

LiveSpeaking

10.11

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

LoretoSpó ARQUITECTURA



LiveSpeaking

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

LoretoSpá ARQUITECTURA

LiveSpeaking 10-11. Reflexiones y diálogos en torno a la creación artística
Primera edición

edita

LoretoSpáARQUITECTURA
Puerta Real de España 1, 3º derecha
18009 Granada
www.loretospa.es

coordina

Loreto Spá Vázquez

fotomecánica e impresión

[abcdefg gráficas](#)

ISBN: 978-84-613-XXXX-X

Depósito legal: G-XXXX-2011

Impreso en Granada. España. 2011

ÍNDICE

	PRESENTACIÓN. Verbascripta José Vallejo	7
	PRÓLOGO. LiveSpeaking y el encuentro de las ideas Loreto Spá y Ana M ^a Romero Iribas	11
1	Ecología urbana, memorias y fisuras: divulgación lúdico creativa Manuel Sánchez	18
2	El enfoque interartístico. Del clásico a la música, diseño y poesía Juan Carlos Friebe	32
3	La imaginación y la vida humana Ana M ^a Romero Iribas	42
4	Un nuevo paradigma: de la sociedad individualista a la sociedad consciente Fernando Muñoz	56
5	El Sueño de Isabel: disyuntivas sobre una instalación de Jaime García Juan Carlos Friebe	68
6	Sinestesia transparente. El entrelazamiento de las expresiones creativas Federico Iorio	80
7	“Sin título”. Técnica mixta sobre papel Isabel Fuster	92
8	“Re_habitar un paisaje de agua”. Bebiendo de la vega Francisco del Corral y Juan José Rodríguez	104
9	Lo profano y lo sagrado en el arte del flamenco Alfredo Arrebola	116
10	Puesta en escena Francesca Mazzara	130
11	Arquitectura de fondo. Imagen publicitaria Pablo del Árbol	142
	Índice de autores	154
	Galería fotográfica	156

PRESENTACIÓN

Verbascripta

José Vallejo

Los lugares comunes, la creación de una narrativa, la memoria... son, todos ellos, conceptos de la más plena actualidad en la comunicación de nuestros días, son conceptos acuñados en el instante preciso del mundo del presente, como si todas estas realidades fueran ajenas a los tiempos pasados. Es curioso ver la obsesión por singularizar el momento presente a través de nuestras acciones y nuestros pensamientos, olvidándonos de que la historia y la cultura son construcciones continuas que perviven, sólo y exclusivamente, por la transmisión de los hechos y del pensamiento a las generaciones futuras en la búsqueda del archivo eterno de nuestras singularidades. Para ello la comunicación verbal, en un principio y la escrita más tarde, han sido los factores decisivos del éxito. Sería eterno describir las mil formas en que se ha dado la transmisión oral a lo largo de la historia: alrededor de un maestro, en una puesta en común, bajo el formato de las academias renacentistas, las conferencias académicas, las mesas redondas, etc. Pero en todas ellas se genera una sola aspiración, la de transmitir. Transmitir sensaciones o conocimientos. Enseñar a disfrutar, en definitiva, del entorno en el que nos desenvolvemos. Y aquí es donde entra en juego LiveSpeaking.

Mi encuentro con LiveSpeaking fue fortuito, accedí a este proyecto por la intervención de uno de mis más preciados amigos y participe en este libro: Juan Carlos Friebe. Él expuso, con su brillantez habitual, un tema relacionado con otro amigo común, Valentín Albardíaz. Pero lo que me encandiló ese día fue el formato en que se producía la transmisión de información y conocimientos. No se hacía desde el púlpito, ni desde el estrado, ni desde la cátedra; ni tan siquiera se producía en una sala de

conferencias, un aula o un palacio de congresos. Este fenómeno se me daba en un ambiente laboral, entre las mesas de trabajo de un estudio de arquitectura, donde segundos antes todavía pululaban las maquetas y los planos. Se había buscado una hora que no fuera intempestiva para el público estudiantil o laboral y suponía una cesura entre la ajetreada semana y el anhelado fin de la misma. Era como entrar en el fin de semana mediante una transición que predisponía a que este fuera aprovechado ¡Esa fue mi gran sorpresa!

8

Mi primera relación, algo a lo que soy muy aficionado, fue la de recordar los programas didácticos de la Ópera de la Bastilla de París en donde, durante un almuerzo entre oficinistas, se aprovecha el tiempo para vivir la próxima producción a la que quizás no puedan asistir. Pero claro, eso era hablar de fuera, de lo externo, de lo que muchas veces pacatamente creemos que es la perfección. Pero no, este fenómeno se daba aquí, en Granada, esa Granada sorprendentemente llena de contrastes y, por si fuera poco, se daba desde la iniciativa privada. Esto último, ya era increíble ¡Qué pocas veces podemos ver eso! La iniciativa privada apoyando el fenómeno cultural con altruismo y buena voluntad.

Como era lógico, me interesé por lo realizado y por lo que se iba a realizar y desde LoretoSpáARQUITECTURA, no dejaron de sorprenderme. Se me ofreció un abanico amplio de perspectivas y de diferentes formas de ver el mundo que nos rodea. Desde la ecología, la filosofía, el arte, la arquitectura, el folklore... Todo podía estar presente en este proyecto. Con sus diferencias lógicas de criterio y de exposición, pero todo estaba presente. La gran sorpresa devino en el momento en que, además, me hablaron de la intención de poner por escrito esta aventura ¡Una vez más desde la iniciativa privada! Era la ambición de solidificar lo sucedido. El verba volant pasaba al scripta manent de Caius Titus, volviendo a la tradición clásica occidental.

Así que, interesado lector, tienes entre las manos el resultado de un año de trabajo voluntarioso y diverso que ahora puede extenderse en el tiempo y en el espacio fuera de los muros de un estudio de arquitectura y de los muros del tiempo. No hará falta crear vocablos ni frases hechas, al estilo de las del comienzo de esta presentación,

para explicar el sentir de cuantos aquí exponen sus ideas ni de los que las percibimos en directo, porque son necesidad del ser pensante y lo realmente importante es que ahora todo ese caudal está abierto a quien quiera gracias a este libro.

No vivimos un momento excepcional, ya lo dijo Foucault, vivimos a lo sumo en un día ligeramente diferente del anterior. Tomemos pues ejemplo, no nos creamos excepcionales y extendamos LiveSpeaking. Así, perpetuaremos la mayor de las tradiciones del ser humano, la comunicación.

PRÓLOGO

LiveSpeaking. El encuentro de las ideas

Loreto Spá y Ana M^a Romero Iribas

“Marco Polo describe un puente, piedra por piedra.

- ¿Pero cuál es la piedra que sostiene el puente? -pregunta Kublai Kan.

- El puente no está sostenido por esta piedra o por aquella. -responde Marco-, sino por la línea del arco que ellas forman.

Kublai permanece silencioso, reflexionando. Después añade: ¿Por qué me hablas de las piedras? Lo único que me importa es el arco.

Polo responde:

- Sin piedras no hay arco”.

11

Italo Calvino

Así de fascinantes son las conversaciones entre Marco Polo y el emperador de los tártaros en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. El Gran Kan escuchaba los relatos del joven veneciano buscando las claves para construir una ciudad que escapara a *la mordedura de las termitas*.

Son muchas las plagas –crisis, las llaman- que azotan actualmente nuestras ciudades y nuestro mundo y, sin pararnos ahora a enumerar todas sus facetas, nos gustaría señalar aquí que quizá la más dañina del tiempo actual sea la falta de reflexión y de interioridad de las personas. Federico García Lorca lo advertía al inaugurar la biblioteca de su pueblo natal diciendo: “No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que

medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas, sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas". Sin piedras no hay arco. Ni creatividad sin interioridad. Ni hay cultura, verdadero progreso, sin ideas.

12

Cuando uno se pregunta por el futuro de su mundo, de su país, de su ciudad, no puede menos que contestarse, no podía ser de otra manera, que el futuro está en las ideas. Ideas que no se agotan en un uso meramente instrumental de la razón, en una concepción de la razón puramente técnica y utilitarista. El futuro está en el pensamiento y en las manos de las personas capaces de generar estas ideas y de levantarlas, de ponerlas en pie, de construirlas. Según Victor Hugo lo que conduce y arrastra al mundo no son las máquinas sino las ideas; "y en tanto que haya alguien que crea en una idea, la idea vive", añadimos con Ortega y Gasset.

El mundo lo mueven los hombres con ideas y las ideas son de por sí creativas. Solo quien tiene una idea de verdad, algo profundamente arraigado, tiene la fuerza para vivirlo y mostrarlo con el atractivo y el arrastre que imprime la autenticidad. En una entrevista al arquitecto Sáenz de Oiza señalaba como sus mejores alumnos a aquellos que habían sido "ellos mismos" en la disciplina y habían hecho las cosas como les salía de dentro; en este contexto relataba: "recuerdo un alumno al que le pedimos un hospital y se presentó con una ambulancia motorizada y todo el equipo técnico para desplazar el autobús de un lado para otro... sustituyendo el hospital con ventaja. Aprobado.

Me hicieron un expediente. Pues si la función de un hospital es curar y esto cura mejor que un hospital iesto vale! Era hijo de un médico".

La época en la que vivimos -de profundas transformaciones sociales y culturales- nos obliga a repensar las estrategias y las formas de nuestro actuar. Y además de revelarse como un lugar de riesgo para la consistencia social y la búsqueda de la identidad del hombre, nuestro tiempo se presenta también como un espacio fantástico de oportunidad y de enriquecimiento.

Si la creatividad se nutre del mundo interior cultivado en cada persona, ahora el universo de referencias y de inspiración que riega ese crecimiento personal es más amplio, más abierto, más transversal y más diverso. La asequibilidad de la información y el contacto cotidiano con otras culturas y miradas desarrolla la sensibilidad del hombre contemporáneo hacia el mestizaje y la tolerancia, la ecología y la sostenibilidad. Y también le aporta una mayor capacidad para conjugar conceptos opuestos como identidad y globalidad, intimidad y proyección exterior, perdurable y efímero.

Una de las notas que caracterizan al hombre es que es un ser con intimidad. La intimidad es creativa y tiene carácter manifestativo; es decir, tiende a comunicarse y a comunicar las novedades que en ella nacen de una doble manera: a través del lenguaje y de las acciones. Por eso es propio del hombre proyectarse -por ejemplo- en los espacios que habita o en la ropa que usa, y manifestarse en ellos y a través de ellos. Puesto que la intimidad tiene -por así decirlo- una doble dimensión, existe por tanto una doble necesidad: la de descubrir, enriquecer y proteger la propia intimidad, y al mismo tiempo la de comunicarla hacia fuera como parte del propio desarrollo personal.

Precisamente por ser seres sociables, la comunicación de nuestro mundo creativo, un mundo que todos tenemos o podemos tener, en la medida en que somos seres con intimidad, repercute inevitablemente en los demás, en el mundo que nos rodea y en la sociedad que conformamos, e incluso puede aportar a la cultura de una época y de un lugar. Así lo explica Mies van der Rohe al definir la cultura como “aquellas aportaciones objetivas independientes realizadas por el espíritu humano de los miembros de una generación, a través de las cuales el sujeto encuentra su camino hacia el propio desarrollo”.

En este contexto nace la iniciativa que presentamos en el prólogo de este libro: LiveSpeaking, el encuentro de las ideas.



Diálogo nº1. Rafael Canogar

LiveSpeaking es una plataforma interdisciplinar de comunicación de ideas, procesos y creaciones intelectuales y artísticas. Quiere ser una iniciativa intelectual para el enriquecimiento mutuo, para la búsqueda de caminos creativos, un despertador de la interioridad y una llamada a la integridad de la persona y del artista.

El por qué de este nombre responde a las dos lecturas de la palabra *Live*:

1. Live (verbo): vivir, estar vivo.
2. Live (adjetivo): vivo, en vivo, en directo.

Entendido como VIVIR, LiveSpeaking supone hablar del propio vivir, de experiencias o planteamientos que consideramos importantes y hacemos nuestros. Transmitir un tema con el que estamos familiarizados o interesados por formación académica, por la profesión que desarrollamos o por nuestras aficiones o gustos personales. Nos gusta hablar de nuestra vida.

15

Entendido como EN VIVO, LiveSpeaking nace convencido de que el encuentro entre las personas genera enriquecimiento mutuo. De que compartir en directo propicia el diálogo y multiplica las perspectivas con otros enfoques o puntos de vista. Con Habermas creemos que una sociedad cohesionada en el seno de la multiculturalidad exige la existencia del diálogo y que tal diálogo está necesariamente ligado a una ética del discurso, a una serie de actitudes y aptitudes.

Al grito de *resistid malditos*, Campo Baeza insta a no acomodarse en la superficialidad y en la inercia del activismo pues "el sueño de la razón produce monstruos". El mundo de hoy necesita algo más que acción intensiva y mero bienestar pues cuando este ocupa de manera invasiva nuestra vida, el espíritu queda inane porque necesita del alimento de las ideas. Con los encuentros de LiveSpeaking buscamos crear y potenciar estos espacios de enriquecimiento interior y de comunicación que, como tales, pueden crecer constantemente y tienen fuerza poética, transformadora, creativa.

Propiciar la existencia de foros de diálogo es una manera de proteger y estimular el mundo creativo propio y también el de los demás, tanto al transmitirlo y compartirlo como al confrontar las propias ideas. La pluralidad de opiniones en busca de la

verdad es algo profundamente enriquecedor. Y con el filósofo Jaime Nubiola decimos que “la pluralidad de la razón no significa afirmar que todas las opiniones sean verdaderas –lo que resultaría contradictorio-, sino más bien que ningún parecer agota toda la realidad”. El ejercicio –con cierto sabor socrático- de hablar de nuestro vivir y de nuestro pensar es una oportunidad de integrar la experiencia personal y ajena como un modo de crecimiento interior, y es también apostar por la razonabilidad de la realidad y por la búsqueda de la verdad, en un momento cultural en el que la razón humana pelagra amenazada por el cientificismo y el relativismo cultural.

16

LiveSpeaking es también una plataforma de encuentro, de confluencia. Uno de los aspectos más interesantes del encuentro es que es profundamente creativo. Hay múltiples ejemplos en la historia que avalan esta afirmación. Entre los artistas hay amistades famosas que dieron lugar a obras maestras de la pintura o la literatura como ocurre con los pintores impresionistas, los miembros de los Inklings, o más recientemente con los integrantes de la Bauhaus, la Generación del 27 en España, etcétera. Muchos grandes logros del arte y del pensamiento, pero también del deporte o de la amistad nacen de un encuentro.

El encuentro no es la máxima vecindad de dos cosas o de dos personas; eso no pasa de ser una mera yuxtaposición de objetos que no implica interacción alguna entre ellos. En palabras de López Quintás, “el encuentro es el entreveramiento de dos realidades que se enriquecen mutuamente”. Uno tiene unas posibilidades y el otro, otras, que nos ofrecemos y recibimos mutuamente de forma que se crea un diálogo vital. El encuentro es diálogo entre dos ámbitos que se entreveran, y para que se dé se requieren una serie de actitudes, unas “condiciones de encuentro” que quizá podrían resumirse en apertura de espíritu, interés por la verdad, voluntad de crear algo en común, capacidad de escucha y el reconocimiento de los propios límites.

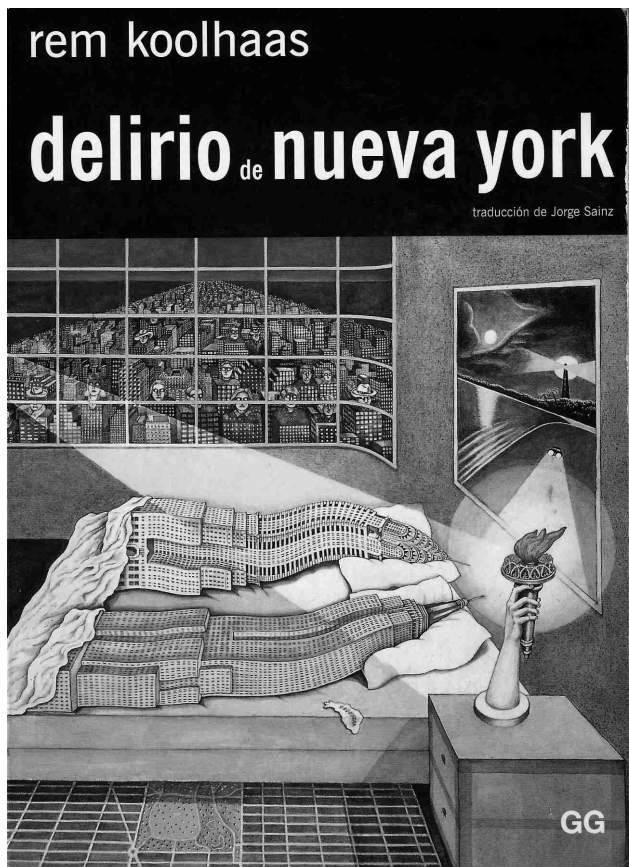
El entreveramiento de realidades propio del encuentro es necesariamente generativo, fecundo, resonante, hasta el punto de que necesita crear porque en él se descubren nuevos horizontes y eso exige mostrarlos. El encuentro *no suma* valores sino que los hace reaccionar, es *potenciador*, creativo, amplificador. De esta forma, el encuentro hace al hombre *entrar en juego* acrecentando sus posibilidades y abriéndole a otros ámbitos. Esta idea quedó visiblemente encarnada en los tres protagonistas del

LiveSpeaking 05 “El Sueño de Isabel” que afirmaban: “nuestros procesos de creación son siempre hablar, muchísimo diálogo. Y poco a poco se van matizando las cosas hasta llegar a un producto final”. El producto final, la exposición que teníamos ante nuestros ojos, fue un maravilloso ejemplo de los frutos nacidos en el encuentro entre un artista plástico, un poeta y el comisario de la exposición.

Para concluir estas reflexiones sobre la verdadera fuerza de las personas y sobre las oportunidades que el vivir un momento de crisis como el actual puede ofrecer, elegimos otro de los diálogos de *Las ciudades invisibles*. Al final del libro, el emperador Kublai Kan desiste de la búsqueda de la ciudad perfecta ante el panorama infernal de urbes amenazadoras que le muestra su atlas mágico. Y Marco Polo le explica con respecto a la vida en la gran ciudad (¿nuestra vida, nuestro mundo, nuestro activismo?):

“El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno y volverse parte de él hasta el punto de dejar de verlo. La segunda es arriesgada y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacer que dure, y dejarle espacio”.

¡Resistid malditos! Si el sueño de la razón produce monstruos, el encuentro de las ideas produce arte y cultura, aporta al espíritu de las personas y de los tiempos la novedad de la intimidad creativa y enriquece con las distintas miradas la búsqueda hacia el sentido y la verdad.



Delirius of New York, edición española

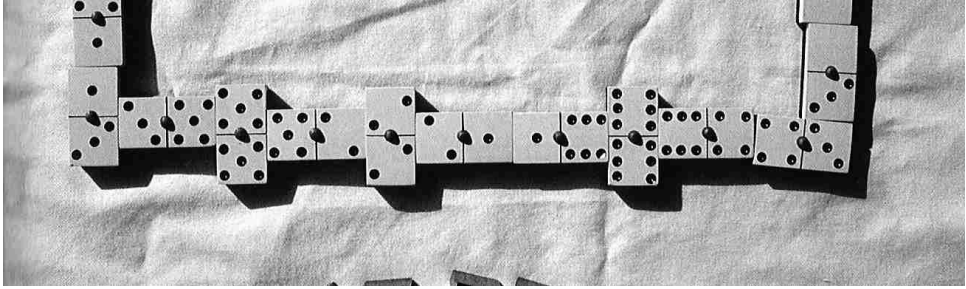
Ecología urbana, memorias y fisuras: divulgación lúdico-creativa

Manuel Sánchez

El libro siempre ha tenido un papel protagonista en la divulgación y el intercambio de ideas. Los grandes tratados de arquitectura han marcado el ritmo al que han danzado los distintos estilos a lo largo de la historia. Durante el periodo art nouveau son muchas las revistas que difunden los artículos de las distintas agrupaciones y movimientos, pero es durante el siglo XX cuando el libro se hace hueco en la cultura arquitectónica como una publicación de porte medio, sin ser un documento resolutivo o final, ni tampoco una publicación periódica. El libro constituye un grado intermedio, reúne investigaciones a medio-largo plazo y un mensaje concreto. Los hitos de las distintas teorías y tendencias arquitectónicas del siglo pasado se miden tanto por sus obras construidas como por su legado escrito: *La imagen de la ciudad* (Lynch, 1959), *Aircraft* (Le Corbusier, 1935), *Learning from Las Vegas* (Venturi, Brown, Izenour, 1978), *Delirius of New York* (Koolhaas, 1978), etc. Desde Vitruvio a Le Corbusier, todo el que realiza una investigación o tiene una inquietud busca que sus conclusiones lleguen al mayor público posible, sean fácilmente interpretables y constituyan un documento útil a la sociedad.

Sin embargo, aunque el debate sobre el contenido de estas publicaciones es amplio, no existe una crítica generalizada sobre su continente, ese libro que ha atravesado los siglos sin apenas sufrir cambios a nivel conceptual más allá de su soporte material y formato.

¿Es posible convertir la lectura de un proceso creativo en un acto de creación en sí mismo? ¿Es más estimulante leer de principio a fin o de fin a principio? ¿Es posible leer con las manos? ¿Nos dice algo el olor de un libro? ¿Es posible releer un libro una decena de veces sin que éste llegue a perder su frescura y su potencial para provocar



El juego puede llegar a ser una herramienta clave en la transformación de un texto en una herramienta interactiva. Imagen de *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas* (Soriano, 2000)

20

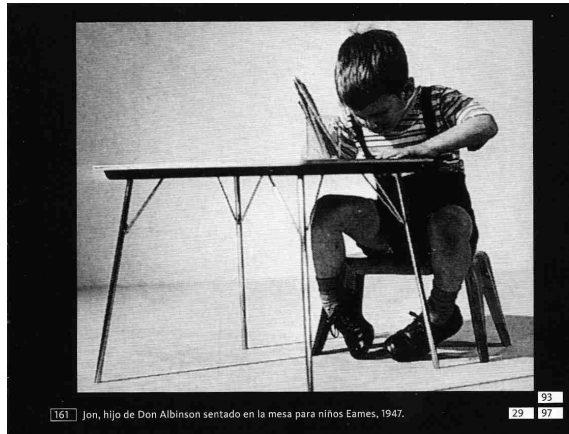


Imagen de *Domesticity at war* (Colomina, 2006). La página superior pertenece al libro de imágenes, la inferior pertenece al libro escrito. La relación entre ambos es variable

161 Jon, hijo de Don Albinson sentado en la mesa para niños Eames, 1947.

93
29 97

93

en sí mismas en objetos de reflexión. Su atractivo era parte de la fascinación general por la América de posguerra, que se extendía desde las tostadoras eléctricas hasta los edificios.

Quizá nadie quedara tan cautivado por los Eames, ni fuera tan lúcido con respecto a su trabajo, como sus amigos los arquitectos británicos Alison y Peter Smithson. En "Eames Celebration" (Celebración de los Eames), un número de 1966 de *Architectural Design* que los Smithson prepararon, dedicado exclusivamente a los Eames, escribieron: 157 158 159

Muchas reflexiones ha provocado la casa Eames en Inglaterra. Porque la casa Eames fue un regalo cultural recibido en un momento particularmente útil.

El llamativo envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente –especialmente los americanos– desechara el contenido como algo insostenible. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo –trabajándolo– alimentándonos de él.¹⁷

La casa es aquí un objeto, un regalo envuelto en papel de colores. 160 Este comentario refleja muchas de las obsesiones de los Smithson, mucho de lo que percibieron como innovador en los Eames: la atención prestada a los objetos aparentemente secundarios (que los Smithson percibieron con agudeza como "residuos de identidad"), el amor por lo efímero y por el papel de envolver de colores, etc.

Los regalos eran muy importantes para los Eames. La razón por la que comenzaron a diseñar y a fabricar juguetes (como la Casa de Naipes, el Toy o las máscaras) afirmaban que era la de regalárselos a sus nietos y a los hijos de sus empleados y amigos. 136 137 138 160 161 Pero el concepto de regalo se extiende más allá de

15 Esther Ais. Coy, *Modern California Houses* (1962), publicado de nuevo como *Case Study Houses 1945-1962* (Los Ángeles: Hennessey & Ingalls, 1977), 54.

16 Además de en *Arts & Architecture*, la casa Eames se publicó en *Architectural Forum*, septiembre 1950; *Architectural Review*, octubre 1951; *Arquitectura* (México), junio 1952; *L'architecture d'aujourd'hui*, diciembre

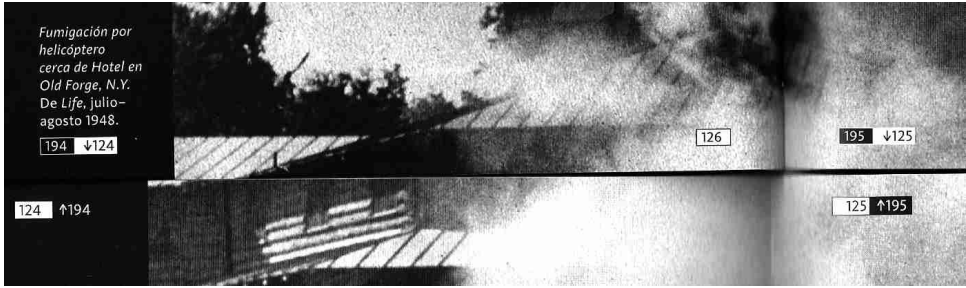
1953; *Interiors*, noviembre 1959; *Domus*, mayo 1963; *Architectural Design*, septiembre 1966; etc.

17 Alison y Peter Smithson, sin título, en "Eames Celebration," ed. Alison y Peter Smithson, número especial, *Architectural Design*, septiembre 1966, 432.

nuevas interpretaciones? ¿Podemos llegar a registrar en un libro todas esas distintas lecturas, de forma que se enriquezca con el tiempo, llevando a cada lector la visión del autor original más la de todos los lectores que le precedieran? ¿Puede convertirse el libro en un producto colectivo, variable y dinámico sin perder el rigor ni deformar el mensaje del autor original?

Entre los arquitectos encontramos algunos autores que han adoptado estrategias diversas para la difusión de su trabajo. Federico Soriano y Dolores Palacios presentan en *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas* (Soriano y Palacios, 2000) lo que ellos definen como “un manual de imágenes de arquitectura” de una forma muy especial. Las distintas imágenes contienen un código de barras que las referencia a uno u otro proyecto, y que se encuentran ordenadas según siete conceptos teóricos acuñados por los propios autores. De esta forma, las imágenes de un mismo trabajo pueden encontrarse dispersas en distintos capítulos/conceptos. La portada del libro está formada por un troquelado de cartón, de donde podemos extraer distintas fichas correspondientes a cada uno de los proyectos que aparecen en el libro, y en cuyo dorso aparece el código de barras que le corresponde y el número de las páginas donde aparece. Soriano y Palacios nos proponen jugar al dominó con estas fichas, creando nuevos órdenes de lectura aleatorios que nos lleven a encontrar relaciones alternativas entre las imágenes presentadas. De esta forma, el material divulgativo de la obra de estos arquitectos se convierte en material creativo para todos los que lo reciben, más allá de la información transmitida o las realidades representadas.

