

La noción fundamental se compone de la suma e integración de estas tres grandes aportaciones en la historia, las visiones de: Aristóteles, Leonardo y Newton.

La idea y el descubrimiento del llamado *triángulo armónico del color* nos trajo un elemento extraordinariamente útil. Una básica organización geométrica bastó para componer el primer mapa ordenado científicamente. Por primera vez se tiene en cuenta algo que hasta el momento se pasaba por alto: *fisiología de la visión y psicología del ser humano*. A partir de ahí, cuestiones como: ¿de qué manera reacciona el individuo frente a la visión de la *luz* y del *color*?, llevan a Johann Goethe

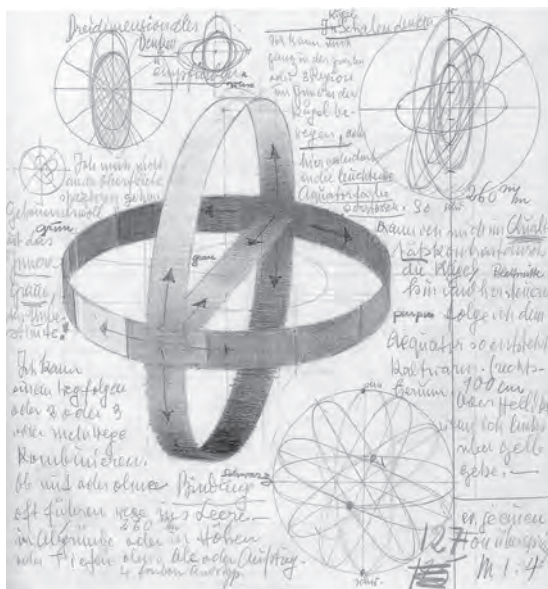


Figura 11. Johannes Itten. *Bola de color de cintas espaciales*. Lápices de color y grafito sobre papel. Mediante una estructura espacial propone la ordenación ortográfica (bandas de color): cálidos (por fuera) y fríos (por dentro), y hacia los polos: blanco (norte) y negro (sur). Itten construye esta geometría como una *esfera armilar*. Intenta penetrar así en los campos de los colores complementarios girando esta estructura.

(1749-1832) a proponer un segundo triángulo equilátero en cuyos vértices situaba los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul). A Goethe, además, se le debe: el ordenamiento geométrico cromático de las bandas que emanan del sol, y del espectro de *luz solar* a partir del triángulo cromático. Estos primeros mapas se aceptaron oficialmente en 1931 en el Congreso Internacional de Iluminación, pero con algunas modificaciones que más bien enriquecieron el tema y lo tratan como: dos triángulos que definen experimentos distintos, pero ordenados bajo la estructura del *triángulo cromático*. El triángulo de los aditivos y el triángulo de los sustractivos (triángulo de color de la luz blanca, formado por el rojo, el verde y el azul) ha sido importante y de gran utilidad para la experimentación y aplicación tanto en el terreno de la tecnología, como en las ciencias y en las artes plásticas, porque ha ayudado a aprender a leer otros mapas que definen los distintos gráficos de la *luz*.

Más tarde el curso preliminar de Bauhaus, en la escuela que mejor supo aprovechar los adelantos sobre estos temas, sumaba otros nombres importantes. Los experimentos, concretamente las propuestas de Joseph Albers, Johannes Itten (fig. 11) y más tarde Harald Hicketier⁴, fueron seguidas y vividas en las estancias

⁴ El arquitecto Alfonso Claros, en septiembre de 2000, imparte un seminario sobre color, en el que da una conferencia que revisa la visión sobre la luz y el color, dando nombres de quienes influyeron en las actividades de los talleres de Bauhaus, entre los que se encuentran los que aquí hemos mencionado.

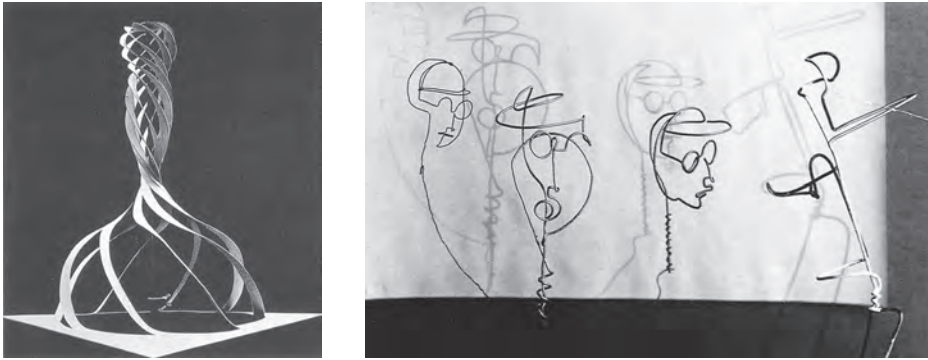


Figura 12. a y b. Trabajos del Taller de J. Albers, del curso preliminar de Bauhaus. Experimentos con luz sobre papel y otros materiales, dibujos con alambre.

de las aulas y talleres, con la participación de unos alumnos formados a través de experiencias plásticas (fig. 12). Se combinaba todo cuanto en aquella comunidad se compartía, porque se gestaba con los aires nuevos que se respiraban en aquella gran casa del experimento, de los conocimientos y de la vida en comunidad.

4.1. LA VISIÓN. SENTIDO Y PERCEPCIÓN

Para abordar el desarrollo de algunos temas que planteaba a los alumnos del curso de doctorado (2002-04), indicaba que interesa en principio referirnos a este sentido como: «el aparato de la visión», tan sólo, y en principio por la similitud en los aspectos *mecánicos*. Comprender la cámara fotográfica y su funcionamiento haciendo esta comparación, nos parece aceptable, ya que nos resulta relativamente fácil entender que *ojo y cerebro* (percepción e imagen) procesan de forma semejante a la *máquina* que utilizamos para impresionar imágenes capturando *luz*. Parece fácil, entonces, comprender y explicar: dibujamos «todo cuanto vemos» en nuestro cerebro, es decir, realizando un «registro a través de la mirada». Pero en esta acción —es importante añadir— el criterio seguido para seleccionar en este archivo es «nuestro sentir».

Entendiendo de esta forma tan sencilla cómo actúa el mecanismo humano, podríamos resumir: el diámetro de la pupila de nuestros ojos varía y depende de la capacidad de adaptación a la *luz*, el cristalino actúa como sistema de enfoque, y la retina (como en la película) *proyecta e impresiona*. Sin embargo, cuando hablamos de *visión*, hablamos de un complejo proceso de construcción mental en el que interviene nuestra «personal manera» de registrar la *realidad* por medio de nuestra *forma de mirar*, y es aquí cuando la comparación de nuestro sistema de visión con el sistema mecánico (cámara de fotos) no nos resulta tan válido. Las *imágenes* que vamos registrando a través del sistema visual —entendemos— van generando una

conducta personalizada, hábitos visuales particulares unidos a la capacidad propia de percibir. Por lo tanto, vamos adquiriendo capacidad para entender, conocer y organizar el entorno, en gran medida, bajo «nuestro modo de asimilar». Con lo cual, el *sentido de la vista* se va haciendo con la persona. En palabras de Irvin Rock: *...la mente no se limita a registrar una imagen exacta del mundo, sino que crea su propio cuadro.*

El mundo percibido es, desde estas reflexiones, un mundo idealizado, personalizado. Llamamos mundo idealizado al formado por nosotros mismos, por cada individuo, mediante las ilusiones sobre las imágenes, aquellas que se construyen cuando interactúan los cinco sentidos; lo cual insta a desarrollar cada inteligencia, colaborando todo ello a ser quienes somos, diferentes. Así, la capacidad de percibir es aquella que nos ayuda a hacer «nuestra idea de las cosas»; y esta idea, la forma propia de ver y hacer las cosas, evoluciona impulsada por la compleja capacidad de abstracción de nuestra mente, de nuestra sensibilidad y de nuestro raciocinio, a través del camino que recorreremos por nuestras vivencias. De forma inconsciente-consciente, seleccionamos y despreciamos de nuestro *entorno visual* con dinámicas diferentes y muy particulares. Así, a medida que nos adentramos en el *campo visual* se va produciendo un *fenómeno de adaptación* a las *formas visuales* (materiales e inmateriales) en el que gobierna nuestra conducta, modelada por los hábitos visuales, unipersonales, que hemos visto, se adquirieren y modelan con la vida, con las experiencias, según avanzamos en edad.

4.2 UN JUEGO DE FORMAS BAJO LA LUZ

Es interesante considerar que a la *luz* nos acostumbramos, como a casi todo. Y bajo la *luz* descubrimos y miramos. Podemos incluso decir, que las formas se nos aparecen, más o menos iluminadas, para ser entendidas con imaginación e inteligencia.

Se nos dice, con palabras revestidas de un gran misterio, que... somos el producto de un alumbramiento. Se nos da la vida, pero más bien diría que se nos dan los tres ingredientes esenciales para desarrollarla y para que ésta sea posible: *luz*, *aire* y *espacio* son las primeras sensaciones con las que nos encontramos nada más nacer. Vamos a considerar entonces que en el momento del nacimiento se produce un cambio violento de una forma de vivir y crecer a otra; con lo que cuerpo y mente irán creciendo y adaptándose progresivamente a las nuevas circunstancias. Es, por tanto, difícil hablar de una de estas tres esencias sin considerar las otras dos. Gran parte de nuestras experiencias se desarrollarán, a partir de ese momento, bajo la *luz*. *Espacio* y *campo visual*, pueden identificarse como la misma cosa, ya que se irán definiendo, a la vez y poco a poco, en nuestra recién estrenada capacidad de asociar y conocer. Todo parece estar por descubrir. El motor de este largo e intrincado proceso se pone en marcha alimentando nuestra mente, puesto que dotados de la integración de los cinco sentidos básicos, contamos con el fluir de «tres fuentes». Estas tres fuentes serían: el *campo visual* la fuerza de la *luz* y las distintas dinámicas o secuencias de la iluminación del mundo que se despliega ante nuestros ojos. So-



bre cada uno de estos asuntos podríamos detenernos en profundidad y exponer el material que me ha llevado a centrar durante un tiempo dilatado un especial interés y curiosidad, pero aquí solo trataré de relacionar.

4.3. CAMPO VISUAL. LA ESCENA

El doctor González de La Rosa⁵ (ULL), con quien tuve el placer de trabajar hace unos años, habla de concepto y límites del campo visual de la siguiente manera: «En el curso de los años, el campo visual ha sido definido de forma esencialmente coincidente por estudiosos como: ...aquella porción del espacio en la que los objetos son visibles simultáneamente, al mantener la mirada fija en una dirección. También como: conjunto de puntos en el espacio que un ojo inmóvil puede abarcar». Y sobre estas definiciones, nos señala y alerta de lo siguiente: «No debemos pues, confundir el campo visual con el campo de mirada donde no se le exige al sujeto ninguna obligación de fijación, pudiendo mover los ojos».

4.4. LUZ. ENERGÍA Y MATERIA

Ante la pregunta: ¿cómo actúa la luz?, y con la necesidad de precisar conceptos, movernos con definiciones concretas y asociar luego en el terreno que nos interesa de *ciencia y arte*, tomemos de las siguientes notas, otro punto de inicial de nuestro estudio:

Podemos comprender fácilmente que la *visión* depende básicamente de la *luz*, o lo que es casi lo mismo: la *luz* nos permite *ver*. Por lo tanto, es también una cuestión de carácter y calidad.

En el siglo IV a.C., Teón de Alejandría dejaba abierta una interesante hipótesis: *La geometría de las sombras debería demostrar que la luz viaja en línea recta.*

La *luz*, desde el punto de vista de la ciencia, es el flujo de unidades *masa-energía* emitidas por una fuente de radiación (natural o artificial). A dichas unidades se les conoce como *fotones*. De manera que cuando se sitúa una concentración de *fotones* en el centro de un espectro de energías se produce el *espectro visible*. Y digamos

⁵ GONZÁLEZ DE LA ROSA, Manuel Antonio (1989), *La Exploración automática del campo visual*, (p. 19). Facultad de Medicina de la Universidad de La Laguna. Según manifiesta el profesor De La Rosa, catedrático de Oftalmología: La forma de estudiar la percepción visual ha sido siempre muy fragmentada desde diferentes ciencias o campos. Así, se ha estudiado de forma independiente la agudeza visual, la adaptación, el sentido cromático, el sentido luminoso, etc., generándose sus diversos métodos de exploración. Con el tiempo, el hábito nos hace olvidar el origen de los hechos, y no siempre se tiene verdadera conciencia de que todas estas funciones están íntimamente ligadas entre sí. Analizando detenidamente, habremos de concluir reconociendo que cada método científico explora y estudia una parte de la misma cosa, o mejor dicho, vienen a representar la observación desde un ángulo particular e indudablemente útil y práctico, de un fenómeno único y complejo.

que esos *fotones* se hacen visibles porque las células de la retina del ojo se han desarrollado para reaccionar ante ellos. Con lo cual, si son de poca energía, la visibilidad de la luz no es posible; así como también puede ocurrir que una fuente de energía muy potente tampoco permita ver, por no ser admitida por el ojo interno. Por lo tanto, como decíamos: la visión depende de la naturaleza y características de la *luz*.

Sin embargo, para definir y señalar la esencia más característica de la *luz*, debemos decir que la *luz* puede ser considerada a la vez: energía y materia, ya que consiste, desde su mínima expresión, en ser a la vez: onda y partícula. Según la física de Einstein: *toda energía es una forma de materia*.

Como *materia* o «*partícula de luz*», podemos entender el comportamiento de la *luz* con experimentos fácilmente observables que hemos alcanzado a comprender con ejemplos aparentemente sencillos con los que hemos tenido experiencias prácticas durante la carrera de Bellas Artes, como el hecho de poder comprobar cómo reacciona o qué se produce cuando la *luz* alcanza la superficie de la película fotográfica, alterando su composición. Partiendo de esta consideración, quizás se tenga más en cuenta, a la hora de estudiar, profundizar en procesos, como el que aquí hemos citado desde las artes, la fotografía, etc., observando naturaleza y comportamiento, no sólo cómo reacciona «materia con materia», sino considerar su tránsito lineal como *onda*. Sería interesante que esta observación nos llevara a dibujar.

4.5. MOVIMIENTO. COMPORTAMIENTO Y RECORRIDOS DE LA LUZ

Insistimos en que resulta realmente difícil estudiar revisando argumentos que la mayor parte de los estudiosos, de entrada, ven como más propios del terreno científico. Y sin embargo, deben ser básicos para trabajar en el terreno de la plástica con cierta «independencia». Cuanto más palpemos el conocimiento, más potenciaremos esa actitud. Los distintos campos de la práctica artística, *ciencia-técnica-arte*, forman un conjunto de saberes recurrentes que suponen la integración cada vez más consistente de tres puntos de vista, que convergen situándonos en una posición ventajosa para la investigación. Así podemos encontrar, a lo largo de los siglos hasta la actualidad, en numerosos textos, manuales y tratados de dibujo sobre geometría métrica y proyectiva (fig. 13), teoría del color, o fotografía, nociones elementales que permiten poder movernos en estudios sobre asuntos tan complejos como el que nosotros abordamos. Hemos visto hasta aquí que para orientar parte del estudio ha sido importante comenzar a partir de una serie de definiciones que explican, de forma básica la *luz* como recorrido con lo siguiente: qué es una *onda luminosa* nos ha llevado a anotar brevemente sobre sus principales características, y ver que podríamos resumir de la siguiente manera: la luz que somos capaces de asimilar para poder ver posee una geometría gráfica que se puede dibujar. Podemos trazar:

- Intensidad: determina el *brillo de la luz* (depende de la altura de las crestas de las ondas).
- Longitud: determina el *color de la luz* (depende de la distancia entre las crestas).

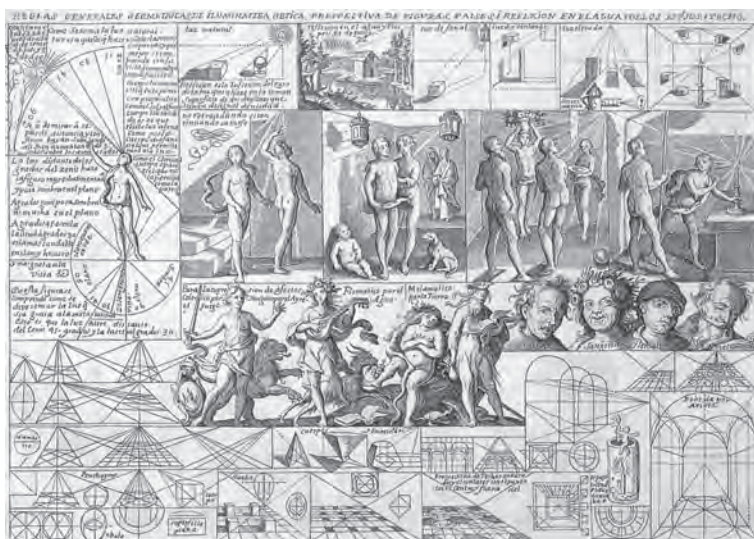


Figura 13. *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías*.
Matías de Irala. Colección Correa, Madrid.

- Polarización: se puede registrar el ángulo de orientación de las crestas con respecto al eje de propagación, lo cual ofrece posibilidades de transformación y exploración, demostrables sobre todo en el terreno de la fotografía.

Con estos parámetros, la *luz*, por medio de la propagación de sus ondas en el espacio, interactúa a su paso con todo tipo de materias y sustancias (se filtra, se refleja, se refracta, se matiza) dando origen a multitud de efectos, muchos de ellos visibles. Pero consideramos *efectos visibles* del comportamiento de la *luz* unos pocos, aunque bien diferenciados: la sombra, la penumbra, los brillos, los reflejos, los difuminados, las gamas de matices (cálidos y fríos), la determinación de los grados en el color, etc. Podríamos decir que todos estos fenómenos lumínicos se dan según «se mueve y fluye» a la vez, interactuando con todo aquello que encuentra en su tránsito, produciendo un juego de formas que hemos aprendido a interpretar (sensación de relieve, de concavidad o convexidad, de textura visual o táctil, etc.) y que permanentemente todo este tipo de transformaciones está presente e invade el campo visual. Mirar estos fenómenos originados por la *luz* (desde muchos campos, utilizando intuición y conocimientos, y siguiendo la historia de la experimentación) e incorporar descubrimientos de nuevos efectos, tanto a niveles científicos como plásticos, ha incrementado considerablemente las posibilidades para su aplicación e innovación, como para seducir a las mentes de los más creativos, con nuevas interpretaciones y niveles de abstracción. Y a su vez, todo lo que de ello se deriva, nutre en gran medida el campo de la investigación estética y de la proyec-

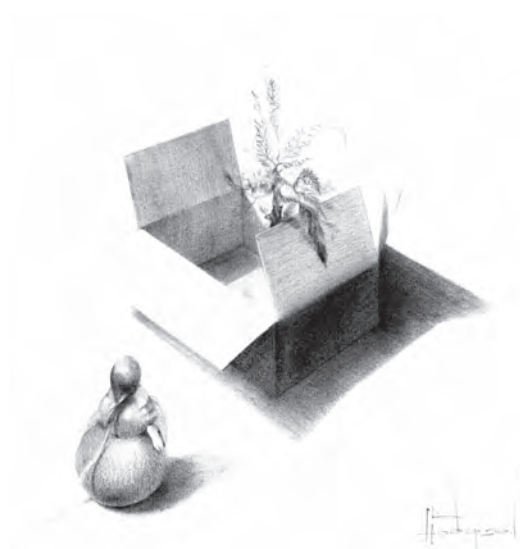


Figura 14. *Luz, tiempo y espacio*. Grafito sobre papel. M.L. Hodgson, 1999.

ción hacia los terrenos de la plástica. El interés por seguir y conseguir resultados de la práctica artística, por parte de científicos y tecnólogos, es manifiesto, dado que también muchos experimentos y estudios han generado conocimiento e infinitas posibilidades expresivas.

5. RESUMEN DE ALGUNAS CONCLUSIONES

Conocer, ver y experimentar, observando el *tránsito de la luz*, nos ayuda a evidenciar que los fluidos de la iluminación dibujan y resbalan sobre superficies, transitan a través del vacío y emergen de fuentes y de rendijas. Toda esta serie de realidades sensibles se convierten para nosotros en *geometrías*, en *lecturas gráficas*, en bases para la investigación. Es necesario «conciencia y coincidencias» como acciones conjuntas, o poner en práctica paralelamente lo que llamamos *ideas-acción*. Nutriéndonos de los estudios relacionados con el movimiento de la *luz*, ampliaríamos nuestra capacidad de percibir y de abstraer, aportando renovados valores *esenciales* para planteamientos creativos en el terreno más operativo del arte: la plástica y el diseño. Trabajar con *luz* como elemento esencial supone reflexionar sobre: la luz como origen, la luz como color y la luz como forma. Tres aspectos para estudiar, con el fin de interpretarlos y proponer experimentos. El fenómeno de la *luz* (fig. 14), en consecuencia, va a ser tomado como instrumento de composición, del dinámico y cambiante estado o idea, que cada cual posea, sobre el espacio y el tiempo; ya que da lugar a nuevas formas de visión que llevan en sí propuestas ocultas, dependiendo de la percepción, agudeza y creatividad de cada individuo según su manera de observar. Cuando se mira siguiendo el *dibujo de la luz* se descubren nuevas

maneras de leer los paisajes que forman multitud de objetos reunidos o dispersos del entorno. Pero quizá, lo más interesante, sea que: se potencia la creatividad, porque se utiliza, del pensamiento, aquella parte que nos obliga a buscar una *geografía*⁶ para localizar los elementos figurativos, los fenómenos unificadores y las realidades visuales más abstractas.

6. APLICACIONES Y RESULTADOS

Se han obtenido sorprendentes aportaciones. Partiendo de este proyecto investigador, de esta manera de estudiar y de analizar, podemos afirmar que los resultados van enriqueciendo los enfoques, la teoría y las orientaciones que ofrecemos para iniciar la búsqueda, un camino. Se suele generar un importante material, cuando los estudiantes llevan el método y las pautas que se les aporta, a su terreno. Porque, además, suele ocurrir, que parten desde su propia visión llevando los asuntos que se tratan al campo que más les interesa, y se trazan así sus propias metas.

Es realmente con la práctica como se materializa lo que desde la docencia se propone. Lo que obtenemos suele sobrepasar las expectativas.

Entre estas importantes aportaciones, hemos seguido con mucho interés el trabajo y la práctica de la doctorando Cristina González Temprano (bienio 2003-05). En principio, nos encontrábamos con un temperamento inquieto, pues se sentía atraída por varias maneras de experimentar y estudiar las formas de la *luz*: ¿cómo dibujar con trazos de luminosos? La propuesta que presentaba era, como manifestaba al principio, sorprendente. La carpeta de este Proyecto contiene un material, que he seguido con mucha atención y que merece ser expuesto, por eso lo he mencionado. Ha sido un placer.

⁶ He utilizado a menudo el término *geografía* tanto en las clases, como en las prácticas de dibujo, como en los estudios y la manera de teorizar sobre lo experimentado gráficamente. El trazado de *grafos* sobre una superficie es una forma de escritura acertada a la hora de traducir a abstracción y de forma sintética, breve o reducida la visión de una realidad mucho más compleja. Una forma sencilla de explicar por qué dicho término es metafóricamente acertado, es porque nos hemos quedado con la operación en cuanto que define y es una manera de organizar el espacio terrestre o físico sobre un papel.



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1974), *Luz y película*, Salvat, Barcelona.
- BÄRTSCHI, Willy A. (1980), *El estudio de las sombras en perspectiva*, GG, Barcelona.
- BAXANDALL, Michael (1997), *Las sombras y el siglo de las luces*, Visor, Madrid.
- BERGMANS, J. (1961), *La visión de los colores*, Paraninfo, Biblioteca técnica y científica Philips,, Madrid.
- CASATI, Roberto (2001), *El descubrimiento de la sombra*, Debate, Madrid.
- GOMBRICH, E.H. (2000), *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid.
- GONZÁLEZ DE LA ROSA, Manuel Antonio (1989), *La exploración automática del campo visual*. Facultad de Medicina, Universidad de La Laguna, Tenerife.
- HODGSON TORRES, María Luisa (2004), *Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes* (Tesis Doctoral, 1993), Universidad de La Laguna, Tenerife.
- HOFFMAN, Donald (2000), *Inteligencia visual. Cómo creamos lo que vemos*, Paidós, Barcelona.
- KEMP, Martin (2000), *La ciencia del arte*, Akal, Madrid.
- STICHITA, Victor (2000), *Breve historia de la sombra*, Siruela, Madrid.



EL TRÉPANO A TRAVÉS DE LA COLECCIÓN DE ESCULTURA ROMANA EN MÁRMOL DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE SEVILLA

María Belén León del Río*
belenleon@us.es

RESUMEN

Los fondos de escultura romana que conservan el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, procedente de Itálica, han permitido llevar a cabo este trabajo que se centra sobre el estudio del trépano en las obras de este periodo histórico. Analizadas más de setenta piezas —desde la época Imperial a la Tetrarquía—, ha sido posible identificar diferentes tipos de trépano y reconstruir alguno de los sistemas y etapas de trabajo.

PALABRAS CLAVE: Escultura romana, Sevilla, Itálica, trépano, perforador, cantera, cincel, técnica marca.

ABSTRACT

The Roman sculpture collection from Itálica, held by the Provincial Archaeological Museum in Seville, has made it possible to carry out this work which focuses on the study of the drill bit in building work during this historic period. With more than seventy pieces analysed (spanning the Imperial to the Tetrarchic period), it has been possible to identify different types of drill bits and reconstruct some of the systems and work phases.

KEY WORDS: Roman sculpture, Seville, Itálica, drill bit, drill, quarry, chisel, mark technique.

INTRODUCCIÓN

El Museo Arqueológico Provincial de Sevilla cuenta entre sus fondos con una magnífica y abundante colección escultórica romana en mármol, proveniente en su mayoría de *Itálica*, ciudad que a través de los siglos produjo piezas de gran calidad artística superando a todas las ciudades de *Hispania*, tanto por el número como por el valor de las esculturas de todo género encontradas hasta la fecha. Estas circunstancias nos motivaron a llevar a cabo un estudio de utensilios y técnicas escultóricas romanas dada la abundancia y calidad del material a analizar y, sobre todo, porque hasta ahora no se había hecho un seguimiento profundo de los métodos de labra en el ámbito de la arqueología romana de *Hispania*. Los diferentes autores consultados sólo hacían al respecto breves menciones del uso de algunas



herramientas en sus descripciones estilísticas, sin aportar más datos del proceso creativo de la obra. Este estudio era además perfectamente aplicable a lo que se hacía en otros lugares del Imperio, ya que el arte andaluz de época romana llega a ser tan plenamente romano como el de muchas regiones de la península italiana, —no necesitando crear una síntesis especial de lo indígena y de lo extranjero, como la de los estilos que denominamos hispano-romano o galo-romano—, debido a la enorme facilidad y capacidad para asimilar y adaptarse a cualquier nueva influencia externa, por lo que se ampliaba la visión del tema, al ser un reflejo de la escultura que se hacía en otros lugares del Imperio.

El conjunto de estos datos nos ayudó a configurar el proceso de elaboración de la obra artística en el mundo romano, evidenciado por las huellas que las herramientas dejaron sobre la superficie marmórea durante las distintas fases de creación. De esta forma hemos analizado las diversas etapas de trabajo de las esculturas, ya sea en la cantera o en los talleres, seleccionando más de setenta piezas, que abarcan desde principios de la época Imperial hasta finales de la Tetrarquía, halladas en su mayoría en *Itálica* y la provincia de Sevilla que, por sus características, representaban, de la mejor forma, nuestros objetivos a exponer. En este caso concreto hemos estudiado los tipos de trépanos que se emplearon en la Antigüedad y que más tarde heredaron los romanos, analizando su uso a través de la colección en mármol del museo hispalense.

Estas herramientas se emplearon primordialmente en obras escultóricas de la escuela ideal de época adrianea, donde se llega al máximo de sus posibilidades, frente a otro tipo de tallas de carácter provincial en las que tiene una aplicación casi artesanal.

Todos estos procesos están documentados con ejemplos gráficos recopilados de diversos autores, y por fotografías de las esculturas de época romana, conservadas en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, por lo que aconsejamos seguir este estudio más de cerca en el mismo museo donde se logrará seguramente una mejor comprensión.

El presente trabajo de investigación es inédito y está realizado sobre un tema de enorme importancia para los estudios de arte y arqueología clásicos en la Universidad española como es el análisis del proceso de creación artística en la escultura romana. En él se efectúa un planteamiento bien estructurado y documentado que incorpora conclusiones de interés en el campo citado.

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS EN EL USO DEL TRÉPANO

El primer uso del trépano fue practicar un orificio. Todas las variaciones que se efectúen dependen del principio simple de que, si una herramienta de forma

* Profesora titular del Departamento de Escultura de la Universidad de Sevilla.

apropiada es girada firmemente sobre el mismo punto, penetrará la superficie y practicará un agujero ligeramente más ancho que el borde de corte de la herramienta.

Durante la época prehistórica la perforación se lograba por percusión con un instrumento agudo que producía un orificio bicónico, o por abrasión rotativa. Este procedimiento era muy largo, obteniéndose instrumentos tales como hachas y azuelas enmangadas de formas muy diversas; mazas, pesas para las redes, anclas de barca, etc.

Los jarrones de piedra, tan populares en el Cercano Oriente desde los tiempos del Neolítico en adelante, fueron probablemente al principio vaciados o ahuecados por simple percusión. En Egipto, al menos por el tercer milenio, el trabajo fue hecho por trépanos con componentes de sílex, éstos presentaban un borde de corte que había sido astillado en forma de media luna. Iban insertados o atados a un mango que se giraba entre las palmas de la mano. Éste era el sistema más primitivo y laborioso, ya que las manos se deslizaban inevitablemente hacia abajo de la herramienta y tenían que ser subidas de nuevo a la parte superior, ejerciéndose muy poca presión. Esta técnica era más rápida si el borde de corte se colocaba más firmemente contra la piedra, para ello se ataban pesos al mango, o se ponía en la parte superior un capuchón o casquete de manera que se pudiese presionar sobre él cómodamente.

En el trabajo pesado, como en la cantera, era más conveniente que el capuchón estuviese suelto y que fuese de madera o de piedra, con un agujero por debajo lo suficientemente grande para permitir al mango juego libre cuando giraba¹. En el trabajo más ligero y especialmente cuando las herramientas metálicas entran en uso, un mango de madera podía fijarse al extremo del astil, proporcionando un mejor agarre, cuando éste giraba con la herramienta. El escultor ya no tenía ambas

¹ S.F. PETRIE, *op. cit.*, p. 39; S. ADAM, *op. cit.*, p. 42. No sólo el cantero griego conoce y utiliza el trépano desde los más primitivos comienzos de la escultura griega, sino que lo usó, como ya veremos, en todas las etapas, desde la cantera a los detalles finales. La mejor evidencia para el empleo del trépano en las canteras viene de Naxos. Los bloques de piedra allí encontrados no han sido obtenidos mediante un corte profundo en la ladera, sino que se descubría una buena vena más o menos en la superficie y los bloques eran cortados desde allí mediante filas rectas de agujeros de trépano espaciados en cortos intervalos a lo largo de la longitud y anchura de los mismos. Después de que la roca había sido agujereada como un panal de abejas, era bastante fácil quitar el remanente de piedra entre los orificios, de forma que un surco había sido labrado alrededor de todo el bloque con un mínimo de mármol desperdiciado. La evidencia de este trabajo son una serie de líneas de agujeros regulares, redondos, de hacia 4 cm de ancho, que permanecen en línea recta sobre la ladera, estos son los fondos de los canales del trépano que han perdurado a dos mil años de desgaste a la intemperie. El bloque para ser separado de la ladera tenía que ser desgajado con cuñas que se colocaban debajo de éste. Se realizaba mediante un canal bastante grande que se hacía en un lado del bloque, de manera que un hombre pudiera deslizarse por él para insertar las cuñas. El *Coloso de Apollona*, que fue trabajado en esta cantera, debió ser extraído con este método, aunque por su tamaño, un ancho canal se hizo en los cuatro lados del bloque. Según S. Adam, Naxos sería un centro importante de comercio del mármol durante el período arcaico, ya que sabemos que su mármol nunca fue tan popular de nuevo.



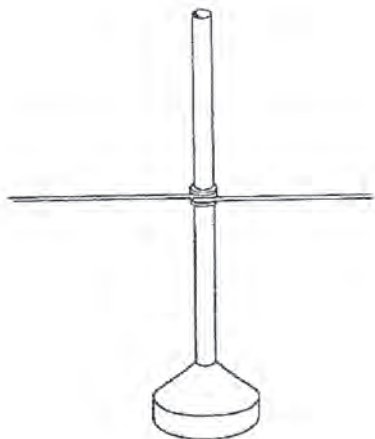


Fig. 10. Trépano tubular.

manos libres para dar vueltas a la vara del cincel, así que un ayudante debía proporcionar el movimiento rotativo. Una correa o cuerda se pasaba alrededor del astil y cuando se tiraba alternativamente de cada extremo, la herramienta giraba con movimiento de vaivén en las vueltas de la cuerda.

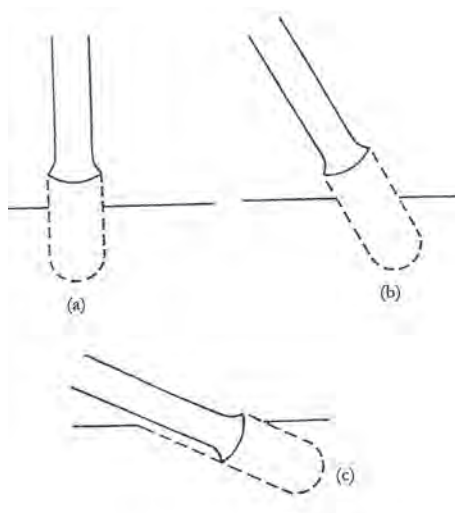
Un perfeccionamiento de este método fue el uso de un arco, éste consistía en un palo recto, al que se le ataba los extremos de una cuerda. El escultor hacía dar vueltas al trépano tirando y empujando del arco, esto se podía hacer con una mano, dejando la otra libre para guiar la cabeza del perforador, aunque algunas veces dos hombres también podían trabajar juntos. El trépano de correa plana debía ser más viejo que el arco y parece muy probable que este último estuviese ya en uso en los tiempos del Mesolítico, estando representado en Egipto desde el 2.500 en adelante.

A pesar de la marcada preferencia por utilizar herramientas de piedra en escultura, los egipcios emplearon un trépano de metal. El tipo más popular fue un perforador de cobre cilíndrico y hueco (fig. 10). El corte real era probablemente hecho por esmeril o arena y pudo haber sido realizado por un trépano de correa o por uno de arco. Hay gran cantidad de ejemplos en escultura donde se evidencia su uso, como debajo de la orilla entre los pies de las estatuas sedentes, o en las cuencas de los ojos, cuando el ojo se añadía independientemente. S.F. Petrie dice que un pequeño trépano puntiagudo fue también utilizado en las narices, bocas y orejas de las estatuas.

Huellas del trépano hueco han sido encontradas en abundancia en la cante-ría de Micenas. S. Casson sugiere que pudo haber sido empleado para extraer la piedra de las canteras. Con certeza fue utilizado en escultura, dando este autor una lista de ejemplos donde podemos ver su uso.

En la Edad del Bronce el trépano tubular quedó relegado. Siendo un cincel ordinario (una barra de metal con un borde de corte en un extremo) la herramienta que los griegos emplearon como un trépano. El borde de corte era hecho de varias formas, como se puede ver en las secciones de los agujeros del fondo, producidos por el perforador. Algunos ejemplares primitivos dejaban un agujero, semejante al

Fig. 43. Trépano como un pequeño cincel redondo.



producido por un trépano tubular, excepto que no hay ningún núcleo central. Otra forma, de la que se han encontrado unos cuantos ejemplares, es la cónica, aunque la más popular era la de luna creciente (como un pequeño cincel redondo) siendo de la misma estructura que las barrenas de sílex de los viejos egipcios.

Esta herramienta, obviamente, corría más suavemente que cualquiera de las otras, suplantándolas por completo. Podía abrir un agujero en la piedra en cualquier ángulo (fig. 43), aunque si era utilizada en ángulo muy bajo (fig. 43C) se realizaba una pequeña mella con un cincel para permitir el agarre.

Este perforador podía ser empleado como un trépano de correa o como un trépano de arco. No tenemos ninguna representación de un cantero o escultor trabajando con este instrumento, pero hay dos gemas en el Museo Británico que muestran a un cortador de este material, con un trépano de arco, mientras que en una hydria (jarra de agua) en Boston de hacia el 510 a.C., y en la sección sin terminar del *Friso de Telephos*, vemos unos carpinteros trabajando con esta herramienta.

Estos ejemplos evidenciarían, según S. Adam, que el escultor griego tenía conocimiento del trépano de arco, diferenciando a este último y al de correa del trépano corriente. S. Casson considera que el trépano simple fue introducido hacia finales del siglo VI a.C., haciendo su debut con el *Friso de Siphnian*, donde se aplicó con extrema precaución y con poca frecuencia. Antes de esto, dice ella, había sido utilizado en algún trabajo estructural, para recortar ropaje, o en algún trabajo ocasional hasta el 500 a.C.

Ha sido generalmente aceptada durante algún tiempo la afirmación de Pausanias concerniente a Kallimachos, en el sentido de que este último introdujo una mejora en los métodos de perforar y por consiguiente pudo introducir el trépano corredor. *La Hera de Platea* fue realizada por este escultor poco antes del 426 a.C., y la *Lámpara del Erecteion* hacia el 406 a.C. de tal forma que, si Pausanias tuviera razón, podríamos esperar que el trabajo hecho por el trépano corredor debe-



ría aparecer en algún momento entre el 420 y el 390 a.C. Investigaciones realizadas por S. Adan concluyen que esta técnica fue introducida entre el 370 y el 350 a.C., pone de ejemplo el *Mausoleum*, comenzado por el 353 a.C., cuyos escultores estaban completamente al corriente del trépano corredor. Según esta autora, es muy difícil indicar la fecha con mayor precisión, debido a la escasez de monumentos principales y la incertidumbre acerca de fechar a los de categoría inferior, además de conocerse muy poco sobre la escultura del segundo cuarto del siglo IV a.C.²

En este nuevo instrumento, la presión se aplicaba de tal forma que la herramienta se movía en dos direcciones a la vez, cortando y deslizándose a lo largo de la piedra simultáneamente (fig. 44). El corte real era conseguido como en el trépano simple, por rotación continua del borde agudo. La diferencia importante entre los dos métodos era que el borde de corte del trépano corredor se movía a lo largo de la piedra mientras giraba para producir no un agujero circular único, sino un surco o acanaladura.

Tan pronto como el eje del trépano se desplazaba a una distancia a lo largo de la superficie, podía ser llamado un trépano corredor, por muy corto que fuera el surco realizado. El trépano simple perforaba siempre en ángulos rectos o en un ángulo muy bajo a la superficie (fig. 43). Mientras que el corredor era utilizado en un ángulo tan agudo, que su extremo podía moverse en cualquier dirección deseada, el ángulo de 45° era el más cómodo y usual para este tipo de trépano.

² C. Blümel escribió en 1927 que todo el ropaje complicado de las figuras del *Plinto del Partenon* y la *Balaustrada de Nike*, serían inconcebibles sin el trépano corredor, en 1943 este autor fue más preciso y citó sólo el ropaje, pero dice que las marcas de este instrumento son visibles ocasionalmente en la segunda mitad del siglo V a.C., aunque no dará ninguna evidencia y S. Adan tampoco ha descubierto ninguna que apoye esta teoría. Klaiker consideró que había descubierto vestigios del nuevo método en el Niobide que se encuentra en el *Terme Museo* y en la *Estela de Salamis*, pero S. Adan dice que en ambos casos se utilizó un trépano simple. Ashmole después de describir muy exactamente cómo el trépano simple fue utilizado normalmente en el friso del *Partenon*, dijo que el trépano corredor fue introducido en Atenas, pero según S. Adan tampoco hay evidencias que constaten esta teoría, este autor dice que la misma respuesta debe darse a la opinión de S. Casson de que el trépano corredor fue introducido por los maestros de la *Balaustrada de Nike*, previendo el uso ocasional de este instrumento en los períodos más primitivos. R. Carpenter considera que hubo una etapa de transición entre los dos métodos, y después de describir cómo algunos pliegues de la *Balaustrada de Nike* fueron trabajados mediante el *honeycombing* (método del «panal de abejas»), dice: «el trépano no se dirige siempre en ángulo recto hacia la piedra, sino que corre a lo largo con ella, de forma que si el agujero del trépano se fuerza o se deja descubierto resultaría un largo valle tubular. Esta transición desde el trépano estacionario al trépano corredor, parece ser debida a la experimentación de los escultores del Parapet». Sin embargo S. Adan recalca que este uso del trépano no tiene, en absoluto, nada en común con el trépano corredor, ya que un agujero largo es perforado y no un surco, y el eje de la herramienta no se mueve a lo largo de la piedra. G. Richter cita tres ejemplos del *Partenon* que según ella muestran evidencias del trépano corredor, pero que S. Adan considera pertenecientes a un trépano simple. C. Blümel, *op. cit.*, 1927, p. 15 y *op. cit.*; 1943, p. 36. S. Adam, *op. cit.*, p. 65. Autores citados por S. Adam. S. Casson, *op. cit.*; p. 207. R. Carpenter, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, American School of Classical Studies at Athens, 1971, p. 78. y G. Richter, *Kouroi: archaic greek maidens*, Phaidon London, 1968, p. 577.

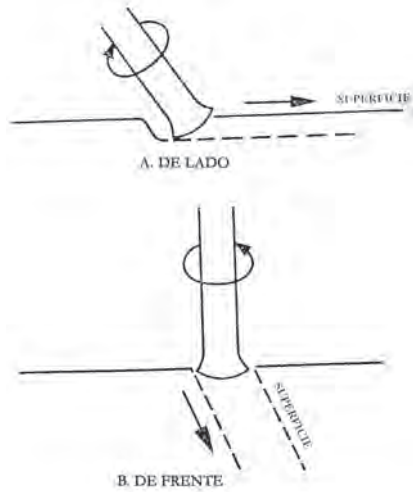


Fig. 44. Instrumento que se mueve en dos direcciones.

S. Casson acentúa que no había ninguna diferencia estructural entre estas dos clases de trépano ya que el instrumento real que hacía el corte era un cincel del tipo descrito anteriormente, y el movimiento rotativo necesario para perforar podía ser impartido, o bien liándolo a un arco, o por un ayudante que tirase de los extremos de una cuerda.

Una vez que un canal ha sido suavizado y terminado completamente, es bastante difícil decir qué método de perforar ha sido usado. Para decidir entre el trépano simple y el corredor es necesario examinar cada canal por las partes que no han sido completamente terminadas, pues sólo estas partes son argumentos válidos para uno u otro método. Las marcas dejadas por un trépano simple consisten en una línea de agujeros redondos a lo largo del fondo del canal, y surcos a los lados que serían arcos dejados por las perforaciones circulares originales. Los surcos y los agujeros pueden ser encontrados juntos, o también una serie de marcas pueden haber sido retiradas por un trabajo posterior al que otras marcas subsistieron. Esto tiene que ver especialmente con las ranuras o acanaladuras. Si unos cuantos agujeros han sido perforados una fracción fuera de la línea, o si el escultor ha decidido, después de usar un trépano de 5 mm, que uno de 4 mm es bastante ancho para su canal, él no borraría las muescas o mellas de los lados, aun cuando suavizase el fondo completamente.

Cuando se utilizaba un trépano corredor, el escultor debía aplicar presión de tal forma que la herramienta se movía de un modo estable hacia adelante a lo largo de la piedra, produciendo un surco de profundidad uniforme. Esto era difícil en la práctica, como dice G. Richter, ya que el canal o surco del perforador corredor proviene de una serie de cortes como los hechos con una gubia, realizados por la presión intermitente de la mano del trabajador (fig. 45).

De las varias marcas que pueden encontrarse en un canal, están las muescas o cortes en los lados y grupos de agujeros redondos a lo largo del fondo, que demostrarían concluyentemente que un trépano simple fue utilizado. Si las únicas marcas

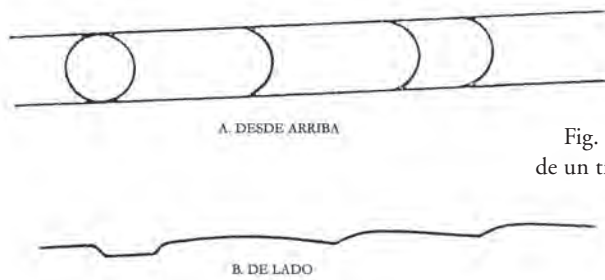


Fig. 45. Fondo de un canal de un típico perforador corredor.

dejadas son ocasionalmente agujeros redondos en el fondo, la respuesta es menos cierta, pues como hemos visto el trépano corredor también deja algunas veces un agujero circular en el fondo de un canal. Sin embargo, cuando estos agujeros aparecen en filas inmediatamente unos al lado de otros, entonces de nuevo podemos estar seguros de que un perforador simple fue utilizado, pues esto no sucede con un perforador corredor.

Algunas veces podía ser que un trépano corredor se usara después del trépano simple, esto se aprecia cuando nos encontramos con mellas o cortes sobre el lado de un canal estando el fondo suave. Este método pudo haber sido aplicado en la clase de canal donde era necesario que la piedra fuera primero desbastada por el sistema llamado por S. Adan *honeycombing* (consistente en hacer muchos agujeros como si de un panal de abejas se tratara, con sus múltiples y simétricas celdillas) antes de que el fondo del canal pudiera terminarse con un trépano corredor. Este tipo de trabajo es probable que se hiciera en los ángulos entre la figura de un relieve y su fondo, pero era completamente más rápido para el escultor correr su trépano a lo largo del mismo surco más de una vez hasta que alcanzara la profundidad deseada.

Una de las ventajas que ofrecía este nuevo método era que podía cortar un surco muy rápidamente y en algunos casos donde el canal quedaba oculto de todas formas, como por ejemplo en el recorte del ropaje, no había ninguna necesidad de un trabajo adicional más tarde. Aun en sitios donde el suavizado era necesario, el escultor podía proceder directamente desde el trépano a la escofina sin ningún cincelado intermedio.

II. EL TRÉPANO EN LA ESCULTURA ROMANA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE SEVILLA

II.1. EL TRÉPANO CORREDOR

Como vemos, el trépano corredor, aunque servía para esculpir canales de todas clases, era especialmente apropiado para hacer el ropaje de las esculturas, éste era utilizado hacia abajo de largos pliegues verticales recortando dobladillos u orillas y en los bordes de sobre-pliegues, etc.

En general, la mayoría de los largos pliegues del ropaje de las esculturas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla fueron hechos a base de labor de trépano



Fig. 87 A. Togado procedente de *El Arahal* (Sevilla).



Fig. 88. *Torso de Artemis de Itálica*.

corredor. En la *Escultura acéfala de un magistrado romano* de época tardoagustea-tiberiana, los canales de la toga fueron cincelados y suavizados, pero las mellas o muescas hechas cuando el trépano perforaba la piedra no han sido completamente borradas.

Por donde quiera que el ropaje haya sido recortado y especialmente donde se arremolina sobre el suelo en pliegues omega, un examen cuidadoso muestra que los canales fueron esculpidos mediante surcos realizados por el trépano corredor. El escultor manipulaba este instrumento que le ahorra gran cantidad de trabajo, aunque se ayudaba del cincel plano después para dar variación y vida a la configuración del material.

En la *Ninfa* de Mulva del siglo II-III d.C., vemos cómo el trépano corredor fue usado en una etapa primitiva para esculpir el ropaje mientras que un cincel plano ha continuado modelando los bordes de los pliegues. Sin embargo, en el *Togado* (fig. 87A), procedente de *El Arahal* (Sevilla), a pesar de que se ha seguido el mismo sistema, el trabajo resulta pobre y deslustrado, ya que el escultor en este caso sólo se limitó a redondear los pliegues entre los canales perforados. Los canales mismos no han sido reesculpidos o variados en absoluto, y puesto que el trépano corredor sólo puede hacer canales de anchura y profundidad uniformes, el resultado final como vemos es extremadamente monótono, la procedencia de un taller local está asegurada por estas negligencias que vuelven insípidas las creaciones provinciales y al mismo tiempo las cohesionan.

El *Torso de Artemis* (fig. 88), de *Itálica*, realizado en mármol blanco de la isla griega de Paros, perteneciente a la época tardoadriana. Viste un corto *chiton* de

Fig. 58. Estatua de *Artemis*.Fig. 58 B. Detalle de la estatua de *Artemis*.

lana, fino, con pequeños rizos como los del crespón, y un gran *kolpos* rodeándole las caderas. El *himation* lo lleva arrollado a modo de faja a la cintura, cayendo sus dos extremos por delante. Este ropaje está finamente labrado con esta herramienta, apreciándose diferentes longitudes, profundidades y direcciones de los pliegues terminados mediante un cincelado cuidadoso que muestra el alto grado de dominio que ejercía el escultor sobre esta técnica. Esto mismo ocurrirá en la *Estatua de Artemis* (fig. 58-58B), calificada como una réplica de la anterior, donde volvemos a apreciar este rico trabajo sobre los pliegues. Este intenso trabajo de trépano en las esculturas ideales de la época adrianea encontradas en *Itálica* se debe, según P. León, al influjo de Oriente, manifestado no sólo en la escultura, sino también en la urbanística, arquitectura y ornamentación arquitectónica, bien, según esta autora, «porque acudan a *Itálica* escultores provenientes de aquella parte del Imperio o porque interviergan otros relacionados con aquel ambiente artístico». Buen ejemplo de ello es la *Escultura heroica colosal de Trajano*, de *Itálica*, perteneciente a la época adrianea, realizada en mármol blanco de *Paros Lichnites*, donde se manifiesta un numeroso contraste de efectismos en los pliegues amontonados del manto sobre la zona del cuello y del hombro izquierdo que caen por la espalda formando grandes canales realizados con este instrumento.

II.2. EL TRÉPANO SIMPLE

El trépano simple va a dejar su huella en trabajos de importancia variable, constatándose su uso primordialmente en la escuela ideal de época adrianea donde llega al máximo de sus posibilidades, frente a otro tipo de obras de carácter provincial, donde tiene una aplicación casi artesanal.

II.2.1. *El método de «panal de abejas» o honeycombing*

Antes de conocerse el trépano corredor, el escultor griego utilizaba el método de «panal de abejas» o *honeycombing* para esculpir el ropaje, para ello hacía una serie de agujeros a lo largo de la línea de la acanaladura o ahuecado requerido y después estos agujeros podían ser transformados en un acanalado continuo mediante la retirada de las particiones o tabiques que los separaban. El canal podía ser esculpido entonces más por cincelado antes del suavizado final. Tal trabajo era igualmente conveniente para el desbastado del ropaje o para hacer largos pliegues verticales después del recorte no había ninguna necesidad de retirar el trabajo del trépano, que estaría oculto bastante satisfactoriamente detrás del borde más exterior del pliegue. No obstante, el escultor griego era un perfeccionista tal que muy a menudo estas áreas recortadas habían sido limpiadas y suavizadas bastante a fondo.

En el trabajo de romper un área de piedra de forma que pudiera ser retirada más fácilmente, el trépano corredor nunca podría reemplazar al trépano simple, ya que para este trabajo eran necesarios hoyos profundos, no surcos. Ha quedado poca evidencia de este proceso en la escultura independiente del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, sin embargo en la *Pierna derecha de una estatua imperial*, de un emperador con espada envainada y manto, de la época tardoadrianea (primera mitad del siglo II d.C.) de *Itálica*, podemos observar una fila de agujeros realizados con trépano simple sobre la parte inferior del *paludamentum* que toca el talón del pie, practicados para debilitar el mármol entre el manto y el talón.

En un *Togado romano*, encontrado en Écija (Sevilla), del siglo II d.C., también vemos este método en el fondo del hueco hecho para recibir una pieza postiza perteneciente al brazo izquierdo de la figura. Sobre el fondo del nicho (hoy en día descubierto, al estar perdida esta zona) filas rectas de agujeros de trépano simple, unos al lado de otros, jalonan la longitud y anchura, perforando el mármol a la profundidad que el hueco pedía. Después de que la piedra había sido horadada como un panal, era bastante fácil quitar el remanente de mármol entre los agujeros, con el resultado de que un canal había sido tallado alrededor de todo el hueco con absoluta exactitud.

II.2.2. *Técnicas de unión de piezas*

Como vemos, el trépano simple debió usarse con frecuencia para ayudar a esculpir los nichos o fosas destinados a las piezas adicionales o inserciones. El es-

cultor romano, a imitación del griego, estaba preparado para añadir piezas bastante grandes de mármol a su bloque original si él las necesitaba para completar el diseño. Los escultores de la antigüedad no se desalentaban por una grieta en su bloque o un fallo en el modelado, encajaban como ya vimos una cabeza y cuello, un brazo o una pieza de ropaje sobre el bloque principal por medio de una espiga y unión mortaja.

Las piezas adicionales se aseguraban frecuentemente con clavijas de bronce o de hierro que iban insertadas en orificios practicados con un trépano simple. Un buen ejemplo de ello es el *Torso de una estatua «Schulterbauschtypus»*, cuyo lado izquierdo de la espalda presenta una superficie preparada para recibir alguna pieza perdida que se fijó con dos clavijas de hierro.

Esto mismo ocurre en la *Divinidad fluvial*, perteneciente tal vez a Nereo, del siglo II al III d.C., procedente de Carmona (Sevilla). En el lateral izquierdo y en la mitad de la cabeza llevaba sendas piezas postizas, que iban insertadas por medio de clavijas de hierro introducidas en orificios de trépano simple.

En otros casos los agujeros eran de mayor tamaño debido al volumen de la pieza adicional. En el *Torso masculino de formato colosal*, perteneciente a un emperador o miembro de la familia imperial idealizado, de la época de Tiberio, seguramente procedente de la zona del Foro de *Itálica*, encontramos dos oquedades de 3 cm que pudieron ser hechas por varias perforaciones de trépano sobre el lado derecho y zona superior izquierda y que servirían para recibir parte del brazo y del manto.

II.2.3. Fijación de accesorios metálicos

Los agujeros dentro de los cuales se fijaban los accesorios eran horadados también con un trépano simple. En las estatuas femeninas abundaban los ornamentos de bronce, éstos eran algunas veces colocados directamente en el cabello como en la *Cabeza de Ariadna*, del siglo II d.C., procedente de Espera (Cádiz). Esta escultura lleva una especie de diadema perforada por orificios de trépano, que tal vez fueron alvéolos para insertar piezas metálicas de aplique. En el *Retrato de desconocida*, procedente de *Itálica* de la época de Claudio (41-54 d.C.), realizado en mármol de *Paros Lichnites*, apreciamos en la zona superior del cráneo y a los lados, tras la última fila de rizos, tres agujeros que recibirían al igual que la anterior pieza algún adorno metálico.

La parte inferior de un *Emperador divinizado* (fig. 57-57B) debió vestir el traje militar de general en jefe, ya que sobre las piernas se aprecia un semicírculo de orificios que indicaría la anterior existencia de *ocreas* o *glebas*, pieza de la armadura que cubriría, con una sola pieza, la pierna desde la rodilla al pie. En este caso dichas piezas se componían de dos elementos: unas placas probablemente metálicas, aplicadas a la escultura mediante estas oquedades hechas con el trépano simple, y la parte baja que vemos tallada en la misma pierna.

Otros ejemplos de esculturas que recibirían accesorios de metal son la *Cabeza de Marte*, procedente de Carmona, y el *Paris* de Lebrija, perteneciente al siglo II d.C.



Fig. 57. Parte inferior de un *Emperador divinizado*.

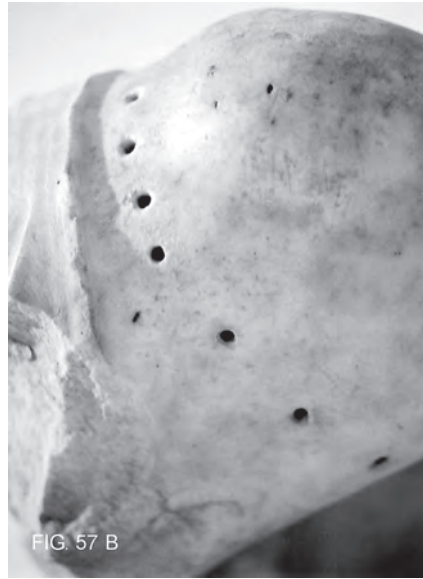


Fig. 57 B. Detalle de la parte inferior de un *Emperador divinizado*.

III. MODELADO DE LAS FORMAS Y DETALLES ESCULTÓRICOS CON EL TRÉPANO SIMPLE Y EL CORREDOR EN LAS ESCULTURAS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE SEVILLA

Tanto el trépano simple como el corredor eran usados para dar un acabado particular a ciertas características o rasgos distintivos en cabezas y caras. Los detalles faciales de las esculturas eran frecuentemente realizados por este instrumento, aunque el escultor, con facilidad, podría decidir emplear un pequeño cincel para ahuecar cualquiera de estos detalles, ya que después de todo él estaría utilizando la misma herramienta, como un trépano o como un cincel.

Las bocas eran ocasionalmente perforadas a lo largo de su longitud, siendo profundizadas por agujeros en las comisuras. En la *Cabeza de Tyche* podemos observar cómo un perforado muy fino se realizó entre los labios y mechones del pelo con una herramienta muy pequeña. El cabello peinado con raya en medio lleva sus rizos hacia atrás en matas gruesas que han sido marcadas con la ayuda del trépano corredor.

En la *Cabeza de Isis* (fig. 97A), procedente de Alcalá del Río de la época de Adriano o Marco Aurelio, el modelado del pelo está sin concluir, apreciándose con toda claridad las muescas y mellas dejadas por el trépano corredor en su movimiento a través de los ondulantes mechones. Unos bucles pequeños que caen por delante de sus lóbulos auriculares han sido liberados también con esta herramienta.



Fig. 97 A. Cabeza de Isis.



Fig. 85. Busto de Adriano.

La *Cabeza de Afrodita Anadyomene*, de la época de Adriano (117-138 d.C.) de *Itálica*, presenta un peinado que ha sido similarmente tratado con un trépano corredor muy pequeño al igual que el de la *Estatua de Artemis* (fig. 58).

En la *Cabeza de Alejandro Magno*, procedente de *Itálica*, de la 2ª mitad del siglo II d.C., tallado en mármol de Paros, el cabello ha sido esculpido en altos mechones, utilizando el trépano alrededor de los bordes, para incrementar el juego de luz y sombra que contrasta con el cuidado con que está trabajada la piel.

El hábito arcaico de perforar agujeros simples para enfatizar los centros de los rizos del cabello y barba se puede ver en el *Retrato de desconocida*, realizado por un escultor norteafricano. En otros ejemplos la barba y cabello han sido modelados de forma suave y discreta con el trépano en: *Marte*, *Cabeza de Satyros o Fauno*, *Retrato de Marco Aurelio joven*, y *Busto de Adriano* (fig. 85-85B).

Ejemplos de esta herramienta utilizada en las ventanillas de la nariz y dentro de las orejas son tan comunes en toda la escultura aquí estudiada que es innecesario que se particularice. En cuanto a la representación del iris y la pupila por medios escultóricos, los romanos aceptaron en ciertos períodos la manera helenística, consistente en representar el iris mediante un círculo excavado en el globo ocular, y la pupila mediante uno o dos pequeños agujeros en su centro, mientras que en otros períodos prefirieron el sencillo globo ocular de los griegos, aunque sin pintar, al haberse abandonado ya la policromía. En el *Retrato de hombre* (fig. 102) del siglo III al IV d.C. las cuencas de los ojos fueron perforadas por un pequeño trépano simple, mientras que en el *Retrato de desconocido*, de la Tetrárquica de finales del siglo III d.C. de *Itálica*, realizado en mármol de Estremoz, fue restaurado, retocándose las pupilas, que se convirtieron en dos orificios trepanados con probable pérdi-



Fig. 85 B. Detalle del Busto de *Adriano*.



Fig. 102. Retrato de un hombre.

da del anillo en relieve correspondiente al iris. Como apreciamos en todos estos casos la sombra de los agujeros practicados por el trépano produce el mismo efecto de oscuridad que la pupila, a la vez que destaca claramente la pequeña arista que los separa, como recreando el brillo luminoso que da vida al ojo humano. Esta arista además permite determinar la dirección de la mirada, al igual que el punto luminoso varía de posición con el ángulo de visión que se adopta.

Este instrumento fue empleado para esculpir los detalles finales de una escultura. En la *Cabeza colosal con corona cívica*, la parte frontal de la corona de encina que la adorna ha sido labrada magníficamente a base de trépano, mientras que la *Mano de Zeus con el haz de rayos* (fig. 104-B), de la época de Adriano del siglo II d.C., de *Itálica*, tallada en mármol de Luni-Carrara, tiene innumerables orificios de trépano corredor entre los contornos del haz de rayos que sostiene en la mano.

IV. EL TRÉPANO SIMPLE Y EL CORREDOR EN EL RELIEVE ESCULTÓRICO ROMANO

El trépano fue hallado útil por los canteros que esculpían los relieves en las decoraciones arquitectónicas, pues aquí se necesitaba gran precisión. Buen ejemplo de ello es una *Ménsula de un arco de triunfo*, que presenta un relieve de la diosa



Fig. 104 B. *Mano de Zeus* con el haz de rayos.

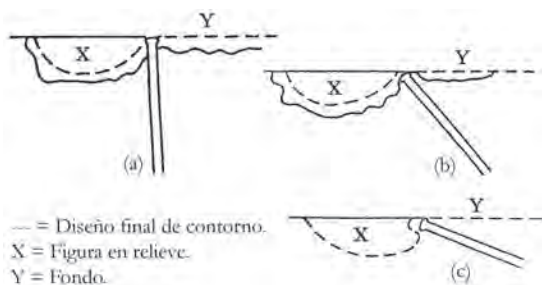
Victoria, procedente de *Itálica*, de la segunda mitad del siglo II d.C. Aunque toda la parte escultórica es pobre y sin gusto, tiene a ambos lados unas volutas en cuyo extremo interior de la acanaladura hay una serie de muescas de trépano corredor. Estas mellas fueron originalmente hechas al perforar el canal y no fueron completamente retiradas en el cincelado final.

A veces se distinguía una parte del trabajo de otra mediante un surco hecho con este trépano. La *Cabeza de Tyche* tiene una torreta a modo de tocado con tres arcos de medio punto, cuyo borde interno está separado del fondo por un canal realizado por este instrumento.

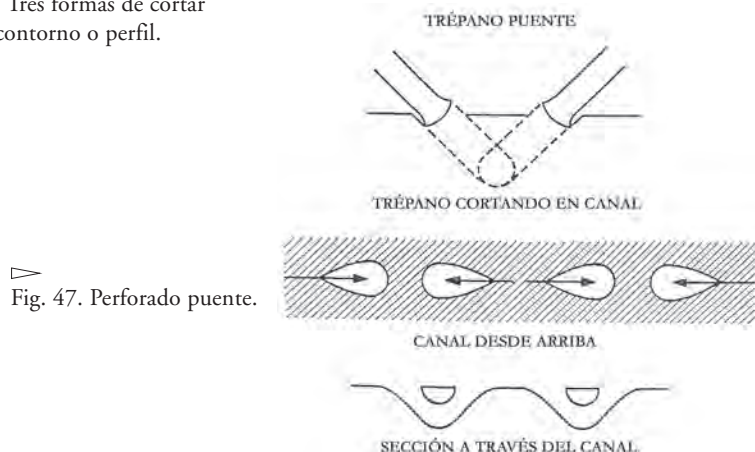
El *Altar hexagonal con epígrafe latino*, de la época de la dinastía Severa (193-235 d.C.) procedente del teatro de *Itálica*, tiene varias figuras en bajo relieve, estando dos de ellas separadas también del fondo por un canal realizado con esta técnica que aplicada alrededor de los contornos suponía un ahorro de trabajo, capacitando al escultor para conseguir bordes claros bien marcados rápidamente, sin mucho trabajo paciente de cincel.

Tanto el trépano simple como el corredor ayudaban a cortar el contorno o perfil en tres formas que la figura 46 ilustra mostrándolas en sección desde arriba. En (a) una línea de agujeros fue perforada en ángulos rectos sobre la superficie, alrededor del borde o cerca de él, si se quisiera dejar un margen de seguridad. La figura 46 (b) muestra cómo el trépano podía ser colocado en un ángulo de unos 45° respecto a la superficie y utilizado para penetrar justo en la intersección formada por ésta y la figura. El ángulo de incidencia podía ser modificado según los casos, así en (c), encontramos que ha llegado a ser muy bajo, la herramienta está siendo, en efecto utilizada para horadar una línea de agujeros, tan cerca como sea posible, paralelos al fondo, con objeto de formar un canal detrás de la figura y enfatizar su perfil o contorno.

El trépano simple era más apropiado que el corredor para cortar en una primera etapa los perfiles o contornos de las figuras en un relieve. Filas de agujeros podían perforarse alrededor de sus bordes, a la profundidad del fondo que se deseara. Las superficies de en medio podían limpiarse o ser eliminadas y el escultor conti-



△ Fig. 46. Tres formas de cortar el contorno o perfil.



▽ Fig. 47. Perforado puente.

nuar el trabajo sobre sus figuras claramente definidas. El trépano corredor no tenía ninguna ventaja sobre el trépano simple en este trabajo, ya que se emplearía el mismo tiempo y era más difícil de mantener uniforme la profundidad del canal. Además el trépano corredor no podía doblar o torcer en ángulos agudos, cada vez que llegase a una esquina y el escultor tendría que sacar su herramienta y comenzar de nuevo. Algunas veces se dejaba un margen de seguridad, es decir, se perforaba una línea de agujeros a 1 cm o más, fuera del perfil final, cincelandos a continuación la figura hacia dentro. Las marcas de estos agujeros hechos por el trépano han sido usualmente borradas durante el cincelado de la figura o el suavizado del fondo, por lo que no hemos encontrado ningún ejemplo en el Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, además de ser escasos los hallazgos en esta modalidad escultórica.

IV.1. EL PERFORADO PUENTE

S. Adam cree que los romanos pudieron haber inventado un tipo de perforado que podría describirse como «perforado puente» (fig. 47) del que no hay ninguna evidencia en la escultura griega. El escultor sostenía el trépano en un ángulo

de 45° o menos hacia la superficie, y hacía una serie de agujeros simples que se inclinaban oblicuamente el uno hacia el otro y formaban un zig-zag en sección vertical. Evidentemente este método era más rápido y conveniente para conseguir un canal estrecho y profundo que las alternativas de perforar una fila de agujeros en ángulos rectos a la superficie o empujar el trépano corredor varias veces, aun cuando el canal fuera dejado desigual y lleno de baches después del perforado. Tampoco hemos encontrado ningún ejemplo de esta práctica en las esculturas del Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

DISCUSIÓN FINAL

El trépano corredor se movía a lo largo de la superficie en un ángulo tan agudo que su extremo podía moverse en cualquier dirección deseada produciendo un surco o acanaladura que serviría para:

- Esculpir los detalles faciales de las esculturas.
- Distinguir una parte del trabajo de otra mediante un surco.
- Labrar canales de todas clases, especialmente en ropajes, siendo utilizado hacia abajo en los largos pliegues verticales, para recortar dobladillos u orillas y en los bordes de sobre pliegues.

El trépano simple perforaba en ángulos rectos o en un ángulo muy bajo a la superficie, no habiendo ninguna diferencia estructural con el trépano corredor, al que no podría reemplazar en:

- Romper un área de piedra de forma que pudiera ser retirada más fácilmente (método del «panal de abejas»).
- Esculpir los nichos o fosas para las piezas adicionales o inserciones.
- Perforar los agujeros para insertar las clavijas de hierro en las uniones.
- Hacer los alvéolos dentro de los cuales se fijaban los accesorios metálicos de adorno.



BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, S. (1966), *The Technique of Greek sculpture. In the Archaic and classical periods*, vol. 3, The British School of Archaeology at Athens; Fund Trustees of Oxford University and Cambridge University Faculty Board of Classic Thames and Hudson.
- ADAN, J.P. (1989), *La construction romaine. Matériaux et techniques*, Edit. Picard, París.
- BEDON, R. (1984), *Les carrières et les carriers de la Gaule romaine*, Edit. Picard, París.
- BLÜMEL, C. (1927), *Griechische Bildhauerarbeit*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts Ergänzungshft. 11, Berlin & Leipzig.
- (1955), *Griechische Bildhauer an der Arbeit. I Greek Sculptors at work*, tr. Lydia Holland, Edit. Phaidon Press, London.
- BLÜMNER, H. (1886), *Tecnologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, III.I Leipzig.
- CANTO, A.M. (1977-78), «Avances sobre la explotación del mármol en la España romana», en *Archivo Español de Arqueología*, 50-51, pp. 165-189.
- (1978), «Una familia bética: los Fabii Fabiani», en *Habis* 9, pp. 293-310.
- CARPENTER, R. (1971), *The Sculpture of the Nike Temple Parapet*, American School of Classical Studies at Athens.
- CASSON, S. (1933), *The Technique of Early Greek Sculpture*, Oxford University Press, Oxford at the Clarendon Press.
- CISNEROS, M. (1987), «Testimonios epigráficos sobre el empleo del mármol en Hispania», en *Boletín Museo de Zaragoza*, núm. 6, pp. 197-220.
- (1988), «Consideraciones metodológicas para un estudio de las canteras de mármol en Hispania a partir de un texto de Plinio (N.H., III, 3, 30)», *I Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Santiago de Compostela (1986), Santiago de Compostela, vol. 1, pp. 259-264.
- (1988), *Mármoles hispanos: su empleo en la España romana*, Departamento de Ciencias de la Antigüedad, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- DUBOIS, CH. (1908), *Étude sur l'administration et l'exploitation des carrières dans le monde romain*, Librairie des Écoles d'Athènes et de Rome, París.
- FERNÁNDEZ CHICARRO, C. (1980), *Catálogo del Museo Arqueológico de Sevilla II Salas de arqueología Romana y Medieval*, 3ª ed., Ministerio de Cultura, Madrid.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1949), *Esculturas romanas de España y Portugal*, 2 vols. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.



- (1955) «Nombres de artistas en la España romana», en *Archivo Español de Arqueología* xxviii, 91, pp. 3-19.
- (1960), *Colonia Aelia Augusta, Itálica*, Int. Español de Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca Arqueológica, v. II, Madrid.
- GRÜNHAGEN, W. (1980), «La cabeza de la *Hispania*, procedente de las excavaciones de Munigua», en *Archivo Español de Arqueología*, 53, pp. 109-124.
- LEON, P. (1995), *Esculturas de Itálica*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971), *L'Homme et la matière*, 2ª ed., París.
- MALTESE, A. (1985), *Las técnicas artísticas*, tr. Miguel Morán y María de los Santos García, Col. Manuales de Arte Cátedra, 4ª ed., Cátedra, Madrid.
- MANNONI, L.T. (1984), *Il Marmo: materia e cultura*, Sagep, 2ª ed., Génova, 1984.
- PENSABENE, P. (1972), «Considerazioni sul trasporto di manufatti marmori in età imperiale a Roma e in altri centri occidentali», en *Dialoghi di Archaeologia* vi-2, pp. 317-362.
- (1973), *Scavi di Ostia VII: I capitelli*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.
- (1976), «Sull'impiego del marmo di Cap de Garde. Condizioni giuridiche e significato economico delle cave in età imperiale», *In memoria di Giovanni Becatti*, Studi Miscellanei, núm. 22, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, pp. 177-190.
- (1983), «Osservazioni sulla diffusione dei marmi e sul loro prezzo nella Roma imperiale», en *Dialoghi di Archeologia* 1, pp. 55-63.
- PETRIE, S.F. (1979), *Tools and weapons illustrated by the Egyptian Collection in University College*, Aris Philips, London.
- PLINIO SEGUNDO, A. (1979), *Natural history: in ten volumes*, Col. the loeb classical library 330, Harvard University Press, Cambridge.
- (1995), *Historia natural*, Col. Biblioteca Clásica Gredos 206, Gredos, Madrid.
- RICHTER, G. (1959), *Catalogue of Bronzes in the Metropolitan Museum*, Oxford.
- (1968), *Kouroi: arcaic greek maidens*, Phaidon, London.
- RODA, I. (1994), «Los mármoles de Itálica: su comercio y origen», *Itálica MMCC. Itálica como excepción. Actas de las Jornadas del 2.200 Aniversario de la Fundación de Itálica*, Edit. A. Caballos, P. León. Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico, pp. 155-180.
- SINGER, A. (1979), *A history of technology*, vol I y II, Clarendon Press, Oxford.
- SUSINI, G.C. (1982), *Epigrafía romana*, col. quide allo Studio della Civittá Romana 10, 1, Jouvenc, Roma.
- VITRUVIO, M.L. (1986), *Los diez libros de Arquitectura*, Iberia, Barcelona.
- WITTKOWER, R. (1980), *La escultura procesos y principios*, (tr. Fernando Villaverde, Alianza Forma, Madrid).



DEFINIENDO JALONES PARA UN ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LAS IMÁGENES CIENTÍFICAS

Rosa Cubillo López* y Didier Sellaet**
(rcubillo@ull.es) (dsellaet@ull.es)

RESUMEN

El presente trabajo propone un primer acercamiento al recorrido histórico de la ilustración científica, con el fin de determinar su sentido, su cometido y el papel que viene asumiendo en nuestro entorno hoy en día. El afrontar este estudio de forma transdisciplinar nos ha permitido delimitar un primer encuadre de su historia, marcada por los bruscos cambios de su naturaleza, su uso e influencia en el desarrollo de la Ciencia.

PALABRAS CLAVE: imagen científica, ilustración, arte y ciencia, cultura visual, historia de la imagen.

ABSTRACT

This work proposes an initial introduction to the history of scientific illustration in order to determine its meaning, mission and the role it has adopted in our environment today. Tackling this study in a transdisciplinary manner has helped us to determine a preliminary frame of its history, marked by abrupt changes in its nature, use and influence in the development of science.

KEY WORDS: Scientific image, illustration, art and science, visual culture, history.

LA IMAGEN CIENTÍFICA DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA HISTORIA

Un simple vistazo a la literatura científica basta para convencernos del lugar eminente que en ella ocupa la ilustración. La omnipresencia de la representación gráfico-plástica en las publicaciones, tanto en aquéllas destinadas a la mayor difusión como en las reservadas a un público especializado, pone en evidencia la vigencia y la pertinencia de la imagen científica. Pero, además, su aparición reiterada y asidua en los libros de texto, enciclopedias, prensa diaria, museos, exposiciones, Internet, etc., y hasta los medios publicitarios, refleja su fuerte potencial de comunicación y la sitúa en un cruce de relaciones e influencias entre el arte, la ciencia y la sociedad que obviamente la convierte en un elemento digno de estudio desde el punto de vista de la cultura visual¹.





En efecto, el dinamismo de esta asociación y su permanencia desde casi cinco siglos, es decir, desde el nacimiento de lo que entendemos hoy por ciencia, invita a analizar su índole y su cometido que, indudablemente, superan lo meramente coyuntural. Con el fin de determinar el sentido de la imagen científica, su cometido y el papel que verdaderamente viene asumiendo en nuestro entorno, parece ineludible analizar la naturaleza de su desarrollo histórico así como la evolución de los conceptos que la acompañan y la definen. Conviene recordar que a pesar de sus supuestas cualidades vertebradoras, como la objetividad, una imagen científica no es definitiva. La propia ciencia, por ejemplo, no es una, universal y categórica sino que es tan sólo un modelo válido hasta que se demuestre lo contrario.

El carácter transdisciplinar del campo que nos ocupa y la ingente producción icónica que abarca nos lleva a proponer un primer acercamiento evidentemente sintético al recorrido histórico de la ilustración científica. Se debe entender la formulación de esta estructura como el esbozo tanto de los elementos determinantes de la evolución de la imagen científica como de las características que la definen de forma permanente. En este sentido, nos proponemos hacer un especial hincapié en el papel de la ilustración en el desarrollo de la ciencia, sus relaciones e influencias recíprocas así como el lugar que ocupó la imagen didáctica y científica en el tejido socio-cultural occidental a lo largo de los tiempos.

Obviamente, somos conscientes de que al contemplar un panorama cronológico tan amplio, la relación de los hechos significativos se ve necesariamente limitada y su análisis inevitablemente simplificado. En consecuencia, presentamos aquí una primera aproximación estructurante de un trabajo que sigue su curso y que se concretizará más adelante en unos estudios más profundos de los elementos que tan sólo se apuntan en el presente texto.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Previamente a la exposición del recorrido temporal objeto del presente trabajo, nos parece pertinente hacer algunas puntualizaciones con respecto a ciertos aspectos característicos de la ilustración científica y sus implicaciones en cuanto a su consideración desde el punto de vista de la Historia.

La enorme cantidad de imágenes que parecen haber acompañado el avance histórico de la ciencia (un conjunto iconográfico sin apenas tentativa de vertebración más allá de catalogaciones fragmentarias), unida a la indeterminación y fluctuación en el significado de algunos de los términos configuradores de la ilustración cientí-

* Profesora titular del área de conocimiento Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal de la ULL.

** Becario de investigación del departamento de Dibujo, diseño y estética de la ULL.

¹ A este propósito ver, por ejemplo, CALVO, Luis (1997): «Imagen y ciencia. En torno a la indagación sobre la búsqueda de la naturaleza biológica de la cultura», *Quark*, 9, pp. 25-35.

fica, nos lleva a precisar algunas pautas de discriminación de las representaciones con el fin de asegurar la coherencia del estudio.

Uno de estos criterios reside en el examen de las imágenes independientemente de la exclusiva importancia histórica de los datos que éstas vehiculan. Se trata aquí de advertir que la trascendencia de un hallazgo o progreso científico no es condición suficiente *a priori* para justificar, bajo esta única perspectiva, la inclusión o no de una imagen asociada a dicho descubrimiento, así como su situación e interés, en el corpus analizado.

Por otra parte, la inevitable «descontextualización» de las ilustraciones impone establecer un tamiz acorde con la considerable evolución experimentada por los conceptos estéticos y científicos que estaremos llamados a manejar. Nos encontraremos, en efecto, con que muchas de las representaciones susceptibles de contemplarse en nuestro análisis histórico proporcionan, a ojos de un espectador contemporáneo, información científica sin que hayan sido creadas con el propósito declarado de servir a la ciencia (como en el caso de la obra «La adoración de los Magos» de Giotto di Bondone, donde el artista figuró un cometa que había observado sin que se pueda considerar una representación científica). Otras, por el contrario, que se interpretan en la actualidad como estrictamente artísticas, no dejan de exponer conocimientos propios de lo que circunstancias distintas a las nuestras designan como Ciencia.

Asimismo, cuando hablamos de carácter científico de la información tratada, conviene recordar que el concepto de ciencia ha cambiado y sigue cambiando a lo largo de la historia y según el marco cultural considerado.

LAS PRIMERAS HUELLAS DEL DESPERTAR COGNOSCITIVO

Pretender estudiar la ilustración científica y sus manifestaciones en la Prehistoria requiere de un examen particularmente cauteloso por razones obvias. En primer lugar, los criterios estructurantes de la definición de la ilustración científica son difíciles de discernir en este marco temporal específico, dado que los conceptos actuales, tantos plásticos como científicos, se encuentran muy alejados de las nociones aplicables a este periodo. Por otra parte, la escasa información general disponible, además de su carácter fragmentado e hipotético, dificulta cualquier tentativa de contextualización de las obras e ideas que estamos llamados a contemplar.

Sin embargo, es innegable que las representaciones parietales alcanzan un grado elevado de precisión en la figuración, constituyendo un documento perfectamente válido para el desarrollo de reflexiones propiamente científicas en campos variados como la Zoología, la Medicina o la Botánica².

² Véase, por ejemplo, FREEMAN, L.G. (1977): «Mamut, jabalí y bisonte en Altamira: reinterpretaciones sugeridas por la historia natural», en AA.VV: *Curso de arte rupestre paleolítico*, Universidad Menéndez Pelayo, Santander.



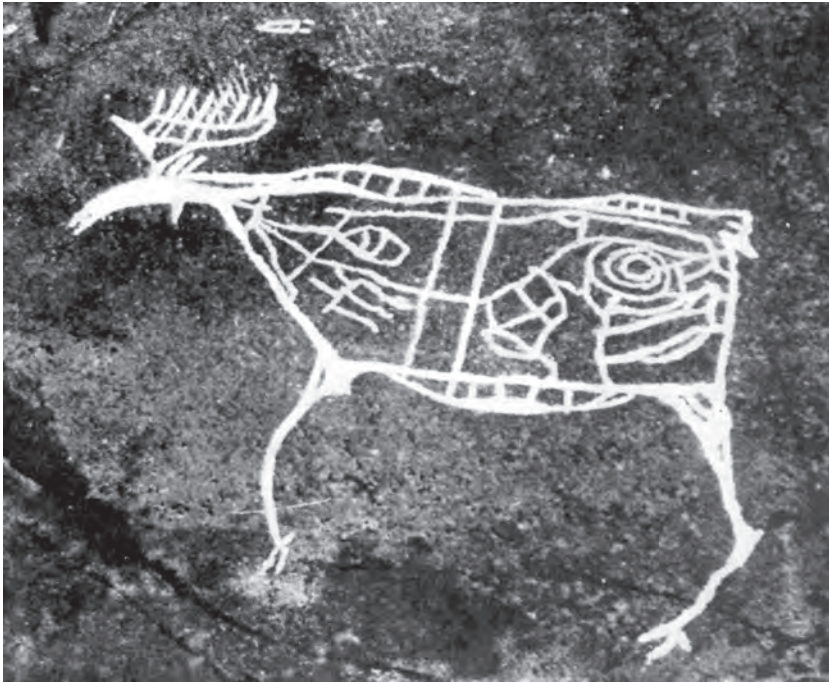


Ilustración 1. Alce, grabado de Klotfess.

Es de notar también otro rasgo que aboga a favor de la inclusión de las obras artísticas prehistóricas en el corpus histórico de ilustraciones didácticas y científicas. Se trata de la forma sintética en que éstas integran informaciones más allá de la única descripción superficial, perceptible de forma mucho más clara en ciertas obras nórdicas del paleolítico más reciente y, de manera equivalente, en las pinturas de los aborígenes australianos, calificadas ambas con el elocuente nombre de «estilo radiográfico». Las imágenes correspondientes a este modelo muestran, además de la silueta y de caracteres externos del animal representado, una serie de órganos y elementos internos como el corazón, por ejemplo (ilustración 1).

Así, si un consenso general acuerda situar las pinturas rupestres paleolíticas en un contexto religioso o de culto/ceremonial, es evidente que este marco determina también un cierto acercamiento cognoscitivo del entorno, comparable a una actitud investigadora. El término de investigación no se emplea aquí en el sentido estricto del recurso a una metodología científica sino que se entiende como el afán por encontrar una coherencia al universo sobre la base de la indagación de sus señas más inmediatas y palpables. Esta voluntad de entendimiento a partir de la exploración de la substantividad percibida queda manifiesta en el arte paleolítico.

Precisamente, las primeras imágenes operan la síntesis entre una carga espiritual que parece definitivamente establecida y la designación, según dichas consi-

deraciones, de un eventual «saber» prehistórico que resulta especialmente difuso. Un aspecto que Elie Faure define así: «La religión no crea el arte, pero el arte la desarrolla y la asienta victoriosamente en la sensualidad del hombre, dando a las imágenes felices o terribles a través de las cuales se presenta su universo una realidad concreta. En el fondo, el hombre adora en la imagen su propio poder de hacer la abstracción concreta y, gracias a ella, acrecentar sus medios de comprensión»³.

Las observaciones emitidas al respecto del arte prehistórico marcan, en realidad, la consideración de un largo tiempo que incluye la Edad Media. La relación variable entre lo «espiritual» y lo «cognoscitivo», el consecuente difícil discernimiento entre nociones ligadas de manera demasiado estrecha a su significado reciente, la lenta y progresiva aparición de una ciencia que se pueda considerar como tal, así como la escasa producción de imagen en el contexto de dicha ciencia durante este periodo, son hechos que permiten raramente advertir un «movimiento» propio a la ilustración científica e invitan a menudo a un examen caso por caso.

Pero, incluso sin atrevernos a proponer grandes orientaciones generalizadas, es posible destacar algunos jalones de la historia más antigua de la ilustración científica.

En este sentido, a pesar de las veleidades de ciertos autores que encuentran en una iconografía egipcia particularmente rica y variada en sus temas (mitología, animales, escenas de guerra, de la vida cotidiana, etc.) numerosas figuraciones susceptibles de integrar nuestro abanico de estudio, sólo señalaremos al relieve del Gran Templo de Tuthmosis III en Karnak (1450 a.C.). Las paredes de una de sus salas muestran un total de 275 plantas, de las cuales muchas son reconocibles y otras visiblemente fantásticas (BLUNT y STEARN, 2000). Se trata aquí del más antiguo testimonio de representación sistemática, evidenciando ya uno de los principales intereses de la ilustración como herramienta al servicio de la ciencia: la catalogación. Esta obra es la antecesora de las colecciones botánicas, los herbarios medievales y posteriores, comparable a ellos por la cantidad y calidad de sus figuras.