En *Domesticity at war* (Colomina, 2006), Beatriz Colomina nos habla de la arquitectura de posguerra de los años 50, del paso del arquitecto heroico del movimiento moderno a un tipo de sensibilidad que tiene más que ver con la cultura de masas, con el reciclado de las industrias bélicas y el diseño del sueño americano. Es descrita como “una arquitectura de imágenes”. Según los Smithsonian “el decorado inclasificado donde pasamos nuestras vidas”. Son precisamente las imágenes las que justifican el juego que ofrece esta publicación, presentando en una misma encuadernación dos libros diferentes, uno compuesto de imágenes y el otro contiene el mensaje escrito de la autora. Se nos proponen dos formas de recorrerlos y relacionarlos entre sí, con un sistema de números que referencian las imágenes con páginas del texto completas o con ideas concretas que aparecen entre sus renglones. Si seguimos este camino, los



Detalle de *Domesticity at war* (Colomina 2006). Ambos libros aparecen referenciados mediante notaciones numéricas, marcando relaciones entre páginas o conceptos

22



Algunos ejemplos de cartas-proyectos

saltos adelante y atrás se suceden en las imágenes mientras que el discurso es leído de forma lineal. Sin embargo, también puede establecerse entre ellos un vínculo aleatorio. Pueden leerse por separado, o conjuntamente. En orden o en desorden.

Debido al tipo de encuadernación, no son pocos los ejemplares en los que, a fuerza de hojearlos, los libros del interior se han despegado del lomo, cayendo del conjunto como si reclamaran una identidad independiente y se emanciparan de la publicación original para ocupar un lugar propio en la estantería.

En ambas publicaciones, el lector es capaz de re-visitarse sus contenidos de forma diferente en cada ocasión, generando entre ellos relaciones transversales e impredecibles que buscan convertir la lectura en un acto estimulante para la creatividad mediante algo más que la simple comprensión de lo escrito, que la lectura de un mensaje.

23

Jugar al poker con la arquitectura

Siguiendo la estela de estos trabajos, se realiza la investigación *Tres conceptos sobre el proyecto urbano: Ecología, Memoria, Fisuras* (Sánchez, 2010) en el marco del Laboratorio de Urbanismo y Gestión del Territorio de la Universidad de Granada. En ella se ha buscado un estudio de distintas obras arquitectónicas y urbanas que tienen en común una fuerte relación con la ciudad y el espacio público. Partiendo de la estructura del artículo *Previ/Lima, low cost housing project*, publicado por el gobierno de Perú, se ha confeccionado un modelo de ficha que sintetiza de forma efectiva la mayor información posible sobre el proyecto, facilitando a su vez la comparación entre las distintas propuestas analizadas. Se ofrece de este modo una baraja, dividida en tres palos/conceptos:

a) *Ecología urbana* como un reciclaje de la ciudad a partir de su estructura actual, no mediante la sustitución de sus tejidos. Se presentan proyectos que apuestan por soluciones low tech, densificación e intensificación de programas de actividades (Koolhaas, 1995) e intervención sobre la percepción del paisaje urbano (Lacaton y Vassal, 2004). Se busca un tipo de sensibilidad ambiental que tiene más que ver con los procesos creativos y la búsqueda de soluciones que con el desarrollo de nuevas tecnologías.

Cartas/proyectos

Rehabilitación en Aulnay sous Bois - L&V Architectes.

Proyecto BUGA 2001 - M.V.R.D.V.

Ecorenovación en Tokio - Yuichiro Kodama.

Torre de Bois Le-Pêtre - L&V Architectes.

Reestructuración del barrio de Bijlmermeer - O.M.A.

24

b) *Fisuras urbanas* son espacios de nadie, parcelas en conflicto que han sido estudiadas en grandes ciudades como Nueva York (Matta-Clark, 1973) o Barcelona (Perán, 2008). Se comprueba cómo estos lugares aparecen de forma repetida, como un fenómeno congénito al planeamiento de la ciudad o un bug en un programa informático, formando una infraestructura clandestina. Se presentan diversas propuestas que la ocupan mediante distintas actividades construidas que buscan implantarse tanto a corto como a medio-largo plazo.

Cartas/proyectos

Reality properties: *Fake states - Gordon Matta-Clark.*

Post-it city: Ciudades ocasionales - Martí Perán.

7000 Oaks - Joseph Beuys.

FC Pop-up city - Guineé Potin.

Eco-Box - Atelier d'architecture autogéré.

c) *La Estrategia de la Memoria* es una herramienta de diseño basada en los conceptos de imaginario colectivo y memoria urbana (Marot, 1999) que distintos autores han observado en localizaciones como Central Park (Ábalos, 2008), Coney Island (Koolhaas, 1978) y Las Vegas (Venturi, 1972). En estos lugares encontramos un desplazamiento de elementos de la memoria colectiva, representados social y estéticamente a través de símbolos, iconos, actividades... Ese desplazamiento y descontextualización no sólo transforma su significado original, sino que crea un carácter nuevo: paisajes que adquieren identidad propia y se establecen como iconos independientemente de su origen. También se analizan en este palo distintos proyectos e intervenciones que hacen uso consciente de esta estrategia, como ocurre en la Farmacia Efímera de Loreto Spá Vázquez.

Cartas/proyectos

Central Park Mall - Frederick Olmsted y Calvert Vaux.

Coney Island: Luna Par, Dreamland - F. Thompson y W.H. Reynolds.

Learning from Las Vegas - R. Venturi, S. Izenour y D.S. Brown.

Spiral Jetty - Robert Smithson.

Farmacia Efrmera - Loreto Spá Vázquez.

Tras entender estos tres conceptos y barajar sus quince cartas/proyectos, podremos seleccionar algunas de ellas y obtener una mano/hibridación que nos permita reflexionar, encontrar puntos de contacto y poner la primera piedra para nuevas propuestas. Este tipo de juego, pensado en un principio para la docencia en talleres de proyectos arquitectónicos, establece un documento abierto, ampliable, donde cada interpretación o lectura siempre suma. A los tres palos/conceptos originales podrán añadirse otros nuevos, podrá ampliarse el número de fichas y simplificar o complicar cada hibridación según sea necesario.

25

Hemos creado un sistema que tiene vida propia y es capaz de crecer y evolucionar con el tiempo y la experiencia.

Creación de un modelo teórico de publicación lúdico-creativa

Hemos comprobado que mediante distintas estrategias podemos convertir la lectura de una publicación divulgativa en un proceso creativo. Estas formas de caminar de forma alternativa la información ofrecida por el autor complementan su visión original añadiendo otras más personales. Sin embargo se trata de procesos incompletos pues son incapaces de almacenar y transmitir la información generada por cada una de estas nuevas lecturas. Buscamos un soporte que establezca una interacción entre autor y lector, pero también entre el colectivo de lectores en sí mismo, que es el que da vida y continuidad a la obra, el que la hace mutar y adaptarse a las nuevas sensibilidades, como si al documento que describe espacialmente una arquitectura se sumaran las experiencias y sensaciones subjetivas de todos aquellos que la visitan.

Definimos así un modelo teórico de proceso lúdico-creativo (fig. 1) que consigue tanto provocar una configuración variable de la información en cada lectura, como facilitar

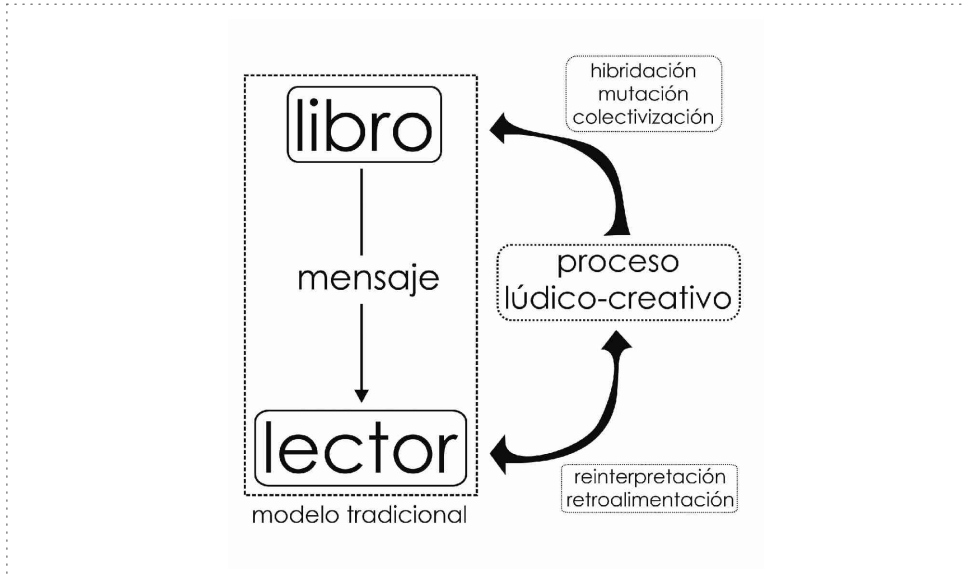
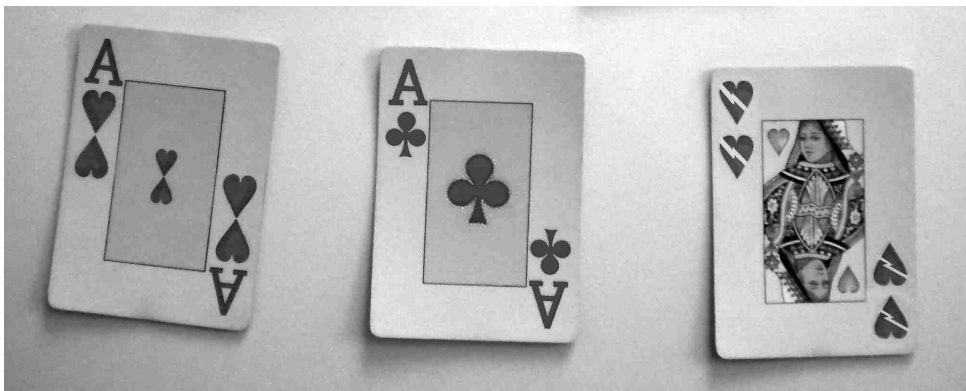


Fig.1 modelo teórico

Las reglas de cualquier juego propuesto se enriquecen al ser modificadas por el lector final. Los soportes físicos facilitan esta interacción, pero carecen de la potencia del e-book para almacenar y trabajar con la información generada, ampliando el documento original



el proceso de mutación y colectivización del libro original. Cada una de las visitas al texto supone por tanto un proceso de feedback entre libro y lector, un revulsivo constante que implica la participación, y por tanto, una mayor profundización en el mensaje propuesto por el autor original.

Poner en marcha este tipo de documentos es una tarea difícil, sobre la que podemos ofrecer algunas intuiciones:

1. La publicación en soportes físicos facilita el contacto y la experimentación con sus contenidos. Su carácter cercano a lo artesanal, táctil, material, establece una resonancia con distintos juegos que, más o menos complejos, la mayoría de nosotros hemos practicado en mayor o menor medida, y por tanto son conocidos y relacionados con la propia experiencia. Constituyen a su vez un objeto en sí mismo, que puede ser fácilmente customizado o modificado por el lector de muy distintas formas, ya sea garabateando sus páginas, o transformándolas literalmente mediante troquelados, cortes, incisiones, origami, etc.

Sin embargo, este soporte dificulta el almacenamiento y la accesibilidad a la información que cada una de sus lecturas genera. Aunque ya existen asociaciones dedicadas al intercambio de libros o bookcrossing que experimentan de forma intuitiva con este proceso de enriquecimiento en su forma más sencilla (subrayados, notas al margen, etc.), el impacto de su difusión es relativa, limitando su alcance al propio colectivo, que suele ser de carácter local para facilitar los intercambios gracias a la cercanía entre los distintos participantes.

A priori, establecer grandes grupos que realicen este tipo de prácticas no parece una solución viable, pues encontramos dificultades para salvar grandes distancias y organizar un número de personas lo suficientemente amplio como para poder hablar de un verdadero calado dentro del colectivo al que esté dirigida nuestra publicación.

2. Por su parte, el soporte digital o e-book constituye un paradigma opuesto, donde es fácil trabajar con la información, pero cuyo juego se encuentra aparentemente limitado a la bidimensionalidad de una pantalla. En el espacio digital encontramos numerosos ejemplos de webs 2.0, construcciones colectivas que almacenan gran

cantidad de información y que son capaces de evolucionar con el tiempo, aunque a priori se encuentran coartadas por su propio soporte, el diseño de su interfaz y el código con el que son programadas. No existe un juego directo, sencillo. Doblar un papel o superponer dos imágenes al trasluz se convierte en una tarea compleja para la que es necesaria bucear por toda una serie de herramientas y tecnicismos. En este punto, parece sensato pensar que el campo de experimentación más amplio se encuentra en los formatos híbridos (fig. 2), que según las características singulares de la propia publicación, otorgarán más o menos peso a cada una de sus dos dimensiones física y digital.

28

Así, podemos pensar en libros asociados a páginas webs capaces de almacenar y referenciar distintas lecturas, foros de discusión online, documentos asociados a bases de datos que ofrecen estadísticas en tiempo real, publicaciones generadas de forma aleatoria, etc.

Mientras nos encontremos limitados por la tecnología, es lógico pensar que no podremos aunar en un mismo objeto material las cualidades del soporte físico junto a la potencia y conectividad del soporte digital. Hoy en día, ambos mundos se encuentran separados por la necesidad de una interfaz rígida, de una herramienta externa (ordenador, iphone, teléfono móvil, etc.), por lo que cada publicación deberá buscar su propio equilibrio dependiendo de las características de la investigación que la respalde. Por ahora, somos incapaces de proponer procesos lúdico-creativos que sucedan en ambos medios al mismo tiempo, es decir, crear un objeto que sea cambiante, customizable y transformable en su dimensión física a la vez que

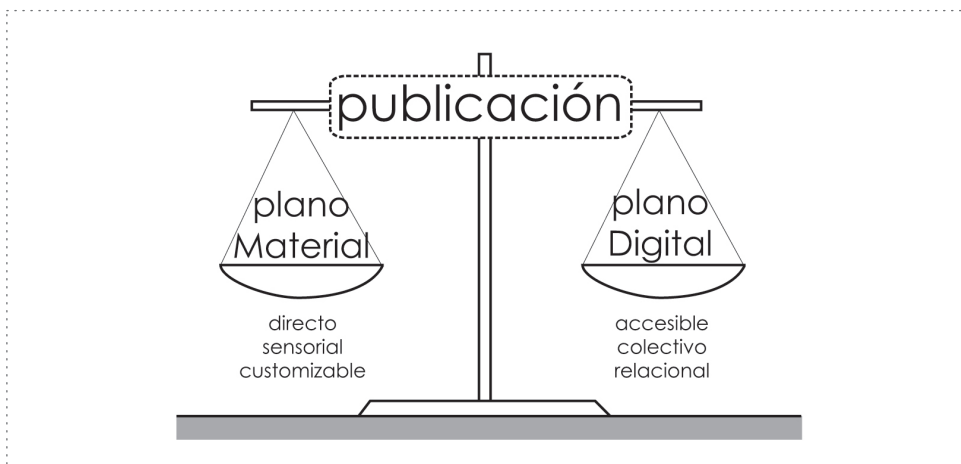


Fig.2 Formatos híbridos

comunica los distintos juegos realizados y sus conclusiones al mundo virtual. Esta limitación tecnológica nos obliga a configurar la interacción más conveniente entre estos dos planos separados, según los objetivos que cada investigación precise.

Este nuevo juego, esta existencia simultánea del libro en dos planos paralelos, físico y digital, constituye a mi parecer el reto actual en esta línea de investigación. Todo modelo teórico no es más que una construcción mental de las interacciones posibles, actuando a modo de tabla periódica de los elementos con los que buscamos trabajar. Serán las distintas combinaciones entre ellos, las distintas reacciones químicas en trabajos futuros, las que constituirán los siguientes pasos en el camino hacia una manera diferente de entender el vínculo entre el que lee y el que es leído.

29

Conclusiones

Como hemos comprobado, los modos de divulgación constituyen una línea de investigación abierta, necesitada de nuevas ideas que hagan factible este potencial que por ahora sólo podemos vislumbrar. Es importante recordar que estas herramientas pueden llegar a constituir un fin por sí mismas, pero ganan en profundidad y riqueza cuando son aplicadas a investigaciones concretas, cuando la experimentación con el formato no es completamente libre sino que parte de unos datos específicos y unas reglas de juego propuestas por el autor. Hemos creado un modelo conceptual que representa las infinitas posibilidades de este tipo de documentos, pero que no establece una regla general ni una norma estándar. Al no disponer en la actualidad de tecnología viable para la creación material del formato propuesto, el campo de experimentación se reconduce hacia una combinación entre objeto físico y espacio digital.

Prima el criterio del propio investigador a la hora de elegir las características concretas de su publicación, soporte que no sólo almacena información, sino que constituye un proyecto de interfaz que condicionará la forma en que es interpretado, sentido, vivido.

Consigamos en el nuevo milenio una difusión más amplia, y a la vez, más profunda, constituida por la suma de interpretaciones, experiencias y emociones que nuestras publicaciones provocan. Modos de divulgación que, sin dejar de lado el rigor, evolucionen con el tiempo en productos colectivos, muestras del pensamiento y la sensibilidad contemporánea, siempre dinámica, siempre en movimiento, siempre nueva, híbrida, mutante.

Bibliografía:

A.A.V.V. (2002). *Mutaciones, Harvard design school Project on the city*. New York: Taschen.

A.A.V.V. (2004). *Plus*. Barcelona: Gustavo Gili.

A.A.V.V. (1998). *Small, Medium, Large, eXtra Large: Office for Metropolitan Architecture*. New York: Monacelli Press.

Ábalos, I. (2008). *Atlas pintoresco vol.2: Los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili.

Colomina, B. (2006). *Domesticity at war*. Barcelona: Actar.

Diserau, C. (1992). *Gordon Matta-Clark, Catálogo de la exposición IVAM centre Julio González*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Koolhaas, R. (1979/2004). *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili.

Le Corbusier (1935/2002). *Aircraft*. Madrid: Abada.

Lynch, K. (1959/1960) *La imagen de la ciudad*. Buenos Aires: Infinito.

Marot, S. (1999). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sánchez, M. (2010) *Ecología urbana, memorias y fisuras en Ambientalia 2010*, I Congreso Estatal de Sostenibilidad. Madrid: CECCAA.

Sánchez, M. (2010). Falsas parcelas y fisuras urbanas: Infraestructura clandestina en la ciudad. *Claustro de las artes*, nº3. p 107-113.

Soriano, F. y Palacios, D. (2000). *Es pequeño, llueve dentro y hay hormigas*. Barcelona: Actar.

Venturi R., Scott B. y Izenour S. (1972/2006). *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Recursos electrónicos:

<http://citywiki.ugr.es>

CityWiki es un espacio universal de colaboración e intercambio de conocimientos y experiencias instrumentado sobre tecnología wiki, gestionado desde el Área de Proyectos Arquitectónicos del Departamento de Expresión Gráfica de la Universidad de Granada.

<http://www.ciutatsocasionals.net/>

En esta web podemos visitar la exposición Post-it city: Ciutats ocasionals, dirigida por Martí Perán. "El concepto de Post-it City: Ciudades ocasionales designa distintas ocupaciones temporales del espacio público, ya sean de carácter comercial, lúdico, sexual o de cualquier otra índole, con la característica común de apenas dejar rastro y de autogestionar sus apariciones y desapariciones".

<http://www.bookcrossing-spain.com/>

Web española de Bookcrossing, donde se promueve el libre intercambio de libros, con foros de discusión y publicación periódica de críticas y nuevos títulos. "Nuestra meta, simplemente, es convertir el mundo entero en una biblioteca. BookCrossing es un intercambio de libros de proporciones infinitas, el primero y único de su clase."

Desencajados
escultura cerámica en
refractario Agustín Ruíz
de Almodóvar



El enfoque interartístico

Juan Carlos Friebe

33

UNO

No recuerdo con precisión cuándo se estrenó en Granada la película de Stanley Kubrick “2001: Una odisea del espacio”. Tuvo que ser muy poco después de 1977, fecha en la que el Episodio IV de “La guerra de las galaxias” dio comienzo a la célebre saga. La disquisición no es ociosa porque trato de situar al niño que fui, de probablemente no más de diez años, y que una tarde de aquella época entra junto a su hermano mayor en la sala del antiguo Palacio del Cine imaginando que vería un *film* similar: un emocionante enfrentamiento entre el bien y el mal ambientado en los confines de una galaxia remota, adornado con extraordinarias batallas de naves capaces de saltar al hiperespacio en un abrir y cerrar de ojos, y que se dirimiría con un legendario duelo de espadas-láser. No obstante, aquel niño asiste perplejo, y contrariado, “a la mayor elipsis de la historia del cine” que abarca, aproximadamente, cuatro millones de años de historia.

En una elipsis mucho menos memorable, vemos ahora entrar en el cine Goya al mismo niño convertido en un raquítico adolescente de dieciséis o diecisiete años, preguntándose la razón por la que entonces estuvo a punto de salirse de la sala de proyección en varias ocasiones, antes de que terminara la extraña película en la que Luke Skywalker y Darth Vader eran dos primates que se disputaban una charca de agua. El granadino cine Goya, como tantos otros, repone películas clásicas antes de que su cierre se precipite. El sistema VHS y los videoclubs, sin saberlo, están poniendo los cimientos de futuros y apetitosos solares.

En apenas un lustro, más aún en la juventud, la mente humana se desarrolla de una forma sorprendente, como las innovaciones tecnológicas: aprende a tomar decisiones propias, es capaz de formular proposiciones opuestas a juicios

preconcebidos e, incluso, de cambiar de opinión sobre las propias ideas pese a sus contradicciones: a veces –escribe el pintor Fabio Hurtado- *la verdadera integridad consiste más en ser conscientes de nuestra falta de integridad que en creernos exentos de contradicciones* y es seguro que nuestro imberbe adolescente en no pocas ocasiones se habrá enfrentado de forma marrullera, por pura rebeldía, a valores e ideas preestablecidas. No dejan de ser actitudes comprensibles a su edad. Pero no es el caso. Nuestro protagonista ha decidido que quiere saber por qué “Una odisea del espacio”, que no le gustó en su momento, sin embargo no se ha borrado de su memoria: y vuelve a verla. Reseñaremos que nuestro personaje ya intentaba escribir con ciertos rasgos de personalidad propia, pero no había rozado aún una de las características que, muchos años después, más le interesarán del Arte: su interdisciplinariedad, la manera en que los artistas crean y recrean, valiéndose de todos los medios artísticos a su disposición, incluso en apariencia ajenos y disímiles, un discurso propio con un lenguaje concreto y singular y, sin embargo, polifacético y coral.

No había dejado de observar esta característica en la literatura, por supuesto. Pero con ser una peculiaridad de género interesante, en la que ahondaría pasado el tiempo, qué pobre le parece al terminar el segundo visionado de la película: el lenguaje del cine se le revela como un método superior de discernimiento, más aún tratándose del lenguaje de Kubrick, capaz de abarcar todas las disciplinas artísticas, e incluso científicas, en apenas un par de secuencias. Inevitablemente, puesto que existe palabra escrita antes de la obra de cine, el siguiente paso será leer el libro de Arthur C. Clarke que no solo no le decepciona, sino que amplía su campo de visión, ensanchándolo. Acaba de descubrir que cine, literatura, música, ciencia, historia y pensamiento son fragmentos de distintos colores que, mediante algún algoritmo que aún se le escapa, resuelven el misterio del cubo de Rubik.

Nos alejamos prudentemente de quien fui ya hace tanto, para llegar al principio de esta conferencia. Si debo citar un libro, siempre será *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, una obra polifónica, que rompe todas las fronteras que dividían los géneros, de una complejidad intraliteraria insuperable, novela de novelas. Si una película, 2001: quiebra todas las leyes de la estructura narrativa del cine. Desde la narración de la vida de los homínidos y la aparición de un monolito de 1x4x9 hasta la coreografía de dos naves espaciales acoplándose; desde Richard y Johann Strauss hasta György Ligeti; desde los avances tecnológicos que esboza y los cambios

socioculturales que comportan hasta la asombrosa sucesión de efectos especiales en la misión a Júpiter en la que se revive una mejores partidas cortas de la historia del ajedrez según Irving Chernev; desde la irrupción de la mano que toca por primera vez el monolito, con miedo y luego curiosidad, hasta el brazo mecánico que recoge a Poole, muerto, en el espacio, con maternal delicadeza; desde el discurso de la inteligencia evolutiva hasta el nacimiento de la inteligencia artificial; desde la mecánica de los ingenios espaciales hasta la intriga policíaca; desde la sencilla frase de Arthur C. Clarke *—oh my God, it 's full of stars!*"- hasta el final más trascendente de la historia del cine.

35

DOS

El lenguaje es una herramienta basada en palabras: pronombres, verbos, substantivos, adjetivos, complementos, conjunciones... una gramática expresiva. Con ella, junto a diversos rudimentos y recursos estilísticos, cualquier persona conseguirá crear imágenes que pueden o no existir realmente, o recrear las preexistentes, transformándolas. También fijar conocimientos. Escribe Galileo Galilei: "Tengo un librito, mucho más breve que los de Aristóteles y Ovidio, en el que están contenidas todas las ciencias y cualquiera puede, con poquísimos estudio, formarse de él una idea perfecta: es el alfabeto; y no hay duda de que quien sepa acoplar y ordenar esta y aquella vocal con esta o aquella consonante obtendrá las respuestas más verdaderas a todas sus dudas y extraerá enseñanzas de todas las ciencias y todas las artes, justamente de la misma manera en que el pintor, a partir de los diferentes colores primarios de su paleta y juntando un poco de éste con un poco de aquél y del otro, consigue representar hombres, plantas, edificios, pájaros, peces, en una palabra, imitar todos los objetos visibles sin que haya en su paleta ni ojos, ni plumas, ni escamas, ni hojas, ni guijarros: más aún, es necesario que ninguna de las cosas que han de imitarse, o parte de alguna de esas cosas, se encuentre efectivamente entre los colores, si se quiere representar con esos colores todas las cosas, que si las hubiera, plumas por ejemplo, no servirían sino para pintar pájaros o plumajes".

Pero, ¿qué hacer con el lenguaje más allá del lenguaje? ¿Cómo lograr que, mediante una técnica, únicamente basada en el manejo de este código elemental, se logre un

efecto artístico? La respuesta a estas dos preguntas es, quizá, lo que llamamos poesía. Una disciplina que, desde luego, es más, pero que en ningún caso responde a menos.