A su vez, las esculturas de barro mesopotámicas destinadas a un uso adivinatorio constituyen otro elemento distinguido. Estas representaciones de hígado, bazo o circunvoluciones intestinales realizadas entre 1900 y 1800 antes de Cristo son especialmente relevantes por dos razones. Incluyen caracteres cuneiformes que designan las venas, la sangre y su estado, etc., y son el primer ejemplo claro de asociación texto / imagen en la historia de la comunicación del conocimiento científico. Por otra parte, son verdaderas maquetas de los sujetos figurados y, como tal, subrayan la idea de modelo y el componente sustitutivo de la imagen, dos princi-

³ «La religion ne crée pas l'art, mais l'art la développe et l'assied victorieusement dans la sensualité de l'homme en donnant une réalité concrète aux images heureuses ou terribles sur lesquelles lui apparaît l'univers. Au fond, l'homme adore dans l'image sa propre puissance à rendre l'abstraction concrète et par elle accroître ses moyens de compréhension», citado por BINET, Jacques-Louis (1985): «Quatre image du sang», en AA.VV., *Image et science*, Herscher, París.



Ilustración 2. Hígado, modelado de barro, mesopotamia, entre 1900 y 1800 a.C.

pios substanciales de la ilustración científica y de aguda importancia en la actualidad (ilustración 2).

Es en Grecia donde se perciben tradicionalmente las premisas de lo que hoy consideramos como ciencia. De todos los pueblos del Occidente antiguo, sólo los griegos dan una explicación al universo sin recurrir a la magia o a la superstición. Son los primeros filósofos de la Naturaleza, concibiendo ideas e imaginando interpretaciones que se sostienen por sí mismas y desarrollan una verdadera actitud de espíritu científico en todas las disciplinas: matemáticas, biología, medicina, física, astronomía, etc.

Sin embargo, no disponemos apenas de testimonios acerca de la eventual presencia e implicación de la ilustración científica en estos primeros y decisivos pasos del desarrollo de la ciencia. Si Plinio el Viejo (23-79) cita a tres filósofos, Cratevus, Dyonisius y Metrodorus, que integran el dibujo en su metodología de investigación, Wilfrid Blunt y William Stearn (BLUNT y STEARN, 2000) lo entienden como el reconocimiento de que se trataba de una práctica fuera de lo común. Esta idea se ve reforzada por la argumentación crítica del propio Plinio el Viejo: «las imágenes son muy susceptibles de inducir a error, especialmente cuando se requieren tantos colores para imitar a la naturaleza con cierto éxito; además, la diversidad de copistas de las pinturas originales, y sus distintos grados de habilidad, aumentan

muy considerablemente las probabilidades de perder el necesario grado de similitud con los originales...»⁴.

Pero, independientemente de un uso comprobado de la representación por los pensadores clásicos, la sola mención a la ilustración científica en estas épocas tempranas, bajo la forma además de una lúcida reflexión acerca de la conveniencia de su uso, demuestra que la imagen presenció y acompañó al nacimiento de la ciencia, y que se presentó espontáneamente como uno de sus recursos naturales y fundamentales.

LA IMAGEN VERBAL DEL UNIVERSO MEDIEVAL

Durante la Edad Media, el espíritu clásico y sobre todo el nuevo interés por la exploración y la experiencia de la naturaleza cede el paso a su propia huella. Los estudiosos medievales se atan a los escritos de sus antecesores griegos y la ciencia de la Edad Media se consolida en torno a la iteración y profundización en la exégesis de los saberes sentados por las generaciones precedentes. Dos grandes escuelas marcan la continuidad de los filósofos griegos y árabes a través del análisis y la copia sucesiva de sus obras, dando lugar a serias polémicas entre sus seguidores respectivos. Los enfrentamientos se ven favorecidos por la ausencia de una investigación basada en un modelo que garantice mínimamente la fiabilidad de los eventuales hallazgos.

La experimentación, o mejor dicho la experiencia, se plantea desde una perspectiva donde las fronteras entre nociones como probable, posible, real, etc., quedan por fijar. La fuerte sujeción de la percepción del mundo a un determinado modelo mental «subjetivo» conduce a la descripción y el descubrimiento de un universo maravilloso. El saber así adquirido se recoge y plasma en los fenómenos de la naturaleza que despiertan su interés y se registra bajo el título de *Magias naturales*. Los científicos de entonces moldean el mundo a la idea que se hacen de él y sus mentes parecen más abiertas a las ideas que a su fisicidad. El verbo preside definitivamente a la cultura medieval y su hegemonía se ejerce en todos los dominios.

En cuanto a la producción plástica, esta dependencia se traduce en primer lugar por una relación entre el texto y la imagen reforzada, que hace de la iluminación de los manuscritos una de las principales manifestaciones artísticas de esta época; una asociación fortalecida por el paso notable del *rollo* al *códice* en el siglo V: un cambio de soporte que induce una nueva estructuración de los documentos y de sus contenidos.

Por otra parte, estas circunstancias se hacen patentes a través del propósito manifiesto del dibujo y su aplicación. Así, la función preponderante de las representaciones visuales durante la Edad Media es eminentemente didáctica, en un

⁴ PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*, citado por IVINS, W.M. (1975): *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona.



Ilustración 3. *Codex Aniciae Juliana*, a partir de un texto de Dioscórides, siglo VI.

sentido ya tradicional. Se destinan a enseñar elementos de la Historia Sagrada, por ejemplo, con el fin añadido de impresionar y emocionar los espíritus, de ahí que su valor de representación dependiera de la palabra: ilustra o traduce en imágenes lo que los textos narran.

Pero es en la definición de la naturaleza misma de la imagen que la ascendencia del verbo es particularmente ostensible. Una idea que Michel Melot (1984) resume de la siguiente manera:

Para el espíritu medieval, el hombre es la ilustración de Dios. El mundo de las formas en su totalidad es tan sólo una ilustración, cuyos sentido y relaciones se dejan entrever a veces al hombre. [...] El conocimiento del mundo no depende del conocimiento del justo funcionamiento del signo, sino de su justa interpretación. [...] En la Edad Media, la forma era tan sólo un espolio del alma, totalmente gobernado por la abstracción⁵.

Asimismo, porque el saber reside en la interpretación de la verdad conocida, los textos no se traducen, sino que se copian en griego o en latín. De la misma

⁵ «Pour l'esprit médiéval, l'homme est l'illustration de Dieu. Le monde entier des formes n'est qu'illustration, dont il est parfois donné à l'homme d'entrevoir les rapports et le sens. [...] La connaissance du monde ne dépend pas de la connaissance du juste fonctionnement du signe, mais de sa juste interprétation. [...] Au Moyen Âge, la forme n'était qu'une défroque de l'âme, entièrement gouvernée par l'abstraction». MELOT, M. (1984): *L'illustration, histoire d'un art*, Skira, Genève.



Ilustración 4. Aves, Ulisse Aldrovandi, segunda mitad del siglo XVI.

forma, las ilustraciones no exploran el universo desde una aprehensión directa del natural, sino que reproducen la imagen sabida. Lo hacen, además, a través de un lenguaje regido por reglas y jerarquías independientes de cualquier realismo innecesario y sin sentido en este contexto. La escala, el volumen, la estructura espacial, la luz y la sombra se adaptan a la idea del mundo antes que lo contrario. Es, incontestablemente, en este contexto que conviene apreciar el manuscrito más llamativo de esta época: el *Codex Aniciae Julianae*, del siglo VI. Se trata de la más antigua versión de los escritos de Dioscórides (s. I d.C.), un texto de referencia para los médicos durante más de quince siglos, que comporta numerosas ilustraciones que, aunque copias de figuraciones anteriores, son perfectamente identificables (ilustración 3).

LA REVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN RENACENTISTA

El Renacimiento se percibe como un momento «faro» en la lectura del hilo histórico del desarrollo de la ilustración científica. Esta disciplina conoce en este tiempo un impulso cualitativo y cuantitativo sin precedentes. No sólo las imágenes se hacen cada vez más presentes sino que empiezan a responder al modelo que asociamos familiarmente a la ilustración científica en la actualidad en cuanto, sobre todo, a su «naturalismo» y su valor de representación «objetiva» (ilustración 4).

Este auge se emplaza obviamente en la continuidad natural y lógica de la máxima estrechez que la relación arte/ciencia experimenta durante este periodo (ALPERS, 1990). A este respecto, basta con recordar de qué sobremanera las dos figuras emblemáticas del Renacimiento, Leonardo da Vinci y Alberto Durer, ejemplifican la personalidad del pensador universal. La expectación de estos artistas abarca campos diversos, numerosos y tradicionalmente considerados inconexos mientras llevan a cabo sus actividades de forma decididamente transdisciplinar. Para ello, y probablemente sea lo más importante, integran sus conocimientos científicos en su labor artística y, a su vez, utilizan el dibujo como una verdadera herramienta de investigación científica.

Pero la comunión de las materias no es el único factor relevante. En efecto, se ve acompañada de importantes progresos individuales en ambos dominios, ciencia y arte, en paralelo, que también inciden de forma directa y concreta en la orientación y el sentido de la ilustración científica.

En cuanto a las transformaciones que se operan en la ciencia del Renacimiento, Colín Ronan (1988) las define así: «La revolución en los conceptos y las ideas fundamentales relativas a la Naturaleza que sobrepasa y de mucho todas las demás, la que engendró la aproximación científica moderna, se inició en el siglo xv y se desarrolló hasta el fin del siglo xvi. Sus consecuencias fueron tan grandes que recibió el nombre, justificado, de revolución científica»⁶.

Si los siglos xv y xvi se consideran revolucionarios desde el punto de vista del desarrollo científico de nuestras sociedades occidentales es porque sellan los primeros pasos firmes, decididos e ineluctables hacia la constitución de una metodología de investigación científica basada en la observación, la elaboración de unas hipótesis y su verificación. Es decir, que nace la idea de un proceso de reflexión pautado y sistematizado, en el cual es su misma estructura la que proporciona las garantías de objetividad, fiabilidad y veracidad de las conclusiones alcanzadas.

La imagen no está ausente de estos inicios, marcados por la publicación de varias obras de las cuales podemos citar: Otto Brunfels, *Herbarium vivae eicones* (1532), Leonhardt Fuchs, *New Kreuterbuch* (1543), Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica* (1543), Pierre Belon, *De Aquatilibus* (1553). Estos trabajos, todos considerados como hitos de la historia de la ciencia, no sólo presentan numerosas ilustraciones, sino que éstas participan de forma significativa en la calidad de los mismos y establecen unas referencias regularmente visitadas en los siglos posteriores.

Con respecto a la entrada del arte en la modernidad, no cabe aquí pormenorizar las numerosas mutaciones experimentadas en este periodo, que siguen configurando hoy todavía gran parte de nuestra producción artística y que nos son familiares a todos los que creamos, manejamos y estudiamos las imágenes. Obviamente, la ilustración científica renacentista refleja y da cuenta de la mayoría de estos cambios, pero nos ataremos a resaltar lo que, para muchos, parece ser la aportación más decisiva de cara al desarrollo de este ámbito: el enunciado de las leyes de la perspectiva.

La definición de tal sistema de representación permite la figuración de los objetos y espacios de manera comprensible y modelizable, situando elementos como la escala, el punto de vista, el volumen, etc., en un marco de percepción visual «naturalista». Las imágenes consiguen así una estabilidad y legitimidad que favorece su comparación entre ellas y con sus sujetos, convirtiendo aquéllos en «portáti-

⁶ «Mais la révolution dans les conceptions et les idées fondamentales relatives à la Nature qui surpasse de très loin toutes les autres, celle qui engendra l'approche scientifique moderne, débuta au xv^e siècle et se poursuivit jusqu'à la fin du xvi^e siècle. Ses conséquences furent si grandes qu'elle a reçu, à juste titre, le nom de révolution scientifique». RONAN, C. (1988): *Histoire mondiale des sciences*, Seuil, París.



les» (Ortega, 2002). Esta noción determinante se ve confortada por la rápida y amplia adopción y difusión de la imprenta. En efecto, Ivins (1975) demostró la implicación decisiva del invento en este proceso y subrayó su papel decisivo en la difusión y la generación del conocimiento gracias a la fiabilidad de la reproducción. Ésta, eludiendo en parte el problema de la degeneración de la representación en las copias sucesivas (en realidad, la realización de imágenes a partir de otras publicadas anteriormente es un fenómeno que sigue existiendo a lo largo de la historia hasta hoy)⁷, hace posible el cotejo de observaciones tomando como base una ilustración.

Es de notar también que la imprenta propicia el establecimiento de convenciones de representaciones y de relaciones entre texto e imagen sistematizadas a través de recursos como, por ejemplo, leyendas, comentarios, referencias, etc.; aunque la función didáctica de la ilustración científica que se configura en los siglos XV y XVI se identifica esencialmente con su valor de «mostración» del objeto representado. El lenguaje que así se esboza irá variando y evolucionando a medida que, adhiriéndose a la modernidad, la imagen vaya adquiriendo mayor autonomía respecto a la palabra.

Así, la perspectiva y la imprenta se suman a otros factores oportunos como son la Reforma o los grandes viajes de exploración, que responden a un contexto global, y, juntos, contribuyen a sentar las bases de una nueva epistemología científica alrededor de la experiencia, en el desarrollo de la cual la imagen juega un papel preponderante.

ESCENIFICAR EL SABER UNIVERSAL

La ciencia de los siglos XVII y XVIII se percibe como la consagración de los principios metodológicos nacidos en el Renacimiento. Los preceptos que fijaban la experiencia física del entorno perceptible como fuente de información objetiva, fiable y, en consecuencia, generadora de los modelos de comprensión e interpretación de las leyes que rigen el universo, se asumen como los cimientos firmes que legitiman cualquier investigación.

La mayor definición de los pasos que marcan un proceso de reflexión ya normalizado, así como el establecimiento de su secuencia, pone de relieve la importancia de la unión y articulación reforzada de la imagen y las matemáticas en este sistema. A partir de la observación atenta de los fenómenos de la naturaleza, se elaboran unas hipótesis acerca de sus causas y esencia, tras lo cual se diseñan unas experiencias destinadas a verificarlas a través del análisis matemático de los resultados obtenidos.

La cohesión y la solidez del proceso confieren rápidamente a la ciencia un alcance universal, que la ilustración propicia a la vez que refleja. Esta inclinación es

⁷ A este respecto ver BARBERO (1999), BLUNT y STEARN (2000), FORD (1992), LAURENT (1971).

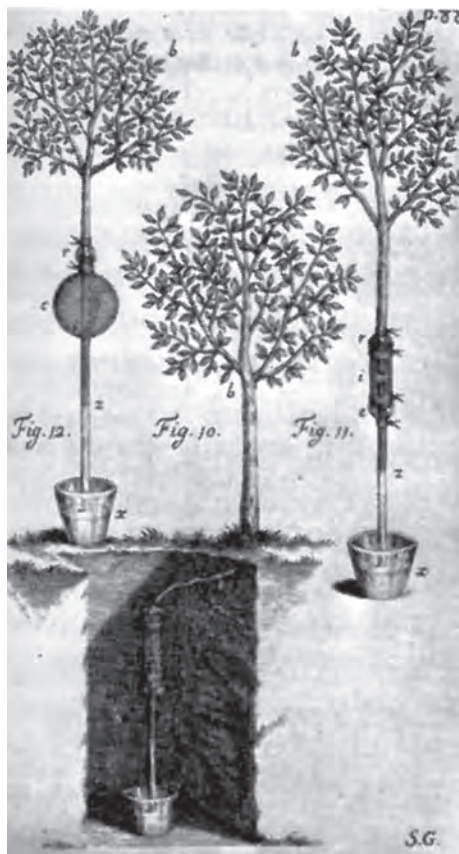


Ilustración 5. Estudio de la presión y circulación de la savia, Stephen Hales, 1727.

manifiesta en sus objetivos y pretensiones: la seguridad en la infalibilidad del método científico invita a indagar más allá de los límites tradicionales de las disciplinas usualmente establecidos, para intentar enunciar unas leyes de trascendencia global.

Requiere, tanto para el científico como para el ilustrador, de una mirada adiestrada, escrutadora y capaz de hacer abstracción de la percepción de la naturaleza superficial, para identificar, detrás del objeto soporte de la experiencia, el verdadero tema de interés. Un ejemplo claro nos viene dado por el estudio sobre la presión (un tema predilecto de la física que se investiga, en este caso, desde la botánica) y la circulación de la savia en las plantas, realizado por Stephen Hales en 1727. En las láminas que ilustran la obra, apreciamos de qué modo un árbol pierde, en la época de la clasificación de Linné, sus características individuales para asumir un papel genérico de receptáculo de la prueba (ilustración 5).

Esta tendencia universalista es notable también en su aplicación. La fe en la imagen y su plasmación convierte a la ilustración en una herramienta valiosa que permite vislumbrar la posibilidad de una catalogación completa de los seres y obje-

tos que configuran el mundo. Sobre esta base, los científicos y los dibujantes integran las tripulaciones que recorren las grandes rutas marítimas establecidas o por trazar. Estudian los hechos en su lugar y recogen muestras y especímenes que se envían a Europa. Pero sobre todo establecen a través de la imagen un registro exhaustivo de toda la información, con la confianza plena en la ilustración y su objetividad heredada del Renacimiento, ahora definitivamente asumida.

Así, los archivos y museos acogen un material gráfico cada vez más importante, que revitaliza y reorienta la noción de inventario. El siglo XVII ve la creación, por ejemplo, de la famosa colección de los «Vélins» del Museo de Historia Natural de París, mientras su contribuyente temprano, el pintor Nicolas Robert (1614-1684), se convierte en uno de los primeros ilustradores científicos de renombre.

Gracias a la imagen, el científico abarca un campo de investigación mucho más amplio en cuanto a la cantidad de objetos a su disposición y a las perspectivas de estudio. Cuando el índice de un gabinete de curiosidades tiene un valor finito proporcional a la colección y, en consecuencia, muy personal, las ilustraciones permiten afinar la tarea de catalogación hacia una clasificación razonada. Hacen posible, además del análisis individual, una sistematización coherente del conjunto que plantea cuestiones globales, y, como tal, constituye un verdadero modelo del universo.

Son particularmente representativos en este sentido los trabajos de Carl von Linné (1707-1778) y su sistema binominal o la *Historia natural* de George Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), publicada en 36 volúmenes más 8 póstumos.

A su vez, estos estudios condicionan las figuraciones posteriores en la medida en que imponen un nuevo orden de identificación y dictan al dibujante una nueva jerarquía de la representación. En el caso de la ilustración botánica, la adopción de las teorías de Linné y sus seguidores lleva a la integración en la imagen de una serie de elementos normalizados (se trata esencialmente de cortes, secciones y vistas añadidas destinados a la descripción completa de los órganos reproductores) con el fin de asegurar la definición de la planta representada en el marco de las reglas recientemente adoptadas.

Esta vocación reguladora, que poco a poco va a configurar un lenguaje propio a la ilustración científica, no es ni puntual, ni arbitraria, ni circunstancial. Es el corolario de un aspecto decisivo de la ciencia. Responde a la pregunta fundamental que se hacen indiferentemente el científico y el dibujante entregados a una metodología científica que plantea la interrogación del universo a través de la observación: ¿qué es lo que veo?

Esta pregunta se formula en un grado más elemental todavía en una época en que la imagen empieza a recorrer un universo nuevo, que se hizo a la luz con el empleo de los recién inventados telescopios y microscopios.

Robert Hooke (1635-1703) y Anton van Leeuwenhoek (1632-1723), los más distinguidos de los primeros investigadores vía microscopios, se enfrentan a «lo nunca visto» pero además lo hacen en condiciones nunca experimentadas hasta ahora. El desfase de orden espacial, que Hooke define como la «desproporción del



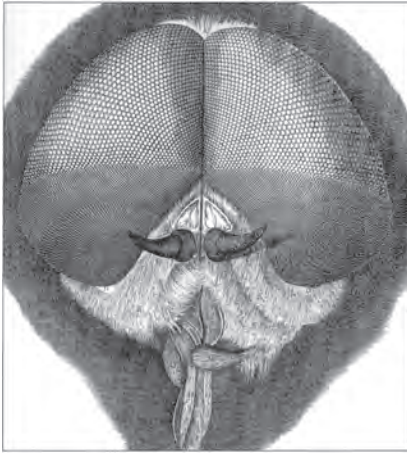


Ilustración 6. Ojos y cabeza de mosca,
Robert Hooke, 1665.

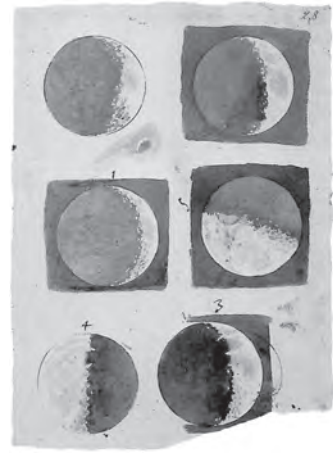


Ilustración 7. Las seis fases de la
luna, Galileo, 1616.

objeto al órgano (visual)⁸, es innegable y su superación significa una dificultad añadida. Por otra parte, la identificación y la descripción de esta nueva realidad implican crear sus propias referencias visuales para construir un paradigma interpretativo aplicable al objeto observado. La clave reside en traducir los patrones de luces y sombras considerados en una imagen coherente, tridimensional y que hiciera referencia a formas conocidas. Hooke describe cómo:

Me he esforzado... primero en descubrir el aspecto verdadero... Jamás comencé a hacer un bosquejo antes de haber descubierto la forma verdadera, mediante numerosas observaciones en condiciones de luz distintas y según varios puntos de vista. Resulta extremadamente difícil, en algunos objetos, distinguir entre una prominencia y una depresión, entre una sombra y una mancha negra, o entre un reflejo y una claridad en el color⁹.

Pero si las lentes ponen de relieve la complejidad substancial de la imagen, no parece quebrantar la confianza en su objetividad. De hecho, cuando los adversarios aristotélicos de Galileo (1564-1642) se niegan a mirar por el artefacto que construyó es porque entienden que la observación ancla el fenómeno en la realidad y que, por consiguiente, su posterior negación se hace más precaria (ilustraciones 6 y 7).

⁸ Citado por KEMP, M. (2000): *Visualizations the Nature book of art and science*, University of California Press, Berkeley.

⁹ «I have endeavoured [...] first to discover the true appearance [...] I never began to make a draught before by many examinations in several lights, and in several positions to these lights, I

Como vemos, la convicción de la universalidad del método científico marca este periodo, y la imagen que lo configura también lo consagra como el verdadero protagonista de estos siglos. Las ilustraciones no se limitan a exponer teorías o mostrar y describir sus resultados, sino que plasman la experimentación que llevó a tales conclusiones, hecho apreciable de forma significativa en las obras de Antoine de Lavoisier (1743-1794).

En este sentido, coincide con las ideas pedagógicas desarrolladas por los filósofos de la Ilustración y reiteradas por la Revolución Francesa. Tal vez la máxima manifestación de estas ideas, o la de mayor influencia, sea la Enciclopedia o *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, cuyo título completo expresa de forma directa la influencia del pensamiento racionalista. Su objetivo es la constitución de una herramienta «democrática» privilegiada, destinada a la enseñanza y la formación. Esta tarea no se concibe sin el recurso a la ilustración.

UN MUNDO SISTEMÁTICO, UNA IMAGEN SISTEMATIZADA

La ciencia decimonónica, a falta de alcanzar la razón definitiva que los siglos anteriores parecían prometerle, goza de la seguridad que le confiere un saber dominador. Rebasado el regocijo en sus descubrimientos y su propio potencial, llega la hora de la plenitud, de la afirmación y el reconocimiento social de la ciencia aplicada. El siglo XIX abre la era de la tecnología, con aportaciones tan significativas como la máquina de vapor, el telar mecanizado, el ferrocarril, etc.

La percepción eminentemente práctica de la ciencia, directamente liada a la aplicación, queda patente también en la lectura de las imágenes. Condiciona indudablemente la evolución del lenguaje de la ilustración científica y marca los ejes vertebrales que le reconocemos hoy en día.

Ésta se encamina fundamentalmente hacia una representación aséptica, sellando la progresiva desaparición de la imagen «expresiva» heredada de Vesalio y sus contemporáneos, y todavía muy presente en el siglo XVIII, como lo demuestra el paradigma de las ceras anatómicas de la colección del Museo *La Specola* en Florencia. Así, el «libro-cuadro»¹⁰ cede el paso al libro de textos llano, sobrio y técnico. Un buen ejemplo de este tipo de publicaciones es la obra de Henry Gray, *Anatomy, Descriptive and Surgical*, que se impuso como la biblia anatómica para generaciones de estudiantes, y que Martin Kemp (2000) califica como la obra que «tiene toda la suerte de ser el libro concebido, intencionalmente y sin remordimiento, con la más

had discovered the true form. For is it exceeding difficult in some objects to distinguish between a prominency and a depression, between a shadow and a black stain, or a reflection and a whiteness in the colour». Robert Hooke citado por KEMP, M. (2000): *Visualizations the Nature book of art and science*, University of California Press, Berkeley.

¹⁰ «Picture-book» en palabras de Martin Kemp (2000).

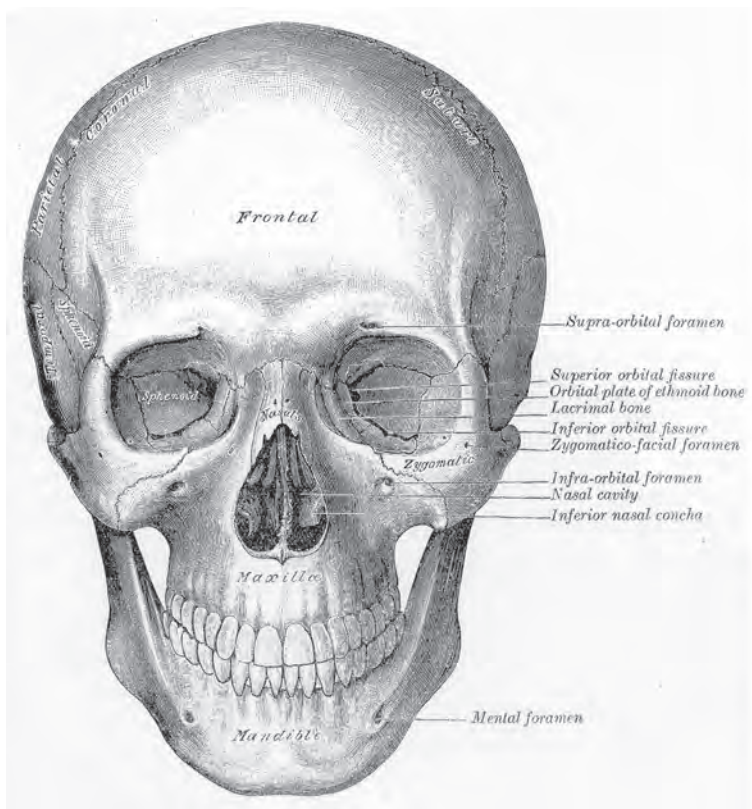


Ilustración 8. Lámina de anatomía, Henry Gray, 1858.

completa ausencia de pasión que se ha escrito jamás sobre un tema tan emocionante»¹¹ (ilustración 8).

Pero la austeridad de la imagen da cuenta de una voluntad de claridad que no se expresa sólo en el rechazo de lo superfluo. Se revela también en el recurrir a un lenguaje normalizado y sistematizado que facilita la transmisión de la información de carácter científico a los investigadores, su comprensión y correcta interpretación por parte de los profesionales implicados en la eventual aplicación de estos datos, así como su comunicación hacia un público más amplio. En efecto, una parte cada vez más importante de la sociedad aprecia la envergadura de los cambios y las con-

¹¹ «[...] bids fair to be the most remorselessly unexciting book ever written on an engaging subject». KEMP, Martin (2000): *Visualizations. The Nature book of art and science*, University of California press, Berkeley.



secuencias, prácticas pero también filosóficas, que conllevan los avances de la ciencia. Una buena muestra de ello es la venta íntegra de la primera edición del libro de Charles Darwin, *The origin of Species*, el mismo día de su publicación, en 1859.

En estas circunstancias, el consiguiente esfuerzo para la mayor difusión, favorecido por la introducción de nuevas técnicas de reproducción e impresión, asigna a la imagen un protagonismo evidente.

Sin embargo, el impulso decisivo a la imagen, a su implicación en el proceso científico y que determina inequívocamente el lugar que ocupa en su asociación a la ciencia actual, viene dado por la invención de la fotografía.

La recién nacida fotografía, que ofrece oficialmente sus servicios a la comunidad de mano de François Arago en 1839, no espera mayor madurez para encontrarse espontáneamente unida a la demostración mecanizada decimonónica y celebrada con el máximo entusiasmo. Lo dice Louis de Cormenin: «Será la gloria y también la recompensa de este siglo, tan fecundo en descubrimiento de todo tipo, el hecho de que el hombre haya reducido la distancia y el tiempo. Una feliz coincidencia ha permitido descubrir la fotografía al mismo tiempo que el ferrocarril [...]»¹². Antes de 1870, forma ya parte integrante de los recursos elementales de todas las disciplinas científicas.

Naturalmente, es ante todo la consideración benevolente de su automatismo funcional la que propicia su adopción inmediata por la era del determinismo tecnológico. A éste se debe la condición primera de la asociación sin ambages de la fotografía a la ciencia: su objetividad. El retrato de la naturaleza por sí misma, eludiendo el tamiz y la turbidez añadida de la enunciación por el científico intermediario, preserva la virginidad de la verdad. Sin embargo, profundizando en este aspecto, la imagen fotográfica empieza a describir una realidad que, aun visible como en el caso de los modelos de Etienne Jules Marey, escapa a la visión e invita a una exploración sistematizada preconizada por el astrónomo Hervé-Auguste Faye.

Asimismo, elementos tales como las distorsiones espacio-temporales, evidentes desde las primeras misiones de exploración y documentación en Oriente Medio, por ejemplo, abren unas fracturas en el discurso fotográfico original. Estos quebramientos, que se acentúan a medida que la imagen explora dimensiones y espectros prohibidos al ojo humano, están lejos de corresponder a las aspiraciones idealistas que presidían la alianza primitiva del investigador con el fotógrafo.

El sentimiento de fractura entre la realidad tradicionalmente percibida como tal y otra que se anuncia, tanto desde la ciencia como del arte, se ve confirmado por el estudio fronterizo realizado por Jean-Martin Charcot y Albert Londe. Los instigadores del servicio fotográfico del hospital de la *Salpêtrière* de París retratan sistemáticamente a sus pacientes sin obtener a cambio respuestas definitivas acerca de la naturaleza de la histeria, objeto de sus estudios, y de su posible tratamiento. Consa-

¹² Citado en LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André (1988): *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona.

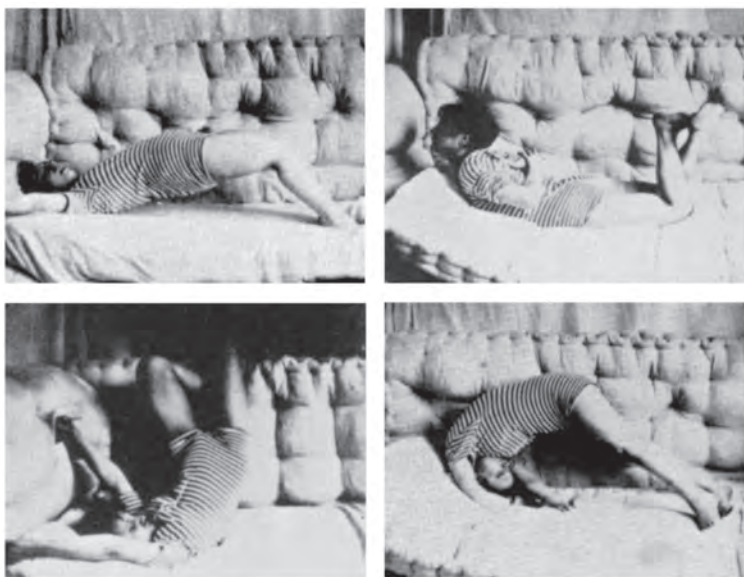


Ilustración 9. Iconografía de la histeria, Rummo, 1890.

gran así 20 años a la búsqueda infructífera de la propiedad más allá de lo manifiesto y al afán vano de ahondar en la superficie de las formas (ilustración 9).

En efecto, la relación tecnológica al mundo, que marca el fin de milenio, tiende a desplazar la interacción del hombre con su entorno desde el plano sensible hasta la relación de causa / efecto. El nuevo espectador del universo plantea los límites de la observación como elemento de la metodología científica. Duda del ojo como testigo fiel de la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad, y se dota de un «órgano» de percepción ampliado y ratificado según los mismos preceptos de la ciencia.

Esta inclinación relativista es patente a su vez en las orientaciones de las ciencias: las teorías de la relatividad y de los cuantales, en física; el interés renovado por la naturaleza del universo, en astronomía; la morfología que se revela condicionada por la evolución y la genética, en biología; hasta las posturas de Claude Lévi-Strauss y André Leroi-Gourhan que se alejan del estudio del objeto como tal para privilegiar las estructuras y relaciones, en etnología y arqueología respectivamente.

HACIA UNA NUEVA DEFINICIÓN DE LA IMAGEN CIENTÍFICA

En este contexto, las imágenes ya no son lo que parecen. Dejan de sustituir, en un sentido mimético, un mundo que enseña mucho más que lo que el ojo



Ilustración 10. La mano de la señora Röntgen, Wilhelm Röntgen, 1895.



Ilustración 11. Moléculas orgánicas, microscopio óptico, 160 aumentos, Pierre Noyrez.

permite apreciar. Si parecen conservar una dimensión ilusionista de figuración, son manifestaciones o materializaciones que anclan la realidad en una fisicidad ya superada.

El papel de la ilustración científica es ahora el de traductor. Trata de salvar el descuartizamiento de un hombre que todavía se mueve en un espacio modelado según las leyes de la percepción visual, pero que cada vez más se define según información y conceptos que escapan a dicho sistema. Las imágenes, desde la espectroscopia y los rayos X hasta los microscopios con sonda de barrido y la resonancia magnética, organizan los datos referentes de esencia muy diversa de forma visualmente perceptible y legible (ilustraciones 10 y 11).

La irrupción del ordenador es decisiva en este proceso de modelización de una realidad virtual, es decir que carece de la fisicidad tan fundamental desde el Renacimiento. La ilustración mantiene el lazo de unión entre la ciencia y la comprensión física de las cosas, entre una ciencia que aleja la verdad del mundo sensible y el individuo que todavía lo experimenta a diario. Los modelos así concebidos pueden ser plasmados de la realidad sondeada, o ser totalmente simulados y anticipados.

En efecto, más allá de su potencial descriptivo y bajo el impulso decisivo del advenimiento de las herramientas digitales, son las reconstrucciones y las simu-

laciones —promesas según palabras de Michel Serres (1999)— las que configuran ahora una verdadera «imaginiería» científica. En estas circunstancias, parece legítimo interrogarse sobre la motivación, justificación y acierto del acomodo de la ciencia a esta nueva situación donde, como lo recuerda Paul Caro (1997), «las teorías científicas no pueden ser admitidas sin una confirmación por evidencias experimentales. Como con los instrumentos modernos, la imagen es muy a menudo el producto último de una experiencia, ella misma se convierte en prueba. Además, con frecuencia, es la única posible»¹³.

FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Alce, grabado de Kloftefoss, en JELINEK, Jan (1989): *Encyclopédie illustrée de l'homme préhistorique*, Gründ, París.

Ilustración 2. Hígado, modelado de barro, Mesopotamia, entre 1900 y 1800 a.C., en STROSBURG, Eliane (1999): *Art et Science*, Unesco, París.

Ilustración 3. Codex Aniciae Julianaee, a partir de un texto de Dioscórides, siglo VI, en LACK, Walter (2001): *Garden Eden*, Taschen, Köln.

Ilustración 4. Aves, Ulisse Aldrovandi, segunda mitad del siglo XVI, en *Il teatro della natura di Ulisse Aldrovandi*, Archivos on line, Universidad de Bologna, (noviembre 2004). <http://www.filosofia.unibo.it/aldrovandi/default.htm>.

Ilustración 5. Estudio de la presión y circulación de la savia, Stephen Hales, 1727, en RONAN, Colin (1988): *Histoire mondiale des sciences*, Seuil, París.

Ilustración 6. Ojos y cabeza de mosca, Robert Hooke, 1665, en HAMOU, Philippe (2001): *La mutation du visible*, volume 2, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq.

Ilustración 7. Las seis fases de la luna, Galileo, 1616, en STROSBURG, Eliane (1999): *Art et Science*, Unesco, París.

Ilustración 8. Lámina de anatomía, Henry Gray, 1858, en FORD, Brian J. (1992), *Images of science*. The British Library, London.

Ilustración 9. Iconografía de la histeria, Rummo, 1890, en DIDI-HUBERMAN, Georges (1982): *Invention de l'hystérie*, Macula, París.

Ilustración 10. La mano de la señora Röntgen, Wilhelm Röntgen, 1895, en SICARD, Monique (1991): *Images d'un autre monde*, Centre National de la Photographie, París.

Ilustración 11. Moléculas orgánicas, microscopio óptico, 160 aumentos, Pierre Noyrez, en SICARD, Monique (1991): *Images d'un autre monde*, Centre National de la Photographie, París.

¹³ CARO, P. (1997): «Las imágenes de ciencia», *Quark*, 9, pp. 14-20.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1985), *Image et science*, Centre Georges Pompidou, Herscher, París.
- ALPERS, Svetlana (1990), *L'art de dépendre*, Gallimard, París.
- BARBERO RICHART, Manuel (1999), *Iconografía animal. La representación animal en libros europeos de Historia Natural de los siglos XVI y XVII*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, vol. I y II.
- BLUNT, Wilfrid y STEARN, William T. (2000), *The Art of Botanical Illustration*, The Antique Collectors' Club, London.
- CALVO, Luis (1997), «Imagen y ciencia. En torno a la indagación sobre la búsqueda de la naturaleza biológica de la cultura», *Quark*, 9, pp. 25-35.
- CARO, Paul (1997), «Las imágenes de ciencia», *Quark*, 9, pp. 14-20.
- FORD, Brian John (1992), *Image of science: a history of scientific illustration*, British Library, London.
- FREEMAN, L.G. (1977), «Mamut, jabalí y bisonte en Altamira: reinterpretaciones sugeridas por la historia natural» en AA.VV.: *Curso de arte rupestre paleolítico*. Universidad Menéndez Pelayo. Santander.
- IVINS, W.M. (1975), *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona.
- KEMP, Martin (2000), *Visualizations the Nature book of art and science*, University of California Press, Berkeley.
- LAURENT, Pierre (1971), «Iconographie et copies successives. La gravure anthropomorphe du Placard», *Mémoires de la Société Archéologique et Historique de la Charente*, pp. 215-28.
- LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André (1988), *Historia de la fotografía*, Martínez Roca, Barcelona.
- MELOT, Michel (1984), *L'illustration, histoire d'un art*, Skira, Genève.
- ORTEGA, María Luisa (2002), «Imágenes, conocimiento y educación. Reflexiones desde la historia de la representación visual en las ciencias», *Tarbiya*, 31, pp. 11-38.
- RONAN, Colin (1988), *Histoire mondiale des sciences*, Seuil, París.

LA ILUSTRACIÓN CIENTÍFICA DE LA *DRACAENA DRACO* DE CANARIAS (1576-1970)

Pilar González Araña
pilarpga@telefonica.net

RESUMEN

El estudio de la representación gráfica de la *Dracaena draco* a lo largo del tiempo nos permite realizar un recorrido a través del dibujo científico y de ilustración de los dragos de Canarias. El estudio de las estampas realizadas de este árbol singular, en diversas técnicas gráficas propias del dibujo y de la ilustración, nos sirve de excusa y de hilo conductor para establecer la vinculación de estas disciplinas de alto contenido artístico con la investigación y la ciencia, en el ámbito de la Botánica, la Biología o la Química, comentando lo interesante que sería poder incluir este tipo de formación en los centros de Arte.

PALABRAS CLAVE: drago, *Dracaena draco*, sangre de drago, resina, ilustración, dibujo científico, Botánica, endemismo, ensiforme, lanceolado, inflorescencia.

ABSTRACT

The study of the graphic representation of the dracaena draco over time has enabled us to produce an analysis through the scientific drawing and illustration of the dragon trees of the Canary Islands. The study of the engravings made in this rare tree in different drawing and illustration graphic techniques serves as both an excuse and guide to establishing the connection of these highly artistic disciplines with research and science in botany, biology and chemistry, commenting on how interesting it would be to be able to include this type of training in art centres.

KEY WORDS: Dragon tree, *Dracaena draco*, Dragon tree blood, Resin, Illustration, Scientific drawing, Botanic, Endemism, Ensiform, Lanceolate, Inflorescence.

La idea de desarrollar este artículo surge tras la investigación realizada en la tesis doctoral «Análisis de la resina sangre de drago. Técnicas y procedimientos artísticos». El drago es un árbol emblemático de las Islas Canarias al igual que la resina que exuda su tronco conocida como sangre de drago.

Esta investigación relacionó el tema, por un lado con el ámbito del arte (iconografía, historia del arte y técnicas artísticas) y, por otro, con la naturaleza física de la *Dracaena draco* y de la resina sangre de drago (Botánica, Biología y Química).



El texto que presentamos se centra en el estudio de la representación gráfica del vegetal endémico macaronésico, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX.

El estudio sistemático de las plantas se inicia en la cultura griega. Reconocemos a Teofrasto (372-287 a.C.) como «el primer botánico de la historia»; este sabio del mundo antiguo, discípulo de Aristóteles, en un intento por discernir racionalmente la realidad que le circundaba, compuso un número extraordinario de obras de las que se conservan al completo sólo dos trabajos de Botánica. En estos estudios Teofrasto se dedicó a ordenar y clasificar especies vegetales y a él se debe la primera organización de especies vegetales atendiendo a la morfología de la semilla.

Esta labor de análisis y clasificación continuó en la época romana, etapa a la que pertenece el texto *De Materia Médica*, escrito por Dioscórides (I d.C.). En esta obra aparece reflejada por primera vez la existencia y naturaleza de la sangre de drago, considerada sobre todo por las propiedades que como fármaco poseía la resina que exudaba el tronco de la *Dracaena draco*. Catorce siglos más tarde, en la traducción y comentarios que sobre esta obra hace Andrés de Laguna, se deja entrever la posibilidad del uso fraudulento de la sangre de drago en lugar del cinabrio, pigmento rojo encendido obtenido de la oxidación del hierro, muy apreciado en la época romana pero muy tóxico y difícil de obtener¹.