Encuentro este memorable texto en el catálogo “cuarenta y 4 razones” del equipo JGARCÍA. “Josef Albers entró en el aula con un montón de periódicos debajo del brazo y los repartió entre los alumnos. Después se dirigió a nosotros y nos dijo más o menos: señoras y señores, somos pobres y no ricos. No podemos permitirnos derrochar el material y el tiempo. Cada obra de arte tiene un material inicial determinado, y por ello lo primero que debemos hacer es analizar cómo es este material”.

36

“Nuestro estudio debe incitar al pensamiento constructivo... Me gustaría que ahora tomaran en la mano los periódicos que han recibido y hagan con ellos algo más de lo que son ahora. Me gustaría también que respetaran el material, que lo utilizaran inteligentemente, y que tuvieran en cuenta sus características. Si lo consiguen sin instrumentos como el cuchillo, las tijeras o la cola tanto mejor... Algunas horas más tarde volvía y nos pedía que extendiéramos sobre el suelo los resultados de nuestros esfuerzos”.

“Habían surgido máscaras, barcos, castillos, animales... pequeñas figuras. Dijo que todo aquello eran objetos de infancia y que en muchos casos se habrían podido realizar mejor con otros materiales. Luego señaló una figura que tenía un aspecto sumamente sencillo: la habría realizado un joven arquitecto húngaro. No había hecho otra cosa que doblar el periódico en sentido longitudinal de modo que se mantenía derecho como si se tratara de unas alas. Josef Albers nos explicó lo bien que se había entendido el material, lo bien que se había utilizado, y lo natural que resultaba el plegado en el papel precisamente porque hacía rígido a un material tan blando... Nos explicó además que un periódico que está sobre una mesa solo tiene un lado visualmente activo, el resto es invisible. Pero dado que ahora el papel se mantenía derecho, se había vuelto visualmente activo por ambas caras”.

El experimento de Albers me sirve para hacer varias consideraciones sobre el material que utiliza el poeta, la palabra, y la forma que emplea para materializarla, el poema. Y es cierto que lo primero que debe hacer el poeta es entender el material y tener en cuenta sus características (no sólo silábicas, acentuales, sonoras, sino además su

propia plasticidad semántica). De lo que el escritor haga con el material surgirán *máscaras, barcos, castillos, animales...* probablemente muchos *objetos de infancia*. La clave, presumiblemente, está en la utilización inteligente del material al aplicarlo al poema. Pero ¿cómo utilizar inteligentemente el material cuando se pone al servicio de otras disciplinas artísticas?

y TRES

Aunque ya hay apuntes en mi primer libro, lejanamente filosóficos y rudimentarios, no dejan de revelar un interés muy peculiar por la música en la poesía. De hecho, un poema se titula, directamente, “Concierto para flauta y arpa, KV299. W.A. Mozart”. Otro tema, relativamente recurrente después, aparece con “Orfeo”: la mitología, aunque no funciona aún como una forma de explicar la realidad, sino como estrategia de acercamiento a ella. De momento, es solo inspirador, pese a que la elección de Orfeo sí es relevante. Hijo de Apolo y Calíope, recibe los dones de la música y de la poesía. Enamorado de Eurídice, se adentrará en el inframundo para rescatarla y tras interpretar con su lira una conmovedora canción logra que Hades le permita rescatarla de entre los muertos con una sola condición: que no mire atrás hasta que hayan salido del infierno. En su huida Orfeo, creyendo que Eurídice se quedaba rezagada, olvida la advertencia del dios y mira atrás, buscándola: en ese momento le es arrebatada y ella vuelve al mundo de las sombras o se transmuta en estatua.

Mi primer acercamiento no simplemente referencial a la pintura y a la poesía se produce en dos composiciones de “Poemas perplejos”, que se inicia con una obertura y se cierra con una coda y data de 1985: “Canción de Silvia junto al arpa”, parte de uno de los versos más sonoros de Gustavo Adolfo Bécquer tratando de establecer una relación entre el tañer de un arpa y el de los dedos que se complacen en el propio cuerpo de la mujer que la interpreta. Pero sobre todo, en “Madamme Rimsky-Korsakov frente a su retrato”, basado en el lienzo de Nadezhda Nikolayevna que, meticulosamente vestida, es desnudada por la mirada preciosista de Frans Xaver Winterhalter. El poema pretende producir un resultado heterofónico: la voz de la esposa de un músico dibujada por un pintor transcrita por un aprendiz de poeta que describe lo que siente esa mujer al contemplar su propio retrato. El tema mitológico escogido es Narciso, sobre el que volveré veinticinco años más tarde en un cuadro de baile flamenco.

El título de "Aria contra coral", tercer libro, es claro: un poemario articulado desde una sola voz contra un coro. Las distintas partes del poemario proponen tempos musicales. Sin embargo, es en "Las briznas: poemas para consuelo de Hugo van der Goes" donde se percibe con claridad la intención interartística. En realidad, la idea surge al mismo tiempo, incluso antes, que la de "Poemas perplejos". Pero hay ideas que tardan mucho tiempo en gestionarse. Las obras no se ejecutan de forma necesaria sobre un hilo temporal continuo: a menudo unas se adelantan a otras, o se solapan.

Si hablamos de relaciones artísticas interdisciplinares, e interartísticas, en este caso entre Artes y Poesía, el escritor sólo dispone de tres opciones para elaborar su discurso: la obra individual, con su propia lógica y retos y fracasos personales; la obra colaborativa, meramente descriptiva o vinculada a su referente; y la coautoría o, si se prefiere, la obra colectiva, sin que ello suponga una renuncia a la herramienta que le es propia, en este caso la poesía, ni a lo que se suele llamar la "voz poética" (su forma de convertir el lenguaje en verso y el verso en poema) que demuestra su capacidad de rectificar el tono de su propia voz para ponerla al servicio de una estrategia común y descubrir nuevos caminos.

En el primer nivel el autor utilizaría de forma más o menos alambicada los motivos y recursos que la cultura ha diseminado a lo largo de la Historia, y que recoge, asume, trata a conveniencia de la obra que pretende alzar, estableciendo un proceso de creación a través de la recreación: "Las briznas" es el resultado de la lectura de una crónica latina manuscrita publicada en alemán en 1912, de la observación de la obra de Hugo van der Goes, del tono grave del "Stabat mater" de Pergolesi y del extraordinario poema medieval que da nombre a la composición musical, con unas formas y un lenguaje adecuados al contexto y al periodo histórico en el que se desarrolla la narración: el Arte es pues el gozne sobre el que se articula el movimiento de los poemas que, además, se estructuran en movimientos a la manera de una sinfonía, con un "Lento", un "Andante moderato", un "Adagio giusto" y un "Maestoso" que indican el *tempo* que requiere su lectura.

En un segundo nivel, el autor no trasvasa la cultura que recibe. Interviene, directamente, sobre ella. Lo que recibe es una obra contemporánea en la que es invitado a participar: escribir unos textos que acompañen el proyecto de una exposición de pintura. Sobre la propuesta puede adoptar tres estrategias. Una emocional, que simplemente decora la obra que acompaña; otra mecánica, que

presupone una producción paralela que sólo funciona por sintonías y concordancias más o menos razonables; y otra de índole casi semántica, como estudio del significado de los distintos signos lingüísticos artísticos y de sus combinaciones, o de campos semánticos entre dos lenguajes distintos. Antes, en una escala menor, el poema “Encaje” sobre una obra en cerámica del escultor Agustín Ruíz de Almodóvar. Después “Un kílím para Rimbaud y otras pinturas”, de Valentín Albardíaz, será el resultado de esta última forma de abordar interrelaciones entre artes plásticas y poesía con una proporción mayor: la de una exposición.

En un tercer y último nivel, la relectura de una tragedia clásica, “Las Bacantes” de Eurípides, da origen a una obra radicalmente inter-independiente del texto original. Un artista multidisciplinar, director artístico de la obra, Jaime García; un músico y compositor, Frano Kakarigi; un productor ejecutivo, José Vallejo, y un escritor se proponen ir más allá de teatro u ópera para crear un poema escénico: una obra en la que el concepto de autor desaparece, y en la que las diferentes disciplinas artísticas se funden en un proyecto conjunto en el que distintos lenguajes deben originar una obra nueva. ¿Cómo se comunicarán unos con otros? ¿Qué mecanismos les permitirán, sin renunciar a sus lenguajes, integrarlos para lograr que diseño artístico, diseño de producción, composición musical y libreto-poema se transformen en una pieza artística nueva, reinterpretada, y radicalmente contemporánea?

¿Dije tres posibilidades y hablé de un último nivel? ¿Por qué no cuatro, o cinco? Vicente Aleixandre decía que la poesía siempre es generosa: el Arte lo es. Frano Kakarigi escribe “Cuatro Sonoridades sobre la poesía de J.C. Friebe para mezzo, flauta, viola, violonchelo, arpa y percusión” que se estrena en 2009 en el Centro José Guerrero. En 2010, recito uno de los paisajes sonoros que se escuchan dentro de las actividades de la Extensión del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, organizada por la Asociación del Diente de Oro. El poema tiene su base en una grabación de Manuel M. Mateo compuesta con la mezcla de la música de las campanas de la iglesia de Santa Ana y el “Concierto para campanas y espadañas de la ciudad de Granada” que dirigió en su día Llorenç Barber junto a pregones grabados por Alan Lomax en el Albaycín y el Sacromonte en 1952.

Poco después publicaré, premonitoriamente, “Las canciones de la vereda”, una recopilación de coplas escritas para ser cantadas por distintos palos flamencos: el poema inicial, una soleá, será interpretada por la voz entreverada de transparente cristal y terciopelo negro de David Sorroche. Y recientemente, gracias al



*Un kilim para Rimbaud.
Valentín Albardíaz*

flamencólogo y poeta Jorge Fernández Bustos, tuve la oportunidad de investigar en las posibilidades de la poesía y del baile flamenco. La bailaora hizo suyo un antiguo texto mío titulado "Sacromonte", acompañada con palmas y jaleos de Rosa Zárate, Sensi de Carlos y la Samarona, excelentes. Sin embargo "Romanza de Narciso y Eco" fue expresamente escrito para bailaora y bailar: Vicky López y Andrés Giménez encarnaron los personajes. Mi voz fue acompañada por la de la actriz Carmen Huete y volvió a redondearse con la presencia de Rosa y Sensi.

Las posibilidades de establecer relaciones entre las artes son, probablemente, infinitas: aunque los recursos artísticos puedan ser limitados, y la capacidad de cambiar de registro de los autores dependa en buena medida de su –lamento la expresión- sensibilidad. En todo conocimiento se producen errores, y en todo acercamiento al conocimiento de otro se producen fracasos. Yo sólo he mostrado mis riesgos, desnudando púdicamente parte de mi obra. Ahora dependerá de Usted, lector y artista, reflexionar sobre sus propios materiales expresivos, qué hacer con su lenguaje, y resolver qué estrategia es más adecuada para enriquecer el mundo. Su mundo: el nuestro.



Nubes Rojas. Emil Nolde

La imaginación y la vida humana

Ana María Romero Iribas

“Estoy convencido de que el escritor lo es en la medida en que al crecer ha seguido guardando dentro de sí el fuego sagrado de la imaginación, el impulso antiguo y nunca desfallecido de interpretar el mundo no solo o no exclusivamente mediante el análisis, sino mediante la narración y la fábula, y de suspender de vez en cuando las leyes inflexibles de la evidencia para mirar al otro lado y descubrir lo que las apariencias aceptadas ocultan”.

Muñoz Molina

43

Las palabras de Muñoz Molina con las que se abre este artículo son aplicables a todas las disciplinas artísticas y presentan un tema central para quienes nos reunimos hoy aquí. Se trata de la imaginación.

Esto es así en un doble sentido. En primer lugar, porque -lo que nos convoca, LiveSpeaking- siendo plataforma interdisciplinar de comunicación de ideas, procesos y creaciones intelectuales y artísticas, es ante todo un proyecto común, y por tanto supone un espacio imaginativo común, pues proyectar es imaginar anticipando el futuro (L. Polo). Y en segundo término porque en cuanto foro de diálogo o lugar de encuentro y comunicación la imaginación vuelve a tener un puesto privilegiado en LiveSpeaking en la medida en que la comunicación solo es posible si



Choperas de la Vega de Granada

hay comprensión, y esta requiere imaginar: ponerse en el lugar del otro; tratar de interpretar el mundo requiere imaginarlo y en esa misma medida también nuestras relaciones con los demás están mediadas por la imaginación.

Finalmente, quisiera señalar que la imaginación es un ingrediente necesario tanto en la vida artística como intelectual. Los artistas deben ser líderes de la imaginación puesto que no hay obra de arte sin esa otra manera de mirar las cosas. Y al mismo tiempo, como explicaré más adelante, la imaginación es el motor de la razón, es el corazón de la razón y por lo tanto, también de la vida intelectual.

45

El papel central de la imaginación en la vida humana

Aunque a veces pueda asociarse la imaginación a la fantasía de modo exclusivo, en realidad está intrínsecamente ligada a la vida humana y tiene en ella un papel decisivo, no solo en el ámbito de la ficción (literatura, cine, teatro, danza, arquitectura, etc) sino en el real. Desde la creación técnica y artística hasta la interpretación de la realidad, pasando por el crecimiento personal, la aprehensión del espacio y el tiempo o la comunicación con los demás, la imaginación es necesaria, como ahora se tratará de explicitar.

Para tratar con la vida real no tengo más remedio que imaginarla porque para proyectar una vida real hacen falta elementos imaginativos: así por ejemplo, una mesa es proyecto de estudiar en ella, es balsa que me sirve de salvación en naufragio, leña cuando hace frío, es mercancía en venta o es reliquia porque Goethe escribió allí (Julián Marías). También así, una chopera es madera para la chimenea, es vega de Granada, y es casa-oasis en un barrio sin vida.

De igual modo, el crecimiento humano, construir la propia vida, supone imaginarla porque no nos la han dado ya hecha (Ortega y Gasset). Efectivamente el hombre es un ser de proyectos, alguien que se proyecta continuamente en el tiempo y gracias a eso el hombre puede inventar sus propias posibilidades y ser capaz de mirar una

época de crisis como una época de oportunidad o una dificultad como una posibilidad. Si nos damos cuenta, un proyecto, en sí mismo, es una realidad imaginaria, y sin embargo, siéndolo, es una auténtica potencia creadora, un motor de transformación de la realidad, algo capaz de generar realidades. Por el hecho de ser imaginario, un proyecto no solo no es menos real sino que es una potencia realizadora, transformadora de la "realidad no imaginaria". De lo cual puede deducirse que lo imaginario no es menos real por ser imaginario y que imaginario no significa necesariamente irreal; más bien se descubre que hay distintos modos de ser real.

46

Otro aspecto importante de la imaginación reside en su capacidad para poder interpretar la realidad, para dotarla de sentido y significado. Constantemente producimos imágenes e interpretamos signos con ayuda de la imaginación. Sin imaginación nada en el mundo sería significativo ni podríamos dar sentido a lo que pasa; la necesitamos para ordenar nuestra experiencia y nuestra comprensión y también está en el fondo de todo acto de interpretación, de modo que sin ella no podríamos dar sentido a lo que pasa. Así por ejemplo, es con ayuda de la imaginación como se puede interpretar lo que significa que alguien me mire enarcando las cejas: el contexto y la imaginación nos dirán si es advertencia, asombro o sorpresa.

Comunicarse supone también imaginar porque no es posible hablar sin la intervención de la facultad imaginativa: "para hablar hace falta imaginación, pues es la facultad que permite al hombre unir las palabras o las frases de tal forma que sin ella, la persona no podría entender" (L. Polo). De igual modo tampoco podría escuchar música, leer novelas o mirar un paisaje, pues solo oíría ruidos inconexos, y vería imágenes sin relación alguna.

Imaginación y creación artística

El mundo en el que vivimos parece mostrarnos como ámbitos totalmente distintos y sin relación alguna, incluso como algo frontalmente opuesto, los mundos de la razón, del análisis, de la ciencia etc, y el de la imaginación y la creación, el de los

sentimientos o el arte. Se nos presentan como el mundo de la racionalidad y el de la irracionalidad y sin embargo esa supuesta oposición responde poco a la verdad puesto que imaginación y razón son modos de conocer que además están intrínsecamente relacionados.

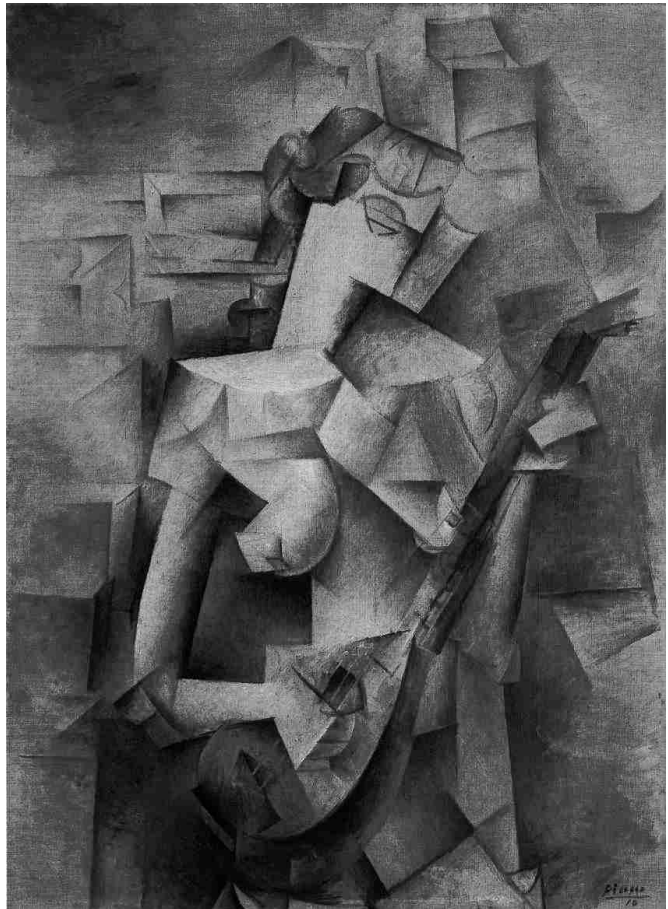
No puede identificarse imaginación con irracionalidad, no se la puede reducir a la mera capacidad de fantasear. La imaginación, como facultad cognoscitiva que es, nos proporciona un conocimiento de la realidad, distinto al que ofrece la razón, pero conocimiento real. Una muestra de ello es la afirmación –común entre los artistas- de que con su Arte buscan conocer el mundo. Y es evidente que la aproximación a la realidad que hacen los artistas no es tanto un acercamiento racional o lógico como imaginativo. El modo de conocer propio de la imaginación, no es el empleo de reglas lógicas, sino que lo que le es propio es establecer comparaciones, contrastes: desarrollar el carácter proporcional y hasta tal punto que a veces elabora asociaciones que dan lugar a cuasi-razonamientos.

47

Es preciso destacar que no solo es que la imaginación no se identifique con la irracionalidad, sino que la racionalidad no puede concebirse al margen de la capacidad imaginativa. El antecedente de la inteligencia es la imaginación. Esto significa que la inteligencia depende de lo que la imaginación le presente, pues su función es abstraer a partir de imágenes y por lo tanto, para que la inteligencia funcione con toda su energía, también la imaginación debe haber llegado al nivel máximo de capacidad. Así pues, la imaginación es el corazón de la razón, es motor de la razón, y por ello su desarrollo y ejercicio es esencial tanto para el crecimiento intelectual como para el desarrollo de la capacidad creativa del hombre.

Trabajar con la imaginación supone conocer previamente que presenta distintos niveles: la eidética u onírica, la imaginación formal y la simbólica, que es la que interviene en la creación artística y que es precisamente la que en este contexto puede tener mayor relevancia. Se define como la dimensión constructiva de la imaginación formal porque trabaja combinando imágenes de distinto origen que dan lugar a objetos o situaciones inéditas dotadas de una nueva inteligibilidad. Eso es exactamente lo que ocurre en las obras de arte.

El producto de la imaginación simbólica es la obra de arte. Encontramos en ella una particular unión entre lo sensible y lo inteligible, que tiene una lógica interna, una



Mujer con mandolina. Picasso. Óleo sobre lienzo. 1910

coherencia aunque no sea la misma lógica que rige la realidad. En la imaginación, todo lo material y sensible aparece “desmaterializado”: sólo se funciona con medidas y formas, y eso significa que la lógica que regirá la creación artística no es la de la naturaleza o la técnica (leyes producción) sino la de la imaginación (leyes Re-presentación). Así, una obra de arte se entiende y tiene un sentido aunque no sea el mismo que el de ese objeto al natural.

En el arte aparecen realidades regidas por leyes de la imaginación... pero que ya no están en ella sino en el mundo real. Cuando hay creación, el artista añade realidad al mundo, pero se trata de una realidad peculiar regida por las leyes de la imaginación. Así, afirmaba Tolkien que “la creatividad consiste en dar a las creaciones imaginarias la íntima consistencia de la realidad”. Y precisamente porque la obra de arte, formando ya parte del mundo no-imaginario, ya no sigue las leyes de la naturaleza o de la técnica (leyes producción) sino que está regida por las leyes imaginación (leyes Re-presentación), puede afirmarse que el Arte es revelador en el orden cognoscitivo y no solamente en el ámbito sensible (M. A. Labrada).

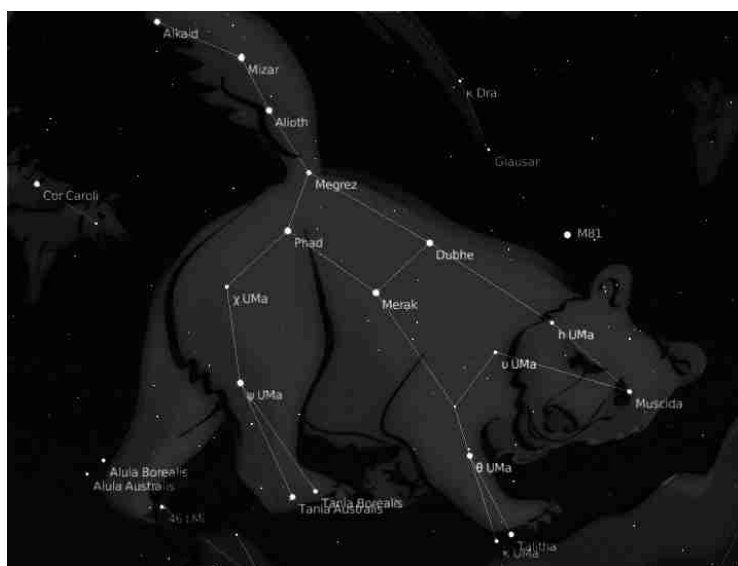
49

Una particularidad de la imaginación creadora (o simbólica) es que -aunque se funda en el reconocimiento de las cosas tal como son- va más allá, pues no se esclaviza a ellas sino que las recrea dotadas de esa nueva inteligibilidad que ya no sigue las leyes de la naturaleza sino las de la imaginación. Así por ejemplo, si el artista no pudiera distinguir entre hombres y ranas sería imposible construir fábulas donde los hombres se convierten en ranas, no estaría fundada en el reconocimiento de las cosas como son. Sólo quién conozca bien ambos podrá encontrar posibles analogías entre ellos y convertir a uno en otro. De esta manera, el artista añade al mundo una realidad dotada de vida y legalidad propias: la obra de arte.

Sólo entrando en las leyes de la imaginación, se capta la realidad a la que apunta la obra de arte. Y sólo adentrándose en el mundo propio de la obra de arte, metiéndose en ella, puede descubrirse su verdad. Hay que entrar en su ámbito, hay que entrar en su juego porque el criterio de calidad de una representación imaginaria no es la similitud o semejanza con lo visto aunque sí con la realidad: “hay muchas imágenes intentadas que no pueden vivir porque son simples juegos formales, porque no están verdaderamente adaptadas a la materia que deben adornar” (G. Bachelard).



Ícaro. Henri Matisse, 1947



Constelación Osa Mayor

Cultivo y desarrollo de la imaginación

Con lo dicho hasta el momento aparece suficientemente justificada la necesidad de cultivar la imaginación. Puesto que la formación de la imaginación es biográfica, habrá que tener en cuenta que depende muy principalmente de la enseñanza y de las relaciones familiares y sociales. Así por ejemplo, aprendemos a reflexionar sobre nosotros mismos porque nos han enseñado a “tomar el papel del otro” y de ahí la importancia que tiene en la infancia la imitación, el disfrazarse o el juego simbólico.

Para que la imaginación pueda desarrollarse hasta sus niveles más altos, debe primero aprender a levantar las alas del suelo y esto en su caso es dejarla volar, dejarla vagar, pues en ese vuelo pueden encontrarse nuevos órdenes. Para cultivarla es necesario primero dejarla volar apartándonos sin miedo del hilo lógico-deductivo de nuestros pensamientos: lo que Singer (1966) llamaría *daydreaming*. Si Ícaro no hubiera soñado con volar, quizá hoy día no habría aviones; si Verne no hubiera imaginado el Nautilus podrían no existir los submarinos, si alguien no hubiera soñado con nosotros, no existiríamos.

51

El primer alimento de la imaginación son los sentidos y de ahí la importancia de cultivarlos, de seleccionar lo que se les presenta y de educarlos. Entre ellos, la mirada y el oído quizá sean los de mayor relevancia.

La mirada, como el oído, es en gran parte imaginativa, mirar es algo más que ver, y por eso donde unos ven simples estrellas otros encuentran carros alados y donde unos nubes otros puentes. Saber mirar es aprender a ver con ojos nuevos, algo en lo que los niños son maestros porque saben hacerlo sin prejuicios y sin memoria. Saber mirar es viajar, sabiendo escuchar lugares y personas, manteniendo cierta lentitud interior: no se trata de ver cosas sino de *ver* cosas. En palabras de Proust, “para un viaje de descubrimiento, usted no necesita nuevos paisajes, necesita nuevos ojos”. Asimismo, la mirada debe liberarse de la mera percepción de los sentidos para adquirir una capacidad de ver más profunda. No podemos olvidar que “lo esencial es invisible a los ojos” (St. Exupery) y por eso conviene seleccionar cuánto y qué se ve.

Lo dicho para la mirada puede aplicarse al sentido del oído: escuchar a las personas que tienen cosas que decir tiene también mucho interés para el desarrollo de la imaginación; sobre todo si se trata de alguien distinto a uno, con otra formación



Casa Farnsworth, Mies van der Rohe. 1951

profesional, procedencia cultural distinta u otra visión de la vida. “Alguna vez oí que lo que mas influye en el futuro de una persona son los libros que lee y las personas a las que trata. Por eso procuro leer y rodearme de libros interesantes. Y de gente inteligente. Y buena, si es posible” (L. Huete).