Sabemos también del conocimiento de la resina sangre de drago en época romana a través de la *Historia Natural* de Plinio (I d.C.). Este autor romano comenta la procedencia de esta sustancia cuando se refiere al arte griego y de la manera en que los griegos fueron capaces de realizar grandes obras a pesar de carecer del «fango de los ríos de la India y la sangre de sus dragones y elefantes...», es decir, del índigo y de la sangre de drago².

No se producen avances susceptibles de ser mencionados en el mundo de la Botánica en los siglos posteriores a la etapa romana. Durante toda la Edad Media sólo tuvo importancia la Botánica descriptiva, aunque no la de clasificación, que se mantuvo inalterable hasta el siglo XVIII, cuando se hará una nueva división, esta vez por flores y frutos. De esta manera enmarcamos un estático y poco fructífero periodo de la historia en cuanto a desarrollo científico se refiere.

Los siglos XV y XVI, con el auge de la navegación, trajeron consigo la apertura de nuevas rutas, el descubrimiento de nuevas tierras y el fenómeno del traslado de elementos autóctonos de estas regiones desconocidas a los grandes puertos del continente europeo. En los últimos decenios del siglo XV, los navegantes van trayendo a Europa, acaso en mayor número a los puertos de los Países Bajos y Portugal, noticias de nuevas gentes, de animales y plantas desconocidos de aquellas lejanas tierras que, poco a poco, se van descubriendo en el ilimitado Atlántico.

¹ DIOSCÓRIDES: *De materia Médica*, traducción y comentarios de Andrés de Laguna, 1651, cap. LXVIII.

² PLINIO: *Naturalia Historia*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.

La actividad y el conocimiento latentes durante más de mil años remite por fin y Europa comienza a salir de su letargo imbuída por el carácter mercantil de la recién nacida burguesía que será el motor de arranque que originará la apertura de nuevas rutas comerciales. Estas rutas cada vez más osadas permiten a los navegantes alejarse cada vez más de las costas; estas circunstancias concurren con otras de tipo económico, político, de presión demográfica, etc., que arrastran a Europa hacia el Atlántico. Nos encontramos ya en los siglos XV y XVI, momento en que el mundo amplía sus límites.

Canarias no quedará al margen de esta realidad; desde el siglo XIV llegan al Archipiélago aventureros genoveses, portugueses, normandos, castellanos, etc., con afán de lucro. De hecho se extiende la hipótesis de que el noble normando Jean de Bethencourt, considerado como el descubridor en época moderna de Canarias, tuviese intereses económicos en estas tierras, concretamente en la consecución de materias tintóreas susceptibles de ser utilizadas en la industria del teñido que poseía en Normandía y entre las que se encontraba la sangre de drago³.

En estas naves existía la figura del cronista, transcriptor de la realidad descubierta y, como no debemos olvidar que estos viajes son expediciones también de tipo comercial, es lógico pensar que la labor de estos transcriptores fuera la de recabar información sobre especies peculiares susceptibles de ser trasladadas y explotadas en los reinos organizadores de estos viajes. Los navegantes van llevando al continente noticias y probablemente documentación gráfica en forma de bosquejos de gentes, animales y plantas diferentes a las conocidas hasta entonces que encuentran en las tierras que se van explorando⁴.

Probablemente, entre los relatos y noticias de los navegantes que habían visitado Canarias o el resto de los archipiélagos macaronésicos hubiera descripciones de los dragos, y no es de extrañar que la rareza de esta especie, así como la fama de su longevidad, inspirase la obra de los hombres de ciencia y la fantasía de los artistas de la época, lo que queda patente en textos literarios, estudios científicos, obras de arte, etc. Esta comunicación irreal y misteriosa que envolvía las noticias ofrecidas sobre el drago condujeron en el caso de algunos artistas a cometer errores de representación. Apreciamos este aspecto confuso en los presuntos dragos que aparecen en la obra del flamenco Lucas Gassel (1500-1570), *Paisaje con la vocación de San Mateo*⁵, en donde la identificación de estos árboles acarrea algunas dificultades al no encontrar en ellos la claridad que pretendía su autor, producto, como

³ CIORANESCU, A.: *Jean de Bethencourt*, Aula de Cultura de Tenerife. 1982.

⁴ MORALES PADRÓN, F.: *Canarias: Crónica de su conquista. Descripción hecha por un expedicionario que participa en la conquista de Canarias*, p. 439 «...es árbol particular, es formado en un tronco i de alli salen muchos gajos a modo de ypsilon o y griega i en lo alto hacen todos un prado muy verde con las hojas que no las tiene en otra parte que en cohollo, y son a modo de hojas de lirio, i el árbol es mui grande, destila una goma cuando la hieren con guezco i no con hierro i va poco a poco destilando aquella lágrima muy rubicunda llamada sangre...».

⁵ *La peinture flamande de la Renaissance*, Éditions Meddens, Bruselas, 1968.





Fig. 1. Gassel. L.: «Paisaje con la vocación de San Mateo»,
La peinture flamande de la Renaissance, Éditions Meddens, Bruselas, 1968.

decíamos anteriormente, del desconocimiento real de los caracteres de la planta y de la imaginación desbordada del pintor, (fig. 1).

Otro autor en el que se despierta el interés ante la visión de tantas cosas extrañas es Schonghauer. Martin Schonghauer (1445-1491), más conocido en su faceta de grabador, fue el más influyente de los artistas del Prerrenacimiento alemán. Se le ha tenido como el primero en introducir en el Arte la representación de un drago de Canarias, o por lo menos de ser el autor de la primera obra conocida en la que figura una *Dracaena draco*, anticipándose en un siglo a la primera representación botánica de la especie. Se trata de un grabado de 1475 que lleva por título *La Huida a Egipto*. Lo que sorprende de este grabado, al contrario del cuadro realizada con posterioridad en la técnica del temple por Gassel, es la fidelidad representativa, que nunca podría lograrse mediante una simple descripción, razón por la que se baraja la posibilidad de que Shonghauer hubiera visto un ejemplar vivo. Esta teoría, desarrollada por H. Schenk⁶, indica que este pintor debió tomar su modelo del natural en algún viaje realizado al sur de España o que hubiera accedido a algún

⁶ SCHENK. H.: *Beiträge zur Kenntnis der Vegetation der Canarischen Inseln. Deutsche Tiefsee-expedition 1898-1899*, Bd. II, 1, Teil, 1907.



Fig. 2. Schongauer. M.: «La huida a Egipto»
Anderson. F.J.: *The illustrated Bartsch*
(Germanbook illustration trough 1500),
Ed. Abaris Books, New York, 1984.



Fig. 3. Durero. A.: «La Huida a Egipto».
Panofsky, E.: *Vida y Arte de Alberto Durero*,
Alianza Forma, Madrid, 1982.

libro de viajes debidamente ilustrado, tesis que sugiere E. Calandre, a tenor de una información que obtiene de manera verbal⁷.

El grabado del maestro alemán es de una aproximación a la fisonomía de la planta casi científica. Esta obra influyó enormemente entre los artistas del momento, que la tomaron como referencia para elaborar la suya, de hecho ha sido el germen de trabajos posteriores en los que aparecen dragos. Curiosamente la figura del drago comenzó a aparecer de manera desconcertante en la obra de algunos autores flamencos y alemanes de finales del siglo XV y comienzos del XVI que, sin duda, se sintieron fuertemente impresionados ante la visión de este árbol singular, como es el caso de Burgkmair, aprendiz en el taller de Schongauer (fig. 2) o de Durero (fig. 3)

⁷ CALANDRE DE PITA: *El Drago en un cuadro del Bosco y en un grabado de Schongauer*, 1956. «...de la posible existencia de un cierto manuscrito, antes de la segunda guerra mundial en una ciudad alemana, poseemos una referencia verbal que por inconcreta y confusa no puede aquí valorarse...».



△ Fig. 4. Wolghemut.: «El Paraíso». *Traza y Baza*, Cuadernos hispanos de simbología arte y literatura, Palma de Mallorca, 1972.



▽ Fig. 5. Bosco. H.: «El Paraíso del Jardín de las Delicias». *Grandes Estilos de la Pintura. Gótico*, Ediciones Sedmay,

en el de Wolghemut, (fig. 4) este último fue a su vez maestro de El Bosco (fig. 5) y ambos tienen obra en donde aparecen dragos.

El maremagnum que se desencadena con el descubrimiento de nuevos territorios origina el fenómeno del traslado de especies autóctonas que se implantan en otros lugares. Esta actitud se convirtió casi en una práctica, lo que favoreció el nacimiento y desarrollo de herbarios a lo largo y ancho del continente europeo, el primero de los cuales, situado en Inglaterra, data de 1546. La construcción de estos primeros jardines botánicos continuó difundiéndose por todo el norte de Europa y podemos decir, sin lugar a dudas, que los farmacéuticos de las regiones nórdicas, estudiosos de las plantas y de sus propiedades, atendiendo en buena parte a su posible interés medicinal o industrial, fueron los precursores de la botánica moderna.

El interés que despierta esta nueva ciencia conduce a la organización de las primeras expediciones botánicas con carácter específico ya a mediados del siglo XVI que recorren el continente americano y el Imperio Turco con clara intención de

estudiar las especies vegetales. Estas expediciones serán cada vez más frecuentes, la información del naturalista cada vez más puntual y el traslado e implante de especies en lugares distintos de donde son endémicas cada vez más común. En Canarias, por ejemplo, se introducen muchas especies, en su mayoría procedentes de Sudamérica, como la cochinilla (parásito de la tunera del que se extrae el carmín), la yuca, la yerba pastel, de la que se extraía un tinte azul que dejó de utilizarse con la aparición del añil, etc. A su vez, plantas oriundas de Canarias, como es el caso del drago, fueron a parar a tantos otros países; esta variedad de *Dracaena*, específica de la Macaronesia y capaz de aclimatarse a condiciones físicas diversas, en ocasiones extremas, pasa a formar parte de la flora sudamericana y se cultiva igualmente en Australia, Estados Unidos y Europa.

Toda esta actividad fomenta también actitudes filántropas, que favorecen el conocimiento de las nuevas especies descubiertas, es el caso de los Fugger banqueros al servicio de Carlos V, que mantenían delegaciones en Alemania, Países Bajos y España. Los Fugger, humanistas aficionados al arte y muy amantes de las plantas, crean un espléndido jardín en Amberes. Es posible que en el jardín de Amberes contasen con alguna ilustración de dragos que sea el punto de partida de la representación de algún artista del norte europeo como la de Burgkmair, pintor al servicio de los Augsburgo⁸, con quienes la familia de banqueros mantenía una estrecha relación de tipo comercial aunque todo apunta a que la obra de este autor «San Juan en Patmos» (fig. 6) y «La huida a Egipto» (fig. 7), atribuida al un pupilo de Van der Weyden, Maestro de Santa Catalina, en la que aparecen dragos, también están influenciadas por la obra de Schonghauer.

Apreciamos, pues, que la fascinación que produce la visión y el conocimiento de las nuevas especies vegetales encontradas también queda reflejada gráficamente; de hecho, este fenómeno repercute en el arte ya que es el momento en que los artistas dan una importancia al paisaje que hasta entonces no tenía.

Existían descripciones de caracteres físicos del drago, puesto que, por su formidable apariencia, no pasaba desapercibido y a él se refieren Cadamosto⁹, Bethencourt¹⁰, Munzer¹¹, etc., en sus crónicas de viaje. Pero la primera ilustración botánica del drago corresponde a finales del siglo XVI y el ejemplar vivo que sirvió

⁸ MATEO GÓMEZ. I.: «Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del Jardín de las Delicias del Bosco», p. 14. La autora se refiere a la obra de Behling *Die Pfände in der Mittelalterlichen Tafelmalerei* que habla de la representación del drago en el cuadro de Burgkmair y comenta la posibilidad de que tal vez los Fugger tuvieran algún dibujo del drago en su colección.

⁹ CADAMOSTO. A.: *Viagens de Luis de Cadamosto e de Pedro de Sintra*, Lisboa, 1948 «...sangue de drago, o qual nasce de algumas árvores que há nela, o qual sangue é goma que deitam aquelas árvores em certo tempo do ano. E tirase deste modo: dás alguns golpes de machado no pé da árvore; e no ano seguinte, em certo tempo, os ditos cortes deitam goma, a qual cozem e purificam, e faz-se sangue...».

¹⁰ CIORANESCU. A.: *Jean de Bethencourt*, Aula de pintura de Tenerife 1982.

¹¹ MUNZER. J.: *Viaje por España y Portugal*. «...Vimos un gran árbol llamado dragón que destila un jugo bermejo como la sangre del dragón...».





△ Fig. 6. Burgkmair, H.: «San Juan en Patmos» *Historia General del Arte*, Ed. Planeta, Barcelona, 1992.



Fig. 7. Maestro de la Leyenda de Santa Catalina. «La Huida a Egipto», △
Friedlander, *Les primitives flamands*, The National Gallery of Melbourne, Bruselas, 1971.

como modelo no es precisamente un drago de Canarias. Se trata de un grabado en madera ejecutado a partir de una acuarela atribuida al ilustrador botánico Pierre Van der Borcht (fig. 8) que aparece incluida en *Rariorum aliquot stirpium par Hispanas observarum Historia o (Historia de algunas estirpes singulares [de plantas] observadas en España, 1576)*, obra de carácter botánico escrita por el versado escritor, de origen flamenco, Clusio. Esta xilografía, al igual que el resto de los dibujos de esta obra son, según Whitehead, de gran calidad y podrían ser utilizados aun hoy en trabajos modernos de botánica. La ilustración toma como referente un drago que se encontraba en el jardín del monasterio de Santa María de Gracia en Lisboa y muestra siete ramas con flor y fruto, así como la característica hoja lanceolada de un drago por tres veces ramificado.

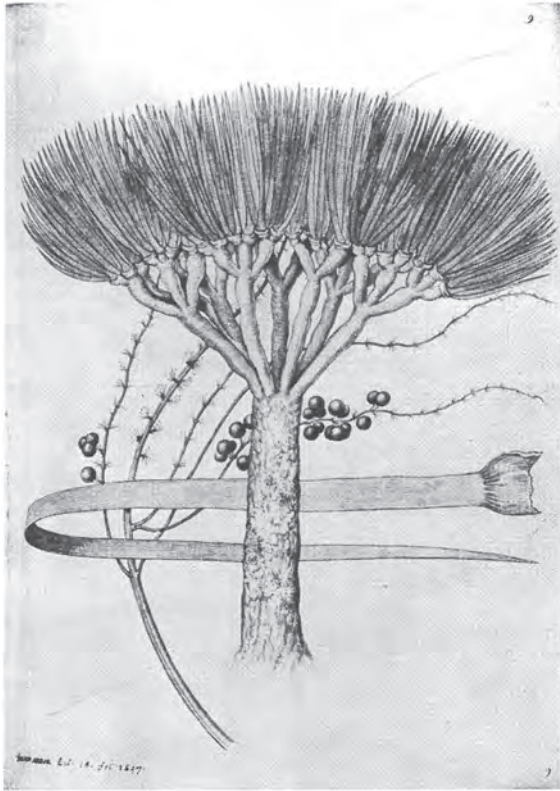


Fig. 8. Van der Borch: Acuarela de un drago. Laca Menéndez de Luarca. L.R. *Anales del Jardín Botánico de Madrid*, 55(2), 1997. Las plantas vasculares de la Península Ibérica en la obra de Clusio: envíos de semillas de Sevilla a Leiden.

Clusio mostró especial interés por las plantas exóticas, entre las que cabe destacar el *draco arbor*¹²; este escritor reconoce en el drago del claustro luso la especie de «aspecto semejante al de un dragón», origen de la bestia fabulosa que el físico y cronista sevillano Monardes describiera en *Joyfull Newes Out of the Newe Founde Worlde* (1574). Este texto cuenta con el extraño dibujo que representa el fruto de un drago en cuyo interior se encuentra un dragón diminuto con el que ilustra el comentario en el que hace una crítica a la leyenda que se arrastraba desde tiempos de Plinio para pronunciarse correctamente por vez primera sobre la naturaleza real de la sangre de drago, que no era otra que vulgar resina de árbol, resultado de la incisión producida en la corteza de su tronco.

¹² MENÉNDEZ DE LUARCA: «Las plantas vasculares en la península ibérica en la obra de Clusio»: «...este árbol lo vi por primera vez en Lisboa en el año 1564 de la salvación, detrás del convento de Gracia. El nombre le viene por el grosor de sus ocho ramas. Crecía en una colina entre algunos olivos, ignorado y descuidado por los frailes, pues declaraban que no producía ni flor ni fruto...».

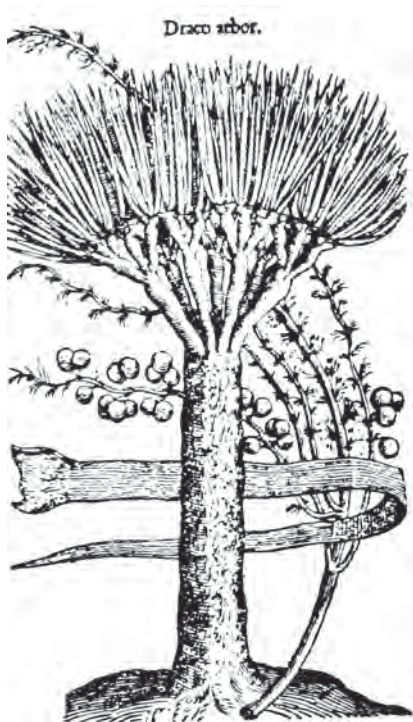


Fig. 9. Xilografía a partir de la acuarela de Van der Borcht. Parkinson, J., *The Theatricum botanicum*. 1531.

La xilografía que acompaña el texto de Clusio (fig. 9) aparece reproducida en otros estudios botánicos de aquel tiempo como en *The Theatricum Botanicum*¹³, del botánico inglés John Parkinson que clasifica la planta como *Draco Arbor*. Parkinson hace en este volumen un comentario bastante extenso sobre características, propiedades, así como de usos atribuidos a la especie y entre otros, las aplicaciones relacionadas con las artes aplicadas, en concreto, el uso que se le daba para la coloración del vidrio.

El empeño demostrado por farmacéuticos y médicos del norte de Europa en la sistematización y conocimiento de la flora exótica buscando su posible interés terapéutico se expresaba en la labor que éstos venían desarrollando en los recién inaugurados jardines botánicos europeos, que a su vez eran los organizadores de entusiastas empresas de carácter científico. Estas instituciones, siempre al lado de la ciencia y de los intelectuales, apoyaron económicamente toda una serie de expediciones que ya se habían iniciado en la segunda mitad del siglo XVI y que continuaron en los posteriores XVII, XVIII y XIX. Al margen de este fenómeno no quedan las Islas Canarias, que se presentan como una encrucijada entre África y América y que

¹³ PARKINSON, J.: *The Theatricum Botanicum*, cap. 91, 1531.



Fig. 10. Feuillée, L.: Dibujo de drago. Puig-Samper, M.A. y Pelayo, F. *El viaje del astrónomo y naturalista Louis Feuillée a las Islas Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.



Fig. 11. Feuillée, L.: Dibujo de fruto de drago. Puig-Samper, M.A. y Pelayo, F. *El viaje del astrónomo y naturalista Louis Feuillée a las Islas Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.

son reiteradamente visitadas por naturalistas, exploradores, viajeros, etc., de procedencia sobre todo inglesa y alemana, pero también de Francia, país en donde había una larga tradición en los estudios botánicos y de donde procede el primer estudio de la flora canaria, quien realiza también las primeras ilustraciones del drago.

El astrónomo y botánico francés L. Feuillée¹⁴ estuvo varios meses en el Archipiélago Canario en 1724. En este viaje herborizó zonas de Tenerife y El Hierro e hizo la descripción de una treintena de especies entre las cuales se encontraba la del drago. Aunque tradicionalmente se considera que la primera relación y clasificación de plantas endémicas de Canarias fue realizada por Linneo, debemos considerar a Feuillée como el iniciador de la exploración botánica en las islas, a pesar de que la nomenclatura utilizada por él no tuviera trascendencia en clasificaciones posteriores. De este científico conocemos dos ilustraciones del drago (figs. 10 y 11)

¹⁴ PUIG SAMPER, Pelayo, M.A.: *El viaje del astrónomo y naturalista L. Feuillée a las islas Canarias (1724)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.

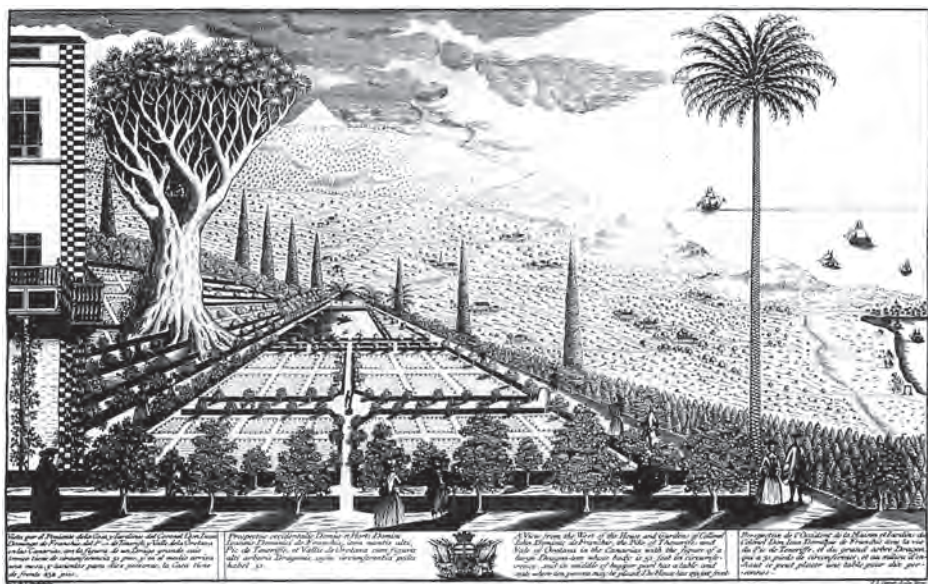


Fig. 12. Cattoir y Freudemberg, «*Jardin de Franchy*», Nueva Gráfica Ediciones, 1991.

que actualmente se encuentran depositadas, en el Musée National d'Histoire Naturelle de Paris, y que debemos considerar como las primeras ilustraciones botánicas del drago tomada de una planta viva y procedente de Canarias. Una de las estampas representa la imagen de un drago joven que habría observado en la zona de Bajamar, y la otra, un detalle del ejemplar en el que se aprecia un detalle del fruto de este vegetal. La ilustración es un dibujo esquemático resuelto a pluma y muy acertado en su descripción y realismo.

Carlos Linneo (1707-1778), médico y naturalista sueco, está considerado como «el padre de la botánica moderna» y el ideólogo del método de clasificación binaria de las plantas —fundamentada en los caracteres de los estambres y pistilos— que obtuvo tanto éxito, y cuya nomenclatura sigue utilizándose actualmente. Linneo conoció la planta del drago gracias a la descripción de Clusio y estaba muy interesado en el estudio y registro de la especie, hasta el punto de que, ante la imposibilidad de realizar el viaje a España invitado por Carlos III y de conocer un ejemplar vivo de dracaena, envió a su discípulo Loeffling con la exigencia de localizar el drago portugués e investigarlo¹⁵.

¹⁵ MENÉNDEZ DE LUARCA: «Las plantas vasculares en la península ibérica en la obra de Clusio»: «...Antes de emprender mi viaje acuerdome que me encargó Vm sobremanera buscarse el arbor Draconis, que Clusio citó y dibuxó en su tiempo, y aún dexó escrito que se hallaba en el monasterio de Ntra. Sra. de Gracia, pero ninguno de aquellos Padres conocía su nombre, quanto menos el árbol. Yo

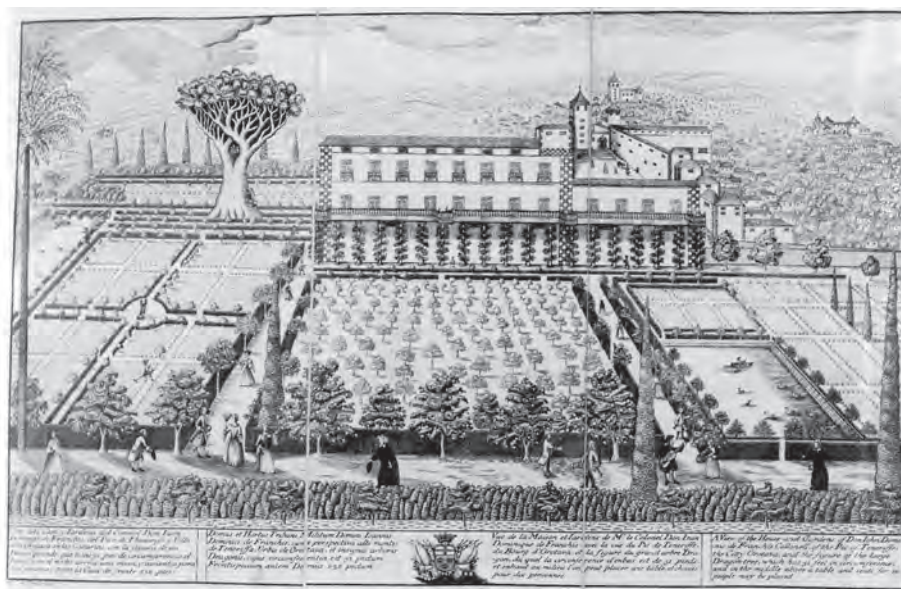


Fig. 13. Freudenberg y grabado de Brux, «Jardín de Franchy. Tenerife 1797». Una sociedad Atlántica, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1997.

La especie *Draco-Arbor*, como observamos, era ya bien conocida y se habían resuelto todos los aspectos controvertidos del vegetal, excepto el de su género. El fruto también era bien conocido pero nadie, ni siquiera Linneo, había visto las flores, lo que en principio condujo a errores de clasificación que luego en 1783 corregiría. A partir de entonces quedó, junto con otras nueve especies, definitivamente incluida en el género *Dracaena* y clasificada como *Dracaena draco* tal y como aparece registrada en *Sistema Naturae*, que data de finales del XVIII.

Francis Masson, colector de plantas y surtidor de especies de Canarias al propio Linneo, es enviado a África por el Jardín Botánico de Kew con la misión de trasladar a dicho herbario entre otras cosas el trozo arrancado al drago de La Orotava —junto con otras plantas endémicas del Archipiélago— que formaba parte de una colección hecha hacia 1770 depositada en dicho museo. La fama de este extraordinario ejemplar de La Orotava, mutilado por el viento y por los hombres y que se encontraba en el jardín de Franchy, se extendió por toda Europa hasta tal punto que era considerado como una de las maravillas de la Naturaleza por el espectáculo que sus formidables características físicas representaban (figs. 12 y 13)

mismo dudaba poderlo adquirir más al fin, con singular complacencia mía, se encontró en el Real de Alcántara cerca de Lisboa» (extracto de la carta enviada por Loeffling a Linneo en 1751).



Fig. 14. D'Ozonne. «Drago de la Orotava». Magdefrau, K., *Das Alter der Drachembäume auf Tenerife*, 1975.

Alexander von Humbolt (1769 -1859) queda igualmente impresionado ante la presencia de los dragos cuando en el verano de 1779 tuvo la oportunidad de observarlos y estudiarlos a su paso por el Archipiélago Canario rumbo a América, bautizando la especie como «el rey de las monocotiledóneas»¹⁶. La visión de aquel coloso ubicado en el jardín de Franchy —posiblemente el modelo del grabado que de niño contempló en algún volumen del Jardín Botánico de Berlín y con el cual, según sus escritos, supo de su vocación—, lo condujo a hacer una descripción exagerada y a dar estimaciones erróneas sobre la longevidad de la planta en la obra que publica en 1875, la cual aparece ilustrada con el grabado de un drago ejecutado por F. D'Ozone (fig. 14). En el dibujo de D'Ozone aparece la escalera que llevaba hasta lo alto del tronco en donde, según se cuenta, se habrían colocado la mesa y sillas para varios comensales.

Humbolt, ante la impresión que le produce esta planta, tampoco dudaría de las razones que tenían los antiguos en comparar el tronco de los dragos con el cuerpo de una serpiente y se aproxima a la descripción que Viera y Clavijo hace de la *Dracaena*

¹⁶ CIORANESCU. A.: «Alexander von Humbolt refiriéndose al paisaje de Canarias... después de haber recorrido las riberas del Orinoco, las cordilleras del Perú y los hermosos valles de Méjico, confieso no haber visto en ninguna parte un cuadro más variado, más armonioso...más arriba grupos de plataneras contrastan con los dragos, cuyo tronco ha sido comparado con razón con el cuerpo de una serpiente...».

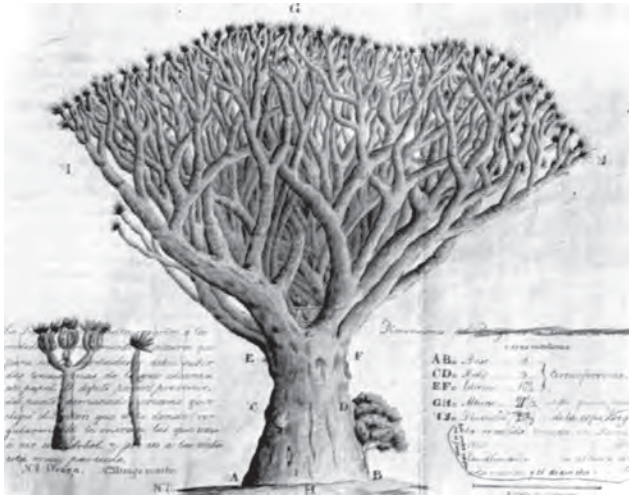


Fig. 15. Álvarez Rixo. A.: «Drago de La Orotava». *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava*. 1701-1872, Ed. Cabildo Insular de Tenerife y Patronato de Cultura Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 1994.

draco: «...la traza del tronco, largo, rollizo y taraceado de las cicatrices de las hojas que han caído, a semejanza del cuerpo de una gran culebra, coronado por la copa, erizada como una cresta, recordando, por tanto, a un mitológico dragón...»¹⁷. Esta descripción es claramente ilustrativa y demuestra en cierta medida la relación icónica que se establece entre la especie vegetal, de cuyo tronco herido manaba sangre roja tal que la humana, y el mítico animal poseedor de cualidades mágicas.

Viera y Clavijo aparece vinculado de manera epistolar con el escritor Álvarez Rixo. Este autor, de una generación posterior, se presenta como «un espíritu abierto, liberal, con un gran afán de ilustrarse, con un criterio acogedor de novedades»¹⁸, además de un ansia de saber y de divulgar estos conocimientos, y de un gusto por relacionarse con aquellos viajeros investigadores extranjeros que recorrían las islas en aquel momento.

La obra de Álvarez Rixo pasa del centenar entre manuscritos, artículos de prensa y legajos con apuntes y borradores entre los que se encuentra la *Disertación sobre el drago*. Álvarez Rixo, gran aficionado al dibujo, ilustra esta obra con una estampa coloreada a la aguada de un drago en tres etapas de desarrollo distintas (fig. 15).

¹⁷ VIERA Y CLAVIJO: *Diccionario de H^a Natural de las Islas Canarias*, Ed. La Muralla, 1982, pp. 160-161.

¹⁸ ÁLVAREZ RIXO. J.A.: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava* (1701-1872), Cabildo Insular de Tenerife y Patronato de Cultura del Puerto de la Cruz, 1994.



Fig. 16. *Drago de la Alfred Diston y su entorno.* Organismo Autónomo de Museos y Centros, Cabildo de Tenerife y Caja Canarias, 2002.

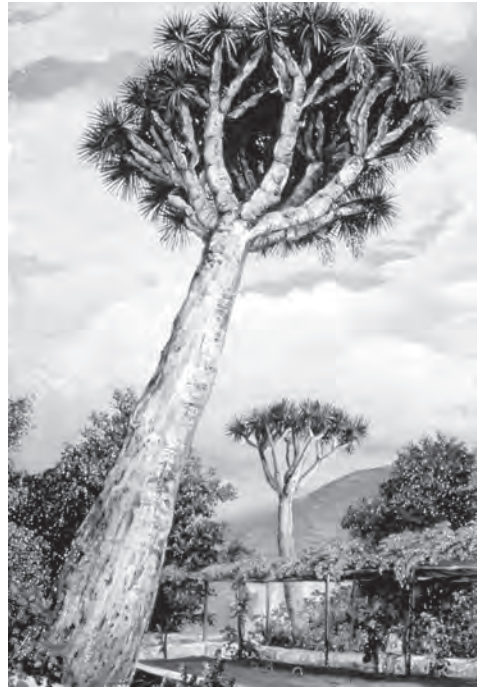


Entre los intelectuales extranjeros que trata Rixo, están J.J. Williams, colaborador en las ilustraciones de la *Historia Natural de las Islas Canarias* de Webb y Berthelot, y el inglés Alfred Diston, este último, entusiasta de la naturaleza de las Islas y un apasionado de la botánica y de la ilustración, plasma en una serie de imágenes la fauna y la flora de las Islas. Entre estas estampas hay una aguada que representa la figura del drago que estaba en el jardín de Franchy, y en la que se observa el detalle de la oquedad del tronco (fig. 16).

Otra ilustre visitante que también se vio respaldada por el Jardín Botánico inglés fue Mariannne North¹⁹ que visita las Islas en 1875. «La dama de las flores», como se la conocía entre los naturales de las Islas, pintó veintiséis óleos, cuyos motivos son distintos endemismos de la flora canaria entre los que se encuentran algunos dragos. North, que conocía la obra de Humbolt, queda decepcionada al contemplar el ejemplar de drago, ya abatido por la tormenta, que el naturalista alemán habría visto y que se encontraba en el jardín de Franchy. Añade en esta pintura un comentario sobre la edad de la planta más acertada que la de Humbolt.

¹⁹ GARCÍA PÉREZ, J.L.: *Tenerife en un lugar londinense*, Servicio de publicaciones de la Caja General de Ahorros y Cabildo de Tenerife, núm. 72, 1994.

Fig. 17. *Drago*, García Pérez. *Marianne North: Tenerife en un rincón londinense*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros y Cabildo de Tenerife, núm. 172, Investigación, 72.1994.



Esta veintena de cuadros que actualmente forman parte, junto con otros cientos de imágenes de plantas oriundas de tantos lugares del planeta que North pintó a lo largo de toda su vida, de la colección que lleva su nombre y que está depositada en el botánico de Kew. En estos óleos no sólo se recrea la belleza de la planta sino que se analizan sus peculiaridades físicas pues algunos de estos cuadros plantean la imagen de aspectos específicos de esta planta como las raíces aéreas, la fisonomía del tronco, la hoja lanceolada, el fruto, etc. (figs. 16 y 17).

Pero quizás el estudio botánico más importante sobre la flora canaria sea la *Historia natural de las Islas Canarias* de Weeb y Berthelot, preparada y publicada a lo largo de más de veinte años (1836-1850), y en donde encontramos una extensa descripción de la *Dracaena draco*, así como unas espléndidas imágenes de la planta. El responsable de la ilustración de este ambicioso proyecto fue el pintor de historia natural J.J. Williams, cuyos dibujos fueron pasados a litografía por Bernard (fig. 18).

Entre las láminas de Williams, figura una ilustración cuyo modelo es el drago de La Orotava, muy precisa en sus detalles, características y dimensiones. Toma como referente un dibujo que data de finales de los años veinte del XIX, pues en el momento que se realiza la estampa este drago ya había sido afectado por el huracán de 1819.

Se incluye también en esta obra una lámina botánica del drago, presumiblemente inspirada en el de La Orotava, de procedencia anónima y fechada en



Fig. 18. *Drago: raíces aéreas*. García Pérez. Marianne North: *Tenerife en un rincón londinense*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros y Cabildo de Tenerife, núm. 172, Investigación 72, 1994.

1790, en la que aparecen apuntes de inflorescencias y frutos, y detalles de los mismos. Es la primera ilustración que presenta detalles botánicos de las flores del drago, con los respectivos pormenores de pétalos, cáliz y corola (fig. 19).

En las *Misceláneas Canarias*²¹, obra de introducción general a la *Historia Natural de las Islas Canarias*, aparece la figura del drago integrada en el paisaje de pueblos pintorescos de Canarias. El mismo tratamiento paisajístico se observa en algunos libros de viajes en que aparece la figura del drago tanto en una calleja del pueblo palmero de los Sauces como insertado en un cultivo en La Orotava, en Los Realejos o Icod.

Otro paisaje en el que se incluye el drago de Icod, y que está firmado por Maisenbach, aparece entre las ilustraciones de *Una primavera en las Islas Canarias* del explorador suizo H. Christ²², quien introduce también en este libro de viajes

²¹ BERTHELOT, Sabin. *Misceláneas Canarias*, 1820-1830. Traducción de Luis Diego Cuscoy, Aula de Cultura de Tenerife e Instituto de Estudios Canarios: Sta. Cruz de Tenerife, 1980.

²² CHRIST: *Eine Frühlingsfahrt nach den Canarischen Inseln*, 1886.



Fig. 19. Williams. J.J. (T.H. Borda), «Dragos». *Historia General de las Islas Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

dos láminas de dragos. Una de ellas, de un drago maduro e imponente del que se aprecia, sobre todo, la rotundidad del tronco, y otra, en la que describe tres etapas del crecimiento del drago: una antes de ramificar, otra ramificada, junto a la presencia de otro ya maduro (figs. 20 y 21).

Los datos aportados por Christ, entre otros, son el precedente de estudios realizados en el siglo XX por otra hornada de investigadores botánicos entre los que destaca el alemán G. Kunkel, responsable de la primera revista especializada en temas de Botánica *Cuadernos de Botánica Canaria*. Las ilustraciones de los proyectos de este científico estaban a cargo de Mary Ann Kunkel, quien realiza varios dibujos sobre el drago para la *Flora de Gran Canaria*²³ en el que quedan reflejados

²³ KUNKEL: Flora de Gran Canaria, tomo 1, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.



Fig. 20. Anónimo: Dibujo científico de drago. Hooper & Smith, Dragon's blood tree.



Fig. 21. Maisenbach. Cristh. H.: *Un viaje a Canarias en Primavera*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

con un dibujo riguroso y detallado de la hoja, las inflorescencias y el fruto, (fig. 22) a ella se deben también otra ilustración del drago en la que se representan la peculiar ramificación en forma de huso de la rama de esta planta, y la robustez del tronco (fig. 23).

El recorrido por la representación gráfica a nivel científico de esta planta nos muestra la importancia que tiene el dibujo como disciplina y lo acertado de incorporarla a la enseñanza de las artes, pues parece curioso que aquellos que realizaron las representaciones de los dragos fueran, salvo contadas excepciones, aficionados a la observación de la naturaleza con sensibilidad y cierta destreza para el dibujo, pero todos ellos, científicos, exploradores, o familiares de éstos, que aprendieron las técnicas de la ilustración de manera autodidacta.

Las técnicas gráficas empleadas en esta disciplina son todas propias del dibujo y de la ilustración, de manera que, desde este estudio, nos parece importante reivindicar la importancia de incluir la formación de estos profesionales en el ámbito de las enseñanzas artísticas (fig. 24).



Fig. 22. Maisenbach, Cristh. H.: *Un viaje a Canarias en Primavera*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

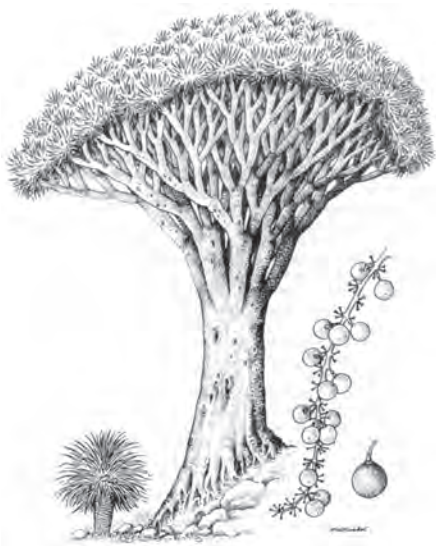


Fig. 23. Kunkel, M.A. «Drago». Kunkel, G.: *La flora de Gran Canaria*, tomo 1, 1974.



Fig. 24. Kunkel, M.A.: «Drago: flor, fruto, hoja». Kunkel, G.: *La flora de Gran Canaria*, tomo 1, 1974.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ RIXO, J.A., *Anales del Puerto de la Cruz de la Orotava (1701-1872)*, Cabildo Insular de Tenerife y Patronato de Cultura del Puerto de la Cruz, 1994.
- BERTHELOT, Sabino, *Misceláneas Canarias*.
- *Misceláneas Canarias, 1820-1830*. Traducción de Luis Diego Cuscoy, Aula de Cultura de Tenerife e Instituto de Estudios Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1980.
- CADAMOSTO. A., *Viagens de Luis de Cadamosto e de Pedro de Sintra*, Lisboa, 1948.
- CALANDRE DE PITA, *El Drago en un cuadro del Bosco y en un grabado de Schongauer*, Clavileño VII, 1956.
- CHRIST, H., *Eine, Frühlingsfabrt nach den Canarischen Inseln*, 1886.
- CIORANESCU, A., *Alexander von Humbolt en Tenerife*. Aula de Cultura de Tenerife, 1982.
- *Jean de Betencourt*, Aula de Cultura de Tenerife, 1982.
- DIOSCÓRIDES, *De materia Médica*, traducción y comentarios de Andrés de Laguna, 1651, cap. LXVIII.
- KUNKEL, G., *Flora de Gran Canaria*, tomo I, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.
- MATEO GÓMEZ, I., *Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del Jardín de las Delicias del Bosco*, Traza y Baza, 1972
- MENÉNDEZ DE LUARCA, *Las plantas vasculares en la península ibérica en la obra de Clusio*, Anales del Jardín Botánico de Madrid, 1997.
- MOON, B.E., *A vision of Eden. The life and work of Marian North*. London Hmsco, The Royal Botanic Gardens, Kew, 1980.
- MORALES PADRÓN, F., *Canarias: Crónica de su conquista*, edición conmemorativa, El Museo Canario. La peinture flamande de la Renaissance, Bruselas, 1968.
- MUNZER, J., *Viaje por España y Portugal*, 1924.
- PARKINSON, J., *The Theatricum Botanicum*, 1531.
- PLINIO, *Naturalia Historia*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- PUIG SAMPER, M.A., PELAYO, F. y SANTOS GUERRA, A., *El viaje del astrónomo y naturalista L. Feuillieé a las islas Canarias (1724)*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.
- SCHENK, H., *Beiträge zur Kenntnis der Vegetation der Canarischen Inseln*. Deutsche Tiefsee-expedition 1898-1899. Bd II. I Teil, 1907.
- VIERA y CLAVIJO, *Diccionario de Hª Natural de las Islas Canarias*, La Muralla, 1982.
- WEBB y BERTHELOT, *Historia natural de las Islas Canarias*.