Qué importancia tan grande tiene la lectura en el cultivo de la imaginación. Son especialmente relevantes las grandes novelas de la historia, las buenas biografías, la lectura de los maestros del suspense o de la literatura fantástica, que –una vez conocida- poco tiene de irreal. De igual modo la poesía, que es pensamiento metafórico o la prosa poética, que es sugerente y solo apunta aquello que quiere decir, son muy relevantes en la desarrollo de la imaginación.

53

Un alimento indirecto de la imaginación es la vivencia de experiencias estéticas, en la medida en que estas cultivan y educan los sentidos y el mundo interior. La experiencia estética tiene carácter de don y como tal, es imprevisible, pero uno puede acercarse y pasar tiempo en los “lugares” físicos y espirituales en los que pueden darse: desde paisajes hasta ciudades, pasando por museos, conciertos y las personas mismas.

Disciplinar la imaginación y... olvidar lo aprendido

Se ha hablado de cultivar la imaginación y ahora lo haremos de la disciplina de la imaginación. Para los artistas y también para los científicos, que bien necesitan de ella, la imaginación debe acabar traducándose, materializándose: en acero, vidrio, palabras, partituras, pinturas o fórmulas. Ese es el reto, y si no, la imaginación se reduce a pura ensoñación. La clave es la combinación de razón e imaginación, como bien describe el filósofo C. Peirce al respecto: “la mayor parte de la gente que construye castillos en el aire, no logra mucho, es verdad; pero todo hombre que logra grandes cosas elabora castillos en el aire y después los copia penosamente sobre el suelo firme”. Hay que soñar y hay que plasmar el sueño.

La ensoñación culmina cuando somos capaces de traducir en obras aquello que hemos visto con la imaginación. La imaginación puede llevarnos más allá de nosotros mismos y de nuestras posibilidades inmediatas a todos los niveles: en el profesional y en el personal, en las relaciones, etc. La imaginación verdadera genera cierto compromiso, cierta disciplina, es decir, tiene una “hora de la verdad”: la de sentarse a

trabajar duramente para traducir en un boceto, en un cuadro, en una escultura o en un libro lo que hemos entrevisto con nuestra imaginación.

“Todos sabemos aunque algunas veces se nos olvide, que las cosas que más instintivamente llevamos a cabo, las que nos parece que nos salen sin esfuerzo, han requerido un aprendizaje muy lento y muy difícil y que la lentitud y la dificultad nos han templado mientras aprendíamos. Los mayores logros de la literatura, el arte, la música o el deporte tienen en común una apariencia singular de facilidad. Pero ese músico que toca delante de nosotros sin mirar la partitura, y ese aficionado que se la sabe de memoria y goza de cada instante han pasado horas innumerables consagrados al estudio de aquello que más aman, negándose al desaliento y a la facilidad” (Muñoz Molina).

54

La imaginación no es mera espontaneidad y si se reduce a eso puede no salir nada o salir poco, pues la espontaneidad no tiene siempre una lectura positiva. En arte, mera espontaneidad puede ser un mal trabajo aunque cuando hay talento, hay aciertos espontáneos. Precisamente por eso, vale la pena desarrollar el talento y trabajarlo en vez de dejar algo así al azar. "Me llevó toda una vida pintar como un niño", afirmaba Picasso.

Hay cosas que en arte, igual que en la ciencia, aparecen accidentalmente. Pero el artista, precisamente porque sabe, porque conoce su materia y domina la técnica, es capaz de reconocer ese accidente, identificarlo y provocarlo de nuevo; es decir, de reproducirlo de modo controlado. Y puede precisamente porque ha trabajado disciplinadamente para conocer la técnica de su trabajo. Esa espontaneidad tiene una estructura.

Se ha confundido con cierta frecuencia la provocación con la imaginación, pero esta puede no ser más que el recurso fácil. Una escena muy violenta, la pornografía, o un insulto llaman la atención porque son provocadores, pero no necesariamente hay ejercicio de imaginación. Más bien puede decirse que “la creatividad requiere búsqueda, esfuerzo por vivir, por pensar y por expresarse con autenticidad. La fuente de la originalidad es siempre la autenticidad del propio vivir” (J. Nubiola). Original quiere decir –en el fondo- ser fiel a uno mismo puesto que el ser de cada uno es profundamente original. La tarea, por tanto, es saber primero quiénes somos para llegar a ser quienes queremos ser y eso es tarea de la razón, el corazón y la imaginación.

La verdadera imaginación no es sólo la ensoñación sino motor de la realidad; es la que la proyecta en el futuro y la realiza en el presente. La imaginación necesita disciplina y por eso es necesario adquirir una formación técnica, de la misma manera que para hablar y que se nos entienda es necesario usar unas reglas gramaticales. Al comienzo esa disciplina, esas reglas, pueden parecer costosas o constreñir, pero luego son precisamente las que nos permiten comunicarnos mediante un lenguaje. Cuando este se domina, se puede y se debe dejar si se buscan nuevos modos de expresión, y por eso llega un momento en que, como enunciaba el Prof. Sánchez Carralero (2002), hay que olvidar lo aprendido y arriesgar. Ese momento puede resultar costoso porque supone saltar en el vacío y resulta más sencillo usar un método de trabajo que garantice el acierto, es más fácil usar reglas que funcionan. Pero es el momento de buscar y arriesgar.

Una vida imaginativa es un reto que requiere cierto coraje, pero puede abrir en el mundo actual ventanas y puertas a veces insospechadas. Quizá sea un reto vivir viendo donde otros no ven y ofreciendo a todos nuevos panoramas a través de ideas, edificios, dibujos, silencios o palabras. Parafraseando a Bachelard, “cantando con la imaginación la realidad”.

Bibliografía

- Bachelard, G. en Spá, Loreto, 2009. *Materia y verdad en Mies van der Rohe*. Jaén: Alcázar Editores.
- Huete, L., 2005. *Construye tu sueño*. Editorial Lid.
- Labrada, M. A., 1990. *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*. Pamplona. EUNSA.
- Marías, J., 1977. *La imagen de la vida humana*, en *Tres visiones de la vida humana*. Estella (Navarra): SALVAT.
- Muñoz Molina, A., 1998. *La disciplina de la imaginación*. <http://www.elterciempo.com.ar/articulos/articulos-012.htm>. Última entrada en 3.11.11
- Nubiola, J., 2002. *El Taller de la filosofía*. Pamplona: EUNSA.
- Polo, L., 2006. *Ayudar a crecer*. Pamplona: EUNSA.
- Peirce, Ch, en BARRENA, S. (2008). *Charles S. Peirce: Razón creativa y educación. Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 13, no.40, p.11-37. ISSN 1315-5216.
- Proust, M. en *Beyond Leadership*, de Bennis, W, 1994. Oxford: Blackwell Publishers.
- Sánchez-Carralero López, J., 2000. *Olvidar lo aprendido*. Junta de Castilla y León,.
- St. Exupery, A., 1956 (1ª ed.). *El Principito*. Barcelona: Ed. Salamandra.
- Singer, J. L., 1966. *Daydreamig*. New York: Random House.



HOME

Un nuevo paradigma: De la sociedad individualista a la sociedad consciente

Fernando Muñoz

La película HOME de Yann Arthus-Bertrand además de una obra maestra por sus magníficas imágenes, es una profunda y bella visión de la huella que como humanos imprimimos en este milagro que es el Planeta Tierra. Desde los orígenes de las primeras sociedades en las que lo básico era la supervivencia hemos llegado a sociedades donde el consumo supera ampliamente nuestras necesidades y conlleva un riesgo real de rotura del equilibrio natural poniendo en peligro la supervivencia real de la raza humana y todos los hábitats del planeta.

57

Esta charla es una reflexión sobre las motivaciones inconscientes que nos han llevado a este deseo compulsivo e incontrolable de consumir, aun sabiendo las graves repercusiones que acarrea. Y una meditación sobre un nuevo paradigma que nos haga liberarnos del eterno crecimiento derivado del sistema financiero y bursátil y nos devuelva la cordura y el tiempo interno para aprovechar y disfrutar la realidad.



Sinergia mundial: reconocimiento de la unidad humana en relación al todo

La conciencia es el primer paso para el cambio

Después de ver esta película surge una pregunta obvia: ¿Por qué consumimos en esta escala tan salvaje y que nos hace presagiar un agotamiento de los recursos del planeta con el riesgo incluso de acabar con la vida según la conocemos? Querría introducir algunos conceptos que quizá sean desconocidos y pueden arrojar luz para entender esa furia irrefrenable del consumo inconsciente que nos puede llevar al desastre.

Para entender el presente, conviene ir atrás en la historia... En épocas pasadas las sociedades humanas tenían un sentido natural de colaboración y sinergia. El origen de este sentimiento hundía sus raíces en la necesidad de aportar trabajo a la comunidad, ya fuera en la caza, la recolección o las tareas cotidianas. En general en todas las labores que requerían una implicación de la fuerza física y el trabajo en equipo. Esta colaboración se ofrecía en gran medida en forma de intercambio, sobre todo entre las capas más humildes, como le ocurre actualmente a gran parte de la humanidad. Y claro está, que cuando un individuo necesita de otros, no ha de romper esa sutil y silenciosa conexión que abre un canal de comunicación social permanente y por tanto una solidaridad natural y sinérgica. Todos los individuos son importantes para la comunidad y en esta situación, la sociedad es homogénea en su diversidad y compacta en su esencia. Posee esa solidaridad que se puede observar cuando viajamos a países de bajo nivel económico, en los actos y en la forma de relacionarse de la gente humilde.

59

En cualquier caso siempre ha existido un grupo humano que no necesitaba de los demás sino es para su propio usufructo, es el grupo que está vinculado al poder y a la riqueza. Este grupo se puede permitir el lujo de la individualidad y la diferenciación destacando entre las masas. Y por tanto siempre ha sido la posición más anhelada por todos los pueblos. ¡Liberarse por fin de las limitaciones y atributos de la pobreza!

Fue en los inicios de la revolución industrial de principio del siglo XX donde se plantó el germen del consumo masivo y del individualismo a ultranza tal y como lo conocemos actualmente.



Foto: Yann Arthus-Bertrand (Nueva Caledonia, Francia)

La industria estaba experimentando una expansión sin precedentes, satisfaciendo una demanda imparable que cubría las necesidades básicas de la sociedad. Los primeros productos eran muy similares unos de otros y el comprador satisfacía sus carencias, normalmente empujado por la necesidad. Después nacieron las distinciones entre productos y aparecieron las primeras marcas para poder identificar las diferentes calidades entre productos que resultaban muy similares para el ojo de los consumidores y les era difícil distinguir entre ellos. Aun así existía una estandarización generalizada en la fabricación de productos que no cubrían del todo las necesidades de la diversidad de demandas y gustos, especialmente en la Norteamérica del principio del siglo XX formada por gentes de todas las partes del mundo.

61

Esta necesidad de diferenciación producto de la diversidad humana, es lo que dio pie y origen al marketing actual donde los productos no son solo las cualidades y funciones que poseen sino que tienen toda una carga psicológica que en muchos casos escapa a nuestro entendimiento y que con su adquisición nos acerca inconscientemente a este selecto grupo de ricos y poderosos que todas las sociedades han anhelado desde siempre. Cuanto más diferente es el objeto adquirido más nos hace sentirnos únicos y, con un gran respiro, por fin individuos plenamente expresados. Claro que esto dura muy poco, justo hasta que este producto es sustituido casi de inmediato por otro que aparece más atractivo y nuevo. Esto aparentemente está muy bien, pero las consecuencias de ese sentirse “realizados” son las que nos están llevando a la encrucijada en la que nos encontramos.

La historia de este viaje que nos llevará al actual consumo compulsivo y casi irrefrenable comenzó en gran medida de la mano de un inteligente personaje: Edward Bernays. Sobrino de Sigmund Freud, estuvo profundamente influenciado por la descripción de las fuerzas ocultas del inconsciente humano que el psiquiatra describía. Fue el que inició de forma contundente este fenómeno que llega hasta nuestros días. A Bernays se le considera el creador de las relaciones públicas. También él fue quien desató la duda entre los industriales de aquella época ante las necesidades de millones de americanos: “cuando las necesidades del público estén cubiertas ¿podrá bajar la producción hasta el punto de amenazar su imparable expansión?”. Se requería por tanto de herramientas para mantener el aumento



Foto: Yann Arthus-Bertrand(Kenia, Africa)

continuo de la producción, empujado por un sistema financiero que obligaba a crecer continuamente para pagar los asfixiantes intereses. Hacían falta métodos para hacer consumir al público, no solo las cosas que necesitaran como hasta el momento, sino las cosas que la industria podía producir y produciría en el futuro.

El primer ejemplo masivo de esta estrategia fue llevado a cabo por Edward Bernays a petición de la industria tabaquera americana que solicitó su ayuda para hacer que las mujeres norteamericanas fumaran. Teniendo en cuenta el prejuicio social que esta actividad tenía en el principio del siglo XX fue un reto para Bernays. Indagó en las asociaciones inconscientes del fumar en los hombres y llegó a la conclusión de que eran “penes humeantes que les daban poder”. Bernays salió al paso con la siguiente estrategia, pidió a un grupo de jóvenes muy atractivas que encabezaran uno de los típicos desfiles que se realizan cada año por las calles de Nueva York. A una señal suya tenían que sacar de la liga debajo de sus faldas una pipa larga con filtro con sus respectivos cigarrillos, y prenderlos al mismo tiempo. Esto provocó un escándalo inmediato que hizo acercarse a los medios de comunicación que el Sr Bernays había convocado previamente. Las chicas tenían la consigna de que debían de contestar con la siguiente frase en caso de ser preguntadas del porqué de fumar en público: “Son nuestras antorchas de libertad”.

63

El resultado fue que en los días siguientes corrieron ríos de tinta y decenas de miles de mujeres en Norteamérica comenzaron a fumar en masa frente a sus maridos y en la calle con la frase en su mente “es mi antorcha de libertad”... Y por supuesto las ventas se multiplicaron inmediatamente. Pero ¿era eso realmente libertad?

La industria reconoció el tremendo éxito de la tabacalera, y el Sr. Bernays -para entonces afamado e influyente-, desveló a los industriales y políticos que las masas pueden ser moldeadas en sus opiniones y hábitos simplemente manipulando esas fuerzas ocultas del inconsciente y que esta herramienta constituía un elemento fundamental para el control de las sociedades democráticas. Por tanto aquellos que supieran manipular esos mecanismos ocultos del inconsciente constituirían el verdadero poder sobre las sociedades y ostentarían el control absoluto y final sobre estas.

El siguiente paso fue instaurar una propaganda que encumbrara los sentimientos que promueven los atributos individuales para dar salida a diversos productos. Así los individuos tienen la ilusión de ser “diferentes y únicos” emulando a aquellos que

tienen riqueza, poder o influencia. Es la ilusión de ser poderoso, sin serlo. Por esto siempre se han utilizado y se utilizan en nuestros días personajes de referencia para anunciar productos.

Y así nace el “producto símbolo o producto simbólico”. Este se diferencia de los “productos genéricos” que solo cubren necesidades, en que los consumidores ven en estos productos diferenciadores, unas cualidades que los harán destacar como individuos separándose de la masa humana original.

64

El argumento del “poder” es que si los individuos consumen de entre una variedad que les hace sentirse más identificados con su naturaleza oculta y diversa, serán individuos más felices y por tanto más pacíficos y moldeables para adaptarse al sistema productivo. Y este sistema productivo los adiestrará en sus gustos y hábitos y por tanto les suministrará los productos que les sean fundamentalmente convenientes. Por supuesto, convenientes al sistema productivo y –supuestamente- a los consumidores; y este binomio se ha perpetuado hasta hoy.

Ahora nuestro consumo está corrompido por la manipulación de la propaganda que hace que sea más importante el símbolo asociado a un producto que la naturaleza intrínseca de este. Además hemos perdido la consciencia de los procesos de producción y desconocemos por completo la realidad detrás de cada producto y las implicaciones y coste que tiene para los seres humanos y los entornos naturales del planeta. Perdiendo de esta manera la diversidad real que suponía el anterior sistema artesano de producción distribuida, donde se tenía consciencia de quién, dónde y en qué condiciones se producía -ya que probablemente era tu vecino- y sustituyéndolo por una conveniente estandarización en la producción masiva en manos de unos pocos que tienen el control no solo de las cadenas de valor sino también de la mente de las personas.

Hemos roto un equilibrio natural, por tanto se necesita una vuelta a una mayor consciencia de toda la cadena de elementos implicados en las actividades humanas, que hacen que por ejemplo perdamos la consciencia de la comida que está en nuestra mesa, quién la cultivó, dónde, quién la cocinó, qué transporte nos la ha traído hasta aquí y muchos otros elementos que nos pasan desapercibidos. De la misma forma estamos perdiendo la consciencia de cualquiera de las miles de actividades y situaciones de nuestra vida cotidiana y la repercusión que tienen.

Asistiendo al desmoronamiento de muchos de los grandes arquetipos que nos servían de referencia: el dinero y la economía ya no son realidades tangibles y sólidas como cuando eran medidas en oro, los gobernantes parecen peleles de los mercados y de poderes ocultos que marcan sus pasos, los científicos aparecen manipulados por grupos y lobbies de interés y cambian sus teorías según les convenga, las religiones se salpican con toda clase de situaciones que las hacen tambalearse, los ejércitos se perciben como instrumentos del mercado y no como instrumentos de defensa ante amenazas reales...

En definitiva, estamos ante una situación de incertidumbre y crisis que derivará hacia un nuevo paradigma económico y social. Puede ser un momento de oportunidad para que se produzca un cambio profundo en el cual los individuos han de asumir con responsabilidad su relación personal e intransferible con el grupo, con la sociedad global, y así dejar de actuar como si sus actos no estuvieran conectados con el resto del planeta. Cada día que nos levantamos estamos unidos con personas reales en países remotos de los cuales nunca hemos oído hablar, ni sabemos sus nombres, aunque cada día influyamos y demos sentido a su trabajo. No nos paramos a pensar la cantidad de recursos, sufrimientos, y a veces injusticias, que son necesarias para que podamos vivir como hombres y mujeres "únicos y distintos" en nuestros países ricos, y lo más lamentable es que en el fondo ni siquiera somos felices sino esclavos de los falsos símbolos que nos ha inculcado este sistema de producción.

65

Quizá la solución sea volver a vivir de manera más sencilla con menos cosas y mejor repartidas, y de verdad más cerca unos de otros, apreciando las cosas que nos hacen realmente felices, midiendo -como en el Reino de Bután- el coeficiente de felicidad específico y no solo los parámetros socio-económicos. Quizá debamos crear un Slow World o mundo lento que nos devuelva la cordura y el tiempo interno de modo que podamos de nuevo tomar conciencia del camino por el que andamos, como cuando el ir a caballo o a pie nos permitía apreciar hasta la más pequeña flor entre la hierba. Quizá tenemos que reinventar el círculo cerrado "trabajar-gastar" y cambiar el binomio *vivir para trabajar* por *trabajar para vivir* y quizá así, aprovecharemos esta oportunidad de vivir felices de verdad.

En esta llamada sociedad de la información y la comunicación nos sentimos más separados y aislados que nunca. Hemos abandonado el silencio del que nace la verdadera comunicación y aun teniendo de todo, nos sentimos desgraciados y nos



Quarter de Shinjuku, Tokyo, Japon

sorprende ver la sonrisa limpia y sincera en las caras de los pueblos del llamado tercer mundo. La pregunta que emerge es: ¿somos nosotros el tercer mundo espiritualmente hablando? Ese es el cambio de conciencia al que se refiere el título de estas reflexiones: se podría resumir en apreciar las cosas pequeñas y abrir los ojos rompiendo el velo de la ilusión de ser “especiales, distintos” para volver a lo real, a lo que nos hace realmente felices, a lo que podemos palpar con nuestros propios corazones. Igual nos tenemos que enfrentar a la verdad sin más, la de cada día, dejando de sustituirla por símiles que nos hacen correr sin aliento hacia una meta que nunca llega y nunca llegará. Hemos de dejar, de una vez por todas, los símbolos que han inundado nuestras mentes y nuestros corazones y vivir por fin “vidas reales”.

67

El título de la película que ha dado origen a estas reflexiones es “Home - Casa”. Y sería necesario que así miráramos el planeta como nuestro propio y único hogar donde todo sin excepción, las plantas, las montañas, los valles, los animales, todas las criaturas y -por supuesto- nosotros, los seres humanos, habitamos, siendo conscientes de la intrincada red que nos une y nos hace depender los unos de los otros como siempre ha sido y siempre será.



Jaime García

EL *Sueño* DE ISABEL

El sueño de Isabel: Una instalación de Jaime García y una disyuntiva

Juan Carlos Friebe

INTRODUCCIÓN

69

Ampliar un resumen -más o menos preciso- de una actividad ya realizada, me parece un delicado trabajo de paleontología que requiere maniobras adecuadas e intervenciones cautelosas pues, el más mínimo desliz en el tratamiento de la pieza, ya prácticamente desenterrada, puede causar importantes daños de conjunto al esqueleto.

Experimentemos. ¿Cómo ampliar el limitado campo de visión de un sencillo resumen, sin apenas tocarlo? El asunto requiere una táctica en la que el texto original no sea intervenido y, muy previsiblemente, modificado. Por ello, he optado por mantener la síntesis que ya apareció en el número 5 de la revista LiveSpeaking, titulada “En contacto con la obra de arte y sus creadores”, añadiéndole esta breve introducción, a modo de prólogo, y como epílogo un intercambio de mensajes privados que el autor de la instalación, y el autor de los pasajes que acompañarían el catálogo, mantuvieron antes de su edición definitiva.

El texto poético sobre el que se habla durante la entrevista no apareció, final –y afortunadamente- en el catálogo. Pero pienso que pondrá de relieve no cómo trabaja un equipo para un fin común, sino cómo dos creadores que provienen de ámbitos artísticos diferenciados ajustan sus estrategias de aproximación a un resultado partiendo de intenciones, e intuiciones previas, distintas. Se trata, pues, de un material muy delicado, por su intimidad, pero entiendo que muy expresivo sobre los términos en que se ejecuta una cooperación artística no entendida como “iluminación” de la obra de referencia, ni como encendido elogio de un autor a otro, ni como análisis crítico de la misma.



Ojalá aporte una visión interesante, no de conjunto, de un proyecto a través de una peculiaridad: que un presentimiento poético más o menos justificable, no resulte adecuado al lenguaje contemporáneo ni a los presupuestos creativos de un artista plástico en la ejecución de una obra de actualidad.

LA INSTALACIÓN

Basándose en un fragmento del oratorio *La Atlántida* de Manuel de Falla, elaborado a partir del libreto del poeta Jacinto Verdaguer, el artista Jaime García expuso cuatro obras inspiradas en uno de los elementos de la cantata: *El sueño de Isabel*. La muestra, organizada por la Fundación Caja Rural, Fundación Archivo Manuel de Falla y Asociación Amigos de la Orquesta Ciudad de Granada, permaneció abierta al público hasta el pasado 17 de diciembre de 2010. Para el acto de clausura LiveSpeaking organizó un encuentro con el autor, el comisario de la obra José Vallejo, y el poeta Juan Carlos Friebe, quien recitó a alguno de los textos contenidos en el catálogo. En el transcurso de este encuentro, articulado como un diálogo, el comisario de la exposición y el autor de la misma departieron sobre las intenciones creativas de Jaime García y sobre la génesis, articulación y ejecución de *El sueño de Isabel*, una instalación concebida de forma independiente del libreto original.

El proyecto nació de un encargo para los Encuentros Manuel de Falla que girarían en torno al tema “Los otros mundos atlánticos”. José Vallejo propuso a Jaime García varios motivos del texto de Verdaguer, como artista ideal para llevar a cabo esta exposición. Entre otras propuestas, ambos coincidieron en las sugerencias y posibilidades del fragmento *El sueño de Isabel*, que adoptaron como marco general para una obra que permitió al autor profundizar en su propio mundo creativo. Durante la introducción se quiso distinguir entre un trabajo artístico colaborativo y la búsqueda de confluencias entre los autores que intervendrían en la obra. Como señaló durante su intervención su autor, la instalación es el resultado de una suma de esfuerzos en la que cada artista es responsable de su propia intervención aunque, luego, los logros finales de cada uno confluyan en la obra final. En este sentido, apuntó que la propia sugerencia del título le llevó a determinar el enfoque de la muestra, y que le evocaba el mundo onírico.



Al hilo de ello José Vallejo comentó el carácter premonitorio de la visión de Verdaguer, que culminará con el descubrimiento de un nuevo continente, y observó que lo sencillo hubiera sido quedarse en ese punto, en el del sueño como profecía, destacando que Jaime García buscó ir más allá de las intenciones del libreto. En efecto, en el texto de Verdaguer existe un hilo argumentativo que se articula en torno a conceptos que suponían una complejidad adicional extrema, como nación, o historia. El autor de la instalación señaló que la idea del sueño como catalizador no le interesaba, pero sí articular una propuesta que provoque “ese estado distinto de consciencia propio de los sueños, que se construyen alrededor de una estructura, también real, pero no exenta de su propia formalidad interna”. La búsqueda de esos aspectos formales origina una visión propia con referentes reconocibles del mundo de la intuición.

73

El sueño de Isabel está inspirado en la visión de la Reina, que verá a un pájaro robarle su anillo nupcial. Al dejarlo caer en el mar surgirá una isla. Alrededor de estos elementos se organiza la instalación, a la que el autor añade una pieza audiovisual titulada La Consciencia que, tomando un camino distinto a El Sueño de Verdaguer, añade una pieza necesaria en el contexto y espíritu de la muestra. La Consciencia alude a la memoria, a esas claves personales de los sueños “que siempre están ahí (...) Es la memoria de un sueño que se reelabora, un sueño formal que estructura lo onírico”, como comentará el autor.

José Vallejo quiso incidir sobre la intención de cada una de las partes que componen la muestra, sobre las soluciones materiales de cada obra, la proposición formal y el resultado artístico. Así, El Anillo arrancado por el ave de los dedos de la reina se recrea en los efectos de la luz y su reflejo, con una intención caleidoscópica que multiplica los destellos, donde se aúna lo geométrico y lo orgánico, generando una duplicidad fragmentada de la forma. El Pájaro, como comentó su autor, es una obra que se ajusta a la mecánica de sus propios sueños, y quizá por ello resulte la más compleja de asimilar entre los otros lenguajes audiovisuales propuestos en la instalación. En esta obra existe un juego muy sutil entre los materiales empleados (una pajarita de levísimo papel plegado amparada por dos piezas de hierro, que se sostienen la una a la otra en un precario equilibrio sugiriendo protección y amenaza al mismo tiempo) y el mundo onírico personal del artista: “Es mi concepto de sueño”, señaló durante su intervención. En cuanto a El Mar, en su origen, es imitación de lo onírico, una



El mar

proyección que produce un continuo, interferido por impactos de imágenes que generan angustia o temor, provocando desasosiego.