LA TRANSFORMACIÓN DE BILBAO Y EL PAPEL DEL ARTE, LA CULTURA Y LA ARQUITECTURA EN LA ESTRATEGIA DE REGENERACIÓN DE LAS CIUDADES

Jaione Velilla y Paloma Rodríguez-Escudero*
javeir@clientes.euskaltel.es

RESUMEN

Durante las últimas décadas, muchas ciudades que habían entrado en crisis por diversas causas han ideado y puesto en marcha una estrategia para revitalizar sus actividades apostando por la cultura, el arte y los «arquitectos estrella», en un intento de producir una imagen atractiva, base de todos los proyectos. A partir de esta constatación tratamos de comprobar cómo Bilbao se ha insertado en esa corriente y las consecuencias que ha tenido, fundamentalmente a partir del «efecto Guggenheim».

PALABRAS CLAVE: urbanismo, arquitectura, arte.

ABSTRACT

Over the last few decades, many cities that had entered into crisis for various reasons have since devised and implemented a strategy to revitalise their activities looking towards culture, art and «star architects» to try and produce an attractive image as the basis for all projects. From here, we try to see how Bilbao has become part of this trend and the consequences of this, mainly due to the «Guggenheim effect».

KEY WORDS: Urban development, Architecture, Art.

Durante las últimas décadas, muchas ciudades que habían entrado en crisis por el fracaso o agotamiento del modelo de metrópoli industrial en el que habían fundamentado su anterior desarrollo han encontrado la vía para salir de ella a través de otro modelo que podríamos llamar de *ciudad cultural*.

En la sociedad contemporánea se están produciendo dos fenómenos en esa batalla por la revitalización de las ciudades. Por un lado, las actividades artísticas y culturales en sentido amplio —lo que ya se denomina *industria cultural*, es decir, el patrimonio, el arte, la cultura...— se han convertido en el atractivo principal de las ciudades y, al mismo tiempo, en imanes para captar nuevas inversiones y dinamizar otros sectores terciarios.



Por otro, las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas de «arquitectos estrella» trascienden lo puramente utilitario y se convierten en declaraciones de modernidad y reclamo de atención de entendidos, y lo que es más extraordinario —y desde luego más importante para la consecución de los fines pretendidos—, también de un público más amplio, que está o pretende estar al corriente de la última moda y que es el principal candidato al consumo de esa industria cultural.

Ambos aspectos, confluentes y complementarios, tienen ahora un papel fundamental como *medios* en la *estrategia* de proyección de una *imagen positiva* y con repercusión internacional, para conseguir el *objetivo* de recuperación económica y social de las ciudades y servir, además, para potenciar su carácter de centralidad respecto a su *hinterland*.

En cierta manera podríamos pensar que algunos urbanistas, arquitectos y poderes municipales o gobiernos intentan llevar a la práctica, de manera más o menos consciente, la idea de una ciudad entendida como «obra de arte total», en la que el arte es parte inherente y constitutiva de la ciudad. Aunque esto parezca cierto a primera vista, sin embargo, lo hacen en muchas ocasiones de una forma un tanto perversa y contaminada de intereses casi exclusivamente económicos.

PRIMER FACTOR: PATRIMONIO, ARTE Y CULTURA AL SERVICIO DE LA REGENERACIÓN DE LA CIUDAD

La cultura y más en concreto el arte —en particular la arquitectura que *construye ciudad*— han sido prácticamente desde el nacimiento de las ciudades elementos de prestigio y atracción, y por tanto de competitividad entre ellas: responden al deseo de contar con obras importantes que, además de su función prioritaria (en muchas ocasiones sagrada), fuesen elementos simbólicos para los propios ciudadanos y de reconocimiento para los extraños. No hay más que pensar, por ejemplo, en la ciudades de Mesopotamia, con el modelo paradigmático de Babilonia, que ya antes de entrar en ella ofrecía su magnífica muralla como anuncio de las maravillas que se encontrarían en su interior: jardines colgantes, puerta de Ishtar, zigurat... El deseo de atraer visitantes estaba asimismo en el origen de las remodelaciones de Roma durante el Renacimiento y el Barroco, del intento de convertirla en el centro de una gran comunidad, como ya lo había sido de un imperio. El poder, tanto más cuanto más autocrático, ha sabido siempre utilizar el arte, y muy en especial la arquitectura y la urbanística, para mostrarse y proyectar la imagen que más le conviniese.

Pero aunque esto es sin duda cierto, la construcción de edificios o plazas no venía motivada, al menos de forma fundamental, por el deseo de que, a partir de la proyección de una imagen determinada, la ciudad consiguiera aumentar sus recur-

* Profesoras titulares del Departamento de Historia del Arte y de la Música. Universidad del País Vasco.

sos económicos, incluso hasta hacer depender de esa imagen su misma vitalidad. Es esta visión mercantilista del arte y la cultura —y su exhibición de manera descarada— la que es nueva: su transformación en un recurso económico más, sometido como cualquier otro producto a las leyes del mercado y necesitado, para ser adquirido y consumido, de campañas publicitarias y estrategias de marketing.

Parece evidente que ya no es suficiente para una ciudad competir sólo con argumentos económicos. Los recursos culturales se convierten en un factor complementario imprescindible en la competencia entre ciudades que dispongan de similares recursos y problemas y quieran evitar el peligro del declive. Esta realidad tiene sin duda efectos positivos, pero también es incuestionable su cara negativa, como ya subrayaba Patin al poner en evidencia que si los turistas ya pueden visitar Florencia en dos horas y media, lo que estamos viendo será cultura, pero cultura del consumo y no un consumo cultural¹.

En definitiva, el patrimonio es ahora visto ya no sólo como soporte de la memoria colectiva sino como recurso económico. No interesa tanto en sí mismo, por su valor histórico o artístico, sino ante todo como *medio* para conseguir otros fines; esto es, como elemento de atracción para el *consumo*, y por añadidura con vocación de *fenómeno de masas*. Este proceso comienza ya con las Exposiciones Universales pero sufre una progresión vertiginosa desde hace unos años, y lleva a situaciones tan incomprensibles, desde el punto de vista estrictamente cultural, como la transformación de una exposición sobre Velázquez en acontecimiento social que nadie debe perderse, cuando, en realidad, muy pocas obras son ajenas al lugar en el que se exponían, el Museo del Prado, propietario de casi la totalidad de ellas.

Hasta tal punto estamos viviendo un crecimiento de las industrias culturales que un gran número de estudiosos de la cultura contemporánea afirman que ésta se caracteriza por su *dimensión industrial*.

En nuestro ámbito más próximo, en el panorama de la «Europa de las ciudades» cada una debe luchar para fortalecer su identidad y competir con las otras. Algunas de ellas —como Bolonia o Fráncfort o el mismo Bilbao— optaron decididamente por los edificios culturales: el enriquecimiento de su identidad con complejos culturales, en especial museos, se convierte en fenómeno recurrente.

Como ha puesto de manifiesto Montaner², la arquitectura de los museos es arquitectura pública por excelencia. Por lo tanto, debe responder a una doble función: ser caja que alberga y preserva los objetos de las colecciones y, al mismo tiempo, ser ella misma objeto cultural que asume su dimensión de monumento urbano. Pero ahora no son sólo monumentos —la monumentalidad era el atributo de los museos del siglo XIX— sino que se configuran como focos urbanos integrados en el

¹ PATIN, V., «Peut-on encore parler de Tourisme Culturel?», en *Cahier Espaces*, 37. *Tourisme et Culture*, pp. 21-25, citado por CAMPESINO FERNÁNDEZ, Antonio José, «Ciudades patrimonio de la humanidad y turismo cultural: matrimonio de conveniencia», en *Vivir las ciudades históricas*, Cáceres, Universidad de Extremadura y Fundación la Caixa, 1998, p. 48.

² MONTANER, Josep María, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.



lugar, que articulan las diversas piezas ya existentes y que configuran incluso espacios al aire libre.

Podríamos recordar aquí los casos de Stuttgart, Colonia, Nimes (Le Carré d'Art de Norman Foster frente a la Maison Carrée romana), Glasgow o Rotterdam (con el Kunsthal de Rem Koolhaas). En España se podrían destacar algunos casos, como Sevilla, con la transformación de las antiguas atarazanas en museo de arte contemporáneo, Santiago (Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Alvaro Siza), Valencia (IVAM), Las Palmas (Centro Atlántico de Arte Moderno), Zaragoza...

Así también la «voluntad cultural» aparece con frecuencia en los proyectos de Madrid, sobre todo el triángulo Prado-Thyssen-Reina Sofía, que se completa con el proyecto de Jean Nouvel para la ampliación de este museo, quien destaca esta «coyuntura excepcional» en la que quiere participar y marcar «el testimonio de una época», con una huella larga de modernidad. Habría que señalar también el caso de Barcelona, que ha basado su nueva imagen, entre otros aspectos, en la creación o remodelación de sus museos: MACBA de Richard Meier, el Museo Nacional de Cataluña, remodelado por Gae Aulenti o el Centro de Cultura Contemporánea, proyectado por Albert Viaplana y Helio Piñón.

Sin embargo, esa opción de potenciar los museos y centros de arte, que siempre en un principio parece altamente positiva, tiene quizá el peligro de convertirse cuando menos en inoperante para los fines previstos (la creación de una cierta imagen y la atracción del público), porque se ha generado una competitividad tal entre ciudades deseosas de contar con tales centros que puede llegar a ser negativa, por la incapacidad real de atraer todas ellas, a veces muy próximas entre sí, al público suficiente como para permitir su mantenimiento y lo que se pensaba como excepcional puede llegar a ser banal.

Además, en buena parte de los nuevos museos se ha primado el continente, el propio edificio, sobre el contenido, es decir, el aspecto más mediático y espectacular sobre su colección o programa museográfico.

Pero, desde luego, no son únicamente los edificios-museos —aunque quizá puedan ser considerados los protagonistas principales, y a pesar de su decidida vocación e importancia en la estrategia de reconversión de la ciudad— los que contribuyen a ello. En ocasiones se producen programas más complejos y de mayor envergadura, como la construcción en Londres del South Bank Centre, todo un complejo de edificios culturales. En la misma Barcelona, en la zona del río Besós, se ha desarrollado el Fòrum 2004, un inmenso complejo para el escenario de los actos de este acontecimiento social y cultural que tiene como eje central la convivencia de culturas del mundo.

Otro hecho importante y repetido en muchas ciudades es el renovado interés por la escultura pública. Quizá uno de los ejemplos pioneros e interesantes en nuestro ámbito próximo es el de la ciudad alemana de Münster, que en los últimos veinte años ha reunido un parque de treinta esculturas.

El mayor proyecto español reciente de escultura pública es quizá el denominado *Arte en la ciudad*, de la ciudad madrileña de Alcobendas (100.000 habitantes), que cuenta en sus jardines y calles con piezas de artistas internacionales. Según su alcalde el hecho de que una ciudad cuente con obras de arte en la calle la convier-



te en tolerante, abierta, humanizada. Quizá sea mucho decir y algo más debe de hacer falta. La iniciativa municipal seguirá en los próximos años con la participación de unos veinticinco artistas internacionales, junto con el futuro centro de interpretación sobre el arte contemporáneo.

El director de *Arte en la ciudad*, el crítico Fernando Francés, director del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, dice que las esculturas están relacionadas con el territorio artístico, en el sentido de «hacer ciudad como urbanismo y paisaje». Pero reconoce que «también se trata de vender la sensibilidad de un municipio en la oferta a empresas tecnológicas, con un planteamiento educativo». Francés tuvo en cuenta el proyecto municipal de la mencionada ciudad de Münster, aunque hay otras experiencias de escultura urbana, como en Barcelona, Santa Cruz de Tenerife, Pontevedra y recientemente el mismo Bilbao, como veremos.

SEGUNDO FACTOR: EL PAPEL DE LOS ARQUITECTOS ESTRELLA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD Y DE SU IMAGEN

Los arquitectos construyen y urbanizan la ciudad, pero también contribuyen de forma muy significativa a construir su imagen, la autorrepresentación de la ciudad y los ciudadanos. Así ha sido tradicionalmente pero ahora esta realidad cobra una nueva forma: la representación, la imagen de una ciudad, no es ya sólo ambivalente, es decir, material tanto como simbólica, sino sobre todo mediática, como hemos venido comentando. Y para construir esa nueva imagen mediática resulta altamente efectivo poder contar con la colaboración de buenos arquitectos, pero sobre todo que sean de reconocido prestigio y que estén en ese momento considerados como vanguardistas, porque al estar ellos mismos o sus nombres, pues de eso se trata fundamentalmente, en primera plana, serán capaces de trasladar a ella la ciudad para la que trabajan.

Las ciudades que desde hace unas décadas han iniciado su proceso de reconversión o resurgimiento entran también en competencia por lograr el mayor y mejor elenco de arquitectos, con lo cual se puede llegar a perder, o cuando menos a disminuir el efecto previsto —tal como comentábamos respecto a los centros de arte—, ya que estamos asistiendo en estos momentos a un continuo relevo en el ránking de «ciudades de moda», en un vaivén un poco enloquecido.

Podemos poner un ejemplo que se está produciendo en este momento y que nos sirve para ver la magnitud de esta realidad: la febril actividad constructiva de Barcelona, capítulo siguiente de la no menos prolífica con ocasión de los Juegos Olímpicos del 92. Ahora mismo trabajan allí Jean Nouvel en la torre Agbar y con Josep Ribas González y Josep Ribas Folguera, en su proyecto City Metropolitana, en L'Hospitalet de Llobregat; Herzog y De Meuron con la pieza emblemática del Fòrum 2004; Bohigas con el Museo del Diseño; Toyo Ito en la ampliación de la Fira de Barcelona; David Chipperfield en la ciudad judicial de Barcelona; Richard Rogers, con los arquitectos Alonso y Balaguer, con su hotel de lujo en L'Hospitalet y la transformación de la plaza de toros de las Arenas en centro comercial y lúdico;



la recientemente laureada Zaha Hadid, con la plaza de las Artes en Les Glòries, en el entorno del Teatre Nacional de Bofill y el Auditori de Moneo; Dominique Perrault, en el complejo deportivo en Badalona y dos grandes hoteles en Barcelona; Arata Isozaki, con Alfredo Zaera, en el complejo de oficinas y viviendas en el paseo de la Zona Franca; Winy Mass, miembro del estudio holandés MRVD, en el Pabellón de la Biodiversidad del zoo marino, en la zona del Fòrum. Y son sólo una parte de la nómina de arquitectos de renombre activos en la ciudad.

Ya en 1991 Arpal señalaba:

Como en una feria, la ciudad muestra, exhibe: no productos industriales como en las históricas exposiciones del industrialismo y la fe en el progreso, sino puros gestos arquitectónicos, signos plásticos de carácter urbanístico. En las alteradas metrópolis de la sociedad postindustrial, la ciudad se muestra a sí misma fragmentándose, manipulando las permanencias del tiempo en la sucesión acelerada e incluso en la promiscuidad de las intervenciones; haciendo de las puntuales intervenciones urbanísticas el propio objeto de la exhibición. Las metrópolis compiten y se reproducen en el propio espectáculo de su renovación. [...] Las espectaculares construcciones del momento no son una ampliación del escenario para una mejor y orgánica actuación del poder [...] son en sí mismas, en la espectacularidad sin fin de sus realizaciones, una atracción —un parque de atracciones³.

¿DÓNDE?, ¿CÓMO?, ¿CON QUÉ FINES?

En general, en las ciudades que estos años promueven un proceso de reconversión, se suelen fusionar en la realidad los dos factores: la potenciación de la industria cultural y el recurso a la colaboración de arquitectos de fama. Es decir, tanto la necesidad de remodelar edificios existentes como la de construir nuevos destinados a funciones relacionadas con el arte y la cultura, y proporcionarles además un entorno adecuado y atractivo, lleva a la búsqueda de los arquitectos que puedan cumplir no sólo esto sino aportar con su nombre un *plus de prestigio* que amplifique el eco de la intervención.

Muchas veces se aprovecha la ocasión para recuperar para la ciudad espacios infrautilizados desde el punto de vista urbanístico o que antes acogieron actividades ahora en declive: puertos, estaciones y talleres ferroviarios, etc. En cualquier caso, es necesario que las intervenciones no se planteen como hechos aislados sino que formen parte de una estrategia, de un proyecto coherente de ciudad.

Ahora bien, los «nuevos productos urbanos» no pueden legitimarse únicamente por criterios de diseño arquitectónico —peligro en el que es fácil caer—, de competitividad o de competencia burocrática. Y que el protagonismo y control de

³ ARPAL, Jesús, «La representación cultural en sociedad urbana: escenarios metropolitanos y lugar social del arte», *Zehar*, mayo-junio 1991, Arteleku, Diputación Foral de Guipúzcoa.



las intervenciones sea asumido por los poderes públicos no tiene por qué excluir otras operaciones de promociones inmobiliarias y comerciales, ya que además de hacer viable económicamente la operación pueden contribuir a la regeneración del tejido económico-social y urbano del entorno.

De hecho, se ha podido constatar que la interrelación de actividades de índole diversa repercute en una mayor vitalidad de los edificios y espacios construidos. Por el contrario, cuando se tematiza excesivamente un lugar, cuando se aíslan sus funciones del entorno, se producen espacios que durante muchas horas del día permanecen inutilizados, deshumanizados.

Es archiconocido el éxito del Centro Georges Pompidou, no sólo como centro de exposiciones de arte, sino muy especialmente como lugar de encuentro y desarrollo de múltiples actividades e iniciativas culturales y ciudadanas que han convertido el lugar en un polo de atracción para otros equipamientos y servicios. Esta gran aceptación del público, que transforma el lugar en un espacio de vida, se debe al hecho de haber conseguido que la plaza que se ha proyectado enfrente esté rodeada de un importante número de edificios de viviendas con las correspondientes plantas bajas comerciales, bares y restaurantes. El atractivo se acrecienta con otra plaza situada al costado, en este caso protagonizada por la Fontaine Stravinski, de Tinguely en colaboración con Niki de Saint-Phalle, que suele estar rodeada de niños dado el carácter festivo de la obra.

LA PROMOCIÓN DE LA CIUDAD

Pero todas estas actuaciones de que venimos hablando precisan ser conocidas y reconocidas para que cumplan los efectos previstos, y aquí entra en juego un aspecto que lejos de ser secundario se ha transformado en el agente principal: la estrategia de promoción del proyecto (del *producto*), antes incluso de llevarse a cabo. Se trata básicamente de crear una imagen atractiva de la ciudad, de sus monumentos, de la calidad de sus servicios hoteleros, de restauración, de sus precios, de la cordialidad de sus ciudadanos, etc. En esta estrategia se convierten en protagonistas los profesionales del *márketing* promocional y la comunicación publicitaria. Su trabajo consiste en crear una imagen, si ésta no existe, o mejorar la existente para influir en las expectativas del presunto cliente, ése es el objetivo esencial del *márketing*, que como veremos se ha mostrado especialmente eficaz en el caso de Bilbao.

BILBAO

Llegados a este punto, haremos una aproximación a un caso en el que se plasman todos los factores de que venimos hablando: Bilbao. Tras constatar la necesidad de una reconversión socioeconómica se plantea una estrategia fundamentada en los dos pilares mencionados —cultura y arquitectura de relumbrón— y se pone un acento muy especial en la promoción del proyecto.

Tras la crisis industrial de los años ochenta, Bilbao precisaba urgentemente una renovación. Si quería seguir desempeñando un papel de relevancia debía intentar reconvertirse, casi más bien reinventarse. Esa renovación económica parecía implicar la necesidad de transformar sus funciones. De una economía basada fundamentalmente en la industria pesada y las finanzas debería pasar a una industria moderna muy especializada y al sector terciario. Siguiendo la estela de otras ciudades se ideó un plan que en buena medida se basaría en una industria turística, apoyada muy especialmente en la industria de la cultura. La intención era convertir al Bilbao Metropolitano en el centro dinamizador financiero y de servicios del Eje Atlántico —del Golfo de Vizcaya— aprovechando las nuevas oportunidades que se le ofrecían en el contexto de la Unión Europea.

Para ello necesitaba captar capitales. La estrategia para lograrlo será, como decíamos, una operación de marketing destinada a configurar una imagen positiva tanto hacia el interior como hacia el exterior. Los medios ideados serán, precisamente, la creación de algún elemento cultural de proyección internacional y con un aura de prestigio reconocido, y la renovación urbana, la transformación física de la ciudad con la intervención de arquitectos de fama para conseguir crear una imagen nueva, de modernidad y progreso. Como en otros campos de la vida actual ésa es la palabra clave, casi mágica, constantemente invocada en los documentos, oficiales o no, relacionados con la revitalización de Bilbao: imagen.

El *Plan estratégico para la revitalización del Bilbao Metropolitano*, ya en su primera fase de diagnóstico, comprendió la relación existente entre el grado de desarrollo de una ciudad y su posición en materia cultural, reconociéndose esta última como uno de los temas críticos a abordar en el camino para la revitalización del Bilbao Metropolitano⁴.

Una de las primeras aspiraciones en ese camino, confesadas en los planes de renovación de la ciudad, sería construir un obligado punto de referencia de los circuitos e industrias culturales que se desarrollan a nivel internacional y unas infraestructuras que permitiesen el acceso de toda la colectividad a la cultura, además de configurarse como *emblema* no sólo de la ciudad sino también del País Vasco en el exterior. Pablo Otaola, director de Bilbao Ría 2000, uno de los entes creados para configurar la nueva ciudad, consideraba que «el impulso de la actividad cultural es un elemento de dinamización interna y de promoción de la metrópoli de cara al exterior»⁵.

La idea prioritaria sería mejorar la imagen de la ciudad para poder configurar el Bilbao Metropolitano como un importante núcleo de la industria cultural a nivel europeo. Si la necesidad de una imagen atractiva es hoy en día básica para

⁴ *Plan estratégico para la revitalización del Bilbao Metropolitano. Fase III*, Bilbao Metrópoli-30, 1992, p. 3.

⁵ OTAOLA, Pablo, «El Bilbao de Bilbao Ría 2000», en *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, VIII (2000), p. 80

cualquier operación de esta índole, en el caso del País Vasco conseguir una imagen «luminosa» se hacía imprescindible, no sólo por la necesidad económica comentada, sino también para conjurar la negativa presencia en los medios de comunicación derivada del terrorismo.

Así estaban las cosas cuando aparece Thomas Krens con su propuesta de crear un museo majestuoso, en sus palabras «una obra de arte capaz de situar a Bilbao en el circuito internacional». Iniciadas las negociaciones, la parte vasca se da cuenta de que, en realidad, no se trataba sólo de construir un centro de arte, sino que trascendía lo puramente cultural y podría ser un milagroso remedio capaz de impulsar la regeneración económica, social y urbana. El Guggenheim sería un *símbolo de identidad* de toda la región, emblema de modernidad.

En aquellos momentos se planteó, incluso, la conveniencia de crear un parque de industrias culturales, especialmente concebido para el emplazamiento de iniciativas empresariales relacionadas con las industrias de la cultura.

El que era alcalde de la ciudad al iniciarse el proceso, Josu Ortuondo, decía respecto al Guggenheim: «nuestra metrópoli gana algo más que un museo; gana futuro y una nueva esperanza para afrontar el siglo XXI con oportunidades de empleo, progreso y bienestar para todos»⁶.

Su sucesor en el cargo, Iñaki Azkuna, decía años más tarde al comentar el proceso de renovación de la ciudad:

Su estrategia de revitalización, que ha optado por alternativas audaces —como la del Museo Guggenheim— se ha apoyado sobre elementos novedosos, como el *márketing urbano*. Para librarse de su imagen, del pesimismo y del declive, la ‘nueva ciudad’ tenía que despertar a sus habitantes, infundir esperanza y confianza, crear focos de atracción y «vender» su realidad emergente. [...] El reciente desarrollo de la vida cultural irá teniendo cada vez más importancia. Museos, espectáculos y acontecimientos culturales de todo tipo atraen a visitantes e inversores y contribuyen a la calidad de vida que exigen los ciudadanos⁷.

Uno de los mayores defensores de la estrategia adoptada para la consecución del objetivo revitalizador, Ibon Areso (teniente de alcalde, responsable de Urbanismo), destaca en el *Plan de Renovación Metropolitana* uno de los cuatro ejes del proyecto: la centralidad cultural será el elemento esencial del dinamismo de la ciudad y de su imagen exterior, ya que la considera uno de los indicadores fundamentales de la vitalidad de una metrópoli, de su capacidad de captar nuevas actividades. Y años después añadía:

⁶ *Plan estratégico...*, p. 50.

⁷ MASBOUNGI, Ariella (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville. La cultura como proyecto de ciudad*. París, Direction Générale de l'Urbanisme, de l'Habitat et de la Construction y Bilbao Ría 2000, septiembre 2001, núm. 23 de la revista *Projet urbain*, p. 25.

La oposición casi generalizada al proyecto [del Guggenheim] partía del principio de que un museo genera costes. La 'apuesta estratégica' consiste en comprender que la cultura no es necesariamente un coste sino una inversión de futuro⁸.

Antes decíamos que la necesidad de edificios de índole cultural impulsaba a los organismos públicos a construir también un entorno adecuado y atractivo. En el año 1997, Josu Ortuondo, al referirse al Guggenheim decía:

Además de su valor como equipamiento cultural e inversión económica estratégica, desde el punto de vista de ordenación urbanística nos impulsa brillantemente a la rehabilitación de Abandoibarra como Centro Direccional y de Negocios al servicio del gran hinterland o zona de influencia del nuevo Bilbao del III Milenio, una moderna metrópoli vasca abierta al mundo⁹.

Ambos reconocen claramente cómo se ve todo el proceso y su carácter: equipamiento cultural sí, pero sobre todo inversión económica y, de resultas de ello y para que cumpla sus fines, una intervención urbanística que recupera para la ciudad un entorno portuario e industrial. En realidad, lo que podía parecer un fin, la remodelación urbana, no es sino un medio, como la apuesta por el papel de la cultura, para conseguir la verdadera finalidad, el relanzamiento de la economía.

Por otro lado, la elección del lugar de emplazamiento del Guggenheim —y a continuación del Palacio Euskalduna— ha demandado una transformación física del entorno de la ría, propiciando la ocasión para una serie de iniciativas en sus riberas (unas más acertadas que otras) que seguramente no hubiesen sido tan profundas si el museo hubiese sido construido en otro lugar.

Ya en el año 2000, cuando algunas de las propuestas eran realidades y había que continuar afianzando y ampliando lo que los especialistas de Bilbao Metrópoli-30 llaman «la visión» de futuro, afirmaban que Bilbao es el lugar donde las ideas se hacen realidad:

Esta visión la hemos definido de la siguiente manera: construir entre todos una ciudad en la que los ideales, cualesquiera que fuesen, sean posibles, un Bilbao capaz de identificar, atraer y materializar las buenas ideas en provecho de toda la comunidad. [...] En dos palabras: si es bueno, es para Bilbao¹⁰.

Respecto al recurso directo a la promoción del arte como factor determinante en la renovación urbana, en Bilbao se han llevado a cabo diversas iniciativas en el campo de la escultura pública. Entre las más relevantes habría que señalar el llamado «Paseo de la Memoria», el tramo del Paseo de Ribera entre el buque-insig-

⁸ ARESO, Ibon, en MASBOUNGI, Ariella (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville*, p. 102.

⁹ *Bilbao*. Periódico municipal, 3 de octubre de 1997.

¹⁰ GARRIDO, Antonio, «El Bilbao imaginado por Bilbao Metrópoli-30», en *Bidebarrieta. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*, VIII (2000), p. 89.

nia (Guggenheim) y el buque en construcción del Palacio Euskalduna, memoria del lugar, donde se ubicaban los astilleros de Euskalduna. Se han instalado aquí obras de Markus Lüpertz (*Judith*), Ulrich Rückriem (*Maia*), Eduardo Chillida (*Begirari IV*, a la altura de la embocadura de la pasarela de José Antonio Fernández Ordóñez), Angel Garraza (*Sitios y lugares*) y José Zugasti (*A la deriva*).

Como decíamos al principio, las ciudades que quieren ser modernas participan en una auténtica carrera a la caza y captura del arquitecto de renombre.

En el marco de la competencia que se hacen las ciudades unas a otras para atraer el turismo y la economía, la arquitectura es una de las bazas. Pero la buena arquitectura ya no es suficiente: para seducir hacen falta nombres. [...] el márketing urbano se está revelando como una herramienta esencial. Las firmas de arquitectos mundialmente conocidos —Gehry, Foster, Calatrava, Pelli, Isozaki, Legorreta— han hecho mucho por una ciudad como Bilbao. La apuesta por la cultura y la arquitectura ha tenido importantes efectos sobre el territorio, la economía y la sociedad¹¹.

A esa nómina de «arquitectísimos» hay que añadir el nombre de Zaha Hadid, a quien recientemente se ha encargado el proyecto de conjunto para la transformación y revitalización de la península de Zorrozaurre, que ya ha sido calificada como una «Manhattan a escala bilbaína» y que será la mayor operación inmobiliaria del País Vasco. La propia Zaha Hadid interpreta que con esta intervención —sumada a las hasta ahora realizadas o planteadas— Bilbao se inserta en la corriente que persigue un concepto que no considera pasado de moda: el intento de conseguir la ciudad ideal. El último fichaje ha sido Philippe Starck, para que diseñe el interior de la antigua Alhóndiga que se está transformando para albergar un conjunto dedicado a actividades deportivas, culturales y de ocio.

Ibon Areso explicaba la apuesta por el diseño urbano y por una arquitectura de prestigio intentando justificar el recurso a arquitectos con proyección mediática, capaces de conformar la calidad de vida de los ciudadanos, y a la vez contribuir de manera decisiva a la *imagen de la metrópoli* en el mundo: esta elección no siempre se ha entendido en una región que, hasta ahora, no se había preocupado por «venderse».

Y aquí retomamos otro de los aspectos que reseñábamos como fundamentales en la estrategia de las ciudades: la importancia que se concede a la venta del producto, a la gran operación de márketing que se pone en marcha. Esta operación abarca convocatoria de jornadas y congresos, viajes de promoción, exposiciones...

Con motivo de las jornadas denominadas *Proyecto Cities*, patrocinadas por el Gobierno Vasco y Bilbao Ría 2000, en el marco de un programa internacional denominado *Learning from cities* para fomentar la innovación, intercambio de experiencias y búsqueda de alianzas estratégicas, han visitado Bilbao varias delegacio-

¹¹ ORMAZABAL, Patxi, «La renovación urbana, compromiso del Gobierno Vasco», en MASBOUNGI, A. (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville*, p. 29.



nes de las ciudades más innovadoras, formadas por expertos urbanos, responsables políticos, profesores universitarios y urbanistas de prestigio. Entre ellos, Gary Hack, de la Universidad de Pennsylvania, opinaba que «el proyecto urbano desarrollado por Bilbao Ría 2000 es ejemplar, una ciudad industrial en declive se ha transformado en referente cultural y arquitectónico»¹².

Bilbao ha comenzado a aparecer en revistas especializadas de arquitectura y turismo, en una publicidad gratuita que ha sido extraordinariamente beneficiosa para ir cumpliendo la estrategia de proyección de una imagen atractiva. Pero también los organismos implicados en el proceso (Ayuntamiento, Diputación, Bilbao Ría 2000...) se han aplicado fuertemente en esa dirección: exposición en el Art Institute de Chicago (6 de abril/16 de julio de 2000), que luego ha estado en otras ciudades, por ejemplo, en Shanghai, en el marco de Expohabitat 2000 (noviembre de 2000), promovida por el Instituto de Comercio Exterior, con participación también en el seminario «Grandes proyectos urbanos en China y España: los casos de Shanghai y Bilbao». El año 2003, Bilbao participó en la Feria MIPIM en Cannes (salón inmobiliario) y en abril de ese mismo año la exposición fue a Río de Janeiro, coincidiendo con la inauguración del Guggenheim de esa ciudad.

Todo ello ha ido dando sus frutos y numerosas personalidades del arte, la cultura, la arquitectura e incluso del mundo empresarial, no dejan de dar muestras de la aceptación que el proceso está teniendo.

En la obra de Borja y Muxí, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, se hace una selección de ciudades en España con iniciativas de hacer ciudad a partir del espacio público y se eligen tres «que se distinguen por la espectacularidad de sus actuaciones recientes (Bilbao) y en algunos casos muy discutibles (Valencia)». La otra es Sevilla. Las tres tienen en común actuaciones relacionadas con la recuperación de un entorno de ribera (en el caso de Valencia de un cauce secado previamente por desviación de sus aguas)¹³. Precisamente esa actuación de Bilbao en el entorno de su ría acaba de ser premiada este otoño en Venecia, en el apartado de ciudades del agua. Poco después ha recibido otro premio del ECTP (European Council of Town Planners) reunido en Praga, en la categoría de Planes de Regeneración Urbana Local.

Como resumen de la valoración, positiva y negativa, que va teniendo la operación que podríamos llamar «Bilbao del futuro», ofrecemos algunas muestras de las opiniones que se han ido suscitando:

- *Elena Salas y Paco Ronda*: «Inmersa en un ambicioso programa de regeneración, es la metrópoli que despierta mayor interés arquitectónico y urbanístico en este final de siglo. [...] La espectacular obra de Gehry, así como algunos

¹² *Bilbao*. Periódico municipal, marzo de 2001, p. 3.

¹³ BORJA, Jordi y MUXÍ, Zaida, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Diputación de Barcelona y Electa, 2003, p. 212.



- otros audaces proyectos, colocarán a Bilbao en un rango similar al de otras capitales europeas como París, Londres o Madrid¹⁴.
- *Rafael Moneo*: «Con el Guggenheim la arquitectura se convierte en espejo de la sociedad, probando que un edificio es capaz de asumir una forma simbólica, que puede representar un ambicioso programa»¹⁵.
 - *Paul Schwach* (Director Adjunto de Urbanismo Vivienda y Construcción del Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement): «La experiencia muestra en primer lugar el profundo cambio que se ha podido operar sobre un territorio en crisis. Gracias a un proyecto cultural coherente, esta ciudad que las guías turísticas desaconsejaban visitar ha pasado en poco tiempo de una situación de desindustrialización y de abandono urbano extremo, a ser un ejemplo de desarrollo urbano y una capital celebrada en todo el mundo»¹⁶.
 - *Ariella Masboungi* se pregunta: «¿Es la nueva meca de los urbanistas tras la Barcelona de los años 80? El Museo Guggenheim se ha convertido en un 'ábrete sésamo' del renacimiento urbano. Esta escultura [*sic*] constituye en sí misma un proyecto urbano, que introduce una armonía sutil en un paraje duro...»¹⁷.

En su opinión, las actuaciones más recientes están recibiendo todo tipo de críticas, demasiado severas en general, y en primer lugar, las del mismo Frank O. Gehry, que teme que Bilbao se convierta en un gigantesco parque temático de arquitectura a lo largo de la ría. Si bien es verdad que probablemente preferiría ser el protagonista de la película, en la que el resto serían actores secundarios, puede, sin embargo, que no le falte razón, dada la tendencia actual y casi universal de convertir todo en un parque temático o una feria de atracciones.

La arquitectura como instrumento de gestión urbana, *leitmotiv* de la ciudad, no puede conformarse con las intervenciones excepcionales. Es la calidad de la arquitectura cotidiana la que constituirá la trama y la identidad del nuevo Bilbao. Quizá cabría recordar que tanto Pelli como Isozaki tras sus visitas a la villa han alabado la gran calidad media de su Ensanche.

Masboungi comenta cómo la capacidad de inventar elementos de unidad en una diversidad de producción que es inherente a nuestra época, el paso de la erradicación de los recuerdos vergonzosos de la industria, su reutilización, pueden conducir el proyecto a una nueva era, ahora que la confianza de los inversores y de los habitantes ha sido conquistada, ahora que la autoestima de los ciudadanos está reafirmada. En esto estamos de acuerdo sólo a medias: esos recuerdos del pasado

¹⁴ SALAS, Elena y RONDA, Paco, *El País Semanal*, 21 de diciembre de 1997.

¹⁵ MONEO, Rafael, *El Correo*, suplemento *Territorios*, 3 de octubre de 1997. Monográfico dedicado al Guggenheim, p. 12.

¹⁶ SCHWACH, Paul, en MASBOUNGI, Ariella (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville*, p. 7.

¹⁷ MASBOUNGI, Ariella (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville*, p. 17.

industrial no son en absoluto vergonzosos, muy al contrario, la imagen de la ría con los enormes barcos en construcción en Euskalduna o la Naval, con los impresionantes Altos Hornos como gigantescas fraguas de Vulcano, era espléndida, aunque tengamos que admitir que quizá ya había pasado su momento. Ello no puede significar renegar de ese pasado.

Sin embargo, a pesar de esta muestra de opiniones favorables, también hay voces críticas. El arquitecto suizo Jacques Herzog opina:

Si hay un modelo que no tenga futuro, es el Guggenheim, una demostración única del comportamiento global de una compañía global. [...] Aunque pienso que es la mejor obra de Gehry, como museo me pareció sorprendentemente falto de interés, por la forma en que se muestran las obras en aquellos grandes espacios vacíos, sin relación alguna con la ciudad o su gente. Es como un objeto ajeno depositado allí por un tiempo, y que un día se trasladará de nuevo¹⁸.

Por su parte, el prestigioso periodista de *Le Monde* Frédéric Edelmann, tras alabar fundamentalmente las obras de infraestructuras y la creación de espacios públicos, se muestra más crítico en cuanto a la arquitectura construida después del Guggenheim:

Las grandes elecciones arquitectónicas me parecen quizás más discutibles, como si fuera difícil de gestionar el post-Guggenheim [...] El proyecto arquitectónico global de Abandoibarra me parece, por ejemplo, un poco cargado. ¿No corren el riesgo las futuras construcciones de provocar un efecto constrictor en la proximidad del museo, de trivializar su entorno? El Guggenheim podría entonces perder su calidad paradójica de estar a la vez anclado en la ciudad y aislado. El proyecto actual me da la sensación de que es el resultado de un tipo de competición arquitectónica y desestima otras posibilidades fundamentales de Bilbao. En otro registro, el proyecto de Isozaki respecto al antiguo depósito franco participa también en un proceso de competición tanto con el museo como con la ciudad antigua, demasiado alto, demasiado vasto.

Y advierte:

Paradójicamente, la imagen de la ciudad, en el extranjero, se mantiene unida a su pasado gris y contaminado. A la ambición del proyecto urbano, al triunfo global de Bilbao, a su verdadera mutación, les falta sin duda una comunicación independiente de la existencia del museo americano¹⁹.

Estamos de acuerdo con esta opinión, con la necesidad de no vincular de modo exclusivo la revitalización de Bilbao con el Guggenheim. A pesar de recono-

¹⁸ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, *El País*, suplemento «Babelia», 8 de febrero de 2003.

¹⁹ EDELMANN, Frédéric, «Atención con la arquitectura del post-Guggenheim», en MASBOUNGI, Ariella (dir.), *Bilbao. La culture comme projet de ville*, p. 111.

cer que la localización del museo, como veíamos, ha supuesto la recuperación de esa antigua zona portuaria y de vías de ferrocarril, y que su impronta se extiende más allá de su estricto ámbito, habría que hacer hincapié también en la valoración tanto de las preexistencias —como el Ensanche o el Casco Viejo— como de otras nuevas intervenciones. No es que las autoridades hayan olvidado la promoción de estos otros valores, pero sí que se han centrado, quizá excesivamente, en el protagonismo del Guggenheim como motor de lo que es en realidad un proyecto más amplio y complejo. Ha podido ser así hasta hace no mucho tiempo, si bien ahora se constata la puesta en marcha de una maquinaria mediática más compleja, evidenciada, como decíamos, por la contratación de otros «arquitectos estrella» que pueden ir disminuyendo el quizá excesivo protagonismo del museo, lo que no estaría mal y pondría los términos más en su sitio, o por el contrario, la excesiva proliferación de nombres que pretenden todos ser protagonistas y construir edificios o espacios emblemáticos, puede hacer perder el aura de excepcionalidad porque cuando todo es emblemático el emblema pierde su carácter de tal.

Pero vayamos a lo que interesa de forma prioritaria, al menos para el fin de conseguir la revitalización económica. Según Ibon Areso, después del primer año de vida del museo, el aumento de PIB de la comunidad autónoma de Euskadi y el enriquecimiento de toda la sociedad por mediación del museo sobrepasó la inversión total de 132,22 millones de euros (coste total del museo). En tres años la Diputación Foral de Bizkaia y el Gobierno Vasco habrían recuperado en impuestos más de los 84,14 millones de euros que costó la construcción y en cuatro años y medio la inversión total. Según él, sólo en publicidad, si sumamos la promoción, el valor de los artículos de periódicos y las horas de televisión, llegaríamos a los 132,22 millones de euros. A ello habría que añadir efectos menos tangibles, como el orgullo recuperado de una sociedad postrada que vuelve a tener fe en el futuro.

Sin embargo, si al día de hoy parece indudable que la operación ha sido un rotundo éxito en términos de imagen popular, la pretendida reactivación económica que se esperaba conseguir con ella presenta aspectos de cierto desfallecimiento aunque sus resultados últimos están todavía por ver.

De cualquier forma, parece más una evidencia que una mera impresión el hecho de que las palabras que más se han escuchado desde que se inició la operación de relanzamiento de Bilbao —cultura, arte, arquitectura— han sido antes que nada los medios a los que se ha recurrido en la estrategia de consecución de la verdadera finalidad: la creación de una imagen positiva y moderna que estimulase a propios y convenciese a ajenos de la conveniencia de realizar en ella sus inversiones.



PROYECTOS
DE INVESTIGACIÓN

EL DISEÑO CORPORATIVO EDITORIAL

IDENTIFICACIÓN VISUAL DE LOS LIBROS DE PRIMARIA, SECUNDARIA Y BACHILLERATO DE LA EDITORIAL AFORTUNADAS, S.A.

Director del proyecto: Jaime Hernández Vera*

Investigadores: F.J. Torres Franquis, L.C. Espinosa Padilla y C. Ruiz**. *Becaria:* M.L. Hdez. Correa

RESUMEN

Este trabajo resume los resultados de un proyecto de diseño editorial que tiene por materia los libros de texto del sistema educativo en Canarias. Se inscribe en una línea de investigación que desde hace más de 15 años viene desarrollando un equipo de profesores del departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la Universidad de La Laguna y de la que han surgido tesis y proyectos centrados en el diseño editorial y de identidad editorial corporativa. En términos generales, se ha diseñado la imagen corporativa de la empresa y a todos los productos de ésta se les ha dotado de una identidad gráfica, vinculada a las características históricas, culturales y geográficas de esta comunidad. Se trata de crear la imagen de una editorial canaria, dotándola de los aspectos de identidad propuestos en los objetivos del estudio. Éstos tienen una repercusión importante en los libros de texto de esta comunidad, ya que los alumnos en la actualidad reciben materiales de editoriales peninsulares que desconocen aspectos de la cultura canaria.