La proyección *El Mar*, y toda la instalación, está acompañada por el pausado pero incesante golpe de un tambor que remeda el latido acompasado de un corazón o el batir de las olas del mar. Este hecho dio pie a José Vallejo para interesarse por las relaciones interdisciplinarias que Jaime García plantea en esta y otras instalaciones anteriores: la importancia del sonido en su obra, no sólo para crear un ambiente, sino como una intervención más en el espacio expositivo, y el lenguaje literario como vivencia independiente de la obra pero íntimamente imbricada en ella. En este sentido, se disertó sobre la trascendencia del catálogo artístico para ciertos planteamientos contemporáneos, no como mera catalogación de obra, sino como vivencia independiente de ella. “Hay muchas estrategias de acercamiento a la obra... unas buscan la mera ilustración, otras un complemento que cree una situación favorable”, concluyó el autor.

75

A modo de ejemplo, el poeta Juan Carlos Friebe dio lectura al primer texto que escribió para el catálogo: un madrigal que, siendo muy ajustado a la idea general, continuaba la línea del libreto de Verdaguer en lugar de ser un “contrapunto ideal, que no explicara, que en sí mismo fuera un sueño distinto (...) Desarrolló una obra magnífica: pero que confluía en un mundo demasiado próximo a Verdaguer y, sin embargo, no encajaba en la propuesta”. De este modo, pidió un esfuerzo adicional al escritor, planteándole la reformulación del poema que había escrito, de tal forma que generara un correlato para cada una de las piezas de la instalación y que no ilustrara la obra de referencia, sino que incidiera en los aspectos oníricos de la propuesta artística.

El encuentro de LiveSpeaking concluyó con la lectura de algunos de los textos incluidos en el catálogo, recitados por el poeta a contraluz de la proyección *El Mar*, pautados por el monótono y turbador sonido del tambor que ha envuelto, durante dos semanas, la exposición *El Sueño* de Isabel de Jaime García.



Juan Carlos Friebe, José Vallejo y Jaime García. Sala Zaida, Granada. 2010

LA DISYUNTIVA

¿En qué sueña mi hija, la princesa Isabel?
Eduardo Caballero Calderón

MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES

Vi tres anillos de agua
alrededor del fuego de un volcán:
sobrecógime, e hice un ademán
de sofocar la fragua
donde dorado más que el mismo oro
líquido el Sol ardía
en lívido blancor, que tal fulgía,
que quise protegerlos del tesoro
cubriendo con mis manos
los ojos a su sombra cortesanos.

Madrigales de amor
cantaban raras aves del Edén:
conmovióme tan dulce parabién
yendo de flor en flor,
huyendo y regresando a su partida
sones de Paraíso
que iban y venían en casida
ora algazara, ora de improviso
blandos píos en nidos
quedados, trinos en mimbres desvalidos.

Y aquellas altas torres,
perfiles grises de conos truncados,
¿qué hacían en mi sueño coronados
de feroces alforres
cayendo sobre tórtolas vencidas,
desoyendo mi queja
ahogada de piedad pues, desvalidas,
la matanza no alcanza a oír la veja,
ni mi gritar ayuda
como voz a sovoz que grita muda.

Idos, espantos, idos,
¿qué sois, quimeras, que así me turbáis,
con las ciegas visiones que inspiráis,
hurtándome mis cuidados?
¿Qué que cuando quisiera huir no puedo
pues que se hundan mi pies
y cuando ruego auxilio en mi desnudo
callo y susurro, caigo o doy trapiés?
¡Ciénagas de los sueños
que ni en Reyes conocen a sus dueños!

PROPUESTA Y RESPUESTA

De J.C. Friebe a J. García. 07-11-10

Querido Jaime:

78 Me gustaría que mi introducción fuese esta, aunque tal vez haga ligerísimos retoques. Se trata de casi un madrigal, una composición lírica generalmente de tema idílico. Combina endecasílabos y heptasílabos con rima consonante, y no tiene forma fija en número de estrofas ni versos. El madrigal es una forma muy propia del Renacimiento, y en el tema del poema (Isabel I de Castilla) estamos en el Renacimiento. La base del trabajo es el madrigal de Gutierre de Cetina dedicado a Laura Gonzaga "Ojos claros, serenos...", aunque introduce variaciones sobre su patrón métrico.

Según se documenta Isabel era de piel blanca, ojos azules, y cabello rubio-castaño. Por todo lo anterior he elegido la inspiración de Gutierre de Cetina, sin olvidar que Isabel nació en el convento de Madrigal de las Altas Torres. Sé que no necesito justificarte lo que escribo, pero mi introducción (dividida en cuatro partes, como tu instalación) me gustaría que fuese la que has leído. Entenderé tu sorpresa, incluso por el lenguaje. Pero "El sueño de Isabel", al menos tal y como yo lo concibo en este momento, pudiera ser más moderno utilizando un lenguaje propio de su época que un lenguaje contemporáneo. Otra cosa será que el contraste te parezca, o no, afortunado. Ya me contarás, aunque entreveo tu posible perplejidad.

La primera estrofa, más descriptiva, hace referencia a "La Isabela", la primera villa española fundada en el Nuevo Mundo. El Volcán Alcedo está en la Isla Isabela, que es la más grande y joven del Archipiélago en la que se encuentra, y uno de los seis volcanes activos que tiene la Isla. En cuanto a "donde dorado más que el mismo oro" me refiero al orocobre. La segunda, de transición, se refiere a un estado "ideal" (si me permites la expresión, de "salvaje feliz") o a un estado de pureza. En la tercera, las "Altas Torres" propias del lugar de nacimiento de Isabel, son conos truncados, pirámides del Nuevo Mundo, y los "alforres", o halcones que caen sobre las tórtolas, conquistadores y conquistados. Es interesante, a pesar de que quizá no logre referirlo tan bien como quisiera, que cuando Isabel quiere gritar en "mi sueño", no puede... De ahí esa voz a sovoz. Quiere gritar, advertir del peligro que se cierne sobre ellos y sobre la empresa, pero la voz no le sale, como sucede en las pesadillas. Tampoco puede huir. Así termina el poema. Quisiera gritar, pero sólo susurra; quisiera correr, pero tropieza en las "ciénagas de los sueños".

Hasta aquí mi propia lectura, muy sucinta, del texto que te propongo. Ojalá lo encuentres digno del proyecto. En caso contrario, seguiré trabajando en la idea rectora. Un fuerte abrazo.

Querido Juan Carlos, me parece muy bonita la idea pero creo que no te transmití con precisión mi pretensión para tu colaboración. Me parece interesante lo que me propones, pero hay un problema que crea un fuerte desequilibrio conceptual en la obra y que genera unos problemas que era mi intención evitar.

Te cuento: "Atlántida" es una obra de tal complejidad formal, conceptual e ideológica que ha generado muchos problemas de interpretación ya que se producen muchas contradicciones propias en una obra que se desarrolló en un largo periodo de tiempo, regímenes distintos, e intenciones ajenas al autor que le causaron una terrible frustración: nacionalismo, catalán-nacionalismo español, Atlántida-descubrimiento de América, música épica-música sacra. No te envié el poema de Verdagner en el que se basa la música para que no tomarás esas referencias, pero debí esperar que te documentarías... En cualquier caso maneja las mismas intenciones. Para sortear estos problemas de interpretación de la obra de Falla, que se podían entender como poco respetuosos con el autor, planteé el sueño como algo radicalmente diferente a la obra de Falla que solo tomaba "prestadas" algunas referencias formales para armarlo.

79

Lo enfoqué lejos de Isabel la Católica y el sujeto pasa a ser "Isabel", mujer solo, y lo que sucede sólo un sueño, complejo. Al plantearme tú esto, vuelvo a tener la sensación de transitar por territorios que deseaba evitar y que ya no formaban parte de mi concepción de la obra. Siento no haberte transmitido esto con claridad, y ahora me encuentro desolado por haber dejado que trabajases en otra dirección a la que hubiera querido que tomaras. No sé cómo podemos resolverlo.

Lo pienso esta noche y mañana te llamo y hablamos.



Redes. Federico Iorio

Sinestesia transparente.

El entrelazamiento de las expresiones creativas

Federico Iorio

81

En este texto se delinearán algunos de los principios que definieron el origen en mi obra artística de redes. No son conceptos definitivos de una síntesis sino más bien puntos de reflexiones y de observaciones.

Primero se explicarán los elementos compositivos que caracterizan las redes y en segundo lugar intentaremos delinear las fuentes de los conceptos que dan ese carácter. Analizaremos distintas artes (poesía, música, pintura...) a través de una enmarañada red de referencias, revelando aquella relación de sinestesia que existe entre las distintas formas de creación. El texto se presenta como una serie de capítulos fragmentarios pero unidos en la misma estructura.

Elementos compositivos

Técnicamente, las redes o los tejidos metálicos son las estructuras elegidas para soportar fragmentos de pintura. Pasando el color con una esponja, la pintura crea su propia estructura en los huecos de la red cristalizándose antes de que el agua se evapore.

Más que el lienzo, la red puede considerarse el filtro que mejor se confronta con los conceptos de contradicción y transparencia. Además, las redes permiten pintar la cara y el envés creando una relación peculiar. Se pueden definir como esculturas bidimensionales de color en las que el movimiento alrededor de la obra desvela la pintura en el espacio.

Más allá de los aspectos técnicos, es importante subrayar que en una obra de arte se pueden explicar solo los conceptos que estructuran la misma obra. Pero difícilmente se puede llegar a una definición racional de su significado, que se dirige a lo irracional. Y que tiene más a que ver con una experiencia directa, especialmente si se habla de arte "abstracto". Aquí empieza a tejerse aquella ambigua contradicción que el lenguaje, a veces, no llega a definir.

82

El Apolíneo y el Dionisiaco

Para aclarar este punto, podemos hacer referencia al desarrollo del arte en la historia. Lo cual está relacionado con la duplicidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco, utilizando la distinción indicada por Nietzsche en *El origen de la tragedia*.

En efecto, lo trágico se convierte en el lugar donde lo que es contradictorio también es posible y pensable. Esta contradicción se sintetiza en una nueva forma de arte, la tragedia, que intenta reconciliar la aparente oposición entre lo irracional y lo racional. Sintetizando, en la tragedia se articula el conflicto entre la auténtica y supraindividual vivencia dionisiaca y la posterior simbolización de ese estado a través de la voluntad apolínea de la forma. En consecuencia, el arte dionisiaco es un estado del alma en el mundo y debe ser relacionado con el concepto de "experiencia". Sin embargo, el arte apolíneo intenta simbolizar este estado.

La música juega un papel fundamental en la tragedia personificando a Dioniso, el dios del arte no figurativo. La música debe sostener la poesía, fortaleciendo la expresión de los sentimientos. En otras palabras, debe ser capaz de transportar al hombre fuera de sí mismo, mas allá de su pensamiento racional.

La investigación de las redes intenta acercarse a la fuerza trascendental de la música. En consecuencia, es necesario entender cómo dos artes antitéticas pueden reunirse. De hecho, la pintura resulta ser apolínea en su búsqueda de la forma y, por el contrario, la música parece dionisiaca siendo inmaterial y no figurativa.

Sinestesia de las artes

Es necesario referirnos a la pintura y a la música a través de una relación de sinestesia. Pero este concepto, que utilizó Kandinsky, no debe ser interpretado solamente desde un punto de vista de transformación del lenguaje artístico a través de los sentidos. Por ejemplo *1color=1sonido*. Así nos quedaríamos en un ámbito meramente compositivo.

Sin embargo, se hace necesario intentar dar a la relación “color-vacío” la misma fuerza comunicativa y trascendental de la relación “sonido-silencio”. Concretamente, pasar desde el lenguaje hasta una experiencia de la materia.

83

En el caso específico de un arte plástica como la pintura, será necesario negar la creación de imágenes, abriendo la pintura a una experiencia sensual, de deseo y anhelo, entre el individuo y el color. Así llegaríamos a un estadio donde sería posible “sentir” físicamente el color, más allá del lenguaje que se puede crear con este material.

Para fortalecer esta relación entre color-vacío y música-silencio la pintura de las redes fue descompuesta. Son fragmentos de pintura que están rodeados por el espacio que los encierran y al mismo tiempo los liberan, como notas musicales definidas por el silencio. Como música, la estructura de las redes se abre al vacío.

Mark Rothko

Otra influencia en la concepción de las redes es la pintura de Mark Rothko. El pintor intentó construir una pintura capaz de relacionarse con el poder de repercusión de la música. El conflicto dramático de sus cuadros surge de dos estructuras compositivas. Primero, de las abundantes tensiones derivadas del contraste de unos colores reforzados por su influjo recíproco. Segundo, de la oposición entre los límites y la evasión, entre la firme sujeción y la suspensión, que el mismo Rothko calificaba de “trágica”. Los medios de creación formales solo le servían como instrumento para procurar la experiencia de una realidad trascendente, donde el mismo lenguaje colapsa. El color era ante todo una herramienta.



Basilica de San Marcos ,Venecia, 830

En su visión, el hombre actual está acribillado por imágenes y solo el denominado arte abstracto puede conducirnos a lo que el define como “umbral de lo absoluto”. Solo a través de la depuración de estos aspectos apolíneos como la forma, Rothko llegó a esta liberación del “principium individuationis” (Bonicatti), libertad que caracteriza la música.

Su pintura no se puede considerar un objeto que se tiene que leer, por el contrario se trata de brechas o filtros que conducen a nuestra interioridad. Otro elemento característico de su pintura es la necesaria proximidad del espectador con la obra, que debe ser mirada a 40cm: como si así fuéramos absorbidos por el color.

85

En su madurez pictórica abandona su último elemento apolíneo, la luz de los colores, que había caracterizado su pintura, para entrar en la sombra de sus telas oscuras. Este último elemento puede relacionarse con las fuentes mitológicas griegas, que influyeron en su pintura. Por ejemplo, el mito de Hércules velado en los ritos iniciáticos de los misterios eleusinos (K. Kerényi) en los cuales el héroe griego se confronta con la obscuridad de su interioridad. Todos los elementos mencionados estructuran una pintura vacía de lenguaje, y donde el color acompaña al individuo hacia lo indeterminado.

En Rothko existe un elemento contradictorio que caracteriza su pintura y que se podría definir como “profundidad de la superficie”. Citando a Hofmannsthal: “la verdad se esconde en la superficie”.

El concepto de profundidad ilusoria de la superficie puede observarse en la cultura bizantina paleocristiana o más precisamente en la tradición rusa de los iconos, que han influido en el pintor.

La cultura bizantina paleocristiana

La evolución de la arquitectura paleocristiana depende del deseo de trascendencia, ya presente en la última fase de la arquitectura romana. La característica de la arquitectura paleocristiana es la interioridad. Se genera en su interior, en contraste con la arquitectura romana, donde un orden absoluto estructura todos los niveles del

ambiente. No obstante la vuelta hacia el interior, la arquitectura paleocristiana puede identificarse como una transcripción de la arquitectura romana porque la organización espacial de la iglesia era una transformación de las formas heredadas por otras tradiciones.

En la concepción del muro se encuentra este pasaje ideológico: "La distinta concepción del muro representa el pasaje desde una visión impositiva que se materializa en las fachadas romanas, hasta una interiorización que constituye un "espacio espiritualizado" (Norberg-Schulz).

86

La herencia romana no es negada sino más bien transformada. Por ejemplo, los elementos antropomórficos como las columnas siguen existiendo, pero pierden su peso corpóreo y su fuerza plástica. Esto se debe a dos elementos: el tratamiento de la superficie y la utilización de la luz y esta relación superficie-luz que se materializa en el muro paleocristiano puede encontrarse también en la pintura trascendente de Rothko. La profundidad de la superficie, mencionada anteriormente, es el punto abstracto donde se revela el significado velado de la vida.

Desde este punto de vista, las formas de las redes no pueden identificarse con una única superficie, porque el fragmento es el elemento constitutivo. Son partículas de pintura que se confrontan con los fragmentos vacíos presentes en la estructura ortogonal del tejido metálico. Entonces la misma transformación dinámica de la realidad que se revela a través de los huecos dejados por la pintura incompleta. De esta manera, se establece una relación entre las partes en una unidad obtenida por diferenciación. Este último aspecto puede impulsarnos más allá del muro paleocristiano para analizar los fragmentos góticos.

El gótico

Se debe entender la evolución natural de estos conceptos espaciales y sus evoluciones en la historia. La arquitectura de la Baja Edad Media se conjuga con problemas relacionados con el sector de la construcción y el ambiente urbano. Por lo tanto, nace la necesidad de buscar un nuevo sistema simbólico para relacionarse con la ciudad, que se concreta en el estilo gótico.

El recinto, uno de los elementos más arcaico de la arquitectura, se convierte en el gótico en algo más de un perímetro físico, porque circunscribe el ámbito urbano. Su interioridad se desarrolla como el espacio espiritualizado paleocristiano pero se extiende hacía la ciudad. Por consiguiente, el carácter del poblado medieval puede interpretarse como una extensión del carácter interior de la iglesia.

Mientras que el exterior de la iglesia paleocristiana era un mero envolvente, la catedral gótica se convierte a la transparencia e intenta relacionarse con el mundo físico. La desmaterialización óptica o simbólica del muro paleocristiano es sustituida por una verdadera disolución de la pared. El gótico se contrapone a la poética de la masa de la pared, que seguirá existiendo en el Renacimiento. Por ejemplo, Miguel Ángel exprime la trágica condición humana, introduciendo el peso de la piedra como símbolo del encerramiento terrenal. Otro ejemplo de la simbólica pesantez de la piedra puede encontrarse en la pintura el "Entierro de Santa Lucía" de Caravaggio de época Barroca (R.Longhi).

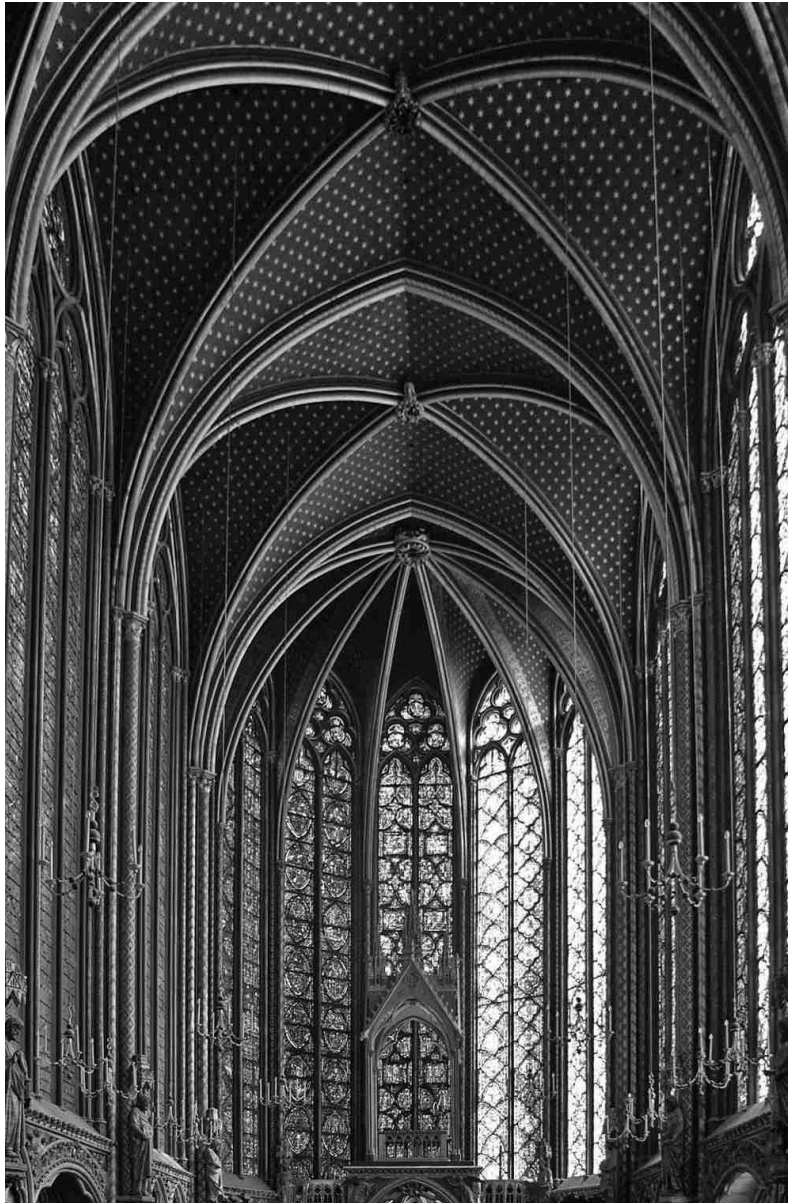
87

Por el contrario, el edificio gótico es un esqueleto diáfano y la impresión de la masa desaparece. Otro elemento sustituye el papel de la pared: la luz. El espacio espiritualizado paleocristiano se transforma en una presencia inmediata y concreta, a través una relación entre la luz y la materia-color.

En este punto es necesario explicar que las redes de las que hablamos en este trabajo nacen de esta confrontación entre el "muro" paleocristiano y el "fragmento" gótico. Por un lado una búsqueda de la interioridad que se concreta en el tratamiento de una única superficie y que vive un prolongado tiempo meditativo. Por otro lado una fragmentación de la luz que se materializa en el color para crear una fulgurante experiencia física de la trascendencia.

Así, en las redes se puede observar una inversión total en la relación luz-color respecto a la pintura sobre lienzo. Como en las vidrieras góticas, la pintura se fragmenta y no capta la luz desde el frente sino que es el mismo color el que se ilumina por la transparencia.

Estas realidades antitéticas (trascendencia-inmanencia, luz-sombra, superficie-vacío, artificio-naturaleza...) no son conceptos aislados en sí mismos. Más bien



Sainte Chapelle, Paris, 1241

forman parte de una estructura unitaria que permite “individualizarlas, relacionarlas y diferenciarlas” (Nishida). Kitaro Nishida, uno de los pioneros de la filosofía japonesa moderna, llamada Tetsugaku, analizó la trascendencia budista y cristiana a través de los mecanismos analíticos de la filosofía occidental. El concepto fundamental es el de “unidad” pero diferenciada, en otras palabras, llegar a la conciencia de la unidad de los contrarios o de elementos diferentes. Y en este sentido podríamos relacionarlo con el concepto de “unidad diferenciada” mencionado anteriormente.

“El despertar es una admisión espontánea de la profunda unidad que está en la base del conocimiento y de la voluntad, es decir una intuición intelectual, un acoger profundamente la vida” (Nishida).

89

La poesía del indefinido de Giacomo Leopardi

La idea de fragmentación no pertenece únicamente al mundo plástico. La encontramos también en otros campos como por ejemplo en la poesía y en concreto la “poética del indefinido” de Giacomo Leopardi, según la interpretación de Italo Calvino en el libro *Seis propuestas para el próximo milenio*. Calvino detallaba a través de seis epígrafes (levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y por último, consistencia que no llegó a escribir) los seis rasgos que, en su opinión, debía poseer la literatura del siglo XXI.

Nos interesa aquí analizar uno de estos epígrafes, la exactitud. Aquí empieza a tejerse una contradicción. ¿Como puede una poesía ser exacta y al mismo tiempo indefinida?

Para entender al poeta es necesario releer el *Zibaldone*, el libro que agrupa las reflexiones de Leopardi y donde el poeta hace el elogio de lo “vago”. En estos pasajes del libro hay una lista de situaciones propicias al estado del ánimo del poeta:

“... la luz del sol y de la luna vista en un lugar donde aquellos no se vean y no se descubra la fuente de luz... el penetrar de aquella luz en lugares donde resulte difícil, y no se distinga bien, como a través de un cañizo, en un bosque... dicha luz vista en un lugar, objeto donde no entre y no dé directamente, sino que sea reflejada y difusa por algún otro lugar u objeto... esos lugares donde la luz se confunde con las sombras...”

En realidad, la poesía de Leopardi se basa en una gran meticulosidad para alcanzar la vaguedad, utilizando elementos definidos y rigurosos, y por lo tanto exactos.

Calvino señala cómo en realidad el poeta de lo vago puede ser solo “el poeta de la precisión, que sabe captar la sensación más sutil con ojos, oídos, manos, rápidos y seguros”.

En otro pasaje se puede ver cómo esta búsqueda de lo indeterminado se transforma en una observación de lo múltiple y lo fragmentario:

90

“la incertidumbre, el no ver todo y por eso poder pasear libremente con la imaginación por lo que no se ve... en respeto, noto que el placer de la variedad y de la incertidumbre prevalece sobre el de la aparente infinitud, y de la uniformidad inmensa... el cielo en su correspondencia y relación con la tierra, y junto con ella en el mismo punto de vista... un movimiento múltiple, incierto, confuso, irregular, desordenado, un ondear vago...”

Su poesía está compuesta por palabras definidas que crean en su conjunto una imagen indefinida, y oscilan entre lo infinito y lo indefinido. En su visión del mundo el hombre no puede concebir lo infinito, así que se refugia alejándose con miedo de esta idea. No le queda más que el consuelo del indefinido en su estructura “apolínea” que nos conduce al margen del infinito, hacia lo indeterminado.

¿Qué es la poesía *El infinito* de Leopardi sino una contemplación de lo real que conduce a nuestra interioridad? Aquel filtro que es el cerco en la poesía *El infinito* no es otra cosa que una frontera o una brecha que al mismo tiempo nos libera y nos encierra. Es decir, nos conduce desde una definida concepción del mundo físico hasta la indefinible trascendencia.

El mismo Calvino escribe: “Leopardi empieza por el rigor abstracto de una idea matemática del espacio y del tiempo y la confronta con lo indefinido, con el vago fluctuar de las sensaciones”.

En conclusión, puede que las redes intenten tejer el cerco de *El infinito*, es decir un camino hacia nuestra interioridad. Estos átomos de luz que forman parte de una misma unidad, en continuidad con el mundo. La pintura vaciada permite sentir la presencia de la naturaleza, donde la luz escenifica el drama de la belleza dando color a la vida y a su escenario.

Bibliografia:

- Nietzsche F.W. (1872/1972). *La nascita della tragedia* (El origen de la tragedia). Milano: Adelphi .
- Bonicatti M. (1965). *Appunti sull'arte moderna*. Roma: Mario Bulzoni Editore
- Kerényi K. (1945/1979). *I misteri dei Kabiri: un'introduzione allo studio dei misteri*. Torino: Bollati Boringhieri, p.153.
- Norberg-Schulz C. (1974). *Significato nell'architettura occidentale*. Milano: Electa.
- Hofmannsthal H. von (1952/1980). *Il libro degli amici*. Milano: Adelphi, p.56
- Longhi R. (1952/2006). *Il Caravaggio*. Roma: Editori Riuniti
- Nishida K. (1945/2005). *La logica del luogo e la visione religiosa del mondo*. Palermo: L'Epos.
- Calvino I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti Editore.
- Galimberti U. (1999). *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.
- Peregalli R. (2008). *La corazza ricamata. I greci e l'invisibile*. Milano: RCS Libri



N. Y. C. Isabel Fuster, 2010

Sin título:

Técnica mixta sobre papel

Isabel Fuster

La primera vez que contemplé un cuadro fue en el colegio. De las paredes de mi aula, junto con el crucifijo y el mapa de España, colgaban varias reproducciones de cuadros famosos de los que a mí me cautivaron sobre todo dos: “Vista de Toledo” de El Greco (1604-1614) y “Las Hilanderas” de Diego Velázquez (1657).