PALABRAS CLAVE: diseño, identidad, imagen corporativa, percepción, comunicación, signo, ilustración, semiótica, pictograma, tipografía, artes gráficas, color, etapas, ciclos, cursos.

ABSTRACT

This work deals with the description of the publishing design project with regard to the text books of the Canary Islands educational system. It forms part of a 15 year research project developed by a team of lecturers from the Drawing, Design and Aesthetics Department at the University of La Laguna which has resulted in theses and projects in publishing design and corporate publishing identity. In general terms, this has been a three-phase development process with the corporate image of the company being designed and all the products being given a graphic identity, linked to the historical, cultural and geographic characteristics of this region. Specifically, the design of text books for primary and secondary education and *Bachillerato*, after defining both the external aspects (covers) and internal (content) such as the quality of materials used, was formulated coherently according to the publishing needs in this education field.

KEY WORDS: Corporate image, lightweight graphics, publishing, semiotics, sketch, screen, shading, content, cover, typography, spine of book, four-colour printing, die cut, format, heading, rule, numbering.



INTRODUCCIÓN

Como fácilmente puede deducirse por su título, este proyecto tiene como objeto el diseño de los signos de identidad visual de una editorial —privada y recién constituida; por tanto, carente de imagen anterior—, de un lado, y del diseño corporativo editorial de sus productos, en este caso libros de texto para las diferentes etapas educativas contempladas por la LOGSE, de otro. Esto implicaba crear previamente los elementos de identidad visual de la Editorial Afortunadas así como las normas para su aplicación y uso; y posteriormente, en una segunda etapa, principal reto de este proyecto, dotar de un matiz cultural canario a sus libros de texto, tanto en su aspecto externo —cubiertas— como en sus páginas interiores —tripa—, a fin de ser reconocidos por sus destinatarios —alumnos y profesores— como libros editados en Canarias, por una empresa canaria y para estudiantes canarios, reflejo de la realidad sociocultural y el entorno natural y geográfico de las islas. En definitiva, se trataba de poner en consonancia las señas de identidad de la Editorial Afortunadas y de sus productos con su ámbito geográfico de actuación. Todo ello sin renunciar a otros aspectos más funcionales propios del diseño editorial de libros de texto, como la fácil identificación de los niveles, ciclos, cursos y materias.

I. OBJETIVOS DE ESTE PROYECTO

A partir de los planteamientos descritos, uno de los primeros objetivos consistía en ofrecer a la comunidad educativa canaria de Primaria, Secundaria y Bachillerato unos libros de texto con un diseño específico y una identidad propia, más próxima a la realidad del alumnado y más funcionales que los ofrecidos por otras editoriales.

La integración armónica de los contenidos específicos de la Comunidad Autónoma Canaria, con aquellos otros de carácter más general, representados por las separatas que ofrecen las editoriales peninsulares, se convirtió en una demanda que no se había planteado hasta este momento.

Al mismo tiempo se pretendía aproximar el conocimiento general al alumnado, desde unos libros de texto diseñados con las claves específicas del entorno en donde se desarrolla la acción educativa, a través del diseño gráfico editorial como disciplina mediadora entre el individuo y el conocimiento del mundo que le rodea.

Por otra parte, a nivel editorial, se perseguía conseguir identificar la actividad de Editorial Afortunadas, S.A. con un programa corporativo coherente y aplicado a sus productos —libros de texto— que la distinguiera positivamente del resto de las editoriales canarias, en general, y de aquellas editoriales de implantación nacional especializadas en libros de textos, en particular.

* Catedrático de Dibujo del departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la ULL.

** PTU, PTU, y PA de Dibujo del departamento de Dibujo, Diseño y Estética de la ULL.

Otro de los aspectos prácticos a conseguir sería establecer un sistema de codificación visual estructurado y versátil, de manera que los libros adquiriesen unas características propias según los niveles a los que pertenecieran —Primaria, Secundaria y Bachillerato—, al tiempo que tuviesen elementos o tratamientos gráficos comunes que dotaran al conjunto de cierta unidad, lo que permitiría identificarlos, juntos o por separados, como productos de una misma editorial.

Por último, junto a los contenidos específicos canarios de las materias pretendíamos, a través del diseño, reivindicar otros aspectos propios de nuestro entorno cultural, histórico, artístico, natural, etc.

II. UNA METODOLOGÍA PARA VARIOS PROBLEMAS

La metodología aplicada varió sensiblemente en función de las dos partes bien diferenciadas en que podemos dividir este proyecto. En primer lugar, teníamos la creación de un logotipo, colores, tipografías, etc., destinados a dotar de identidad visual a la empresa editora. Por otro, el diseño de sus productos —libros de texto— atendiendo a los niveles, ciclos y materias, incorporando los signos de identidad anteriores. El efecto sumatorio de ambos aspectos daría lugar a la imagen corporativa editorial que el equipo de investigación se propuso en los objetivos del trabajo.

Para el primer punto, se procedió a una fase de documentación, donde fueron estudiados los signos de identidad de otras editoriales ya existentes; para continuar, seguidamente, con el proceso creativo, evitando en lo posible caer en similitudes o soluciones tópicas. Tras una selección y puesta en común de varias alternativas, que fueron sometidas a la aprobación del Consejo de la editorial, fue seleccionada una, de la que se realizó el arte final y se fijaron las normas de uso y aplicación.

Para el segundo aspecto, dado lo complejo del problema a abordar, la metodología aplicada cambió y se diversificó a fin de adecuarse mejor a cada uno de los objetivos a alcanzar. Esta diversificación obedeció a razones obvias: diferencias de edad, de comprensión y nivel académico de los destinatarios; lo que supuso afrontar trabajos de campo y análisis específicos para cada uno de estos grupos. En resumen, se diseñó teniendo en cuenta aspectos que iban de lo general a lo particular, es decir, se diseñaron los elementos de identidad común para las tres etapas; a continuación se diseñaron, ya dentro de cada etapa, los signos de identidad de cada ciclo; y, por último, los del curso y la materia.

Una vez establecidos los criterios anteriores se procedió a la elaboración de modelos gráficos que sirvieron para que el equipo de investigadores y el Consejo editorial evaluaran la adecuación de los resultados a los objetivos propuestos.

III. EL SISTEMA DE IDENTIDAD CORPORATIVA

Consideramos conveniente iniciar esta etapa recabando información relativa a identificar y clasificar aquellos elementos visuales más significativos y representativos asociados con el concepto de *identidad canaria*.





Figura 1. Distintos ejemplos de logotipos pertenecientes a editoriales peninsulares que se diferencian de otras, principalmente, por la edición de libros de texto.

En este punto, coincidimos en que un gran número de símbolos vinculados a nuestra identidad estaban, por su abusiva utilización en forma de tópicos, semánticamente gastados. Nuestro diseño para el logotipo debía evitar aquellas imágenes de siluetas de montañas, volcanes, el sol, las playas, la flora, etc. Igualmente concluimos que el color, como elemento simbólico, se ajustaba a nuestros planteamientos; así, optamos por adoptar los colores emblemáticos de Canarias —blanco, azul y amarillo— como colores referentes de identidad. También consideramos la conveniencia de reflejar la actividad empresarial mediante la inclusión de elementos propios de la industria editorial —pliegos de papel, lomos de libros, instrumentos de dibujo y escritura, etc.—, completando así un universo de imágenes lo suficientemente amplio para acometer el diseño del logotipo.

Simultáneamente a la búsqueda e identificación de los signos de la identidad canaria, llevamos a cabo otro estudio paralelo sobre las señas de identidad de las once editoriales de ámbito nacional más importantes especializadas en libros de texto. Los aspectos analizados se centraron en la relación entre imagen y la actividad empresarial, la simbología de los elementos utilizados, los aspectos compositivos, el tratamiento de la imagen, el número de tintas que se aplicaban, las familias tipográficas y las características de impresión.

Reflexiones acerca del análisis realizado. Siendo ésta una muestra no muy extensa (tampoco existen muchas otras editoriales nacionales que se dediquen a los libros de texto), pudimos llegar a algunas conclusiones que nos permitieron abordar nuestro trabajo con la seguridad de incorporarnos a un mercado en el cual las propuestas de diseño, y más concretamente las relacionadas con el logotipo, no son especialmente originales o novedosas.

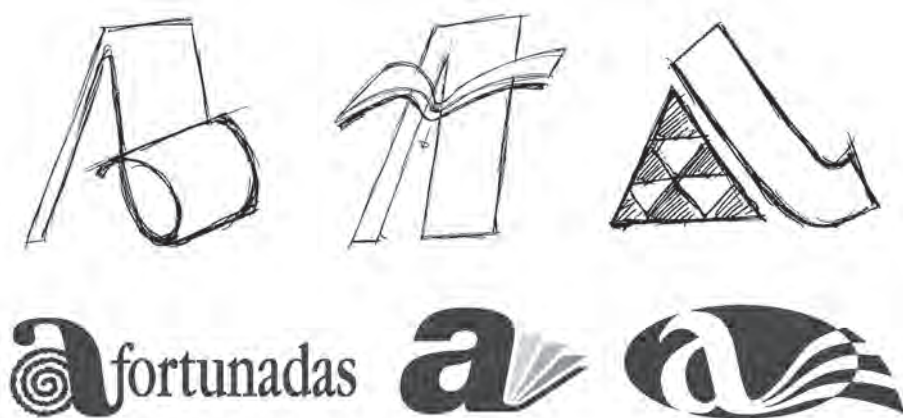


Figura 2. Algunos ejemplos más representativos del proceso para el diseño del logotipo.

En términos generales, podemos decir que en su mayoría las editoriales basan sus logotipos en aspectos relacionados con símbolos propios de la zona geográfica en la que están inscritas (ECIR, CASALS), otras no tienen relación formal con ningún factor reconocible que podamos detectar (SANTILLANA, SM), y algunas pocas parecen tener alguna analogía con elementos vinculados a la actividad escolar (figura 1).

Respecto a la complejidad o no de la imagen, podemos decir que casi el cien por cien basa sus diseños en formas muy simples, gran sobriedad en los colores (dos o tres tintas planas) y tipografías también simples de muy fácil lectura.

Nuestro diseño cuenta con una tesis de partida más definida, sentando así las bases para la creación de una imagen corporativa muy próxima a sus objetivos y con elementos gráficos con un referente mayor a la actividad que desarrolla.

III.1. EL LOGOTIPO

Una vez establecidas las líneas generales, se fijaron dos posibles líneas de actuación. La primera centrada en los aspectos asociados a la identidad canaria: los colores azul, amarillo y blanco; el mar, los montes, el cielo; la cultura aborigen guanche; fauna y flora autóctonas, etc. Y la segunda orientada a representar elementos propios de la actividad: libros, pliegos, lomos; tipos, rodillos, cajas; lápices, alumnos; actividades escolares, etc. (figura 2).

Las distintas propuestas fueron puestas en común periódicamente y debatidas dentro del equipo investigador, siguiendo una dinámica de retroalimentación de ideas, hasta seleccionar las que fueron presentadas al Consejo Editorial para la elección definitiva (figura 3).

El logotipo elegido pretende evocar en un mismo elemento gráfico las hojas de un libro, el movimiento de las olas, el viento y una formación monticular, quizá





Figura 3. Propuestas definitivas del logotipo.



Figura 4. Diseño definitivo con algunas modificaciones a la propuesta elegida.

una isla, también comunicación, dinamismo, todo enmarcado por una elipse, a la que más tarde se le incorporaría un tope sugiriendo la idea de génesis, es decir, principio y origen de un proyecto pionero en las Islas (figura 4).

III.2. EL SISTEMA CORPORATIVO Y SUS ELEMENTOS

El logotipo estará presente en todos los soportes, aunque no siempre con su diseño y escala originales. Por ejemplo, decidimos incorporarlo en la gráfica ligera a una escala aumentada de forma que una parte se «saliera» del formato y atenuado de color, como una veladura, casi como una marca al agua. Su disposición varía según el soporte.

La tipografía. Para la leyenda «Editorial Afortunadas» se utilizó la *Baskerville Small Caps* en versal-versalita con una escala horizontal del 68%. Se trata de una fuente con *serif* de corte clásico como contrapunto al tratamiento lineal y moderno del logotipo. Para el resto de la información textual se optó por la *Helvética Condensed Light*, una fuente de *palo* ligera, muy legible y en perfecta consonancia con el logotipo.

El color. Los colores asignados fueron el azul *Pantone 301*, el amarillo *Pantone 109*, que se asemejan a los colores presentes en aspectos que identifican a la Comu-

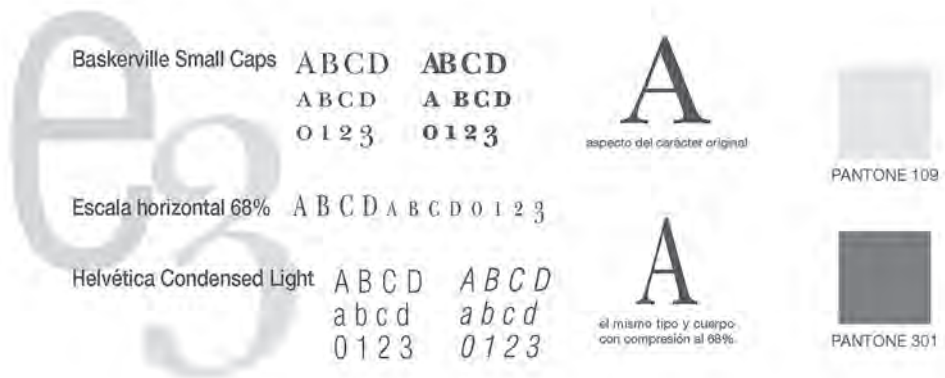


Figura 5. Tipografías y colores propuestos.



Figura 6. Ejemplos de algunos aspectos de la gráfica ligera.

nidad Canaria, y el negro para la tipografía. Para los textos a figurar en la papelería —nombres, direcciones, teléfonos, etc.— se incorporó un cuarto color, el *Pantone Cool Grey 8* (figura 5).

Los soportes. Se eligió un tipo de papel comercial común en los distribuidores y minoristas locales, concretamente la referencia *Galgo Verjurado Blanco* en sus diferentes gramajes, desde el 90 grs/m² para las cartas y sobres a los 220 grs/m² para las tarjetas personales. También sugerimos el empleo de cartulina *Coral* de 280 grs/m² y *Chromolux Blanco* de 250 grs/m² de Torras Papel para las carpetas y elementos promocionales.

El sistema de identidad visual corporativo se completó con el diseño de la gráfica ligera y el material publicitario y de promoción: papel de cartas, saluda, sobre, tarjetas personales, factura, albarán, notas de pedido, sellos, etiquetas de envío, bolsas, etc. (figura 6).

IV. EL SISTEMA EDUCATIVO Y EL CONCEPTO DE IDENTIDAD

La estructura del sistema educativo canario se organiza según las siguientes etapas:

- *Educación Infantil*. De 0 a 6 años. La etapa está estructurada en dos ciclos con tres niveles cada uno: Primer Ciclo, de 0 a 3 años; y Segundo Ciclo, de 3 a 6 años
- *Educación Primaria*. Abarca de los 6 a los 12 años. Está organizada en los siguientes ciclos: Primer Ciclo, de 6 a 8 años (1º y 2º); Segundo Ciclo, de 8 a 10 años (3º y 4º); y Tercer Ciclo, de 10 a 12 años (5º y 6º)
- *Enseñanza Secundaria* (ESO). De 12 a 16 años. La etapa se estructura en dos ciclos de dos cursos cada uno: Primer Ciclo, de 12 a 14 años (2 cursos); y Segundo Ciclo, de 14 a 16 años (2 cursos).
- *El Bachillerato*. Según la LOGSE se configura en una oferta académica en torno a cuatro modalidades: Arte, Ciencias de la Naturaleza y de la Salud, Humanidades y Ciencias Sociales y Tecnología. A su vez, las distintas materias se clasifican en cuatro modalidades: comunes, propias de cada modalidad, optativas de obligada oferta y optativas de libre oferta.

A la vista de esta estructuración podemos hacernos una idea del grado de dificultad, dada la fragmentación en etapas, ciclos, cursos, etc., que entrañaba el diseño corporativo editorial objeto de este proyecto.

IV.1. REFERENCIAS A LA CULTURA CANARIA

El concepto de identidad por aplicar no se limita a la identidad de empresa sino que supone, además, que dentro de la imagen corporativa, ya definida, se formulen los *elementos característicos de identidad* que serán los encargados de aportar la diferenciación y la personalidad al proyecto.

Estos «elementos de canariedad» están dispuestos tanto en las cubiertas como en las páginas interiores y contribuyen a hacer reconocibles el nivel y ciclo al que corresponde cada libro dentro del contexto general de la edición. De esta manera, estos mismos motivos se convierten, simultáneamente, en factores unificadores y diferenciadores.

Para acometer este aspecto elaboramos una base documental, donde se recogieron aquellas «imágenes e ideas» que, en términos generales, están asumidas y se consideran representativas de la cultura canaria.

Tras analizar las numerosas imágenes pertenecientes a los distintos ámbitos —arquitectura, arte, artesanía, cultura aborigen, deportes, fauna, flora, geografía e historia...— llegamos a las siguientes conclusiones:

- Ausencia de rasgos específicos de identidad gráfica que definan claramente unas características propias de la Comunidad Canaria.





Figura 7. Se muestran algunas referencias a la cultura canaria, dentro de todo el material utilizado como elementos alusivos a la cultura canaria.

- Los elementos más representativos de esa identidad corresponden, generalmente, a nuestro acervo histórico, sobre todo a la cultura aborigen.
- Podemos considerar representativa la luz como aspectos que en estas latitudes incide en manifestaciones gráficas de gran colorido y contrastes tonales acusados.
- La condición de insularidad imprime una presencia constante del mar.
- La flora y fauna autóctonas son motivos recurrentes de inspiración tanto artística como decorativa.
- Existen aspectos contemporáneos tanto en la Arquitectura como en las Bellas Artes que, siendo foráneos, se mezclan con aspectos propios de nuestra cultura.
- En términos generales, podríamos concluir apuntando el marcado sentimiento de mestizaje, patente en muchas manifestaciones consideradas propias.

V. EL TRABAJO DE CAMPO

Siguiendo la dinámica habitual y antes de pasar a la etapa proyectiva, llevamos a cabo un exhaustivo estudio comparativo y de análisis —abarcando todas las asignaturas y niveles comprendidos dentro del proceso educativo reglado— de las soluciones aportadas por las principales editoriales nacionales de libros de texto sobre los mismos problemas que ahora nos tocaba resolver. En este estudio se tuvieron en cuenta los aspectos técnicos y funcionales, así como los de imagen, que afectan tanto a la cubierta como a las páginas interiores de los textos. En términos generales, cabe resaltar los siguientes:

a) *Cubierta*

- Datos generales: editorial, título, ciclo, curso, etapa, asignatura y precio de venta.
- Elementos visuales: imágenes, color, tipografía, elementos identificativos y logotipo de la editorial.
- Elementos técnicos: formatos, materiales, tratamientos, encuadernación y lomos.

b) *Páginas interiores*

- Datos generales: estructura de la materia, unidades temáticas y epígrafes, páginas de principio de unidad, páginas de taller, ejercicios, resúmenes, etc.
- Elementos visuales: proporciones de la mancha, márgenes, retícula, análisis del texto (jerarquías), análisis de las imágenes (jerarquías), análisis tipográfico (fuente, cuerpo, interlínea, justificación, etc.), análisis de los apartados dentro de la unidad temática, cabeceras, filetes y recuadros, foliación, elementos unificadores y diferenciadores por niveles, ciclos, cursos y materias.
- Elementos técnicos: tipos de papeles, gramajes, materiales y acabados de la encuadernación.

A continuación, establecimos la estructura jerárquica de los diferentes códigos visuales y elementos identificativos del diseño. Dentro de los aspectos comunicativos, definimos igualmente los niveles de figuración gráfica según las etapas educativas (recordemos que nos movemos entre los 6 años de Primaria y los 16 años del Bachillerato). Además de los aspectos relativos a la comunicación visual, se tuvieron en cuenta otros de carácter puramente técnico y de producción, como son los formatos, la compaginación, los tipos de papeles, la encuadernación, etc.

Las editoriales analizadas fueron: *Anaya, Akal, Alhambra, Longman, Edelvives, Mc. Graw Hill, Santillana, SM*. Como resumen de todo este trabajo de análisis, podemos establecer que sacar unas conclusiones generales para todo el proceso resulta especialmente difícil dadas las características tan diferentes que presentan los ejemplares estudiados de las distintas editoriales; sin embargo, una de las conclusiones más globales a la que llegamos es ésta: que no existen unos criterios claros en la mayoría de editoriales a la hora de diseñar este tipo de productos, salvo algunas en particular (SM, Santillana), el resto transmite una cierta idea de improvisación y escaso rigor en los aspectos generales del diseño.

No obstante, todo el estudio nos ha servido para detectar aquellos elementos que no estaban totalmente resueltos, lo que nos ha exigido un trabajo minucioso para poder plantear algunas alternativas.

VI. CARACTERÍSTICAS TECNOLÓGICAS GENERALES

En este punto del proyecto se definieron los requisitos de corte tecnológicos que habrían de ser comunes a todas las ediciones.

VI.1. LA CUBIERTA

Tratándose de libros de texto y, en consecuencia, sometidos a un uso constante, debían reunir una serie de características materiales adecuadas, tales como la robustez, y a la vez ser gratos al tacto y a la vista.

Nos decidimos por una cartulina de 280 grs/m² y variar su acabado según las etapas —incorporamos, de este modo, un elemento diferenciador—. Acabado brillo para Primaria y Secundaria y mate para el Bachillerato.

La encuadernación también debía responder a estas premisas, por lo que consideramos como mejor alternativa la encuadernación rústica en cuadernillos cosidos y encolados.

VI.2. LA TRIPA

Para las partes internas del libro, tuvimos en cuenta las mismas consideraciones que para las cubiertas, en cuanto a durabilidad y resistencia al uso; pero además, el material seleccionado para cada caso debería permitir una impresión atractiva y sin complicaciones, amén de poseer unas cualidades físicas óptimas, adecuadas a los requerimientos de cada etapa, por ejemplo, para la escritura en el caso de la educación infantil.

VII. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO GRÁFICO

Con los datos obtenidos del trabajo de campo, llega el momento de fijar para nuestro proyecto las características generales que lo unificarán y diferenciarán del resto de las existentes en el mercado. Entendemos como características generales de diseño gráfico todos aquellos aspectos que determinan el que nuestro producto final sea útil y atractivo para sus destinatarios. Intervienen aquí, no sólo los condicionantes referidos anteriormente, sino que se inicia una etapa en el proceso, en la cual se conjugan tanto los elementos tecnológicos como los visuales y estéticos, para alcanzar un objetivo cuyos requerimientos se han estudiado minuciosamente, de modo que aportemos una solución coherente y dé respuesta al conjunto de necesidades planteadas.

Si en el caso de los procesos tecnológicos las posibilidades creativas vienen determinadas por las limitaciones que impone la industria editorial, en el aparta-



do gráfico el abanico de alternativas se amplía enormemente. Acotamos a cinco los aspectos diseñísticos editoriales comunes, independientemente del nivel o el ciclo al que correspondan: *los formatos, la tipografía, los colores, las imágenes y la retícula.*

VII.1. LOS FORMATOS

Es la primera característica por definir en cualquier proyecto de diseño editorial. En nuestro diseño, el formato fue una variable indicativa de la pertenencia a una etapa o ciclo concreto. Esto fue así en el caso de la Primaria y el Bachillerato, mientras que en la ESO se utilizó de «puente», de manera que el formato del primer ciclo era el mismo que el de Primaria, mientras que el del segundo ciclo se igualaba al del Bachillerato; adoptando así una doble función, de elemento unificador de los libros de una misma etapa y diferenciador entre los libros de etapas distintas.

VII.2. LA TIPOGRAFÍA

Tratándose de libros de texto, el elemento tipográfico estará presente en todas las etapas en mayor o menor proporción con respecto a las imágenes. Por lo general, esta proporción se incrementará a medida que pasamos a niveles y ciclos superiores. De la correcta interrelación de la familia tipográfica, su cuerpo, la interlínea, etc., depende el que se cubran ciertas necesidades inherentes a los libros de texto y que vienen determinadas por cuestiones de tipo pedagógico (comprensión), didáctico (legibilidad) y psicológicos de motivación (atractivo visual).

Consideramos la conveniencia pedagógica de cambiar de familia tipográfica en cada etapa, estando la elección de los tipos en función de las habilidades lectoras de los alumnos de las distintas etapas. Optamos por unos tipos *de palo*, como las familias *Helvética*, *Futura* y *Gill Sans*. Las variaciones con respecto a cada tipo, dentro de una misma etapa, se harían en cuanto a sus variantes de estilo y criterios de jerarquía.

VII.3. LOS COLORES

Otro factor de gran trascendencia en cualquier proyecto gráfico es el color. Consideramos al color desde diferentes vertientes: la de fenómeno físico, desde la semiótica y hasta las puramente económicas y tecnológicas, en su reproducción en las artes gráficas. Siendo el color un componente altamente expresivo, el uso de determinadas gamas nos permitió establecer unos códigos para diferenciar materias, ciclos, etapas, etc., facilitando al usuario su ubicación dentro de un determinado contexto.



VII.4. LAS IMÁGENES

Dependiendo de la función que habrían de desempeñar en el conjunto del diseño de las páginas, dividimos las imágenes en cinco categorías:

Primer nivel. Pertenecen a este grupo las imágenes que participaban de la estructura compositiva de las páginas, del tipo de los filetes, las figuras geométricas simples que actúan como fondos, etc. Estas imágenes abstractas, que no «figuran» ningún elemento, participan como portadores de información codificada.

Segundo nivel. Lo ocupan las ilustraciones, cuya función es la de clarificar y complementar el contenido de un texto. En este nivel el grado de figuración se estableció en función de la comprensión del destinatario, siendo más simples y esquemáticas cuanto menor es la edad del sujeto.

Tercer nivel. Son las imágenes del tipo de los iconos y pictogramas, cuya función es indicar de qué trata el contenido al que hacen referencia mediante algún tipo de analogía.

Cuarto nivel. Incluyen las imágenes que, independiente de su contenido o grado de figuración, son tratadas como elementos compositivos dentro del contexto general de la página y están estrechamente vinculadas a los textos, complementándolos.

Quinto nivel. En último lugar, nos queda el elemento gráfico referencial de identidad canaria. Puede tratarse de una ilustración, una imagen fotográfica, etc., y en términos generales servirán además de código para identificar materias, unidades, etapas, etc.

VII.5. LA RETÍCULA

Para distribuir en el espacio bidimensional de la página los elementos hasta ahora referidos, necesitamos de una retícula que aporte orden y permita establecer jerarquías visuales, unificando la estructura de la información. La necesidad de ofrecer unas páginas atractivas, fáciles de leer y claramente organizadas, hizo que prestásemos una especial atención y cuidado a este aspecto, buscando las fórmulas más adecuadas y flexibles según los requerimientos de cada etapa.

VIII. LA ESO: CARACTERÍSTICAS GENERALES

Para clarificar el proceso seguido, nos situamos en unas asignaturas específicas —*Ciencias de la Naturaleza*, del primer ciclo, e *Iniciación a la Astronomía*, del segundo—, tomándolas como referencia para el resto de las asignaturas de su etapa y ciclo.

Puesto que nos encontramos ya situados en una asignatura concreta, tomada como referencia para todas las correspondientes a su ciclo, ha sido éste el mo-



mento en el que se definieron todos aquellos elementos que determinaron las características fundamentales del ciclo y de las distintas materias.

En esta fase, tomamos aquellas decisiones que permitieron conjugar la idea de identidad canaria con las funciones pedagógicas y las estéticas, todas ellas condicionadas por el nivel de comprensión del usuario. Nos referimos al segmento de estudiantes comprendidos entre los 12 y 13 años.

El poco atractivo que los libros tienen para los niños de esta edad (cuestión que se ha debatido en numerosas ocasiones y que se ha justificado por la competencia con los medios audiovisuales), exigía de nuestro trabajo un diseño que permitiera salvar esta circunstancia, poniendo énfasis en aquellos atributos que facilitarían un resultado atrayente, y nuevo, en este campo.

De este modo, las características de las imágenes contribuirían en gran medida a que el libro además de ser atractivo, también fuera conocido, familiar... poniendo también especial cuidado en la composición de los textos, los colores, los aspectos tipográficos, el formato, etc.

VIII.1. LOS FORMATOS

Como ya comentamos anteriormente, los formatos dentro de esta etapa varían de uno a otro ciclo. Puesto que se trata de una etapa de transición entre la Primaria y el Bachillerato y consta de dos ciclos, aprovechamos esta circunstancia para continuar en el primer ciclo con el formato de Primaria y anticipar en el segundo, el que se encontrará el alumno de Bachillerato, quedando de esta manera:

Primer ciclo: 290 × 210 mm.

Segundo ciclo: 265 × 195 mm.

VIII.2. LOS PAPELES

Los papeles debían adecuarse a los requisitos, con zonas de textos e imágenes a todo color, por lo que los aconsejamos de un cierto grosor. Para la ESO y el Bachillerato propusimos un estucado mate de 100 grs/m² y offset o similar del mismo gramaje para Primaria. Las cubiertas debían laminarse para que, además de resultar atractivas, fuesen más resistentes al uso. Para la ESO el laminado elegido fue brillante.

VIII.3. LA RETÍCULA

Para esta etapa nos inclinamos por una retícula a tres columnas, en la que las dos interiores estarán destinadas a contener el texto principal —donde se desarrollan los aspectos fundamentales de la unidad—, dejando la columna exterior reservada a los contenidos complementarios y secundarios. A pesar del cambio de



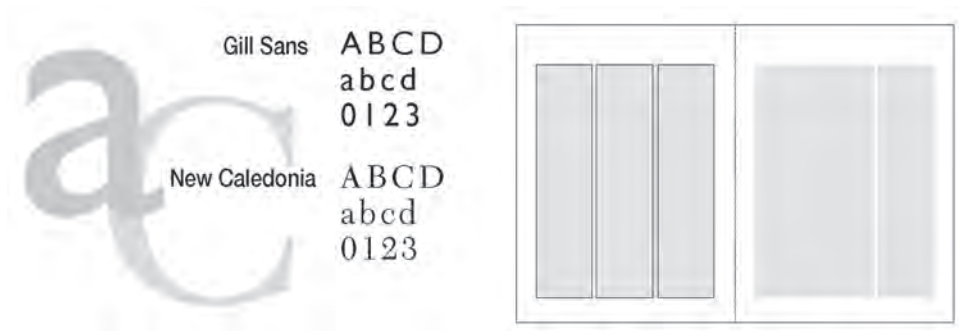


Figura 8. La tipografía y el sistema reticular correspondiente a esta etapa.

formato de un ciclo al otro, la estructura reticular se conservó, ajustándose, eso sí, para mantener la misma relación entre márgenes y mancha.

VIII.4. LA TIPOGRAFÍA

La tipografías seleccionadas para esta etapa fueron la *Gill Sans* para el texto principal y la *New Caledonia* para los titulares de unidad y epígrafes; y en general, para aquellos textos que necesiten diferenciarse por una categoría visual mayor (figura 8).

VIII.5. LOS PICTOGRAMAS

Unos de los elementos unificadores entre las unidades y materias de un mismo ciclo serían lo que denominamos «pictogramas». En este aspecto trabajó todo el equipo, con el fin de lograr que el alumno, a través de los signos, identifique cada actividad que se le proponga en el texto... Estos motivos, que poseen un grado de figuración claro y sintético, representan distintas actividades complementarias —del tipo *razona, más datos, apunte histórico, para profundizar*, etc.—, y también aparecen agrupados en los encabezamientos de páginas especiales como *taller, autoevaluación*, etc., permitiendo una rápida comprensión de su significado por parte de los lectores (figura 9).

VIII. 6. LA ESO: REQUERIMIENTOS ESPECÍFICOS

Planteadas las cuestiones generales con respecto a los condicionantes tecnológicos y los requerimientos básicos, en el ámbito del diseño editorial, comenzó entonces un proceso en el que se intentaba dar una respuesta específica a cada problema propio del contenido del producto que se iba a diseñar.



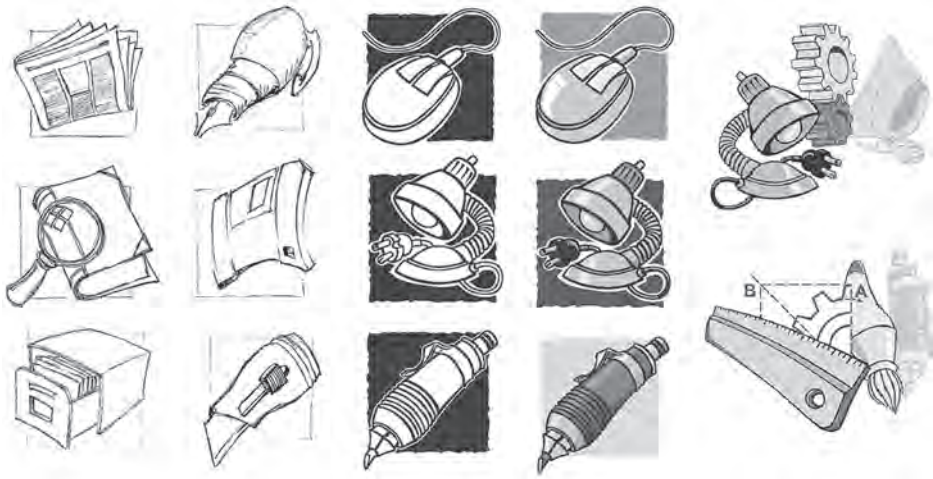


Figura 9. Ejemplo de algunos de los pictogramas realizados. Bocetos y acabado final.

Aunque hayamos descendido de lo general a lo particular, no implicaba que la metodología empleada cambiase en cuanto a su estructura básica.

Seguimos, pues, un orden de actuación en un campo más restringido, pero la estrategia a seguir era idéntica, ya que su justificación descansaba en la efectividad para conseguir los objetivos de diseño planteados.

Una vez planteadas las cuestiones generales de la etapa, pasamos a dar respuesta a los requerimientos específicos de cada ciclo consensuados con los grupos de trabajo encargados de elaborar los textos y definir los contenidos.

VIII.6.1. *Páginas de principio de unidad (doble página)*

Éste es el punto de partida que introduce la unidad y la contextualiza y enlaza los contenidos conocidos por el alumno con los nuevos que va a adquirir. Debían contener los siguientes elementos: número de la unidad; nombre de la unidad; bloque diagrama que ilustra acerca del contenido de la unidad, y texto resumen de los conceptos fundamentales de la unidad.

VIII.6.2. *Páginas de epígrafes*

En ellas se desarrolla cada uno de los temas que configuran una unidad temática. Debieron estructurarse según los siguientes conceptos: número del epígrafe, nombre del epígrafe; actividades intercaladas en el texto que permitan al profesor adecuar el ritmo de aprendizaje; resúmenes cortos en cuadros de color que

ayuden a visualizar rápidamente la idea principal del texto; fotografías que ayuden al alumno a entender los contenidos, ilustraciones que permitan comprender mejor lo explicado en el texto; contenidos expuestos de manera clara y rigurosa (se alternan los desarrollos esquemáticos con ejemplos sencillos y las definiciones adecuadas); cuestiones sencillas que ayuden al alumno a reflexionar sobre el contenido, actividades para la interpretación de la información gráfica y fotografías y dibujos con pie explicativo.

VIII.6.3. *Páginas especiales*

Esta página es una variante de las anteriores vinculada a la unidad temática correspondiente con una serie de páginas destinadas a diversas actividades complementarias, como son la iniciación a la investigación, las técnicas de estudio, el refuerzo de lo aprendido, talleres, etc. Por regla general se incluirán las siguientes: talleres de actividades (dos páginas), resumen de la Unidad (una página) y otras, específicas para cada materia.

VIII.7. EL DISEÑO DE LAS PÁGINAS INTERIORES

El diseño de las páginas interiores dotará de unidad al conjunto de las materias de un mismo ciclo y, al tiempo, ha de permitir la flexibilidad en cuanto a la distribución de los textos e indicar en cada momento en qué lugar se encuentra el alumno-usuario. Las soluciones diseñísticas propuestas para estas asignaturas se elaboraron desde la óptica de que el sistema diseñado para ellas podía ser extrapolado y aplicado a todas las demás asignaturas de la etapa.

VIII.7.1. *Ciencias de la Naturaleza (primer ciclo), algunas cuestiones específicas*

Detallamos en este apartado algunas cuestiones concretas correspondientes a esta asignatura en cuestión, no reiteramos los ejemplos, pues ya se han descrito más arriba; básicamente consisten en estos dos tipos de páginas:

Páginas Principio de Unidad. Estas páginas presentan un diseño diferente con respecto de sus homólogas del segundo ciclo, si bien cuentan con los mismos apartados estructurados de manera diferente. Su mayor formato permite imágenes extras y textos más extensos.

Páginas de Texto Principal y Secundario (Epígrafes). Los contenidos se desarrollarán a lo largo de 2 o 4 páginas. La retícula es la referida en los requerimientos generales. Cada unidad terminará con las páginas especiales *Taller de Actividades, Resumen de la Unidad y Gaveta de las Ciencias*. También se asignaron colores a las distintas unidades especificados por la escala Pantone.



VIII.7.2. *Iniciación a la Astronomía (segundo ciclo)*

Nos detenemos someramente en esta asignatura para señalar algunos de los aspectos particulares que sirven para su identificación y comprender así cómo han sido aplicados los criterios de diseño enumerados al inicio. Como en la anterior, básicamente se trataba de diseñar páginas con estructuras que fuesen fácilmente identificables en cuanto a la intención de los contenidos; describimos las más importantes.

Páginas Principio de Unidad. Los elementos que la componen son los mismos que los definidos en los requerimientos generales en el apartado. Esta sección ocupa una doble página y es la encargada de dar una visión de conjunto del tema a tratar. Aunque el modelo de diagramación de estas páginas está definido, su retícula semiabierta posibilita cierto margen de flexibilidad según los requerimientos de cada tema. Se caracteriza por el empleo de una gran imagen fotográfica a sangre que ocupa la totalidad de la página izquierda y que se prolonga, desvaneciéndose, hacia la derecha; sobre ésta se sitúan el numeral, título de la unidad, el resumen, otras imágenes, etc.

Probablemente, el aspecto más novedoso y característico de estas páginas sea la disposición, en el margen superior de la página izquierda, de una mancheta de color para cada unidad, con unas imágenes representativas de la materia; tantas como unidades componen el libro. Al situarnos en un tema concreto, el elemento gráfico del capítulo se desplaza hacia abajo, de forma similar a las persianas despleables de los menús informáticos.

Páginas de Texto Principal y Secundario (Epígrafes). Siguen los mismos criterios que los comentados para Ciencias Naturales, con los consiguientes ajustes por el cambio de formato. Aunque la página de comienzo funciona a modo de introducción, distribuimos los elementos buscando siempre el equilibrio visual de las dos páginas enfrentadas. Todas las páginas correspondientes a una misma unidad temática llevan como encabezado un filete de igual color que la mancheta superior de su respectiva página de inicio de unidad, rematado por la presencia de su imagen o signo de identidad (figura 10).

Páginas Especiales. Estas páginas, al final de cada bloque temático, están destinadas a diversas actividades, como la *introducción a la investigación, las técnicas de estudio, talleres*, etc. Su retícula se ajusta a dos columnas de igual ancho sobre un fondo de color suave, sustituyéndose la imagen identificativa de la unidad temática por un pictograma alusivo a la actividad propuesta.

VIII.8. EL DISEÑO DE LAS CUBIERTAS

Con respecto a las cubiertas, éstas constituyen lo que de los libros primero percibe el público y en ellas se conjugan dos aspectos bien diferenciados y trascendentales. De una parte, deben cumplir una función informativa, y esto supone



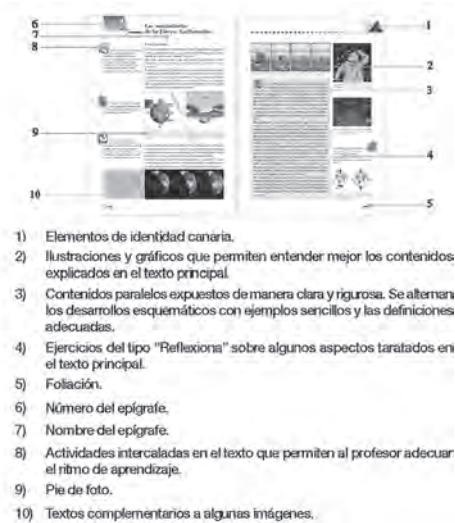
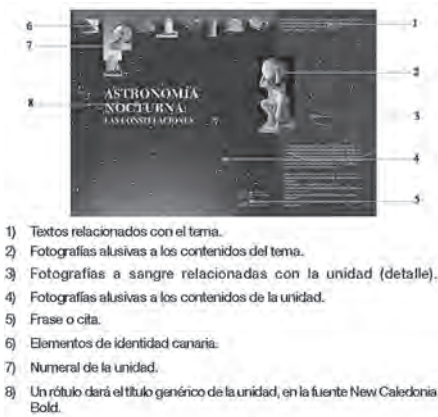


Figura 10. En la figura de la izquierda aparecen las dos páginas del principio de unidad, detallándose todos los elementos del sistema corporativo. La figura de la derecha corresponde al diseño tipo de las hojas interiores, detallándose también todos los requerimientos y componentes del diseño. Ambas corresponden al segundo ciclo de la ESO.



Figura 11. Cubiertas. Un ejemplo de los numerosos estudios realizados para los dos ciclos propuestos.

distinguir inequívocamente a qué asignatura, de qué ciclo y etapa corresponde el libro; y por otra parte, desde el punto de vista del diseño, han de resultar también visual y materialmente atractivas (figura 11).



- 1) Elementos de canariedad que aparecerán en el interior identificando a cada unidad. Estos elementos estarán relacionados con los contenidos de la asignatura. Para este segundo ciclo serán más pequeños y formarán una trama más cerrada.
- 2) Banda de color identificadora de la materia.
- 3) Identificación de la etapa y ciclo. Pantone 186 CVC para este segundo ciclo.
- 4) Identificación numeral del curso. Su color será el de la asignatura degradado a blanco. Para las asignaturas optativas se suprimirá.
- 5) Fondo fotográfico relacionado con la asignatura y de temática canaria.
- 6) Título de la asignatura en varias líneas, dependiendo de su extensión. El color vendrá condicionado por los tonos de la fotografía de fondo. El logotipo de la editorial irá calado dentro de un mancheta del color identificativo de este ciclo.