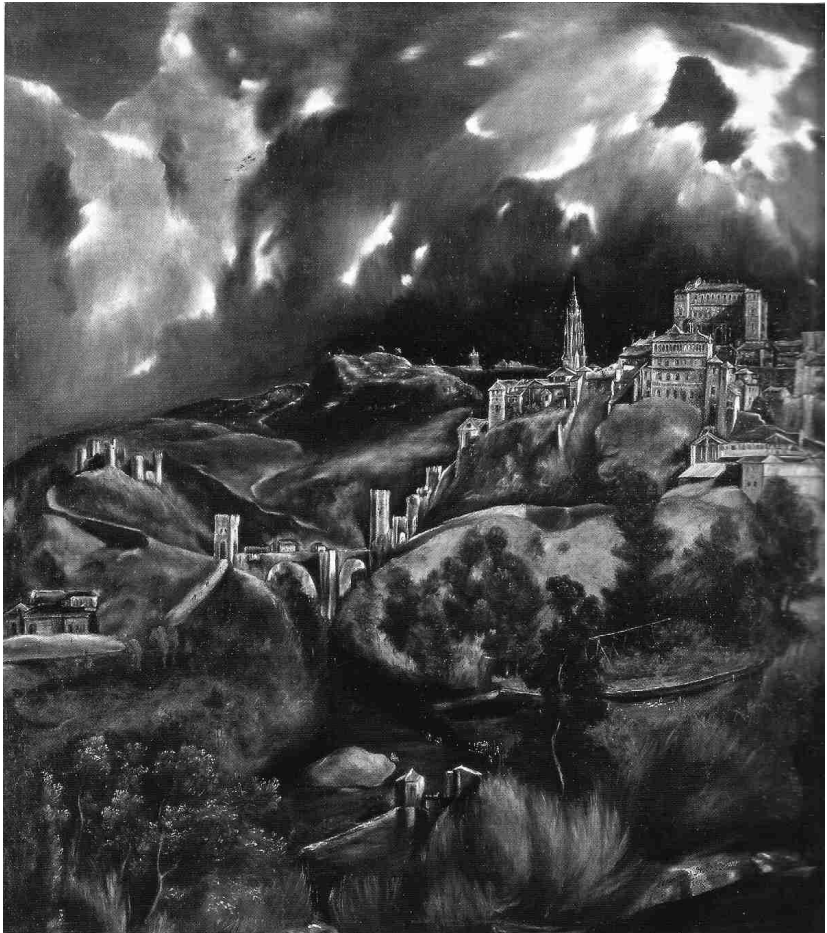
93

Muy a menudo sentía que estaba dentro de estos cuadros, hasta el punto de que a veces hubiera jurado haber pasado algún que otro rato en su interior. Fue con ellos como aprendí a mirar cuadros, a buscar colores y a dibujar. También despertaron en mí la pasión por el arte, abrieron esa puerta, esa inquietud... esa locura.

Tanto El Greco como Velázquez, han ejercido siempre gran influencia en mi trabajo posterior. Es innegable que todos tenemos una inclinación o preferencia por unos artistas concretos y que nuestro trabajo se alimenta del suyo. Junto a los dos ya mencionados añadiría un tercero: Rothko.

Las pinturas de El Greco tienen algo de mágicas; los colores que empleaba fueron muy inusuales y poco naturales en su época. “El entierro del Conde de Orgaz”, quizá la obra más importante del pintor, representa las dos dimensiones de la existencia humana: abajo la muerte, arriba el cielo, la vida eterna. En esta obra están presentes todos los elementos del lenguaje manierista del pintor: figuras alargadas, cuerpos vigorosos, escorzos inverosímiles, colores brillantes y ácidos, uso arbitrario de luces y sombras para marcar las distancias entre los diferentes planos, etc.

Vista de Toledo, hacia 1604. Museo Metropolitano de Arte, New York.
En esta obra El Greco nos enseña cómo mirar un paisaje y cómo interpretarlo. En su realización el autor se salta todas las normas de la composición vigentes en el momento, modifica el paisaje a su antojo, y le da al cielo todo el protagonismo



Este gran cuadro está dividido en dos grandes zonas, por un lado en la parte alta se observa una zona celestial en donde aparecen Cristo, La Virgen, ángeles, santos y otros personajes ya fallecidos. En la parte inferior, la terrenal, se representa un entierro rodeado de personajes, unos eclesiásticos y otros civiles.

Los personajes aparecen representados según el modo que entendía el autor, consistente en el alargamiento voluntario de las formas, y buscando con ello su belleza con el recurso de la estilización. Existe -por tanto- una inspiración.

En toda la obra destaca el predominio del color frente a la línea.

El estudio de la luz que hay en las obras de El Greco es también muy novedoso, especialmente el uso que hace de la luz y de la sombra; admiro la gran luminosidad con que dotaba a sus personajes dándoles total protagonismo. Algunas veces bajo el efecto de la luz los personajes parecen fantasmas, como si no tuvieran carne, como si fueran transparentes. Pero es quizá cómo pintaba los cielos, esos cielos extraterrenales lo que más ha influido en mi pintura y lo que me sigue emocionando al contemplar cualquiera de sus obras. En su cuadro "Vista de Toledo" podemos observar estas características, ese cielo imposible. En la obra, se pueden diferenciar varios edificios como la Catedral o el Alcázar; además de multitud de casas y un puente que se ve entre montañas y vegetación. Destaca la perspectiva del cuadro, creada gracias a la distancia entre unas casas y otras. Por último, es importante su ambiente tétrico y misterioso típico de las obras del pintor.

Fue el primer paisaje aislado en la historia del arte español, y es un documento histórico fantástico de cómo era la ciudad de Toledo en el siglo.XVI.

El Greco es considerado como un precursor del expresionismo y del cubismo. Ha sido caracterizado como un artista tan individual que no pertenece a ninguna escuela.

Personalmente, la pintura de El Greco me ha influido en cuanto a la importancia que concede a los cielos. Me obsesiona la representación del cielo, que veo como un espacio en el que perderse, como fuente inagotable de luz y de color, como el silencio que todos necesitamos. Cuando camino por Madrid no lo pierdo nunca de vista, es lo que da forma a los edificios perfilando sus siluetas y descomponiendo esas formas en diferentes planos. Hay en mi obra varias series dedicadas a los cielos, pero son las

Las Hilanderas, 1657. Museo del Prado de Madrid.
El cuadro dentro del cuadro el color como vehículo narrativo



tormentas las que representan mi idea de interpretar esos planos de aire que vemos en el cielo. Las tormentas son fascinantes por su carga de color, por la fuerza del contraste y del peso que tienen los grises. Parece que casi no hubiera nada que pintar, pero es el silencio cargado de ruido. Esto supone un desafío a la hora de interpretarlo en el lienzo, jugando con muy pocos elementos y con escasez de cromatismo.

En la serie titulada “Tormentas” pinto el aire y el agua con agua; busco un soporte que me acompañe, que no moleste y lo encuentro en el papel. El color tiene que ser insinuado y para lograrlo me ayudo de la acuarela, tratando siempre de dar la pincelada justa, pues todo tiene que ser solamente sugerido: silencio y luz. La acuarela tiene la peculiaridad de que con ella sólo tienes una oportunidad y me gusta la tensión que se crea entre el papel y mi mano antes de cada pincelada.

97

Como se ha dicho anteriormente, Velázquez ha sido otro de los pintores que ha ejercido gran influencia en mi trabajo. El cuadro que más admiro de él es el de “Las Hilanderas”: el cuadro dentro del cuadro. En el lienzo observamos lo que a simple vista parecería una escena de taller. Al fondo se observa a tres mujeres vestidas como nobles, contemplando un tapiz en el que aparece representado un motivo mitológico. Esto es sólo apariencia, ya que lo que en realidad se representa en el cuadro es la fábula de Arácnéa. Compositivamente destaca la simetría que se observa, ya que la obra se articula a base de gestos paralelos invertidos. A nivel cromático contraponen un primer plano cálido y cerrado con un fondo frío abierto. La pincelada es más líquida en los primeros planos de la obra. En muchas ocasiones se esfuma la forma; muchas figuras están construidas solamente con color.

Veo este cuadro a menudo, me gusta perderme en él una y otra vez, descubrir algo nuevo, emocionarme e impregnarme de sus colores y de su luz.

Es innegable que El Greco y Velázquez fueron grandes maestros; tenemos mucho que aprender de sus obras, pero no podemos seguir pintando del mismo modo que lo hacían ellos. En primer lugar porque nunca lo haríamos tan bien; y en segundo lugar porque vivimos en otra época y por lo tanto usamos otro lenguaje y necesitamos inventarnos otro modo de transmitir el arte. Seguimos con el mismo modelo desde el Renacimiento, pero eso ya no nos sirve, no está funcionando.

Tormenta IV, Acuarela s/p 60x48, 2010.
Gris plomo, azul... esos colores que tan difíciles son de interpretar. El resumen de un momento...



En mi oficio o mi arte sombrío...

“En mi oficio o mi arte sombrío ejercido en la noche silenciosa cuando sólo la luna se enfurece y los amantes yacen en el lecho con todas sus tristezas en los brazos, junto a la luz que canta yo trabajo no por ambición ni por el pan ni por ostentación ni por el tráfico de encantos en escenarios de marfil, sino por ese mínimo salario de sus más escondidos corazones. No para el hombre altivo que se aparta de la luna colérica escribo yo estas páginas de efímeras espumas, ni para los muertos encumbrados entre sus salmos y ruisñores, sino para los amantes, para sus brazos que rodean las penas de los siglos, que no pagan con salarios ni elogios y no hacen caso alguno de mi oficio o mi arte”.

99

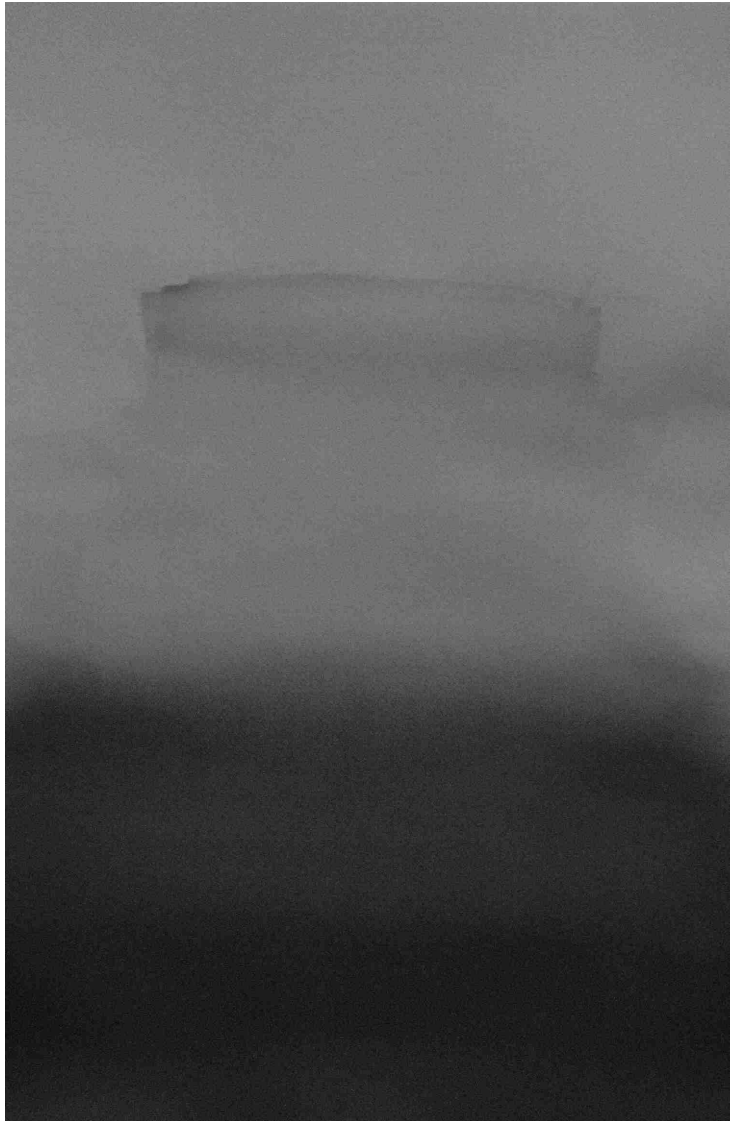
Plegaria

“Vuelvo la esquina de la plegaria y ardo en una bendición del repentino sol en nombre de los condenados me volvería o correría a la escondida tierra pero el sonoro sol purifica el cielo Alguien me encuentra Oh dejadlo que me abraze y me ahogue dentro de su herida terrena Su relámpago contesta mi llanto mi voz arde en su mano ahora estoy perdido en Aquel que enceguece y al fin de la plegaria se oye el clamor del sol”.

Dylan Thomas

N. Y. C. Acuarela s/p 80x40, 2010
Mirar solo el momento, la luz. Esa pincela que representa un breve espacio de tiempo

100



Mi encuentro con Rothko fue decisivo para cambiar la concepción que tengo del arte actual. Al igual que los pintores anteriores Rothko usaba veladuras para conseguir esos efectos de color, esas sutilezas que tienen sus obras. Rothko es la emoción del color, la síntesis.

En sus *Escritos sobre arte* se lee lo siguiente:

“Aquí está aquello de lo que se compone el mundo; una cantidad de cielo, una cantidad de tierra y una cantidad de movimiento”.

O su opinión acerca de la importancia del color en sus obras:

“No me interesa la relación entre el color y la forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales, la tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así”.

Para mí el color siempre fue una preocupación. El color es el diccionario que tenemos los pintores, a partir de él cada uno selecciona un número de palabras y escribe con ellas su libro de poemas.

Uso el color como un medio de narrar emociones, como la brújula necesaria que me lleva a encontrar el equilibrio. No vale cualquier color, mezclo pigmentos hasta encontrar el tono adecuado que rellene esa nota, esa emoción que estoy contando. A veces tardo varios días en fabricar el color que tengo pensado, el brillo concreto, el matiz. Cuando no es el correcto se nota enseguida, no se mezcla con el papel, se queda en la superficie, simplemente no encaja.

Cuando busco una composición concreta, junto con el color y con el espacio, juego con el silencio de la obra. En todas mis obras hay una parte de silencio, como un plano necesario para la reflexión acerca del mundo y de lo que somos. En la composición de mis cuadros siempre hay una zona de silencio, que no es tal ya que a menudo, esa zona está interpretada con un color concreto, que lo transforma. Este espacio dota de mayor importancia al resto de la obra, sin él, la obra tendría demasiado movimiento.

El espacio se ha convertido en una búsqueda continua en mi trabajo. Estoy investigando con él, hablo del espacio que hay entre las cosas, no solo el material sino el espiritual: el espacio que hay cuando mantenemos una conversación con otra persona, o el vacío que hay entre el cielo y los edificios ¿de qué está compuesto? Tiene su propia atmósfera que está cargada de materia, de alma, pero no la entendemos y para representarla nos vemos obligados a dibujar lo que hay alrededor de ella. Para representar el viento necesito pintar un árbol inclinado, pero busco representar el espacio que hay alrededor del árbol, ese vacío y lo que significa (silencio, soledad...) Estos conceptos me llevan a dibujar con colores sobre el papel una y otra vez en busca de esos lugares para tratar de representarlos, para que vibren con el color y tengan presencia. Intento trasladar ese vacío. El color corta el espacio enseñándonos un camino donde los elementos naturales (el espacio con sus transformaciones) juegan un papel fundamental.

Las temporadas que paso en New York se convierten en un reencuentro con los clásicos. La ciudad es para mí un lugar de trabajo. Paseo bastante por sus calles y busco esos matices concretos que se adivinan entre su paisaje urbano algo amontonado. Cuando pinto sobre la ciudad me olvido por completo de ese paisaje urbano que es mero decorado: quito los edificios y pinto lo que hay detrás. Trato de plasmar la luz que se modifica a cada rato, los colores de la gente y todo lo que esta ciudad me aporta. Cuento el comienzo de un momento, el instante. Uso la luz como ruptura con el vacío, con el silencio, que cobra mucha importancia en la serie que llamo N. Y. C. En esta serie utilizo distintos tipos de papel y técnicas diferentes, no me ciño nunca a lo correcto, suelo improvisar con el material para sacar el máximo partido. Cada emoción está interpretada con un color concreto, que la transforma. En esta serie uso composiciones abiertas con muy pocos elementos, juego mucho con los silencios. Busco representar lo esencial, la línea justa, que nada sobre.

Mi pasión por el arte me lleva más allá de la pintura. Investigo nuevas formas de hacer arte y de representarlo. Opino que el arte es algo innato que todos poseemos, que todos tenemos capacidad de hacer arte, pero no todo el mundo la desarrolla. Dibujar,

colorear y modelar son quizá los juegos infantiles más populares y divertidos, pero en el colegio, solo se practican estos juegos hasta una edad temprana. Es una pena, pues opino que estas enseñanzas junto con la música son imprescindibles. Tal vez los artistas tendríamos que hacer algo para que nuestro trabajo enseñara a sentir a la gente, para que desarrollen esa faceta que parece dormida. Me preocupa el vacío espiritual que padecemos actualmente y el lugar que ocupa el arte, pues hoy en día se consume, no se disfruta.

Con frecuencia me sucede que, cuando conozco a alguien y se entera de que soy pintora, la primera pregunta que me hace es acerca de lo que pinto, y para qué pinto. Creo honestamente que el arte no hay que explicarlo: hay que vivirlo. La mayoría de los cuadros nacen por casualidad, bajo las órdenes de las ideas y de los sentidos de quien los pinta, pero carecen de una explicación racional; te gustan o no te gustan.

103

Por eso, cuando visito el MOMA, o cualquier otro museo, me sorprende ver como el público solo trata de hacer fotos de los cuadros, mientras que pocas veces se ve a nadie parado contemplando una obra. Lo hacen a través de la pantalla de su cámara. Nadie parece tener tiempo de detenerse a mirar, pero entonces ¿para qué van a los museos?. Todo esto me lleva a pensar que si desde pequeños, en la enseñanza media se nos ayudara a ir desarrollando esa cualidad artística que todos llevamos dentro, podríamos de verdad disfrutar de una manera plena de las obras que se exponen en los museos, podríamos comprender todo el arte de vanguardia que ahora en estos instantes se está haciendo. No en la versión de una asignatura más que hay que aprobar o suspender como sea; la pintura solamente se aprende con la pintura, es decir, teniendo en nuestras manos la plastilina, la brocha, el pincel, el carboncillo... y sin dogmatismos. Si así fuera, nuestra capacidad de disfrutar del arte, sería muy distinta, más enriquecedora.

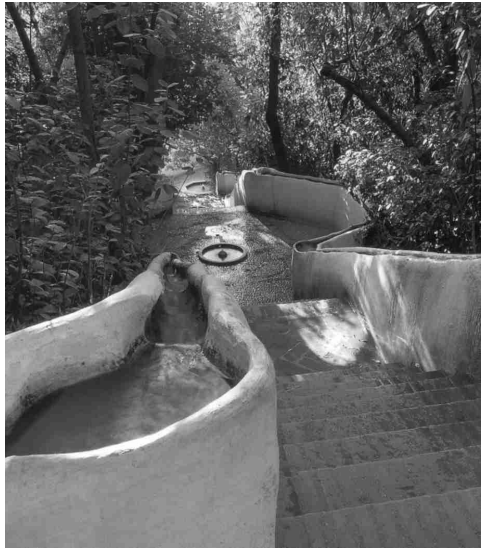
La pintura es poesía, la poesía es pintura, y se puede decir que en el mundo de la pintura hay -como en la poesía- dos tipos de personas: las que tienen una técnica muy depurada y que caminan siempre por caminos trillados y los que -como yo- buscamos sendas nuevas, conjugando lo posible con lo imposible, buscando con honestidad y sobre todo con mucho trabajo, un lenguaje propio.



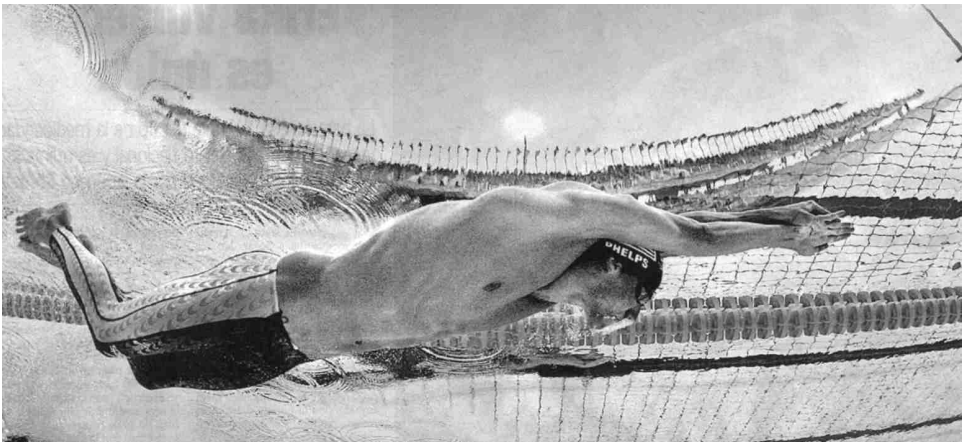
(fig.2) Acequia, curva de nivel



(fig.1) Agua y luz, nacimiento



(fig.3) Ritmo de agua. Escalera. Generalife



(fig.4) Inmersión. Foto: Efe. Publicada en El País, 2004

Re_habitar un paisaje de agua. Bebiendo de la vega

Francisco del Corral y Juan José Rodríguez

Proponemos una nueva mirada al paisaje para facilitar su re_habitación desde la principal materia que lo define, el agua. Se expone como ejemplo un trabajo elaborado en el taller de Proyectos IV en el curso 2010-2011 en la ETSAGranada.

105

“La poesía es más precisa que cualquier cálculo de estructuras”

Joan Margarit

El agua, genera poesía con la precisión de la gota. Así debe ser la arquitectura: generadora de espacio, gracias a la materia.

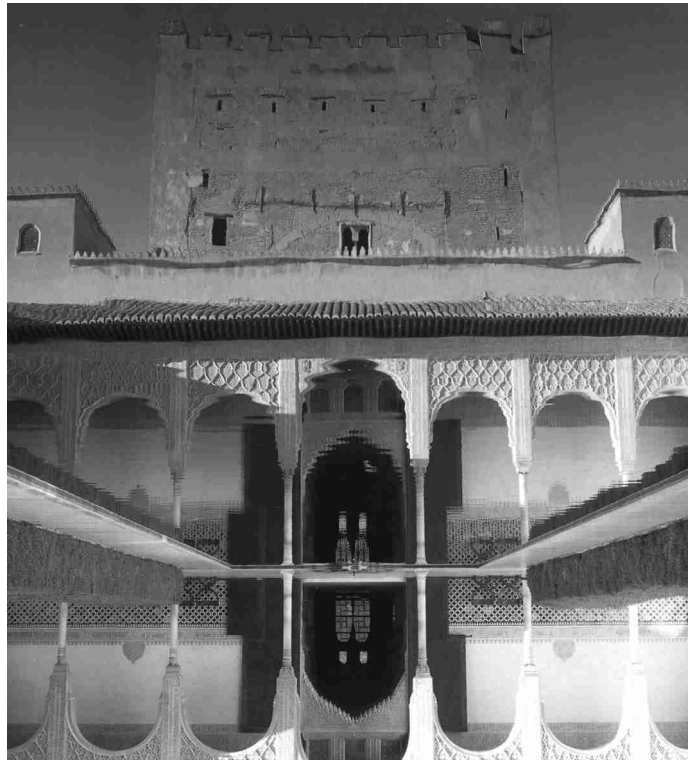
La historia de Granada podría ser contada por un historiador o un poeta mediante intensos textos. Nosotros, como arquitectos, entendemos que son el espacio y sus materias las que deben transmitir la emoción buscada, y de entre ellas el agua, ya que Granada ha escrito su paisaje a lo largo del tiempo con el líquido como texto.

Desde su propia esencia, el agua propone la escala del espacio y sus atributos. En su nacimiento se hermana a la luz y nos muestra la escala de la gota (fig. 1). En su discurrir se hace topografía (fig. 2), escala el territorio y nuestra emoción, como en la escalera de agua del Generalife (fig. 3), y en su almacenarse, nos muestra el reflejo, la profundidad y domestica el paisaje.

Para mirar el mundo desde el agua, para llegar a entenderlo, nos gustaría sumergirnos (fig. 4). Ser carpa en la Alhambra (fig. 5). Ser lente que registre la vibración del mundo y facilite nuestro obrar de *acuitectos*. Comenzar desde lo más íntimo, la necesidad que parte de nuestro interior de “beber” espacios.



(fig.6) *Lente líquida.*
Foto: Remo Salvadori, 1996



(fig.5) *Ser carpa en la Alhambra.*
De una imagen de Antonio Orihuela Uzal

El vaso, membrana que muestra las características de su contenido, es germen creativo, pues ciñéndose al líquido lo cualifica (fig. 6). Transparente en ocasiones, espumoso otras, pero siempre generador de “efectos espaciales” como la refracción o el reflejo.

Proponemos “beber” paisaje en Granada.

Desde lo más íntimo, desde nuestro interior, desde el corazón de agua de una alberca-restaurante en algún lugar en la Vega de Granada, proponemos un viaje a un lugar soñado, un proyecto de arquitectura donde el agua sea nuestra guía y pudiesen tener lugar conversaciones como la siguiente:

-Disculpe, Don Alhambro¹, ¿Sería tan amable de mostrarnos la carta?

-Por supuesto querido *Maitre*.

107

Pero antes, tomen asiento en nuestro Restaurante-Alberca, motor de la “restauración²” paisajística y gastronómica de este territorio.

Aquí tienen la *Carta de Aguas*, degústela y, escalen su sed:

CARTA DE AGUAS

Aguas íntimas

El agua sumergida

El agua sorda

El agua “májica”

El agua que retumba y zumba

El agua en vilo, contenida

El agua que nubla

Aguas domesticadas

El agua loca

El agua que lleva el rumor de los chopos

El agua embustera

El agua de violetas

Aguas territoriales

El agua de la Acequia Gorda

El agua de la Presa Real

El agua de la acequia del Cadí

El agua que acompaña

¹ Personaje creado por Lorca, longitud de miras y corazón granadino coleccionista de sabores de aguas. Historia de este Gallo. En: García Lorca, Federico. *Granada paraíso cerrado y otras páginas granadinas*. Biblioteca de escritores y temas granadinos. Miguel Sánchez Editor. Granada 1989. Pág. 288.

² En relación a la doble acepción del término restauración.

Como entrante les recomendaría alguna de nuestras deliciosas *Aguas Íntimas*. Son aguas que forman parte de nosotros, habitan el interior de las estancias y las definen por las cualidades que estas otorgan. Pueden saborear un *Agua sumergida* en un mundo de reflejos circundante o desvanecerse y desaparecer dentro del paisaje capturado (fig.7).

Otra *delicatessen* es el *Agua "mágica"*, una de las favoritas de nuestro comensal Juan Ramón Jiménez, que durante la primavera de 1924 nos visitó y tuvo tan intensa relación con el agua granadí, que llegó a considerarse fundido con su entorno natural a través de la misma³. Gracias a la reflexión de la luz, este agua se cuele en el interior haciéndolo vibrar (fig. 8).

108

También pueden refrescarse con el *Agua que nubla*, que rebosa de la alberca de cubierta. De movimiento latente y detenido, se ciñe a la luz para ser elemento constructivo, filtro y parasol sonoro que hace más amable la estancia (fig. 9).

Con el plato principal pueden paladear alguna de las llamadas *Aguas Domesticadas*, así denominadas por haber perdido cierta libertad y ser tesoro atrapado y modelado para el deleite de nuestros sentidos.

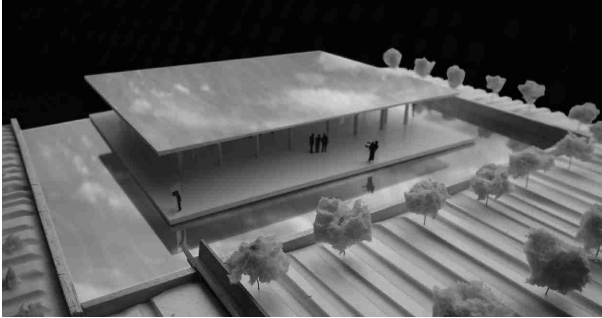
Les acompañarán en su recorrido por los alrededores del restaurante. Se trata de un recorrido pautado, con pequeños rincones y paradas, lugares donde retirarse y disfrutar de sonidos y sensaciones líquidas. Si realizamos el recorrido debidamente, siendo respetuosos con el legado de nuestros antepasados nazaríes, comprendiendo el territorio en silencio, podremos escuchar cómo cuchichean misteriosas las acequias o cómo los aguadores bajan con sus bestias desde la Fuente del Avellano a la voz de "¡Agua! ¡Agua!"⁴.

Encontraremos el *Agua que corre entre los chopos*, llenando el aire de rumores en las alturas (fig.10), o el *Agua loca*, que aprovecha una pronunciada pendiente para correr veloz, generando vórtices en su golpear constante con los laterales de la conducción que la dirige y provocando una intensa oración de infinita letanía.

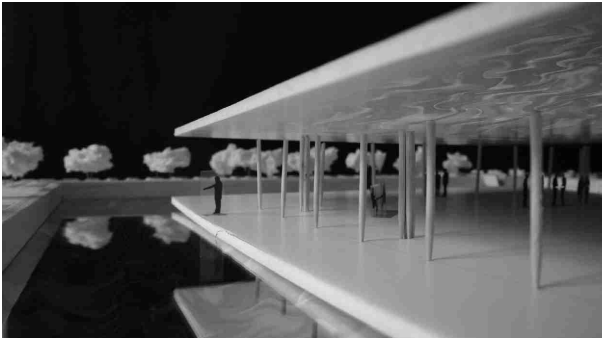
Existen varias paradas de interés en el recorrido, como el rincón del *ladrón de agua* (fig.11), donde se generan sombras para el descanso entre las tramas que dibujan los cultivos y las acequias que pasan o se bifurcan, creando curiosos juegos en su discurrir junto al camino. Unas veces se separan de nosotros, otras parecen esconderse mostrándose misteriosas.

³ Jiménez, Juan Ramón. Olvidos de Granada. *Los libros de la Estrella*. Diputación de Granada. Granada. 2002

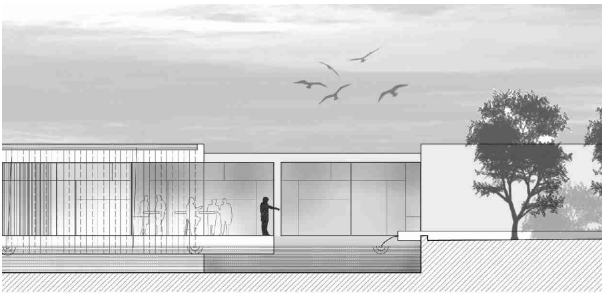
⁴ Ganivet. Ángel. *Granada la Bella*. Ed. Colegio de Doctores y Licenciados & Asociación Ángel Ganivet. Granada. 1998



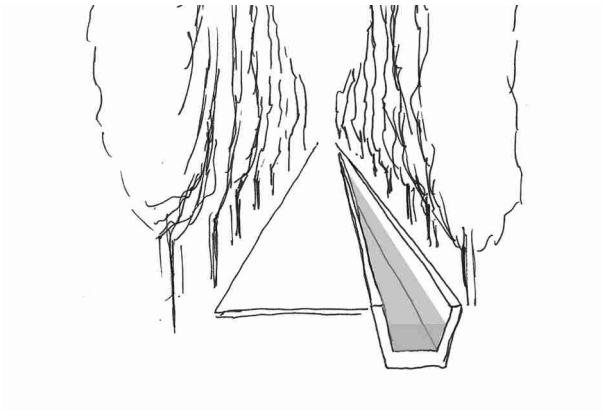
(fig. 7) *El agua sumergida*



(fig. 8) *El agua "májica"*



(fig. 9) *El agua que nubla*. Detalle del alzado del restaurante-alberca



(fig. 10) *El agua que corre entre los chopos*

Así, el *Agua embustera* genera una enigmática sensación de engaño a nuestros sentidos, ya que podemos oírla pero no verla en su recorrido junto a nosotros (fig. 12).

Otra de las aguas que les recomendaría es el *Agua de violetas*, que debemos saborear en el *Rincón de Don Alhambro*, otra de las paradas en el camino (fig. 13). *Don Alhambro*, excelente catador de aguas, hablaba del agua que sabe a violetas, de la que sabe a reina mora, de la que tiene gusto de mármol o del agua barroca de las colinas. Aquí, el agua construye sonidos, reflejos, colores, olores, además de proveer a los agricultores para el riego de sus cultivos. Se juega a darle forma, conducirla, amansarla, crear saltos y discontinuidades, pero sobre todo hacerla llegar allí donde su presencia espreciado tesoro que recupera el territorio como vergel.

110

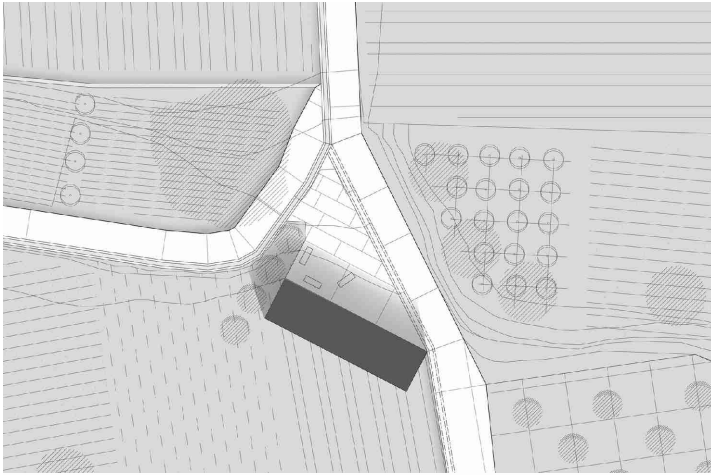
Las aguas toman forma gracias al propio terreno, a la propia materia local compactada y condensada como vaso continente. Se consigue así *re_habitar* el paisaje usando los propios materiales del lugar en su construcción y a los propios agentes locales para reactivar el sistema, haciendo que la población se establezca en su territorio y evitar su éxodo, usando los recursos naturales más cercanos, minimizando los daños logísticos, recuperando la vegetación de ribera en los márgenes del río y devoliéndole el sonido de sus aves.

Como ven, se trata de un proyecto que no persigue construir nada, no confía en un autocomplaciente desarrollo sostenible. Propone tan sólo reconocer el agua como elemento estructurador del paisaje, tratando primeramente de revertir su inevitable devenir y más tarde mantener su frágil equilibrio.

Para acabar con un buen sabor de boca, como último sorbo, podrían probar algunas de las *Aguas Territoriales*, que configuran la cuenca hídrica donde nos encontramos y de donde proviene la materia para la realización de nuestro proyecto.

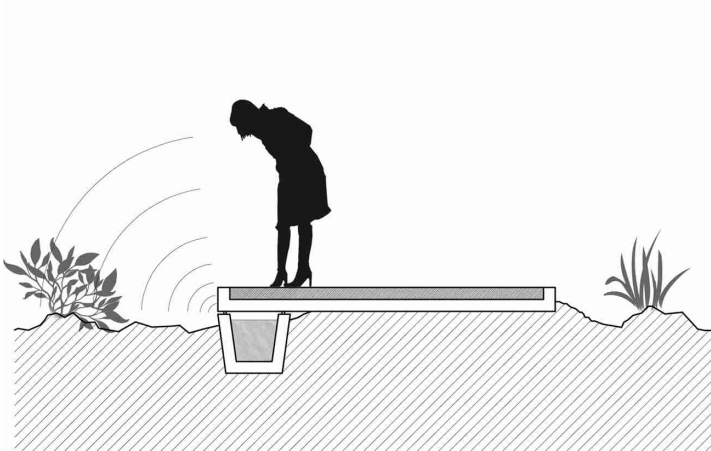
Las *Aguas de la Acequia Gorda* y de la *Presa Real* (fig. 14) nacen del Río Genil a su paso por Cenes de la Vega. Son aguas próximas que nos asombran por su inmensa escala territorial y su presencia a lo largo de la historia de nuestra ciudad.

La *Presa Real*, localizada en la margen derecha del río, fue construida por orden de los Reyes Católicos a comienzo del XVI. En este mismo punto se localiza el azud de la *Acequia Gorda*, construida por *Ahmed ben Jalaf* durante el esplendor del Reino Nazarí. Esta conducción ha servido durante siglos para satisfacer las necesidades de agua de la ciudad de Granada y ha sido la encargada de regar su Vega gracias a sus múltiples ramales y derivaciones (fig. 15). La fuerza de sus aguas ha sido aprovechada por numerosas industrias que usaban molinos hidráulicos como fuerza motriz, llegando a contarse hasta 50 artefactos en las calles Molinos y Cuesta de los

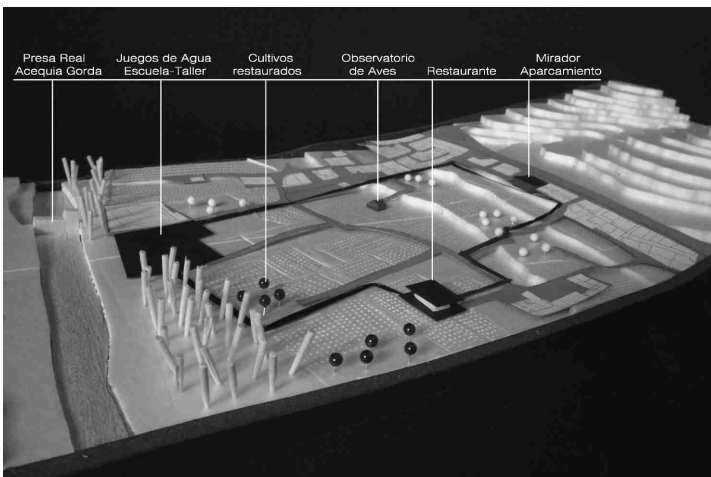


(fig. 11) *Rincón del Ladrón de Agua*, inicio del tramo del agua embustera. Detalle de la planta de ordenación general

111



(fig. 12) *El agua embustera*



(fig. 14) Maqueta general del conjunto. Escala 1 /2000

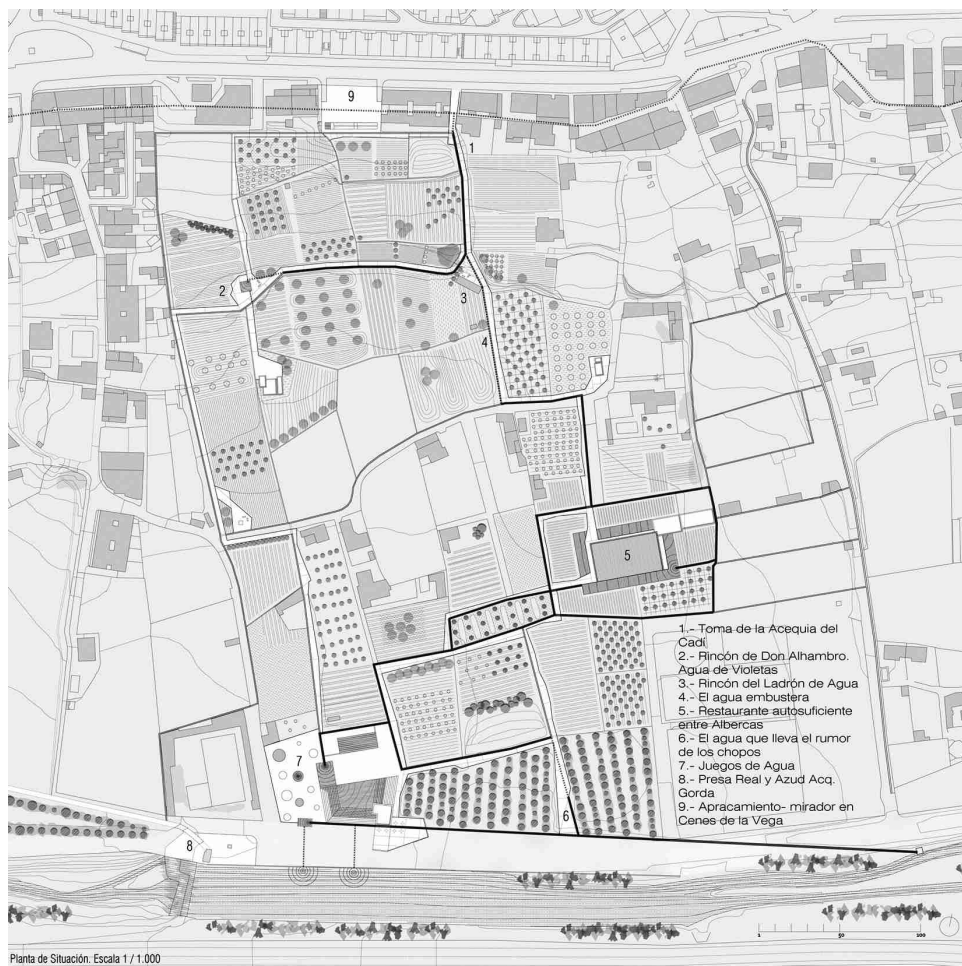


(fig. 15) Azud y ramales de la Acequia Gorda del Genil.
Dibujo extraído de *El agua en Granada y su entorno*



(fig. 18) Vaso. Límites

112



(fig. 16) Planta general de la propuesta

Molinos, entre ellos la Casa-Molino de Ángel Ganivet.

Es pues nuestra responsabilidad *re_habitar* este valioso lugar de forma respetuosa para evitar su rápido deterioro.

El *Agua de la Acequia del Cadí* señala el punto desde donde se *re_circulan* las aguas del sistema (fig. 16, punto 1 en la leyenda). En la distribución general podemos ver la precisión y sinceridad constructiva con que se va labrando el territorio a través del aprovechamiento hídrico y la red de acequias. Es este un lenguaje de mínimos, un dictado de las aguas, sin artificios, que aprovecha las mínimas pendientes para dibujar el territorio.

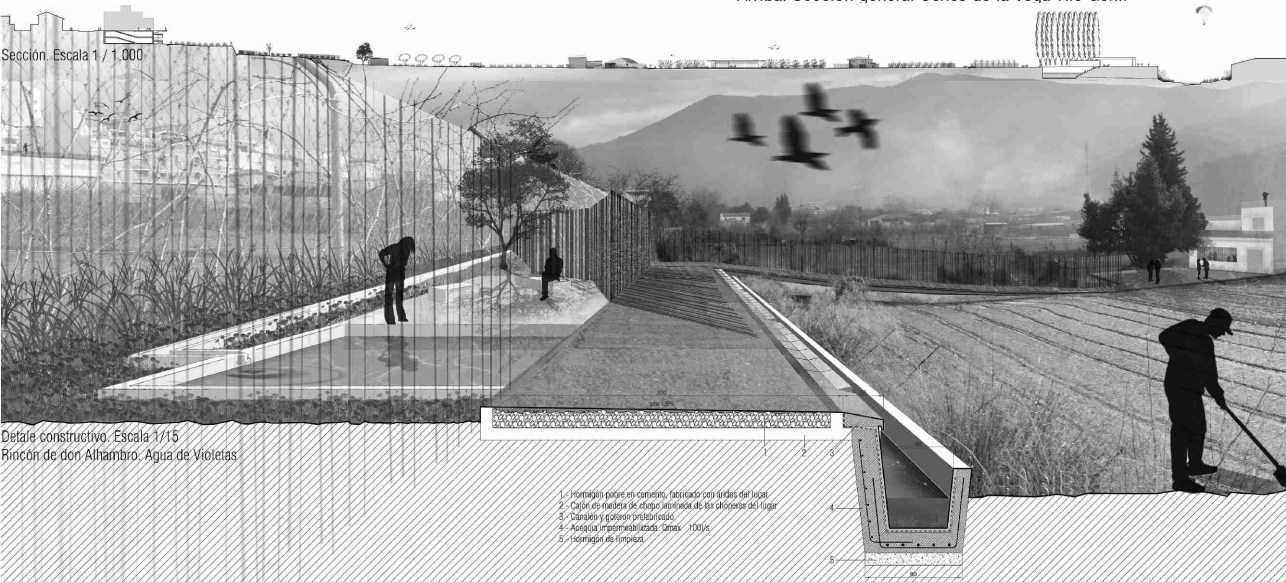
En la planta general vemos el trayecto realizado partiendo del restaurante-alberca (5), recorriendo diversos límites de agua, parando en rincones de interés (2 y 3) y descubriendo situaciones singulares (4 y 6). Hemos aprendido así a jugar con el agua respetando su esencia y valor patrimonial (7) y comprendido que ha de seguir su ciclo natural (1 y 8).

113

Cierra la carta un *Agua que acompaña* a lo largo del recorrido (fig. 17). Nos hace comprender que el paisaje no es más que un hermoso, frágil y sencillo vaso, continente de aguas a las que da forma (fig. 18), y nos hace sentir que, para que la poesía que desprende perdure, debemos permitir al agua ser esencia del espacio.

De este modo, amigos, cuiden del agua, es decir de sus límites. Dejándola ser, sabrá más.

(fig. 13) *Rincón de Don Alhambro, Agua de Violetas*. Sección constructiva
Arriba: Sección general Cenes de la Vega-Río Genil



Bibliografía:

Águila García, Lucía. *La arquitectura del Agua: Fuentes y pilares de la edad Moderna en Granada*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada 2002

Del Corral del Campo, Francisco. *Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada. 2008

Ganivet, Ángel. *Granada la Bella*. Ed. Colegio de Doctores y Licenciados & Asociación Ángel Ganivet. Granada. 1998

García Lorca, Federico. *Impresiones y Paisajes*. Ed. Cátedra. Madrid. 1994

González Cachinero, J.M.; Molina Jiménez, F.J.; García Martínez, A. y Arellano Ferrer, M.J. *Aves acuáticas de la provincia de Granada*. Ed. Caja Granada, Obra Social. 2006

Jiménez, Juan Ramón. *Olvidos de Granada. Los libros de la Estrella*. Diputación de Granada. Granada. 2002

Ruiz Ruiz, Manuel y Barbosa García, María Vicenta. *El agua en Granada y su entorno*. Consejería Educación y Ciencia. Consejería de Cultura. Gabinete Pedagógico de Bellas Artes de Granada. Junta de Andalucía y EMASAGRA S.A. 2ª Edición. Granada 1998.

114

Legislación:

Ley 9/2006, de 28 de Abril, sobre EVALUACIÓN DE LOS EFECTOS DE DETERMINADOS PLANES Y PROGRAMAS EN EL MEDIO AMBIENTE (BOE num102, 29/04/2006)

Ley 7/2007, de 9 de Julio, sobre GESTIÓN INTEGRADA DE LA CALIDAD AMBIENTAL (BOJA num102, 20/07/2007)

DECLARACIÓN DE TOLEDO. "Edificación Sostenible. Revitalización y Rehabilitación de Barrios" (2010)



(fig. 17) Vista desde el Mirador-Aparcamiento situado en Cenes de la Vega.



Charla-Recital LiveSpeaking. Salón de Plenos del Ayuntamiento de Granada. Abril 2011

Lo profano y lo sagrado en el arte del flamenco

Alfredo Arrebola

Suena la guitarra por Malagueña del Mellizo:

117

*Era en el mundo necesario
que Dios se hiciera hombre.
Tan fielmente se cumplió
que ahora sólo vivimos
De la presencia de Dios.*

*De rodillas...
vamos a hincarnos de rodillas
ante ese nombre tan divino;
nombre sobre todo nombre
que del cielo nos vino.*

Alfredo Arrebola

¡Buenas tardes, amigos todos!

Con los sonos musicales de la guitarra de Ángel Alonso y el “Cante por Malagueña”, de vuestro amigo Alfredo, queremos expresar nuestro más profundo agradecimiento a LiveSpeaking por haber sido invitados a exponer -teórica y prácticamente- algunas ideas sobre “Lo profano y lo sagrado en el arte del flamenco”, es decir, qué idea se tiene de Dios en el Cante Jondo.



Angelita Vargas con Pájaros. 30x40 óleo sobre madera. Marvin Steel, 2011

Nadie podrá negar la importancia que para la religión ha tenido la música a lo largo de su desarrollo histórico, como elemento indispensable para acercarse a los fieles. Y, pienso, que de todos es conocida la interacción entre la música y el Catolicismo en Andalucía. Es cierto, asimismo, que la religiosidad en esta tierra -llamada la "*Tierra de María Santísima*"- es un fenómeno sorprendente. Andalucía es una tierra impregnada de religiosidad -cfr. "*La religión en Andalucía*", pág. 9 de "Biblioteca de Cultura Andaluza, nº 37- y ésta se expresa de mil formas en su arte, en su folklore, fiestas, costumbres y hábitat... La religiosidad es un fenómeno sorprendente en las tierras del Sur y se canaliza en la forma de vivir y de ser del pueblo.

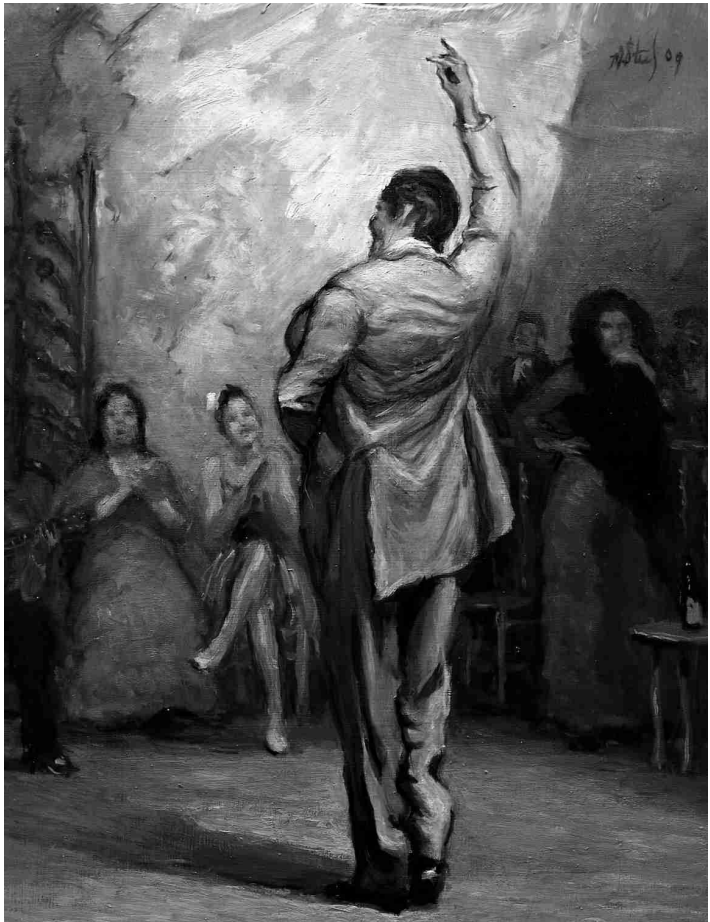
En esta línea está el pensamiento del flamencólogo Ramón Porrás en su "Donde Dios era UNDEBE" (*Candil*. Revista de Flamenco. Peña Flamenca de Jaén): "En un país donde en el que se han operado grandes síntesis doctrinales y científicas es arriesgado preguntarse por el tema de Dios".

119

El flamenco, que forma parte del acervo cultural del pueblo andaluz, recoge de manera muy heterogénea las referencias al ser trascendente. Tal vez, porque el Cante Jondo es en sí mismo otra gran síntesis cultural -proclamado recientemente "Patrimonio Cultural de la Humanidad" (UNESCO, Noviembre 2010)- y como toda síntesis concilia y refunde elementos antagónicos. De ahí la necesidad de saber diferenciar entre Religión y Religiosidad.

El Diccionario de la RAE nos dice que religión "es el conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos, de veneración o temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto".

La Antropología de la religión -rama de la Antropología General- estudia la religión como fenómeno humano. No se ocupa de lo sagrado en sí, de lo sobrenatural, o de lo divino, sino que su interés se centra en los hechos religiosos. Según Michel Meslin -"Aproximación a una ciencia de las religiones". Madrid: Cristiandad, 1978- las ciencias del hombre, precisamente por ser tales, no comprenden lo sobrenatural. Sin embargo, esta afirmación no quiere decir que los hechos religiosos, los hechos simbólicos, carezcan de especificidad en el proceso social. A nosotros -Señoras y



Paco Valdepeñas, El Rey de los Gitanos. Óleo sobre madera. Marvin Steel, 2009

Señores -no nos interesa la religión en abstracto, sino la religión entendida como un fenómeno específicamente humano que va más allá de las necesidades básicas de las personas. La religión, así aceptada, sólo la podremos comprender y conocer, acercándonos a lo que el hombre dice o hace de ella, es decir, a través de las creencias, de los ritos y de los símbolos. He aquí, pues, el sentido de “Lo profano y lo sagrado en el arte flamenco” en su triple forma de Cante, Baile y Toque. En síntesis: recurriendo a expresiones humanas que pongan de manifiesto esa estrecha relación del hombre con lo divino, con lo sagrado, relación que se materializa en la religiosidad:

121

Hablo con Dios y le digo,
de noche entro en mi cuarto;
hablo con Dios y le digo:
que mentira me parecelo que tú has hecho conmigo.

Popular

Al Cristo de la Humildad
un ramito de amapolas
yo le tengo que llevar.

Francisco Salguero

La tienes que venerar
ya te he dicho que a mi mare
la tienes que venerar
como a la Virgen del Carmen
que está puesta en el altar.

Popular

Dicen que Cristo, del templo
a los falsos fue y echó;
si ahora viniera a este mundo,
iqué no haría el Redentor!.

Francisco Salguero



De todo ello se deduce que lo “sagrado” es la historia de esa relación entre lo que el hombre cree, las creencias, y lo que el hombre hace, las prácticas y expresiones de esas creencias, conforme al criterio del antropólogo Salvador Rodríguez Becerra en “Religión y fiesta”. Sevilla: Signatura Ediciones, 2000.

De este forma, sólo podremos acceder a “lo sagrado”, a “lo religioso”, a través de las respuestas que el hombre nos ofrece y elabora en un espacio y en un tiempo dado y que queda expresado a través de la cultura, y más concretamente dentro de la cultura andaluza. En este sentido, es dentro de esa cultura, y más concretamente dentro de la cultura andaluza, donde encontramos dos realidades que siempre han ido unidas y sobre todo en momentos determinados, momentos éstos que denominamos fiestas.

123

Estas dos realidades son por un lado la RELIGIOSIDAD, entendida como expresión de la religión, como la práctica y esmero en cumplir las obligaciones, cómo el pueblo siente y manifiesta su relación con la divinidad; y por otro lado, la MÚSICA y especialmente el Flamenco como música andaluza por antonomasia. Dos realidades que no sólo van unidas sino que forman parte de ese acervo cultural que está presente en la mayoría de las fiestas y grandes rituales de Andalucía. Aquí cabría hablar extensamente de la “religiosidad popular” en su aspecto histórico, filosófico, antropológico, teológico, etc.

Ahora bien, no debemos olvidar el desinterés por las expresiones populares por parte de la Iglesia. Hasta las reformas llevadas a cabo a raíz del Concilio Vaticano II (1962-1965), concilio de base pastoral, que impulsaron el reconocimiento de un pluralismo –considerado legítimo- de formas de expresión en las capas llanas de la sociedad. Aspectos hasta entonces relegados, como la participación de los fieles en la liturgia, el respeto a las tradiciones particulares de las iglesias, etc., fueron tenidos en consideración. La Iglesia Católica posconciliar, en su búsqueda de nuevos medios más cercanos al auténtico lenguaje del pueblo, utilizó también la música y en el caso que nos ocupa -hic et nunc- el Cante Jondo, como portador de valores religiosos. Las experiencias y manifestaciones religiosas de los individuos pueden tener lugar en el ámbito privado o en público. Las primeras suponen una relación personal e inmediata de los individuos o pequeños grupos con lo divino, fuera de la vista de los demás o en un espacio reservado. Las segundas suelen desarrollarse en lugares considerados sagrados y están casi siempre sometidas a ciertas reglas que indican el modo cómo se debe efectuar la comunicación con lo sobrenatural.



Estas manifestaciones religiosas que tienen lugar en espacios públicos pueden ser de carácter corporativo y comunitario o de carácter individual. Las prácticas religiosas colectivas adoptan generalmente la forma de liturgia y rituales, procesiones, romerías, etc., precisan de la participación activa de grupos o comunidades y tienen una significación que supera los límites de lo estrictamente religioso.

La religiosidad popular tiende a buscar respuestas y soluciones a necesidades básicas. Se trata de establecer con lo divino relaciones que sean más sencillas, más directas y más rentables. Normalmente los planteamientos teológicos resultan demasiado elevados debido a su lenguaje conceptual; la religiosidad popular establece la creación de otros lenguajes más cercanos a la gente. Con frecuencia se propagan leyendas, relatos maravillosos que se convierten en modos más sencillos y cercanos de percibir lo sagrado. La religiosidad popular no dispone de dogmas ni de catecismo, y -según Rodríguez Becerra, op. cit. pág. 34- supone una praxis poco intelectualista en la que predomina la búsqueda de formas más intuitivas con predominio del sentimiento, del afecto y de la imaginación, es una forma religiosa realmente vivida.

125

Tiende la religiosidad popular a establecer relaciones más directas con lo divino, y sus expresiones subjetivas y emotivas responden al deseo y a la necesidad de relacionarse con lo sagrado mediante promesas, novenas y toda una serie de prácticas devocionales que se encamina hacia ese fin. Una subjetividad que no es solamente individual, sino que abarca a un "nosotros colectivo", de los habitantes de una región o pueblo.

Debemos destacar aquellos lugares sagrados en los cuales el hombre entra en comunicación con la divinidad. En torno a las ermitas y santuarios, lugares éstos menos controlados por la autoridad eclesiástica, se concentran creencias populares y se organiza todo un sistema de ritos colectivos como peregrinaciones anuales, procesiones, rogativas, etc.

Presupone también la religiosidad popular la existencia de poderes sobrenaturales a los que se dirige un ritual que es considerado central en las relaciones del hombre con los mismos. Esta relación -debemos añadir- no se destina a la búsqueda de la salvación o la recompensa en la otra vida, sino a solucionar problemas terrenales, eso sí, con la participación directa de esos seres divinos, especialmente La Virgen, Cristo

y los santos que actúan en razón del poder de que están investidos, sin que los fieles se cuestionen si éste emana de ellos mismos o lo tienen delegado.

En las creencias y prácticas religiosas participan la mayoría de los miembros de la sociedad hasta el punto de ser aquellas, rasgos identificadores más que otras formas culturales. En definitiva, la religiosidad popular es algo vivo cuyas modalidades varían históricamente y, a pesar de ello, las formas populares permanecen aun cuando se produzcan cambios pastorales y doctrinales.

126

Tras mi larga experiencia cantadora e investigadora, sólo planteo aquí una pregunta: ¿Por qué se mantiene “lo religioso” en contra de las predicciones fatalistas que auguraban su desaparición a medida que el grado de racionalidad aumentaba en el hombre?. La religiosidad permanece -conforme a mi criterio- en el tiempo por encima de las instituciones y sus disposiciones de gobierno, y esa sensación de permanencia establece una estrecha conexión del presente con el pasado y con el futuro.

En mi libro *“La espiritualidad en el cante flamenco”* (Universidad de Cádiz, 1988) dejé dicho que la “Fiesta” es uno de los momentos donde se puede expresar la religión y la “religiosidad” claramente y, por lo general, casi toda fiesta andaluza colectiva tiene una motivación religiosa. Está más que demostrado que las fiestas religioso-populares contribuyen a revivir las raíces del pueblo, constituyendo un reflejo de una identidad colectiva manifestada en sus nostalgias y esperanzas. De esta manera, parte de la experiencia personal y colectiva de los miembros de una comunidad encuentra sentido dentro de la fiesta, al concebirse éstos como pertenecientes a un universo simbólico-significativo que existía antes de que ellos nacieran y seguirá existiendo después de su muerte, al participar en ella.

Creemos firmemente que si fiesta y religión van unidas -tal es la idea de folkloristas, antropólogos, flamencólogos...- podemos añadir que unida a la fiesta va la música, y en Andalucía -¡cómo no!- unido a muchas fiestas está el flamenco. Sin la menor duda defendemos que la música en general y el flamenco en particular funcionan en Andalucía como elementos que, presentes en fiestas, contribuyen a informar sobre los valores y la socialización religiosa andaluza.

Por consiguiente, si la religión y la fiesta -no planteo problemas metafísicos, ni

teológicos, sino experiencias vividas- constituyen elementos constructores de identidad, llegaremos a la conclusión clara y evidente que la religiosidad popular (lo profano versus lo sagrado), la fiesta y el arte flamenco determinan tres grandes marcadores de identidad andaluza. Así lo testimonia la historia, la literatura y la música en sus diversas formas.

Como ejemplos paradigmáticos, dentro del amplio abanico festivo andaluz, debemos analizar: Navidad, Semana Santa, fiestas patronales, fiestas por excelencia en muchos pueblos de Andalucía, en cuyas romerías y procesiones, la música es un elemento indispensable. Por tanto, podemos explicar ampliamente el complejo mundo de los Villancicos populares y flamencos, la Saeta, el cante hecho oración y las Misas Flamencas. De todas estas manifestaciones culturales y artísticas he dejado testimonios oral, escrito y discográfico. Doy gracias a Dios por haberme concedido gratuitamente ese privilegiado don a favor de todos mis hermanos, creyentes y no creyentes.

1.- Malagueñas y Bandolá

Del Cristo del Desengaño,
si es que pasas por la ermita
del Cristo del Desengaño,
por Dios te pido, hermanita,
que hables con el ermitaño
siquiera una palabrita.

Plaza de los Herraeros
a la entrá de Graná;
está la Virgen del Triunfo
con veinticinco faroles.

Popular

3.- Tarantas

En el fondo de una mina
clamaba un minero así:
¡En qué soledad me encuentro!
¡Es mi compañía un candil!
Y yo la salía no la encuentro.

Mi carburo dio más luz
Viendo una imagen divina.
Yo con la vista cansina
Ví a Cristo en una cruz
En el fondo de una mina.

Alfredo Arrebola

2.- Soleares

No tiene sabiduría
el que no encuentra consuelo.
Hasta el pájaro más triste
cuando canta, mira al cielo.
Mi madre me lo decía
y ella nunca me engañó:
El que roba a los pobres
no tiene perdón de Dios.
Si es que sabes esperar,
mañana serán limones
las flores del limonar.
Porque Dios es mi destino,
Son estrellitas del cielo
las piedras de mi camino.

Francisco Salguero

4.- Tientos

Al Cristo de la Humildad
un ramito de amapolas
yo le tengo que llevar.

Dicen que son las palomas
estampa de la pureza,
imagen del limpio honor
y del querer con firmeza.

Si bajaran del alto cielo
los serafines
a hablar contigo,
De flores te coronarán
"sentrañas" mías,
yo te lo digo.

¡Ay, que te quiero,
lo que yo te quiero!
Sin ti, mi vida
¿"Pa" qué la quiero?.

Popular

5.- Fandangos

Le pedí a la gente perdón
desde mi alma inocente.

Le pedí perdón a Dios
y Dios condenó a la gente
que nunca me perdonó

Cuando maldices a Dios
tienes tu propia creencia,
porque, hasta en la maldición,
vas sintiendo la presencia
de aquel que te remedió.

Jose María Lopera

7.- Peteneras

Despertad, rudos pastores,
soy el arcángel Gabriel
y vengo para anunciaros
que en una cueva de Belén
ha nacido un zagal
que es el Mesías de Israel.

Gloria a Dios en las alturas,
paz y alegría en la tierra,
y a toda humana criatura:
cese en el mundo la guerra
que el amor y la ternura
la ira y el mal destierran.

Popular

6.- Caña

Por aquella noche oscura
yo iba buscando a Dios
sin saber que lo llevaba
dentro de mi corazón.

Mi cante es una oración
y, hasta cuando yo me callo,
va rezando el corazón.

Alfredo Arrebola

8.- Seguiriyas

Dios mío, ¿qué es esto?
Cómo sin frío ni calenturita
yo me estoy muriendo.

Yo no le temo a la muerte
porque el morir es natural.
Lo que yo le temo son a las grandes cuentas
que a Dios le he de dar.

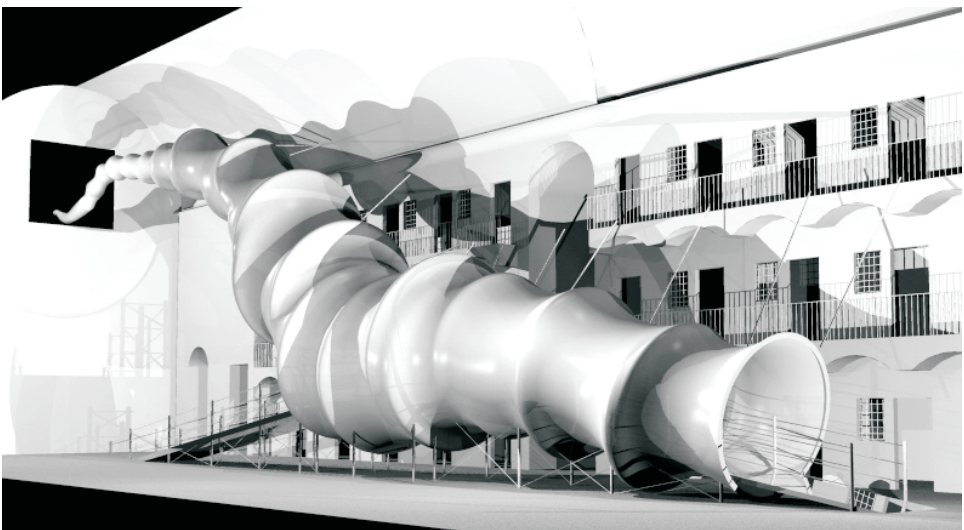
Dices que duermes sola,
mientes como hay Dios
porque de noche con el pensamiento
dormimos los dos.

Popular

9.- Saeta por Martinete

Cuando te crucificaron,
Cristo de la Expiración,
nació en el Monte Calvario
un clavel de redención.

Alfredo Arrebola



Útero gigante. Infografía. Proyecto fin de carrera de proyecto. Francesca Mazzara

Puesta en escena

Francesca Mazzara

Estamos acostumbrados a relacionar la expresión “puesta en escena” con la representación de un espectáculo teatral, es decir, con la construcción de una obra que utiliza parámetros de espacio y tiempo del modo más parecido posible a la realidad, y la puesta en escena es, efectivamente, el resultado del montaje escénico de un espectáculo, teatral o cinematográfico.

131

El cine por ejemplo, pone en escena un cuento, una narración -real o totalmente irreal- construyendo escenografías o utilizando escenarios naturales, escogiendo paisajes concretos y creando así el marco estético de una “película”. En la mayor parte de los casos, las películas se inspiran en los libros. Eso significa que sin la literatura la escenografía no encontraría su espacio (¿cómo se podría representar una historia sin guión?); pero a diferencia de la escenografía, la arquitectura puede vivir sin tener en cuenta esta relación.

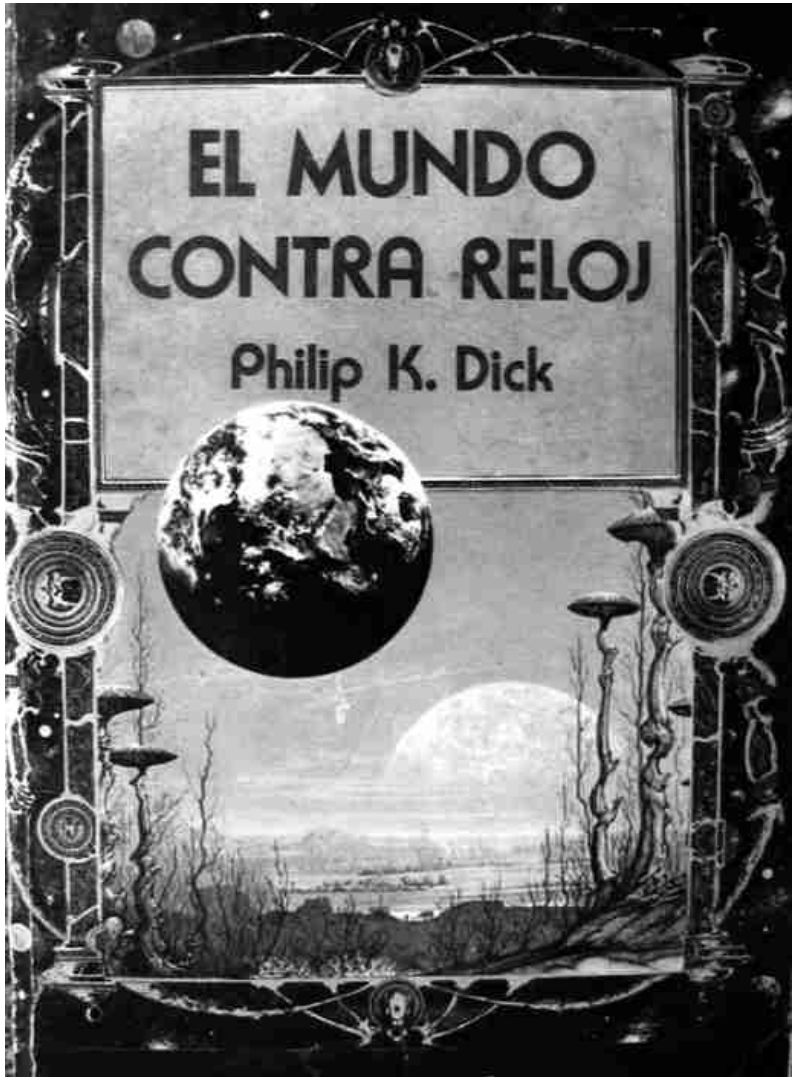
Así, se plantea una pregunta interesante: ¿hay alguna relación entre escenografía y arquitectura?

Afirma al respecto Gordon Craig: “una vez la escenografía fue arquitectura. Más tarde se convirtió en imitación de la arquitectura. Después en imitación de la arquitectura artificial. Así que perdió la cabeza, se volvió loca y a partir de ese momento está en un manicomio”.¹

El arquitecto y profesor Andrea Moneta² desarrolló una investigación sobre la relación entre arquitectura y escenografía en la gestión del entorno artificial o “espacio antropizado”, es decir, en el conjunto de cambios que sufre un ambiente natural debido a la presencia del hombre.

¹ Graig, Gordon. Per un nuovo teatro. Il mio teatro (en cursiva). Feltrinelli. Milano. 1913. Pág. 173

² Profesor de escenografía en la Facultad Valle Giulia de la Universidad “La Sapienza”, Roma



Portada de *El mundo contra reloj*, Philip K. Dick

Se puede hacer uso del concepto de espacio antropizado, también para un ambiente artificial, interviniendo escenográficamente sobre una arquitectura preexistente y darle un aspecto diferente. Es así como se destacaría la relación entre arquitectura y escenografía.

Una de las muchas citas del arquitecto Le Corbusier (maestro del Movimiento Moderno) ha inspirado mis ideas sobre la misma relación. El intenta poner la arquitectura en la esfera del arte, una disciplina que forma el entorno humano por el ser humano mismo.

“La arquitectura es una cuestión de arte, un fenómeno que suscita emoción, aparte de los problemas de la construcción, más allá de ellos. La construcción sostiene; la arquitectura conmueve”. Le Corbusier

133

Más allá de los problemas de la construcción (porque la arquitectura es también técnica de proyectar estructuras y espacios), podemos comprender la importancia de la finalidad comunicativa: transmitir emociones.

El proyecto que presentaré brevemente en estas líneas pone en evidencia esta relación. Como en el cine, representa un modo de poner en escena una idea a partir de un libro; es decir, son reinterpretaciones de ideas preexistentes. En este caso específico, el libro del que se parte es una novela de ciencia-ficción de Philip K. Dick, *Un mundo contra reloj*.

“Estamos en 1998 y las cosas han cambiado mucho. El tiempo ha invertido su fluir: los muertos vuelven a la vida, y la gente se va haciendo joven en lugar de vieja. Eso porque en 1986 se ha verificado un fenómeno llamado “fase Hobart” que ha causado la inversión del tiempo”.³

El autor imagina un mundo donde los humanos resucitan desde la muerte, pero solo para vivir la propia vida al revés, desde la vejez hasta volver al útero materno. Y la lectura de esta novela me proporcionó ideas para proyectar un hipotético espectáculo teatral.

3 Philip K. Dick, (Chicago, 1928 – Santa Ana, 1982) *Un mundo contra reloj*. Ed. Ciencia ficción, 1967



Corredor del reformatorio Sant Michele. Grabado, Carlo Fontana



Vista exterior del Sant Michele a Ripa



Vista interior del Sant Michele a Ripa

La más fuerte de ellas fue proyectar un “útero” gigante, en el que la gente se pudiera introducir. Como guión usé el libro mismo y de acuerdo con los textos originales el conjunto debía ser un lugar cerrado.

La novela parece ser bastante oscura, casi absurda y pone particular atención a los detalles de un recorrido inverso que lleva al lector fuera de la realidad. En consecuencia, la elección del sitio donde poder representar la narración, era fundamental y finalmente me decidí por una ex-cárcel de menores, el complejo monumental San Miguel Grande de los arquitectos Carlo Fontana y Mattia de Rossi, 1834.

La cárcel se distribuye en cuatro grupos de celdas a tres niveles y separadas por un gran crucero que conforma una amplia sala central, de más de 14 metros de altura. Las celdas están provistas de dos ventanas, una abierta al exterior y la otra, al lado de la puerta y con una rejilla, abierta hacia la galería interna. Siendo las celdas para niños, las dimensiones son reducidas para una persona adulta.

135

Se pensó situar el enorme “útero” en la gran sala central, anclado a una estructura de hierro y cubierto por una membrana plástica traslúcida elaborada en un material llamado Barrisol, y al que se accede a través de una pasarela.

El espectáculo es itinerante y dinámico; se invita a entrar al público mediante la iluminación, las proyecciones, voces o sonidos... que lo llevan a un recorrido interactivo que lo involucra en la representación.

Celda tras celda, escena tras escena, agacharse para entrar, la sensación de opresión, concentrarse y distraerse en el mismo instante, salir, moverse, empezar de nuevo... y el “útero” en el centro, constantemente iluminado por proyecciones inherentes a la representación. Hasta introducirse en él, observar, tener la sensación de estar disperso y protegido a la vez. Después, salir; volver a la “realidad”. El fin de una puesta en escena y, tal vez, el principio de otra que todavía está por descubrir. Lo interesante de esta representación es el público: el espectador es parte integrante del espectáculo. “El público es la entidad con la cual compartir la obra. Un público con el que instaurar una dinámica de ilusiones⁴”.

Como se ha señalado más arriba, de particular importancia en esta escenografía es la elección del lugar, porque transmite determinadas sensaciones al público. El espacio escénico está formado por el espacio arquitectónico en el que estamos, lo cual influye particularmente en el éxito de la puesta en escena.

4 Studio Azzurro, Roma.



Ya en el siglo XVI se determinó una relación importante entre escenografía y arquitectura; durante varios siglos, estos términos coincidieron acercándose en la disciplina del dibujo y de la representación del espacio arquitectónico.

La puesta en escena de este libro, me ha llevado a interesantes reflexiones. He observado la existencia de diferentes “puestas en escena” en distintos ámbitos de la vida.

La escenografía no es solo una representación teatral o cinematográfica. Si lo pensamos más profundamente, la puesta en escena está siempre presente en nuestra vida. Desde siempre, involucra realidades diferentes entre sí, que de alguna manera se convierten en contiguas o complementarias mediante dicha puesta en escena.

137

Arquitectos, decoradores, diseñadores o estilistas de moda usan la puesta en escena para desarrollar ideas, proyecciones mentales, sueños, proyectos e inspiraciones.

A través de la comunicación visual se puede transmitir un mensaje. Una imagen que representa la realidad, nos la evoca. La representación de datos mediante recursos gráficos, también expresa una idea, es lo que llamamos “diseño gráfico”. Se puede representar así visualmente la relación entre símbolos e ideas, creando un cambio del espacio visual.

Así como el diseño gráfico pone algo en escena, se puede usar por ejemplo para destacar una tienda. Se pone así en escena, “escenografiado”, algo relacionado con la arquitectura, que transmite un mensaje.

El mensaje puede tener varios significados. Cuando se quiere anunciar algo, o dar publicidad, se intenta de alguna manera influir en las actitudes y en las elecciones de los individuos en relación al uso de los servicios.

Y así, dice Arnaldo Pomodoro: “no me interesa la escenografía ilustrativa o celebrativa, la tarea del escenógrafo es, en efecto, “mediar” visualmente el texto con creatividad y fantasía para un nuevo público, en un nuevo periodo histórico diferente”.⁵

Colaborando con un estudio de arquitectura, he profundizado este concepto del cambio de espacio visual, efectuando una relación entre grafismo y arquitectura.

Poniendo sobre el cristal de un escaparate algo que llame la atención, de alguna manera se pone en escena lo que hay detrás y se responde así a más de una función.

⁵ Pomodoro, Arnaldo. *Una entrevista con Sandro Parmiggiani*. 2006



Farmacia Lda.Begoña Echave. Bizkaia. LoretoSpáARQUITECTURA



Clínica SaluX, Salobreña (Granada). LoretoSpáARQUITECTURA

Este ejemplo manifiesta como la puesta en escena puede dar forma a una identidad. Detrás de eso, hay un diseño de una identidad corporativa, o sea un proyecto de comunicación visual personalizada. A través de la identidad corporativa, una empresa puede transmitir su mensaje y ser reconocida por el público, que es su objetivo. El mensaje se asocia a colores, formas, imágenes, caracteres, música, etc, elementos todos que forman parte de esta asociación de ideas, sugiriendo el mensaje de la identidad corporativa.

En este caso específico, se aplicó este concepto a dos empresas diferentes: una farmacia y un centro de salud. Cada una con necesidades diferentes, distintos mensajes y funciones, han sido resultas con la misma idea: poner un vinilo en la fachada trabajado gráficamente.

139

Para la farmacia era indispensable hacerse ver, también durante la noche. Así que se escribió el nombre "farmacia" sobre el cristal de la ventana al estilo graffiti, buscando una expresión moderna. Las cruces (símbolo habitual de las farmacias) parecen moverse al lado de la escritura; los colores verde y blanco, hacen referencia a los colores convencionales de una farmacia, así como el verde es un reclamo a la naturaleza o al bienestar y el blanco a la luz.

Por el contrario, el centro de salud necesitaba cubrir, tapar un poco lo que había detrás del cristal: una sala de espera. Así que para atraer al público desde fuera y evitar al mismo tiempo la visibilidad del interior, se ha pensado jugar con las letras del nombre del centro, impresas a distintas escalas para la composición del vinilo. La finalidad es atraer la atención de la gente de fuera hacia lo escrito y al mismo tiempo, desde dentro otros espectadores observan sin ser vistos.

También aquí el diseño gráfico utiliza símbolos: las letras. Estas letras experimentan una continua repetición, como si del párrafo de un libro se tratase, pero compuesto por la misma palabra.

Se confirma entonces, cómo a través de la comunicación visual se puede conseguir una comunicación entre el espectador y la obra misma. Por definición, el espectador es el sujeto que mira con atención un objeto, es quien aprecia (o no) una obra o asiste a un espectáculo.

En el caso del espectáculo, como ya hemos visto, esta percepción puede transformarse generando una relación más profunda en la que el espectador puede mezclarse con la representación o con el artista mismo.



Diseños para serigrafías y estampaciones sobre camisetas. Francesca Mazzara

También en la moda, los estilistas producen algo que será puesto en escena por otras personas. En este caso hay una relación entre espectador y actor. La ropa permite una comunicación continua por la calle, el lugar donde vivimos.

Imprimiendo dibujos sobre una camiseta, se crea una relación entre quien la lleva y el espectador. El Studio Azzurro, fundado en 1982 como un grupo internacional de artistas de nuevos medios de comunicación, considera que:

Ciudadano = espectador = actor diurno

Pues bien, si con el diseño gráfico se puede poner en escena una arquitectura o cuando la arquitectura misma parece una puesta en escena ¿Dónde está el límite de la escenografía? Y cuando se implica al público (trajes, moda...