Figura 12. Detalle de los elementos del diseño.

La alta concentración de información por centímetro cuadrado que debe coexistir en nuestras cubiertas —además de la habitual en este tipo de ediciones, aquellas otras que definan la identidad canaria—, plantea en su organización y jerarquización todo un reto. Siguiendo con la metodología de este proyecto, las cubiertas por diseñar, a pesar de ser diferentes para cada etapa, incluso con variaciones según los ciclos, han de poseer algún aspecto que las dote de unidad y las haga ser percibidas como productos de una misma editorial. Para ello, se realizaron numerosos estudios, donde se establecieron los criterios generales y particulares de las distintas materias (figura 12).

La información común incluye la materia, el título de la asignatura, la etapa (Primaria, ESO, Bachillerato), el ciclo al que pertenece, el curso y, por supuesto, los signos de identidad corporativa de la editorial y los elementos de canariedad. Así, se establecieron los siguientes criterios:

- La identificación de la etapa quedaría fijada mediante información textual, para las siglas de la ESO y para el título de la asignatura.
- El curso sería indicado por su numeral correspondiente.
- La identificación del ciclo se hará mediante el establecimiento de un código de color para filetes, recuadros, etc.
- Deberá aparecer una foto a toda página relacionada con la materia y la cultura canaria.
- Deberán figurar, igualmente, los elementos identificadores de la unidad que aparecen a lo largo de la materia.
- Por último, aparecerá el logotipo de la Editorial Afortunadas (figura 13).



Figura 13. Diseño definitivo de las cubiertas de primero y segundo ciclo de la ESO, correspondientes a una materia.

IX. EL BACHILLERATO

Decidimos seguir, después de la ESO, con el Bachillerato, pues permitía cierta continuidad en cuanto a algunos de los aspectos desarrollados para el segundo ciclo de la etapa precedente; por ejemplo, el formato, que se mantiene en esta nueva etapa. La edad de los alumnos —16 años— supuso que nos planteáramos un diseño más sobrio y condensado, dadas las dimensiones del formato y el aumento considerable de los contenidos de las distintas asignaturas; en general, y a diferencia de las etapas anteriores, la presencia de texto es muy superior al de imágenes. Otra característica del Bachillerato es su diversificación en modalidades u opciones —Arte, Ciencias de la Naturaleza y de la Salud, Humanidades y Ciencias Sociales y Tecnología—, cuyas asignaturas se organizan en distintas categorías —comunes, propias de cada modalidad, optativas de obligada oferta y optativas de libre oferta—. Describimos brevemente las características principales.

IX.1. LAS PÁGINAS INTERIORES

La estructuración de las páginas consiste básicamente en diferenciar bloques temáticos, de unidades, y señalar el tipo de contenido que tenía cada apartado con respecto a los otros. Pasando de lo general a lo particular, las páginas se organi-



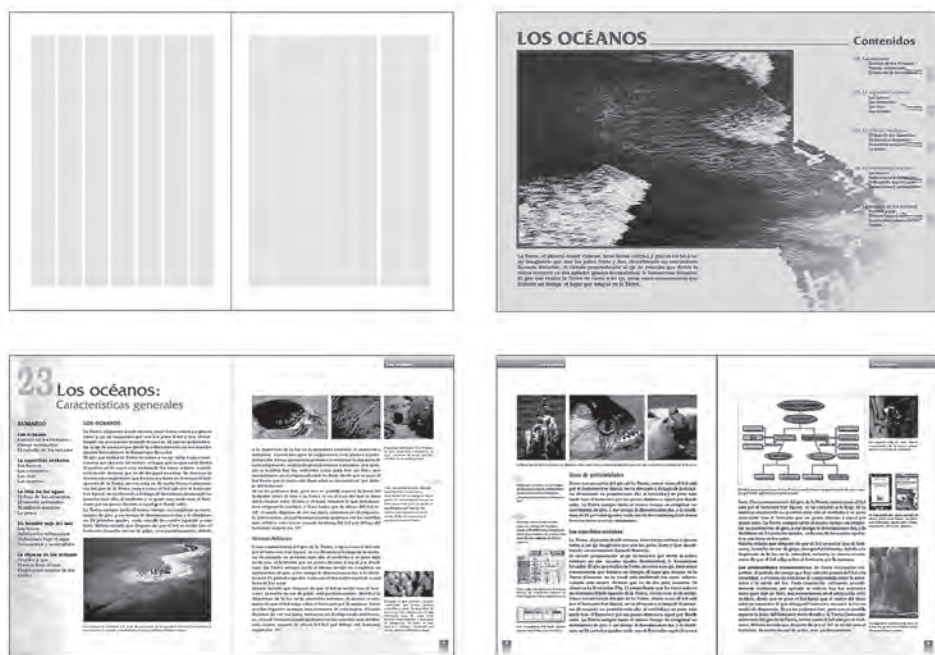


Figura 14. Sistema de retículas aplicado, páginas del bloque temático, página de inicio de unidad y páginas generales.

zan en el siguiente orden: bloque temático, inicio de unidad, páginas especiales y apartados específicos.

IX.2. LA RETÍCULA

Buscábamos ofrecer la mayor versatilidad posible, a la hora de diagramar los contenidos de cualquier asignatura, y optamos por una retícula de siete campos, lo que posibilita múltiples anchos de columna 1/6, 2/5, 3/4, según las necesidades de estructuración de las páginas (figura 14).

IX.3. LAS TIPOGRAFÍAS

Para el título de las unidades elegimos la *Friz Quadrata*, en cuerpo 46 como base, aunque puede variar dependiendo de la extensión del título. Para el resto de los textos utilizamos la *Bookman Light*, cambiando a *Bookman Bold* para el numeral de la unidad. Se establecieron igualmente las jerarquías dentro del texto principal —*Bookman Light* 10/13 con justificación total—, variando cuerpos y estilos. El texto secundario iría en cuerpo 7 alineado en bandera a la izquierda y los pies de foto centrados (figura 15).

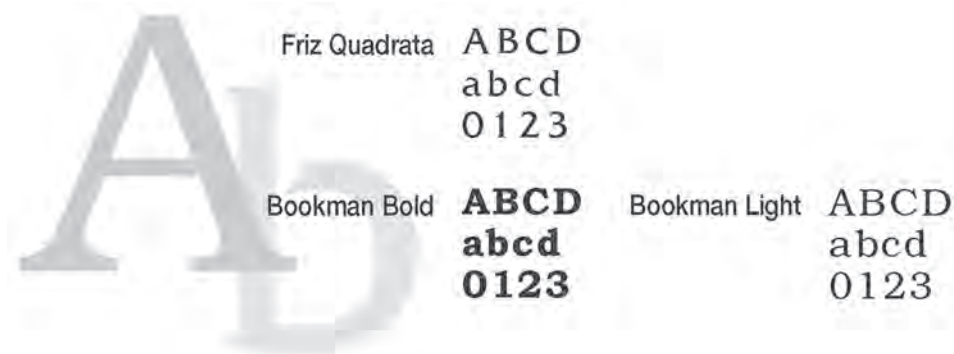


Figura 15. Tipografías utilizadas para páginas interiores.

IX.4. PÁGINAS DE BLOQUE TEMÁTICO

Son las páginas de presentación de un grupo de contenidos organizados en unidades didácticas y su diseño pretende mantener cierta continuidad con la etapa anterior. Se presenta a doble página, con una gran imagen fotográfica que «rebosa» hacia el ángulo inferior derecho y a cuyo pie se sitúa un resumen introductorio al tema. También incluye un sumario de los contenidos de las unidades —cada unidad en un color distinto— sobre un fondo de elementos significativos del tema tratado.

IX.5. PÁGINAS DE INICIO DE UNIDAD

Siempre situada a la izquierda, constaría de los siguientes elementos: numeral de la unidad, título de la unidad, subtítulo, sumario, texto principal y fotografía o ilustración. El denominado «elemento de identidad» se presenta atenuado en el fondo, en un matiz del color específico de la unidad y siempre en la misma posición.

IX.6. ELEMENTOS IDENTIFICATIVOS

Cada unidad estaría representada por una imagen desaturada de un elemento de identidad canaria que se repetirá a lo largo de ésta. Los elementos identificativos de las cubiertas se rescatan para su uso en el interior como indicadores de las actividades, de un modo similar a como lo hicieron los pictogramas en la ESO. La foliación, calada, se situó en unas manchas degradadas del color asignado a cada asignatura, en el borde inferior hacia los cortes; con igual tratamiento figura el título de la unidad que se repetirá simétricamente en el borde superior a sangre (figura 16).





- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) Mancheta degradada con el título de la Unidad. 2) Ilustraciones complementarias del texto. 3) Actividades intercaladas en el texto. 4) Resúmenes cortos en cuadros de color, para visualizar rápidamente la idea principal del texto. 5) Foliación. 6) Número de la Unidad. | <ol style="list-style-type: none"> 7) Título de la Unidad. 8) Sumario de la Unidad. 9) Columna principal. Contenidos expuestos de manera clara y rigurosa. Se alternan los contenidos esquemáticos con ejemplos sencillos. 10) Elementos de identidad. |
|---|--|

Figura 16. Información detallada de los aspectos que caracterizan las hojas interiores dentro de cada bloque temático.

IX.6.1. *Los colores*

Se definió una gama de colores que, según qué casos, actuaban como principio de diferenciación —diferentes colores para las unidades, asignaturas y categorías de texto—, o bien como principio de unificación —igual color para las optativas comunes, la misma materia y la modalidad del bachillerato—.

IX.6.2. *Las páginas y secciones especiales*

Esta etapa también requería de páginas destinadas a talleres, actividades, etc., pero con un planteamiento gráfico más sobrio. Se diseñaron diferentes modelos de recuadros que, como criterio unificador, incluyen el «rebose» de la página de bloque temático, pudiendo combinar sus colores, variar las líneas, etc. (figura 17).

IX.7 LAS CUBIERTAS

En el caso del Bachillerato, la peculiaridad estriba en su división en cuatro modalidades y en diferentes tipos de asignaturas —comunes, específicas, optativas,



Figura 17. Ejemplo de signos de identidad pictogramas de las actividades y elementos y colores identificativos.



Figura 18. Algunos estudios previos de las cubiertas.

etc.—, aspecto que de alguna manera debía quedar reflejado mediante un sistema codificado en las cubiertas.

Llegamos a la conclusión de que los distintos elementos a incorporar en las cubiertas debían corresponder a las siguientes categorías: elementos de identidad canaria, elementos identificativos prácticos —materia, curso, etc.— y elementos de identidad corporativa de la editorial.

En nuestras propuestas, los elementos de identidad formarían una trama que actúa de fondo sobre el que se sitúa el resto de los componentes gráficos; cumpliendo así una doble función, la de mantener la continuidad del criterio de incluir en todos los libros motivos canarios y la de identificar la etapa a la que pertenecen estos libros en virtud del tratamiento gráfico aplicado. Además, el motivo representado en esta trama varía según las modalidades (figura 18).

En términos generales, el sistema de codificación de las cubiertas se jerarquizó, quedando establecido del siguiente modo:

- Modalidad del Bachillerato. Quedará determinada por el tono general del fondo y el elemento que se repite como trama, que será característico y estará relacionado con cada modalidad.
- Materia. Vendrá definida por el color del lomo y por la foto de la cubierta, que estará relacionada con los contenidos de la asignatura.

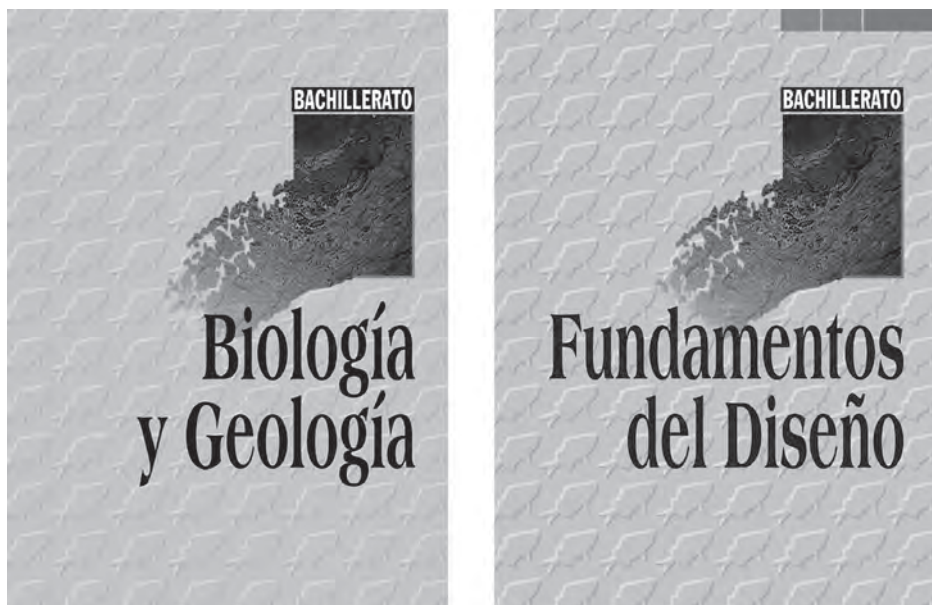


Figura 19. Cubiertas definitivas con los elementos identificativos.

- Materias optativas de obligada oferta. Tendrán un color único común para el fondo de todas ellas y diferente del resto de las modalidades del Bachillerato.
- Materias comunes a distintas modalidades. Su fondo será del mismo color que aquel que le corresponda a su modalidad específica e incorporará, en el margen superior, unos parches de color tantos, y del mismo tono, como modalidades comparta (figura 19).

Con respecto a los elementos básicos generales, deberán figurar el nombre de la asignatura, el curso y una ilustración fotográfica alusiva a la materia y relacionada con Canarias. Como característica gráfica destacable, el marco que contiene la imagen fotográfica se romperá para desbordar su contenido, como una ola, en clara analogía a la condición insular canaria.

IX.7.1. *La tipografía*

Para el nombre de la asignatura, adoptamos la *Americana Extra Bold*, cuya anatomía se desmarca de la tendencia lineal de las empleadas para estos fines en la etapa anterior. El cuerpo se ajustará en cada caso según la extensión del nombre. Para el término BACHILLERATO situado sobre la ilustración, escogimos la *Franklin gothic* en cuerpo 33,4 por su claridad de lectura. Estos mismos datos figurarán en el lomo, dispuestos a la española y en los tamaños adecuados.

IX.7.2. *Los colores*

El color asume, una vez más, un destacado papel como factor identificativo. Ahora, la paleta se vuelve, en consonancia con el resto del diseño, más sobria y madura. Decidimos asignar un color a cada modalidad del Bachillerato y a las asignaturas comunes y optativas; estos colores serán los dominantes en los fondos de las respectivas cubiertas, incorporándoles otros de matices similares para los motivos.

X. LA PRIMARIA

Por las características particulares de esta etapa, destinatarios más jóvenes y, por lo tanto, un tratamiento más delicado de imágenes y texto, decidimos abordar su diseño en la tercera etapa del proyecto, de este modo la experiencia adquirida en las anteriores nos garantizaba un resultado más próximo a las exigencias requeridas. Esta etapa se estructura en tres ciclos de dos años de duración cada uno y la horquilla de edades comprende de los 6 a los 12 años. Las peculiaridades de los libros de esta etapa se centran principalmente en la estructura compositiva de sus páginas, muy abierta, sobre todo en los dos primeros ciclos, y en la naturaleza peculiar de las ilustraciones y las tipografías.

Dadas las características de esta etapa, resulta muy difícil definir una estructura fija, sobre todo para el primer ciclo; así que consideramos la posibilidad de proponer unas pautas generales que, a la vez de flexibles, dieran cierta unidad formal al conjunto de las páginas. Estas pautas generales se convertirán, a medida que avanzamos en los ciclos, en una estructura normalizada que terminará por conectar con el modelo establecido para el primer ciclo de la ESO.

Como recordaremos, el formato es el mayor (igual que para el primer ciclo de la ESO) ante la necesidad de disponer de más espacio para la inclusión del gran número de ilustraciones y fotografías requeridas, y unos cuerpos tipográficos igualmente mayores.

Las diferencias de edad que abarca la etapa, de los 6 a los 12 años, supone una evolución muy acusada, pero progresiva, de los elementos gráficos empleados, pues es precisamente en este período del desarrollo del niño cuando más presentes se hacen estos cambios: comienzo de la lecto-escritura, fases del desarrollo de la expresión gráfica, socialización del individuo, etc.

X.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISEÑO

X.1.1. *Elementos de identidad*

El requerimiento de hacer patente en nuestro diseño la cuestión de la identidad canaria quedaba resuelto con la inclusión a lo largo del libro de un objeto, animal, etc., alusivo a la naturaleza o a la cultura de nuestra comunidad. El tratamiento dado a éstos varía, pudiendo ser una fotografía para los cursos superiores o un dibujo simple para los elementales.



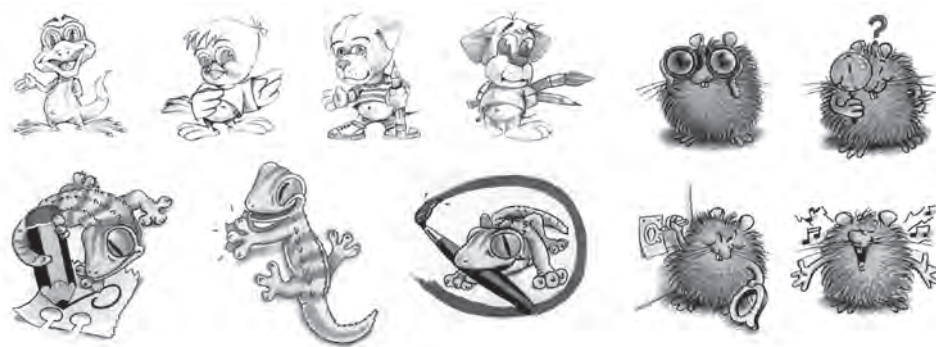


Figura 20. Se muestran algunos ejemplos referentes a la creación de una mascota.

Para esta etapa, el motivo adoptará una personalidad propia, será una mascota, un personaje relacionado con el entorno canario y formalmente resuelto como un dibujo animado que, a modo de guía, irá orientando y proponiendo diversos ejercicios a los alumnos a lo largo de las páginas del libro (figura 20).

X.1.2. *La retícula*

Las características propias de esta etapa imposibilitan el establecimiento de unas retículas claramente definidas y mucho menos comunes a lo largo de los ciclos.

Para el primer ciclo, dada su estructura informal, se planteó un solo campo donde distribuir los distintos elementos en función de aspectos compositivos y de utilidad didáctica. A medida que avanzamos en los ciclos, la presencia de una retícula se va haciendo más evidente, estructurándose los elementos en columnas más o menos amplias hasta conectar con el diseño establecido para el primer ciclo de la ESO.

X.1.3. *La tipografía*

Las tipografías siguen una evolución paralela a los requerimientos y habilidades de los alumnos en cada ciclo, adaptándose al proceso de aprendizaje de la lectura del niño. En estas circunstancias, la tipografía deja de ser un elemento unificador de la etapa como en otras ocasiones. Para el primer ciclo elegimos la *Memimas*, un tipo de letra cuyo aspecto se asemeja a la letra manuscrita de los escolares. Para el segundo y tercer ciclo, consideramos adecuada la *Futura*, cuya limpieza visual la hace idónea para la ejercitación de la actividad lectora y comprensión a estas edades. Como única diferencia entre estos dos últimos ciclos, el cuerpo utilizado pasaría del 20 en el segundo al 16 en el tercero (figura 21).



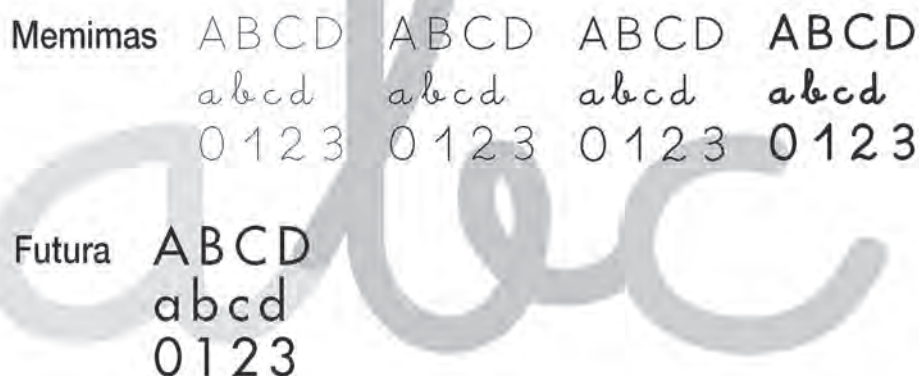


Figura 21. Tipografías utilizadas en los tres ciclos de primaria.

X.1.4. *Los colores*

Dada la ausencia de asignaturas específicas no se estableció un código cromático como para las anteriores etapas; no obstante, recomendamos mantener una cierta similitud con la paleta de colores ya asignados, a la hora de considerar algún aspecto unificador con las asignaturas establecidas. La intensidad y variedad de colores propios del primer ciclo irán dejando paso progresivamente a otros más sobrios a medida que se desarrolla la etapa.

X.1.5. *Las imágenes*

El estilo de las imágenes evolucionará a la par que la escritura, por lo que, como es lógico, no podemos fijar un estilo de imagen único y común a toda la etapa. Lo que sí se ha tenido en cuenta es la forma en cómo evolucionan, pasando de ser dibujos simples y coloristas en el primer ciclo, a dibujos más realistas con la inclusión de algunas fotografías, en el segundo; para finalmente, en el tercer ciclo, ser fundamentalmente de tipo fotográfico.

XI. EL PRIMER CICLO

La estructura de sus páginas se caracteriza por la disposición arbitraria de los elementos, sin una retícula que las ordene rigurosamente.



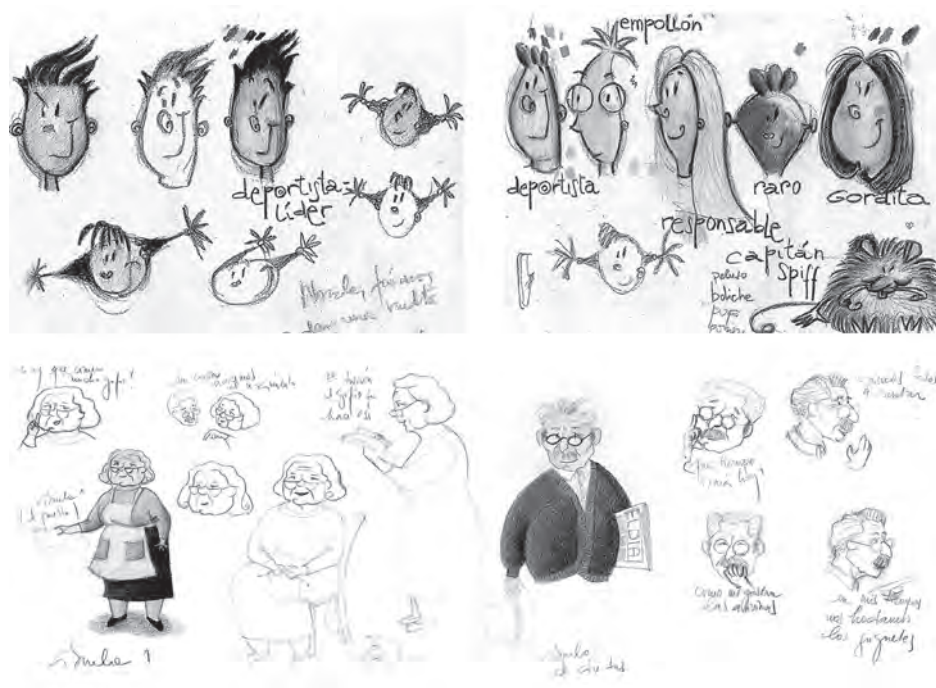


Figura 22. Uno de los aspectos más importantes del primero y segundo ciclo es la creación de personajes. Planteamos algunos ejemplos de los procesos de ilustración más representativos.

XI.1. PÁGINAS DE PRINCIPIO DE UNIDAD

Desde los primeros bocetos se aceptó la idea de que la mascota actuara como presentador en estas páginas y que fuera recorriendo el resto del texto como un guía, invitando al niño a participar en las distintas actividades. Estas primeras páginas estarán dominadas por una ilustración a pleno formato que deberá ser alusiva al tema desarrollado a lo largo de la unidad (figura 22).

XI.2. LAS PÁGINAS GENERALES DE LA UNIDAD

Las unidades siempre comenzarán en página par con el título centrado y en el color que la identifique. La ilustración será a toda página con el borde difuminado e irregular y en ella figurará, integrada y de manera discreta, la mascota. Los enunciados se destacarán con un cuerpo mayor y en el estilo negrita. Será importante la presencia de recuadros a lo largo del texto para destacar conceptos y como fondo emplearán una trama de siluetas de la mascota. La foliación se situará centrada en el margen inferior (figura 23).



Figura 23. Ilustraciones y composición diferentes, de páginas correspondientes al primer ciclo de primaria.

XII. EL SEGUNDO CICLO

Para no extendernos demasiado en este apartado, y como ya se han expuesto las líneas generales de esta etapa, pasamos a describir de una manera sintética aquellos rasgos más representativos de los diseños generados por el equipo de trabajo para este ciclo.

XII.1. LAS PÁGINAS DE INICIO DE UNIDAD

Las principales diferencias con respecto al primer ciclo son que el título irá centrado y en el color de la unidad —cada unidad tiene su color— y la foliación será en un tipo de palo calado sobre un topo irregular del mismo color que la unidad.

XII.2. LAS PÁGINAS GENERALES DE LA UNIDAD

La retícula sigue siendo abierta, aunque los elementos se dispondrán de un modo más ordenado. La tipografía *Memimas* se alterna con la *Futura* en el tercer curso, utilizándose exclusivamente la de palo para cuarto. Las ilustraciones que incorporamos son más elaboradas y la mascota es utilizada como recurso de identidad y unidad en las cabeceras. Esta mascota es la misma para todo el libro y cambia de presentación en cada unidad para adaptarse a sus contenidos. Las ilustraciones serán naturalistas y se intercalarán fotografías. Los recuadros, con igual tratamiento gráfico que el filete de las cabeceras, irán en colores diferentes según su tipo: talleres, actividades, etc.

XIII. EL TERCER CICLO

Como en los anteriores ciclos, se pretendió mantener una línea de continuidad que diera coherencia al conjunto de esta etapa, podrán observarse estos elementos de unificación en la descripción que a continuación hacemos de las distintas partes del libro que configuran este ciclo.

XIII.1. PÁGINAS DE INICIO DE UNIDAD

Su diseño sigue el mismo esquema que para los anteriores ciclos, diferenciándose en su numeración, que en este caso irá sobre una mancheta semicircular centrada en el borde superior y en el mismo color que la unidad pero en un tono menos intenso. El título también será del mismo color que la unidad. Las imágenes en estas páginas serán relativas al tema, pudiendo ser ilustraciones o fotografías.

XIII.2. LAS PÁGINAS GENERALES DE LA UNIDAD

La tipografía designada será la *Futura* en todos los casos. La cabecera ocupará el mismo ancho que la mancha; en las páginas pares aparecerá el motivo de identidad canaria, mientras que en las impares figurará el título de la unidad. La composición podrá distribuirse según las necesidades en una sola columna, a dos columnas iguales o bien, una columna ancha y otra estrecha. Los recuadros con la mascota al lado, realizando diferentes acciones según las actividades. Foliación centrada, calada en un semicírculo centrado en el borde inferior de la página.

XIII.3. LAS CUBIERTAS

Criterios generales

Se trata ahora de diferenciar los tres ciclos, cada uno de ellos integrado por dos cursos. De este planteamiento se derivaron los siguientes criterios:

- a) Elementos unificadores de la etapa (Primaria).
- b) Elementos diferenciadores de los ciclos (1º, 2º y 3º) y elementos unificadores dentro de cada uno de ellos.
- c) Dentro de cada ciclo elementos diferenciadores por curso.
- d) Diferenciación de las asignaturas, en aquellos ciclos que las tuvieran establecidas, siguiendo las afinidades de color asignadas.

Elementos unificadores de la etapa. Serán los encargados de establecer vínculos de unión entre los distintos ciclos y, al mismo tiempo, mantener una continuidad de criterios con el resto de las cubiertas de la ESO y el Bachillerato. El principal elemento de unidad lo establece la presencia en todas las cubiertas de una trama de motivos de identidad canaria.





Figura 24. Cubiertas pertenecientes a dos materias del primer ciclo de primaria.

Elementos diferenciadores entre los ciclos y unificadores dentro de cada uno de ellos. Los mismos elementos que operan como unificadores a lo largo de las distintas etapas, aun siendo diferentes las formas y tratamientos aplicados, son simultáneamente aspectos diferenciadores entre las mismas etapas y ciclos. En el primer ciclo, la trama presenta un aspecto más aleatorio y los motivos que la conforman son dibujos simples y coloristas de mayor tamaño, acompañados de letras sueltas. Para el segundo ciclo, el curso y la materia se representan mediante texto, utilizando los cambios de tipografías y de cuerpos como elementos diferenciadores. La ordenación de las imágenes o ilustraciones, que serán aquí menos infantiles, apuntan hacia el entramado ordenado de la ESO. El mismo criterio, en lo referente a la ordenación, se aplicará al tercer ciclo, donde las imágenes son tratadas de forma realista, asemejándose a las fotográficas de la etapa siguiente, lo mismo que su composición.

Dentro de cada ciclo, elementos diferenciadores por curso. El cambio por nivel quedará establecido por el numeral del curso al que pertenece el libro, a excepción del tercer ciclo, donde se incorporará además el color, como otro factor.

XIII.3.1. *El primer ciclo*

Sobre un fondo de color uniforme se disponen los elementos alusivos a los contenidos de la materia con la inicial de su nombre en *Gill Sans*, seguida del resto

de los caracteres en tipo *Zachary* de aspecto manuscrito infantil. En la parte inferior, el fondo se rasga para dejar entrever un fragmento de papel cuadriculado. El numeral de gran tamaño es de palo al igual que la indicación del ciclo (figura 24).

XIII.3.2. *El segundo ciclo*

En la cubierta destaca la presencia de una figura principal rodeada de otras más pequeñas, alusivas al contenido de la materia. El nombre de la materia figurará en un tipo *Hand Script* y el ciclo en otra de palo, la *Impact*. Se presentaron dos propuestas, una de ellas con una mancheta que imitaba un pedazo de hoja para caligrafía.

XIII.3.3. *El tercer ciclo*

Estas cubiertas tienden el puente hacia el diseño de la ESO y comparten con aquéllas la estructura y concepto generales. Sobre un fondo de color suave, indicativo de la materia, se disponen ordenados los elementos silueteados, de los que sobresale por dimensión el situado al centro. El color de los títulos seguirá el código establecido para las asignaturas. El numeral irá inscrito calado en una mancha degradada. Se presentaron dos variantes para el recuadro que lo contiene, con o sin foto. Las ilustraciones serán realistas y siempre que sea posible representarán elementos canarios relacionados con la asignatura.

XIV. CONCLUSIONES Y REFLEXIÓN FINAL

Creemos necesario hacer unas puntualizaciones para intentar incidir en los aspectos que originaron este proyecto y precisar las conclusiones finales.

Posiblemente y debido al exhaustivo resumen realizado (el original consta de más de 1.200 páginas) algunas cuestiones pueden quedar poco claras o no suficientemente explicitadas (procesos, conceptos, conclusiones...)

El origen del proyecto parte de dos situaciones concretas, la primera es el nacimiento de una editorial que se proyecta exclusivamente para la realización de libros de texto de Primaria, Secundaria y Bachillerato, la segunda es la necesidad de que los libros sean aceptados por la comunidad educativa canaria.

Para lograr ese objetivo los textos deberían estar diseñados para que existiera una vertebración en los contenidos de ámbito canario con los de carácter más universal. El consejo editorial contacta con el IP de este proyecto para estudiar la posibilidad de realizar un estudio que dotara a la editorial de una imagen acorde con los objetivos planteados.

Se forma un equipo multidisciplinar de acuerdo con la complejidad que supone el crear «artefactos» (en este caso libros para usuarios desde los 5 hasta los 18 años) con profesores de la UDI de diseño, y se formaliza un contrato de dos años con esa editorial para realizar un proyecto de investigación.





El proyecto comienza en 1998 y el planteamiento del equipo es claro y preciso, tenemos que conseguir «artefactos» que se integren y se identifiquen con la cultura canaria, que sean reconocidos dentro de un contexto para que tomen su propio significado. Para ello, tendríamos que dotarlos de un sistema de identidad y personalidad, conseguir un aire de familiaridad en ellos y proyectar un conjunto coherente en su totalidad, aspectos que consideramos, después de su materialización, plenamente conseguidos.

Estas propuestas, entendíamos en su momento, eran las líneas de un diseño moderno y de futuro y fueron confirmadas en el congreso *Renovar la Tradición*¹ en una ponencia del Dr. Jordi Pericot titulada «El diseño y sus futuras responsabilidades» y que daba a conocer cuatro años más tarde similares criterios a los que planteaba nuestro equipo para la consecución de un proyecto innovador.

Por su interés y para la mejor comprensión de lo que exponemos, transcribimos íntegramente una parte de su ponencia:

...Desde esta perspectiva, debemos apostar por el diseño de sistemas interdisciplinario, susceptible de ser aplicado a cualquier ámbito. Con el diseño de sistemas se ofrece un discurso integral en la medida que el receptor interpreta sus partes de manera coherente y sintetiza su significado. No se trata, pues, de ofrecer elementos aislados «bien diseñados», sino de posibilitar una síntesis coherente con la intencionalidad comunicativa del enunciador.

Así, al diseño se le requerirá la totalidad del sistema de identidad y personalidad, dentro del cual el producto es portador de unos valores culturales, morales. De ahí la necesidad de proyectar un dispositivo unificador o conjunto coherente que sea capaz de impregnar homogeneidad a todo el sistema y promueva la memorización y la fidelización.

Este proceso supone:

- Conseguir un aire de familia, más allá del ciclo natural de los productos.
- Transformar el producto en soporte de identidad.
- Crear significados de fiabilidad.
- Proponer un mensaje de satisfacción y mejora.
- Considerar el producto en su contexto, dentro del cual tomará su significado.

La valorización del producto ha desplazado los aspectos materiales para centrarse en los contenidos culturales que conforman su entorno dinámico y sugestivo. El ciudadano, situado en este entorno, con el que comparte valores, reafirma su personalidad y experimenta, según J. Vinyets, TdD15:82, «un doble sentimiento de distinción: uno, individual, en la medida que interpreta el mensaje desde su propia cultura, y otro, colectivo, puesto que la interpretación es compartida con otros individuos portadores de una misma sensibilidad, que les distingue del resto del conjunto social».

¹ 1^{er} Congreso Nacional de Bellas Artes *Renovar la Tradición*. Santa Cruz de Tenerife, del 25 de febrero al 1 de marzo 2002.

Consideramos que la mayor aportación de este proyecto es el haber conseguido una integración de los «artefactos» diseñados con los usuarios, donde ellos se sienten identificados con su cultura, su paisaje, sus signos de identidad, etc. También ha sido fundamental la aplicación de una metodología precisa y cuidadosa, debido a la complejidad de los elementos diseñados.

Cada solución aportada por el equipo es fruto de trabajos individuales de los investigadores, puesta en común, debates... y partiendo de las aportaciones más valiosas de cada miembro del equipo, trabajamos todos con las consideradas más idóneas hasta lograr la propuesta más acertada. A lo largo de los dos años de trabajo, hicimos reuniones semanales donde aportábamos los resultados de las tareas que nos habíamos marcado la semana anterior.

En una lectura rápida del trabajo, sin detenerse en los criterios generales y particulares de cada apartado, puede parecer que el equipo investigador aplicaba una fórmula o receta para resolver los problemas planteados en el largo proceso y elaboración del proyecto. Las soluciones planteadas en su desarrollo son el resultado de muchas horas de trabajo, debates, reflexiones en muchos temas complejos y, también lógicamente, las aportaciones de la experiencia de los investigadores en los procesos de diseño y, especialmente, en los que se relacionan con el diseño gráfico editorial. Es prácticamente imposible recoger todas las aportaciones, discusiones, debates, ideas desechadas... En un resumen que sólo pretende dar a conocer los resultados de la investigación, con el ánimo de que otros investigadores exploren estos campos y aporten soluciones o abran nuevas vías dentro del caos existente en Canarias, en lo referente al sector editorial.

Las conclusiones se señalan puntualmente en los distintos apartados del proyecto, no obstante destacaremos algunas de las que consideramos más importantes:

- La incorporación de alumnos de BBAA a la editorial para la realización de ilustraciones relacionadas con los textos (paisajes, logos, personajes...)
- Adecuación de los productos editoriales a las empresas de la comunidad creando expectativas de futuro en la producción editorial propia.
- Aportación dentro del conjunto de los libros de texto del mercado peninsular de otro producto distinto y adecuado a las necesidades de los estudiantes canarios.
- Aceptación por la editorial para el lanzamiento y formalización del proyecto y valoración positiva de éste, dentro de la comunidad educativa de Canarias.

La integración de los contenidos de ámbito canario con un diseño que sea recordado, próximo al estudiante y que sea globalizador en el sentido de imbricar todos los ciclos, etapas, materias y cursos desde la Primaria hasta el Bachillerato, es la única editorial que lo ha puesto en marcha en la actualidad y esperamos que se sumen otras iniciativas en este sentido para lograr adecuar el diseño a las necesidades planteadas por la comunidad educativa y especialmente a las especificidades de los alumnos, que son los principales receptores.



BIBLIOGRAFÍA (consultada)

- CHAVES, Norberto, *La imagen corporativa*, GG, Barcelona, 1990.
- DEL VAL, J.A., *El animismo y el pensamiento infantil*, Siglo XXI, Madrid, 1975.
- DOUGLAS, Martín, *El Diseño en el libro*, Pirámide, Madrid, 1994.
- ESCOLANO BENITO, Agustín, *Historia ilustrada del libro escolar en España. De la posguerra a la reforma educativa*, Fund. Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1998.
- HERNÁNDEZ VERA, Jaime, *El diseño de edición en Tenerife*. Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, S/C de Tenerife, 1989.
- HERNÁNDEZ VERA, Jaime y otros, *El diseño corporativo editorial del Servicio de Publicaciones de la ULL*, La Laguna, 1999.
- MARTÍNEZ DE SOUZA, José, *Manual de Edición y Autoedición*, Pirámide, Madrid, 1994.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Sistema de retículas*, GG, Barcelona, 1982.
- RICARD, André, *Hablando de diseño*, Hogar del Libro, Barcelona, 1986.
- SIMS, Mitzi, *Gráfica del entorno*, GG, Barcelona, 1991.
- SWAN, Alan, *Cómo diseñar retículas*, GG, Barcelona, 1990.
- VILLAFANE, Justo, *Principios de Teoría General de la Imagen*, Pirámide, Madrid, 1996.
- WEST, Suzanne, *Cuestión de estilo. Los enfoques tradicionales y modernos en maquetación y tipografía*, ACK. Publish, Madrid, 1991.
- WIDLÖCHER, Daniel, *Los dibujos de los niños*, Ed. Herder, Barcelona, 1975.



ECOMUSEO ITINERANTE:
DISEÑO Y DESARROLLO DE UNA ESTRUCTURA
DIDÁCTICA PARA LA GESTIÓN CULTURAL
Y TURÍSTICA DEL PATRIMONIO.
UN MODELO SOSTENIBLE PARA LAS ISLAS CANARIAS*

María Victoria Batista Pérez**
vbatista@ull.es

RESUMEN

Este proyecto pretende una puesta en valor de nuestro acervo cultural desde su función didáctica con aplicaciones a todos los grupos de visitantes, desde la enseñanza formal hasta el turismo, partiendo de premisas pedagógicas que consideramos claves en la gestión del Patrimonio: metodología activa vivencial, educación por el arte, pedagogía sociocultural, transversalidad, interdisciplinariedad... La propuesta supone el desarrollo de un modelo para la puesta en marcha de *itinerarios temáticos*, con la visita y desarrollo de actividades en lugares donde confluyen elementos patrimoniales significativos relacionados con un determinado tema. Igualmente, y como elemento motivador y museográfico de apoyo, se crearían *estructuras expositivas itinerantes*, para el establecimiento de exposiciones itinerantes que ilustren la temática.

PALABRAS CLAVE: arte, educación y patrimonio, ecomuseo, gestión cultural, turismo cultural.

ABSTRACT

This project aims to evaluate our cultural heritage from its didactic function with applications to all groups of visitors, from formal training to tourism, beginning with educational premises that we consider key factors in managing heritage resources: existential active methodology, education through art, sociocultural education, transversality, interdisciplinary nature... The proposal involves the development of a model for the implementation of thematic itineraries, with visiting and the development of activities in places where significant heritage elements related to a particular subject come together. Likewise, and as a motivational and museographic support factor, itinerant exhibition structures will be created to establish itinerant exhibitions that illustrate the subject matter.

KEY WORDS: Art, education and patrimony, ecomuseo, cultural management, cultural tourism.

INTRODUCCIÓN

Entendemos la función didáctica del patrimonio como la razón fundamental para su gestión, en ello radica su verdadera incidencia sociocultural. Consideramos el Patrimonio como algo vivo y «vivable», donde el museo es el propio ambiente.

La propuesta que se presenta esboza lo que hemos dado en llamar: «Ecomuseo itinerante», modelo que pretende ser de gran utilidad y repercusión en cuanto al uso y la gestión de los bienes culturales en el ámbito de Canarias.

Supone la creación y puesta en marcha de itinerarios temáticos, con la visita y desarrollo de actividades en lugares donde confluyen elementos patrimoniales significativos, relacionados con temas representativos de nuestra idiosincrasia.

Se trata de la configuración y ejecución de un modelo de dinamización del patrimonio isleño, con una fórmula museística itinerante. El tema sería el hilo conductor de un discurso didáctico y museográfico basado en los elementos patrimoniales del territorio, incluyendo el patrimonio intangible y el patrimonio humano, protagonistas esenciales en el desarrollo de las experiencias.

Se requiere abordar propuestas de interpretación del patrimonio cultural y natural que nuestro entorno posee, estableciendo las interrelaciones que faciliten su comprensión, participación y disfrute de propios y extraños. Nuestro patrimonio se encuentra disperso, esta particularidad hay que promocionarla como seña de identidad, y no es suficiente con su conservación *in situ*, es necesario desarrollar experiencias singulares que puedan generar una mayor proyección social, tanto educativa como cultural y turística, que impliquen a la comunidad local, revalorizando sus quehaceres y sus productos tradicionales.

FUNDAMENTOS DEL PROYECTO

PROBLEMÁTICA A TRATAR

En las políticas culturales al uso destaca la proliferación de museos y centros de visitantes, que en ocasiones suponen el riesgo de la descontextualización del

* Este proyecto, cuyo centro investigador es la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, ha sido financiado en la Convocatoria Nacional 2003 de Innovación Científica y Desarrollo Tecnológico del Ministerio de Ciencia y Tecnología, con fondos FEDER, Ref. BHA2003-07202. Cofinanciado en la Convocatoria Regional I+D+I del Gobierno de Canarias (FEDER), Ref. COFI-2003/21. La duración del proyecto es de tres años. Además de la investigadora principal, Dra. M^a Victoria Batista Pérez, quien suscribe, el equipo está formado por: la Dra. Juana I. Guerra Cabrera, del Área de Didáctica de la Expresión Plástica; la Dra. M^a. Luisa Hodgson Torres, del Área de Dibujo; del Área de Didáctica de las Ciencias Sociales, participa la profesora Maribel Guerra Pérez; y del Área de Geografía Humana, el Dr. Vicente Zapata Hernández; además de contar con la posterior incorporación del catedrático de Metodología y Didáctica de las Artes, el Dr. Francisco Aznar Vallejo.

** Profesora titular de Metodología y Didáctica de las Artes, ULL.

patrimonio, al margen del deterioro ambiental que pueden ocasionar. Estas intervenciones suelen estar limitadas a un proyecto arquitectónico, ya sea de nueva construcción o rehabilitación, sin contar con la definición a priori de un proyecto museográfico, y menos aún consideran un proyecto de acción cultural, ni su puesta en marcha, ni la formación de un personal especializado para su dinamización.

Observamos la necesidad de una oferta cultural que permita tanto al habitante como al visitante poder conocer y vivenciar nuestro acervo histórico, cultural y paisajístico. No quiere esto decir que no hayan múltiples iniciativas en nuestro contexto que contemplen estos temas. Sin embargo, entendemos que urge una propuesta que respete la propia dispersidad característica de nuestras islas, evitando la centralización y descontextualización, que ofrezca una idea global y experiencial a través de los vestigios que aún existen, permitiendo una aproximación al pasado de forma participativa, con un acercamiento real a los acontecimientos. El museo debe abordar el patrimonio humano en una actualización de su discurso museográfico, en definitiva y como denomina la revista *Fuentes* editada por la UNESCO: «museos para culturas vivas» (1998).

ORÍGENES Y ANTECEDENTES

Las nuevas tendencias en la gestión del Patrimonio Cultural

A partir de los años setenta surgen nuevas tendencias museológicas, el interés, que hasta entonces se centraba en el objeto, comienza a desplazarse hacia la comunidad. Y la función del museo es ser «instrumento necesario al servicio de la sociedad», tal como define Francisca Hernández (1998). Los nuevos modelos teóricos de museo que han ido consolidándose desde entonces se basan, como bien exponen Josep Ballart y Jordi Juan i Tresserras (2001), en una nueva sensibilidad que privilegia la conservación del lugar, incluso los pequeños yacimientos. Los testimonios pertenecen a su entorno y éste los explica. Además de implicar a la comunidad local como partícipe, y no como espectador pasivo de proyectos de museos venidos de fuera. En este sentido, el paradigma ha sido el *Ecomuseo*, modelo de museo comunitario, en un territorio concreto, con la participación de sus habitantes, y que fueron concebidos a principios de los setenta por Varine-Bohan y Henri Rivière en Francia, y casi simultáneamente surge el concepto de «museo integral» en Latinoamérica, extendiéndose este concepto también a África.

De este modo, el concepto patrimonio, va más allá de los objetos musealizados. Esta desmitificación del objeto museable, implica que de su antiguo valor artístico, arqueológico, etc., pasemos a su valoración como documento, como reflejo de una sociedad.

Este nuevo concepto de patrimonio no excluye al objeto artístico, al que nosotros, desde los ámbitos del llamado «Art Education», nos empeñamos en desmitificar, entendiendo el arte como instrumento de conocimiento y como vehículo para la comunicación y el desarrollo.

Estas tendencias llevan a la progresiva incorporación en las exposiciones de imágenes y reproducciones de objetos, así como del uso de toda clase de medios de





comunicación visuales, no sólo se parte de objetos originales. Así las exposiciones adquieren un carácter temático y su función es ahora interpretar el patrimonio, lo que se logra mediante diversos sistemas expositivos, organizados por ámbitos temáticos que visualizan conceptos más o menos estructurados para su información didáctica. Medios como maquetas, dioramas, fotografías, hologramas, videodiscos, unos puramente expositivos y otros interactivos, hacen su irrupción en el panorama museográfico. Sin olvidarnos de otras ayudas a la interpretación que ofrece el personal de educación y acción cultural a través de un programa de actividades, talleres, juegos, dramatizaciones, demostraciones, junto con el material informativo y didáctico de apoyo a las exposiciones y a las actividades. El cambio de concepto es ya ineludible.

Encontramos, a la hora de crear estructuras para el uso didáctico del patrimonio, distintas fórmulas, desde unos servicios pedagógicos centrales para varios museos de una ciudad, pasando por departamentos unimuseales, y lo que podríamos llamar vías alternativas, por mencionar un ejemplo «Museo en Maleta» de Nuremberg en Alemania, que organizan exposiciones de carácter itinerante y didáctico, talleres y otras experiencias que giran en torno a una «pedagogía sociocultural» (Heinje, S., 1985). Podríamos citar otros ejemplos de museos móviles, como «la cebra sobre ruedas» de Botswana en África, en este caso propuestas que surgen del propio museo para abrirse a la sociedad. Con el mismo objetivo algunos museos realizan exposiciones itinerantes, otros organizan acciones externas a modo de excursiones. Estas fórmulas itinerantes se han demostrado como la vía que puede gozar de mayor autonomía, fuera del consumismo cultural de los «museos comunales», que K. Hudson (1989) se atrevió a llamar «un museo innecesario».

Estamos asistiendo progresivamente a una creciente oferta cultural, y cada vez más son las redes que se están tejiendo en nuestro país con el fin de aunar esfuerzos en este sentido. Podemos observar ofertas que se articulan a través de itinerarios temáticos: «Vía de la plata», «Red de juderías», junto a los ya tradicionales como el «Camino de Santiago»... unas propuestas más ligadas a las ciudades culturales y otras más relacionadas con el turismo rural. Desde la administración española se está apostando decididamente por el turismo cultural, con el ánimo de poner en valor un patrimonio histórico-artístico de extremada riqueza, a través del «Plan de Impulso al Turismo Cultural e idiomático» (aprobado en julio del 2001 y publicado por Turespaña, 2002).

Si ya en el territorio peninsular la tradicional imagen de destino de sol y playa es un handicap, mucho más lo es en las Islas Canarias, poco a poco se ha ampliado el mercado hacia el turismo rural, el ecoturismo, pero aún la oferta cultural es insuficiente y se demanda una adecuada articulación, que ha de atender a las particularidades de nuestras islas.

A nivel docente e investigador se ha progresado, aunque aún poco unificada, por la diversidad de enfoques y criterios en la gestión del patrimonio cultural, las iniciativas surgen desde distintos ámbitos universitarios, el empresarial, las Bellas Artes, la Geografía e Historia, etc. Existe una oferta de cursos muy variada y a distintos niveles, mencionemos, por ejemplo, los cursos de Turismo Cultural de la Universidad de Barcelona, que también fue pionera en España con el máster en

Patrimonio Cultural. Particularmente, en nuestra cátedra de Metodología y Didáctica de las Bellas Artes contamos con un programa de doctorado en Educación Artística y Gestión Cultural.

La gestión cultural del patrimonio desde las Bellas Artes

El cómo responder desde las Facultades de Bellas Artes de manera adecuada a las demandas que la sociedad de nuestro tiempo plantea, es por lo que, desde la cátedra de Metodología y Didáctica de las Artes de la Universidad de La Laguna, hemos puesto especial énfasis en orientar nuestro trabajo docente e investigador hacia ciertos ámbitos de acción, como es «la utilización didáctica y la puesta en valor del Patrimonio y los Bienes Culturales» (Aznar Vallejo, F., 1990), línea de investigación que pretende:

- «Impulsar y promover la integración de las artes, la ciencia y la tecnología en un campo unitario, puesto al servicio del conocimiento, la recuperación y puesta en valor del patrimonio cultural».
- «Diseño, planificación y gestión de experiencias y trabajos relacionados con la educación visual, la utilización didáctica del patrimonio, la animación cultural y la educación permanente».
- «Innovación y desarrollo de métodos de presentación museísticos y de los sistemas y recursos expositivos tanto físicos como informativos. Así como del material didáctico o de comunicación de apoyo a la exposición o para la dinamización cultural».

En este sentido las ideas básicas que defendemos podemos esbozarlas a continuación:

- Lejos de la desorientación casi total o la típica visita guiada basada en explicaciones verbales, pretendemos el uso didáctico de los bienes culturales apoyándonos en el lenguaje visual y en un aprendizaje vivencial.
- Entendemos que una alternativa al museo tradicional es la interacción directa con el propio entorno y sus bienes culturales.
- Creemos necesario la conjunción de una propuesta museística con una propuesta de dinamización educativa y cultural.

Bajo esta perspectiva, se ha pensado en una fórmula que nos permita trabajar desde la Universidad creando nuestro propio modelo de museo. Propuesta que pretende sistematizar a un amplio nivel un modelo metodológico de dinamización sociocultural (Batista Pérez, M.V., 1997) que hemos ido generando y fundamentando a través de investigaciones anteriores, que toma como punto de partida el análisis de nuestra realidad, el conocimiento y contacto con las teorías y experiencias más renovadoras de otros entornos, y a partir de propias experiencias y el trabajo multiplicador que hemos desarrollado como docentes.



OBJETIVOS E INTERÉS DEL PROYECTO

Nuestro proyecto se basa en la creación de itinerarios temáticos a partir de centros de interés, con una estructura museográfica basada en módulos expositivos itinerantes, diseño y realización de material didáctico e informativo (ilustraciones, reconstrucciones, señalética, ediciones...), y con un programa de actividades para los distintos grupos de visitantes.

FINALIDAD

El satisfacer la necesidad, tanto del habitante como del visitante, de actividades culturales y educativas capaces de proporcionar experiencias sensoriales en torno al patrimonio, o mejor dicho, del entorno como patrimonio, creando un modelo alternativo de turismo cultural, es la meta que nos trazamos. En este sentido, perseguimos los siguientes objetivos:

- Configuración y desarrollo del modelo que se pretende, tanto su construcción metodológica y didáctica, su estructura administrativa y de gestión, como su definición como producto turístico.
- Selección y construcción de itinerarios temáticos representativos del acervo cultural, que se adapten a las necesidades particulares de cada grupo, pero con propuestas lo más versátiles posibles, pues cualquier adaptación debe beneficiar a todos los grupos en general.
- Diseño y construcción de un sistema expositivo itinerante teniendo en cuenta las distintas fases en la educación y acción cultural del Ecomuseo.
- Concepción y realización del proyecto museográfico de los sitios seleccionados para los itinerarios del Ecomuseo y de los elementos expositivos itinerantes. Lo que implica la producción de estructuras expositivas, ilustraciones y dioramas, diseño de ámbitos, reconstrucciones, material informativo y didáctico, etc., teniendo en cuenta su adaptación a la diversidad de público.
- Desarrollo, coordinación y gestión de las actividades del Ecomuseo. Reajuste de la propuesta a medida que se evalúa la eficacia de la misma en su interacción con el público visitante.
- Desarrollo de un programa formativo paralelo al proyecto. El itinerario curricular de «Educación Artística y Gestión Cultural» es ya una opción en los estudios de Bellas Artes, con una serie de asignaturas como «Museografía», «Uso y Gestión didáctica del Patrimonio» así como la asignatura de prácticas de quinto de carrera «Proyectos II» que suponen una formación y experiencia en este campo. A nivel del tercer ciclo, el programa de doctorado de «Educación Artística y Gestión Cultural» es una realidad. Por otra parte, hemos considerado la formación de multiplicadores para llevar a cabo las actividades concretas en los distintos itinerarios creados, mediante seminarios con docentes, cursos para animadores culturales y guías.



La ejecución del presente proyecto demostrará las aplicaciones del arte en la puesta en valor de los bienes culturales, así como su utilidad social y beneficios económicos.

Síntesis de los beneficios que reportaría a la sociedad este proyecto

- Bajo la metodología de este modelo se favorecerá el conocimiento, la conciencia e identidad cultural, el respeto a nuestro patrimonio cotidiano, al medio ambiente y a la diversidad cultural. El contacto de la población estudiantil de los distintos niveles educativos y la población en general con el patrimonio.
- Con esta propuesta itinerante se promoverá la recuperación y conservación del patrimonio que se halla disperso por todo el territorio insular. Justificando la rehabilitación de los lugares seleccionados para los itinerarios y el acondicionamiento de sus caminos.
- Creación de un «producto» de turismo cultural. Este turismo busca ofertas que sean respetuosas con el entorno, que le inviten a participar de las costumbres propias del lugar que visita, valora ofertas originales y que despierten sensaciones. Prefiere convivir dentro de la comunidad, lo que implica una potenciación de la oferta alojativa rural.
- Beneficios económicos que se generan en los sectores implicados: transportes de pasajeros y mercancías, asociaciones y empresas de turismo no convencional (cultural, rural, ecoturismo...), empresas relacionadas con las artes y la imagen.
- Difusión y promoción de Bienes Culturales relacionados con artesanías y productores locales, propietarios de museos de sitio y espacios seleccionados en los itinerarios. Fomento, recuperación o reconstrucción de actividades a desarrollar en los itinerarios.

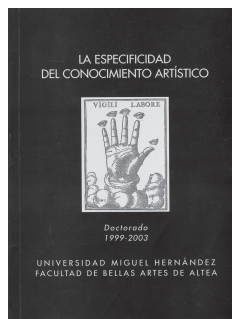
BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (1998): «Museos para culturas vivas», en la revista *Fuentes*, UNESCO, núm. 105.
- AZNAR VALLEJO, Francisco (1990): Proyecto Docente de la Cátedra de Metodología y Didáctica de las Bellas Artes, Universidad de La Laguna.
- BALLART HERNÁNDEZ, Josep y Juan i TRESSERRAS, JORDI (2001): *Gestión del patrimonio cultural*, Barcelona, Ariel, pp. 76-79.
- BATISTA PÉREZ, M^a. Victoria (1997): «Hacia la definición de una línea metodológica en la educación y acción cultural de Museos», *Un museo para todos*, Tenerife, Sinpromi.
- HEINJE, S. (1985): «Museumspädagogik und städtische Kulturarbeit», *Museumspädagogik. Bildungsstätte für Museumspersonal*, Köln, Rheinlan-Verlag GmbH, p. 82 y 83.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998): *Manual de Museología*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 74-77.
- HUDSON, Kenneth (1989): «Un museo innecesario», *Museum*, núm. 162, París, UNESCO, pp. 114-116.
- TURESPAÑA (2002): «Plan de Impulso al Turismo Cultural e Idiomático», en *Estudios de productos turísticos*, núm. 6.



RECENSIONES
DE LIBROS

VV.AA. *La especificidad del conocimiento artístico*. Departamento de Arte, Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad Miguel Hernández. Elche, 2003.



Coordinado por el profesor José Vicente Martín, recoge las aportaciones de varios profesores invitados a participar en el desarrollo de un programa de doctorado impartido entre 1999 y 2003 en el campus de Altea, organizado por el De-

partamento de Arte, Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas de la Universidad de Elche, con el propósito de reflexionar sobre la especificidad del conocimiento artístico.

Para el coordinador de la edición, el arte no sólo es un modo de aprehender la realidad, comprenderla formalmente y transmitirla sino que además, «desde sus medios visuales, propone una hipótesis de intelección del mundo, un conocimiento específico».

La reflexión sobre lo propio, lo esencial de ese conocimiento, es el hilo conductor de cada una de las aportaciones. En todas ellas la idea que subyace es que, en este tipo de conocimiento, teoría y práctica deben implicarse mutuamente, haciendo avanzar el campo según pautas acordes con el pensamiento universitario. Bajo este denominador común: el conocimiento orientado hacia la práctica artística y generado y enriquecido con su concurso, los diferentes autores

reflexionan sobre algunos de los temas que constituyen sus líneas personales de investigación. Así, cobran singular interés los asuntos relacionados con el color, los principios de la configuración, el concepto del espacio, la ordenación del conjunto, las alternativas de la expresión, las formas de traducir la realidad al lenguaje específico de la pintura, los modos y soportes de la comunicación visual, los métodos de trabajo y los materiales para la creación artística.

En su trabajo «El color a través de los tiempos», Mariano Aguilar (UPV) analiza el fenómeno desde el punto de vista mítico, científico y psicológico. El *fiat lux* como origen de la visión y su asociación con la divinidad, la belleza y la vida, se completa con explicaciones científicas sobre la descomposición de la fuente de energía en los colores del espectro, pero el color sólo existe cuando es percibido y diferenciado como fenómeno por el hombre que es quien elabora el concepto a partir de su propia experiencia y de la interacción con el entorno y, por consiguiente, la significación que para él tenga.

Teresa Cháfer (UPV) aborda el tema «La repetición como solución formal en la escultura». La naturaleza y nuestra cotidianeidad están llenas de repeticiones. Por su parte, el artista contemporáneo usa y abusa de la reiteración de formas y conceptos para construir sus creaciones, pero ¿qué es lo que supone la repetición dentro del campo de la creación artística?, ¿qué es lo que la motiva? ¿Cómo, dónde, cuándo y por qué la repetición? ¿Cómo la percibe y aprehende el espectador? Para la doctora Cháfer, la repetición está siempre junto a la diferencia. Presupone una paradójica relación dialéctica entre ésta y la similitud, siendo la variación la que, en



última instancia, define el grado de repetición entre dos o más elementos comparados.

La repetición afecta a la forma en su génesis y en su organización y puede darse de diferentes maneras: cerrada, como *reproducción*; abierta, como *serie*; como secuencias y en acumulaciones. Sus efectos son variados. No obstante provoca siempre un cambio cualitativo y cuantitativo que altera el significado respecto de la percepción del elemento que se repite.

Ramón de Soto (UMH) en «Sobre el concepto de espacio», parte de la afirmación de que cada cultura tiene una visión sobre este tema acorde con sus experiencias y actividades desarrolladas y cuyos significados vienen dados por las estructuras míticas y elementos arquetípicos de la cultura del grupo social. Desde aquí realiza un interesante recorrido por las distintas concepciones del término según las diferentes culturas, encontrando en casi todas una relación triádica: El *caos*, vacío, desinformado; el *espacio*, ordenado y la mediación de un agente activo o *principio de energía*. Concluye con una interesante visión del espacio como intervalo —típica de la filosofía Zen—, resultado de la dialéctica entre ser y no ser. En la Biblia también el mundo adánico (orden) se contraponen con el mundo babilónico (caos), pero no se niegan mutuamente. Ambos son necesarios y poseen una individualidad propia que corresponde al escultor analizar.

«Entre la pintura y la escritura. Sobre la composición» de Bartolomé Ferrando (UPV), se centra en la obra de Kurt Schwitters en la que aprecia una ruptura de fronteras entre las distintas manifestaciones artísticas que posibilita la incursión de unas en otras. Este artista, al introducir el hallazgo en la composición, abre las puertas al azar y, en consecuencia, se hace más sensible al reconocimiento de las relaciones que demanda la lógica interna de la obra, una obra que no representa nada más que a sí misma y que deja comprender, desde una postura distanciada del creador, el papel que juegan los diversos elementos, contruidos o encontrados, en el conjunto. Una obra, por lo demás, intermedia —arquitectura múltiple de unidades interdependientes y divergentes entre sí—, situada entre la pintura y la escritura.

Continuando con el mestizaje de los géneros, Inocencio Galindo (UPV), en su trabajo «Los carteles literarios de Gecé: una alternativa estética», reflexiona sobre la obra de Jiménez Caballero —prosisista del 27—, a la que califica de literatura desde lo visual, imagen de un texto, considerándola en su época como un género de vanguardia antecesora de la propaganda y de la publicidad como arte nueva.

«En pintura y realidad», José Vicente Martín (UMH) se propone abordar las relaciones entre pintura y realidad visual. En la primera parte examina el concepto de realidad y el modo en como ésta se construye desde la pintura. En la segunda parte, y a partir de estas bases, establece un recorrido cronológico, centrándose en géneros pictóricos descriptivos del bodegón y el paisaje. A partir del concepto de modelo de representación y su desarrollo histórico, distingue dos aproximaciones distintas a la representación de la realidad visual: *el mapa y el espejo* y sobre ellas articula su discurso.

Silvia Mercé (UMH), en «La imagen del cuerpo como instrumento de comunicación», afirma que una de las cualidades fundamentales del cuerpo humano es la de poder comunicar. Desde los cuerpos tatuados, al empleo de las caretas y al uso de los vestidos de marca y de los maquillajes, el cuerpo se ha prestado como soporte de actividades plásticas y como instrumento de comunicación no verbal, jugando un importante papel en el campo de las manifestaciones artísticas. La imagen del cuerpo se construye y se modifica a lo largo de la vida humana y adquiere significaciones distintas en diferentes momentos del desarrollo histórico y social. Desde épocas remotas ha cumplido una función simbólica, estética y distintiva conectada al problema de la identidad individual y social que goza de un gran relativismo según épocas y culturas.

Por su parte, Natividad Navalón (UMH), en «La repetición como recurso: métodos de creación plástica», vuelve al tema de la iteración, proponiéndola como método de trabajo. Después de un amplio recorrido por la historia del arte, diferencia dos tipos de comportamientos creativos: uno, ligado a las democracias, que propicia el desarrollo de un arte más ligado al autor

y otro, ligado al imperialismo, que desarrolla un arte más normativo y anónimo. En ambos existe la referencia a un modelo, pero difieren en la forma de abordar el trabajo.

Distingue tres formas de trabajar desde la repetición: la *copia*, la *variación* y la *serie*. En la primera, la realidad física o imaginada que actúa como referente posee una fuerte influencia del modelo o de la iconografía anterior; en la segunda, se suceden interpretaciones diferentes del mismo tema o referente, generándose una gran riqueza de soluciones plásticas; en la tercera, que en opinión de la autora constituye la estrategia creativa más propia del arte contemporáneo, el artista toma un concepto, lo estudia, plantea un problema estético y lo resuelve plásticamente.

De la serie, existen precedentes a lo largo de toda la historia del arte, pero la autora la considera como algo propio del arte contemporá-

neo, ligándola al sistema y procesos de producción de la era industrial.

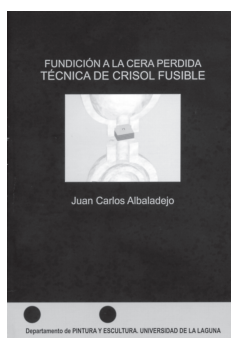
Por último, cierra el texto el trabajo de Gerardo Sigler (UPV) «Materiales plásticos y escultura», que de una forma concreta y clara nos informa acerca de este material, sus tipos, presentaciones, cualidades y comportamientos, así como sus aportaciones para la creación artística tridimensional.

En todo el libro hay un esfuerzo por aproximarse a temas que preocupan en el campo de la creación y la didáctica del arte y que han dado lugar a reflexiones generadas por la propia experiencia de los autores en la práctica artística. Algunas de ellas —muy sugerentes— abren un dilatado campo para la experimentación, propuesta de ejercicios y resolución de problemas.

PILAR BLANCO
pblancal@ull.es



ALBALADEJO GONZÁLEZ, Juan Carlos. *Fundición a la cera perdida técnica de crisol fusible*. Departamento de Pintura y Escultura. Universidad de La Laguna, 2003.



Bajo la obsesión por lo sencillo, Juan Carlos Albaladejo nos describe en este trabajo una técnica donde el riesgo y lo complejo se convierten en la manipulación más simple. Tras la experiencia de muchos años de trabajo, a él se debe el

mérito de articular talleres de fundición en muchas de las facultades españolas, logrando que Canarias sea, en el ámbito nacional, baluarte y referente de consulta en lo que concierne a las técnicas de fundición. El autor ha logrado, además, implantar un puente entre la enseñanza y la investigación académica y las salidas laborales, contribuyendo a la aparición de talleres artísticos de fundición en Canarias.

En este trabajo, las técnicas de fundición han sido revisadas por completo, desde sus orígenes hasta la actualidad, e incluye una de las últimas utilizadas: la de la cascarilla cerámica y el crisol fusible. Recoge de manera introductoria un proceso costoso y mágico como es el de la fundición del metal y analiza el recorrido desde los sistemas antiguos de microfusión hasta la actualidad.

En los antecedentes expone cómo nace la idea en la que trabaja, a raíz de un proyecto financiado por el Consejo de Universidades, cuyo título: *Desarrollo de horno de procedimiento integral de quemado y colada con materiales piroclásticos autóctonos, para fundición de bronce, aluminio, vidrio y metales preciosos*, precedió a un proyecto complejo y sofisticado que, como señala su autor, «...en definitiva se parecía mucho a los inventos del TBO». La cuestión no era tanto emplear toda una tecnología sofisticada, como centrar la investigación en la obtención de un crisol inteligente. Se trataba de fundir y colar el metal dentro del mismo horno y en la misma secuencia.

Lo más relevante de la técnica del crisol fusible es que no precisa de intervención o manipulación alguna desde el encendido hasta la finalización de la colada.

Los objetivos de la investigación se centran en simplificar el proceso de fundición de forma fácil, sencilla y segura. Para ello analiza tres campos importantes: quemadores, crisoles y hornos. En la descripción y funcionamiento del quemador desarrollado por él: QTA (Quemador Turbo Asistido) nos viene a decir, cosa importante, que no es un elemento autónomo del horno de crisol o mufla, sino que funciona en cualquier tipo de horno, tamaño y diseño.

El segundo objetivo se refiere al crisol fusible. En su principio, diseño y funcionamiento, nos describe su finalidad principal. Los crisoles cerámicos, concretamente de cascarilla cerámica (harina de caolín o de circonio y sílice coloidal), fueron diseñados en función de un tapón-contenedor que consiste en una pequeña caja donde, en su fondo, se apilan chapas de cobre de 1 mm de grosor y de 25 x 25 mm de ancho, las cantidades se establecen según el peso total de la carga. El crisol se realiza al mismo tiempo que la pieza, crisol y molde están íntimamente ligados por el tapón que actúa a la vez como fusible. «El tapón que proponemos no es inteligente, simplemente hace lo único que puede hacer: fundirse a su temperatura de fusión». El crisol, integrado en el molde, contiene el metal que se va a fundir, el tapón de chapas de cobre y el bronce. Todos ellos tienen que estar sincronizados para una buena fundición. En este aparato se hace un estudio meticuloso de materiales, cantidades y proporciones estipuladas para un buen sistema de control.

El sistema de fundición finaliza con la propuesta de un horno versátil de fusión para el crisol fusible, crisoles integrados en microfusión, y la microfusión de cascarilla. La solución es un horno-campana cuyo principio se basa en la posibilidad de movilidad del quemador y de la propia campana.

En las conclusiones Juan Carlos Albaladejo hace referencia a una vivencia de ruidos, olores, tensiones entre un mundo remoto en el tiempo pero que, en el fondo, habla exactamente de lo mismo, «el mundo mágico del fuego».



Entusiasmo y pasión es transmitido por el autor en todo ese mundo apasionante que gira alrededor del fuego. Las nuevas investigaciones afrontan una trayectoria de nuevos retos que para el autor significa una vida de dedicación completa e intenso trabajo.

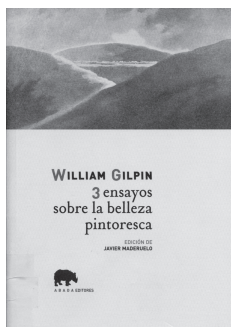
Por último digamos que este trabajo novedoso es sin duda elemento referente e imprescin-

dible de consulta para todos los interesados en la materia. Actualmente es una técnica incluida como materia docente de la asignatura de fundición impartida por Juan Carlos Albaladejo, contenida en los Planes de Estudios de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

SOLEDAD DEL PINO DE LEÓN



Tres ensayos sobre la belleza pintoresca. William GILPIN. Edición de Javier Maderuelo. Traducción de Maysi Veuthey. ABADA Editores. Madrid, 2004.



La creencia de que la naturaleza y el cuerpo humano contienen las medidas, las proporciones óptimas, se tambalea en el siglo XVIII en un breve periodo de tiempo, y es entonces cuando Edmund Burke, desafiando ideas que habían impregnado las

normas del gusto a lo largo de veinticuatro siglos, declara estar «convencido de que los defensores de la ‘proporción’ han transferido sus artificiosas ideas a la Naturaleza, y que no han deducido de ella las proporciones que aplican a las obras de arte...». De esta manera, su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Sublime y de lo Bello*, que publica en 1756, pone en evidencia que la teoría de la belleza, la «Gran Teoría», resulta insuficiente para explicar según qué vertientes relacionadas con la nueva sensibilidad del hombre moderno, en especial aquellas que tienen que ver con su visión de la naturaleza, y, a la par, con su sentido del arte.

Desde finales del siglo anterior ya se había iniciado el debate conocido como la *querelle*, que enfrentaba a los defensores del modelo clásico como ideal de perfección y a los partidarios de una renovación basada en la expresión propia, cuya consigna era, en este caso: frente a imitación, invención. Como consecuencia, el mundo del arte queda escindido, dividido en dos mitades: lo transitorio y lo fugitivo frente a lo eterno e inmutable.

La obra de Burke gozó de gran predicamento, influyendo en no pocos artistas de la época (por ejemplo en el inigualable W. Turner) o en filósofos de la talla de I. Kant, cuya *Crítica del Juicio* da continuidad a algunas de sus ideas. Pero lo que realmente interesa destacar aquí es la irrupción de nuevas categorías estéticas, que re-

flejan más acertadamente cuál es la esencia del hombre moderno y por dónde discurren los nuevos caminos de la creación artística. Tal es el caso de lo *pintoresco*.

En 1794 se publica en Londres un volumen con algunos ensayos sobre lo *pintoresco* (término que alude aquí a «los objetos que son adecuados para la pintura»); a saber, sobre la *belleza pintoresca*, sobre el *viaje pintoresco*, y sobre el *arte de abocetar paisajes*, además de un *Poema sobre la pintura de paisajes*, que ahora se traducen a nuestro idioma con el título de *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Su autor, el Rvdo. William Gilpin (Carlisle, 1724-1804) ya contaba con algunas narraciones sobre viajes que él mismo había realizado por el interior del país de Gales, relatos que ilustraba con aguatinas, en su entusiasmo por mostrar, de manera contagiosa, las maravillas de la naturaleza, sobre todo cuando ésta ponía de manifiesto sus eventuales irregularidades.

Para esos años finales del siglo XVIII el término *pintoresco* ya se había extendido desde el terreno de la pintura y la jardinería hacia otros ámbitos cercanos. Naturaleza, pintura, jardín y arquitectura devienen en escenarios tangenciales donde el hombre moderno se afana en atrapar a la naturaleza, bien según una visión racional, geométrica, «diseñada», o, por el contrario, mediante una ensoñadora y «salvaje».

Siguiendo el método utilizado por Burke, lo que W. Gilpin se propone en su ensayo «Sobre la belleza pintoresca» es analizar qué cualidades poseen los objetos que los caractericen como *pintorescos*, reparando especialmente en la *suavidad*—que el propio Burke considera como una fuente esencial de la belleza— y a la que opone cualidades como la *aspereza* o lo *rugoso*, que son las que se establecen como definidoras de lo pintoresco. Lo *tosco* se convierte así en fuente de expresividad, condición indisoluble de lo pintoresco.

Las observaciones e impresiones personales que envolvieron sus viajes le ofrecieron, sin duda, un material de primera mano para abordar el segundo de los ensayos, «Sobre el viaje pintoresco».

Si en el análisis de la belleza pintoresca buscaba las causas, se trata aquí de indagar en los

efectos. El viaje pintoresco tiene como objetivo la búsqueda de la belleza en el escenario de la naturaleza, pero no tanto en los paisajes grandiosos —ligados más propiamente al ámbito de lo sublime— como de las formas curiosas o fantásticas; es decir, la belleza pintoresca, en especial las ruinas de la arquitectura del pasado. El *ruinismo* ejerció, en efecto, gran atractivo para los viajeros, como declararon algunos de los más ilustres, caso, por ejemplo, de Johann W. Goethe, a quien la pasión por las ruinas causó algún que otro contratiempo. En su *Viaje a Italia*, diario que registra su amplio recorrido por aquel país, da cuenta de los bocetos que iba ejecutando en determinados puntos de su recorrido, debiendo aclarar en cierta ocasión ante el mismísimo *podestá* que su interés por dibujar la fortaleza de Malsecina, en Venecia, era exclusivamente estético.

Para el viajero pintoresco la naturaleza constituía una fuente de deleite, y, en la base de ese placer, Gilpin sitúa la novedad, produciéndose el momento de mayor intensidad cuando una escena «nos sobrecoge más allá del poder del pensamiento». Además, el viajero disfruta admirando el colorido, la composición, o la luz, añade; razones de las que se vale para animar a la realización de bocetos, o para crear *escenas de fantasía*. Y, más allá de todo esto, se mostraba convencido de que «una fuerte *impresión de la naturaleza* nos capacitará siempre para juzgar las obras de arte».

El arte de abocetar paisajes, tercero y último de los ensayos, se presenta como ayuda técnica al viajero en la toma de *vistas de la naturaleza*, concretándose en considerar el mejor punto de vista posible, los instrumentos y procedimientos más adecuados, sin olvidar aspectos tales como las formas, las luces o las sombras.

Ya un poco antes que Gilpin, Alexander Cozens había publicado su método para aprender a pintar paisajes, donde aconsejaba el uso de la acuarela como la técnica más idónea, y donde animaba a expresar con «manchas aparentemente casuales» las emociones que producía la contemplación de la naturaleza; manchas que podían ser retocadas con posterioridad según la singular visión del autor. Dejando a un lado la particular intuición de Cozens respecto del tratamiento de la mancha, lo que hemos de considerar

aquí es el creciente interés por el paisaje, que sólo es posible tras la experiencia estética de la naturaleza.

Las teorías de Gilpin no solo son absorbidas por los pintores paisajistas, sino que también dan pie a amplias reflexiones teóricas sobre la naturaleza y el paisaje. El más viajero de los hombres de su tiempo, Alexander von Humboldt, inspirándose en ellas publica, en 1808, *Cuadros de la Naturaleza*, título que recoge de nuestro autor el concepto pintoresco en su acepción de observar la naturaleza como si fuera un cuadro.

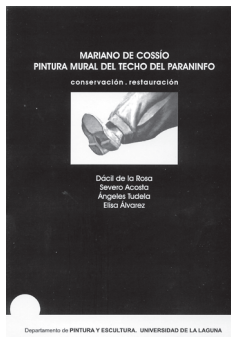
Sin embargo, a medida que avanza el siglo XIX, la travesía del hombre moderno tuerce su rumbo hacia una reductora zona de sombra donde volcar los efectos de sus profundas decepciones, algo que, de alguna manera, parece atisbarse ya en Gilpin cuando, a propósito de la pintura de paisaje, muestra su convencimiento de que «la naturaleza es sumamente defectuosa en cuanto a composición y debemos asistirle un poco». La idea no es nueva, ya Vasari expresaba que la Naturaleza no siempre crea sin fallos y en cambio el arte puede alcanzar la perfección, que es lo que Oscar Wilde se encargaría de corroborar un siglo después que Gilpin: «Lo que el Arte verdaderamente nos revela es la falta de plan de la naturaleza, sus curiosas tosquedades, su extraordinaria monotonía, su estado absolutamente inconcluso [...] Sin embargo, para nosotros es una suerte que la Naturaleza sea tan imperfecta, porque si no fuera así no tendríamos arte». Asistimos ya al desbordamiento de la experiencia estética de la Naturaleza por la experiencia artística.

El libro de Gilpin concluye con un poema, donde se insiste en recomendaciones de tipo técnico dirigidas al aprendiz de pintor: «... si un verdadero genio te abrasa, si tu corazón inflamado palpita transportado por esa vista, si te embarga el deseo de transportar estas espléndidas escenas a tu tela...». Que el estilo poético de Gilpin rebosa entusiasmo es evidente; pero, lo que más sorprende es su anticipación, también, a las teorías impresionistas: «Elige tu cielo y déjalo, sea cual fuere su tinte, dominar en tu paleta».

MARÍA CANDELARIA HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ



Mariano de Cossío. Pintura mural del techo del paraninfo. Conservación y restauración. (Dácil de la Rosa Vilar, Severo Acosta Rodríguez, Ángeles Tudela Noguera y Elisa Álvarez). Departamento de Pintura y Escultura. Universidad de La Laguna. Tenerife, 2004. 78 pp. ISBN: 84-608-0030-X.



La principal aportación de esta publicación radica en la divulgación de una de las obras más emblemáticas del patrimonio artístico de la Universidad de La Laguna: la pintura mural del techo del paraninfo, obra del pintor Mariano de

Cossío y Martínez-Fortún (Valladolid, 1890-1960).

Mariano de Cossío, un experimentado pintor muralista, estuvo vinculado a las Islas como catedrático de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna y como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Además de la obra mural del Paraninfo, realizó sendos murales en el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma y en la iglesia de Santo Domingo de La Laguna. Su obra mural se centra en mostrar una amplia gama de recursos metodológicos y técnicos, constituyendo una importante fuente para el estudio y la investigación en Bellas Artes.

En la pintura mural del techo del paraninfo existe una fusión entre la representación pictórica y arquitectónica que se caracteriza por un dibujo de marcados volúmenes en los que aparecen paisajes y retratos que aluden al entorno familiar y socio-cultural del autor y de su época.

El prólogo firmado por D. Enrique Fernández Caldas, ex-rector de la Universidad de La Laguna, resalta la importancia que tiene para la institución universitaria la ambiciosa y profunda remodelación del edificio central de la Universidad, lugar donde se ubica el paraninfo. En este sentido, sus palabras alientan a la Universi-

dad a potenciar los lazos con la sociedad canaria, mostrando la realidad universitaria y respondiendo a la necesidad de compartir los diferentes ámbitos de la cultura y la investigación.

La publicación plantea en un primer capítulo el marco histórico-artístico donde se gesta el proyecto que dará lugar al edificio que acoge las enseñanzas universitarias en Canarias, las características esenciales de la arquitectura y el encargo del mural, su ubicación y los elementos arquitectónicos que lo soportan. Además, reseña la trayectoria artística y bibliográfica de Mariano de Cossío.

Debido a la complejidad de la decoración pictórica del paraninfo, tanto a nivel de concepto como técnico, se desarrolla un segundo capítulo destinado a:

- Los planteamientos compositivos que tiene en cuenta aspectos como la situación del espectador, así como la posibilidad de lectura según el ángulo de visión, entre otros aspectos determinantes.
- Los aspectos cromáticos, los cuales se reparten en cuatro áreas: la primera se resuelve con una paleta primaria de colores saturados; la segunda que resuelve los retratos en una gama terciaria cálida; en la tercera predominan sobre todo los tonos fríos o azules y se representa la ciencia y la técnica; y por último la cuarta área hace de nexo de unión entre todas las zonas anteriores dando sentido de profundidad al mural.

Todo esto contribuye al análisis de los recursos plásticos utilizados por el autor para materializar la obra y conseguir el impacto visual deseado. Asimismo se comprueba cómo este trabajo pictórico es consecuente con los planteamientos muralistas de la primera mitad del siglo XX, resaltando las características y los rasgos comunes con otros pintores.

Los capítulos consiguientes se centran en el proceso de conservación y restauración: estudios previos, estado de conservación y proceso de restauración.

Los estudios previos de la restauración de la obra han hecho posible el poder observar muy de cerca una pintura que normalmente se

ve a 10 metros, permitiendo la realización de diversos análisis que han desvelado los materiales y técnicas utilizados por el artista. En este sentido, se recogen tres tipos de estudios: estudio organoléptico, estudio físico y estudio analítico.

El estudio organoléptico determina la técnica de ejecución en función de dos tipos de soporte: el primer soporte, el muro, es un falso techo con arpillera y suspendido por una sujeción de estopa a las vigas. La verificación efectuada lo describe como una superficie plana, homogénea, nivelada y pulida. El segundo soporte es tela de algodón fino con una trama y una urdimbre cerrada que presenta una imprimación tradicional a la creta, el lienzo. Estos dos aspectos son los que analizan principalmente el planteamiento de división y proceso de pegado de la tela sobre el soporte muro, así como la técnica pictórica empleada.

El estudio físico da a conocer aspectos no visibles de la obra, ejecución y estado de conservación.

Y el estudio analítico recoge las micro muestras de la capa pictórica, del adhesivo y del tejido, identificando los pigmentos y los materiales presentes.

El estado de conservación, en el caso a estudio, se detecta que las causas del deterioro se encuentran muy definidas, ya que el mural presentaba un grave estado de conservación ocasionado por las filtraciones de agua de la cubierta, acelerando el desprendimiento de las telas que han absorbido la humedad, presentando desprendimientos y abolsamientos, debilitándose a

su vez el adhesivo de fijación, que delata posibles intervenciones anteriores. Además el exceso de humedad sobre el lienzo produjo un ataque biológico importante en forma de manchas negras, por último se datan las perforaciones y la oxidación producida por una fijación de clavos que intentan sujetar el lienzo al muro. Se detecta también cómo los bordes de unión no coinciden, además de parches y arrugas que son otros defectos a tener en cuenta.

El proceso de restauración es un capítulo que detalla el tratamiento aplicado tanto al soporte como a la policromía. Se pormenoriza la fijación de las telas, consolidación y limpieza, estucado de las lagunas, reintegración y capa de protección.

Se observa que el pigmento está poco fijo o pulverulento, optándose por realizar el encolado de las telas de forma independiente, se realizó un tratamiento por inyección y adhesión por el método de presión mediante rodillo. Los injertos se realizan con la misma tela de los bordes. Y la fijación de la policromía se consigue al aplicar una resina, hasta conseguir una perfecta fijación. En general el criterio de la restauración ha sido hacer tangibles aquellas partes y aspectos intervenidos.

La publicación del texto de *La pintura mural del techo del paraninfo. Conservación y restauración*, supone un estudio de aportaciones notables, por los escasos existentes que documenten de manera tan completa y minuciosa esta técnica y este tipo de soporte pictórico mural.

FÁTIMA FELISA ACOSTA HERNÁNDEZ





SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA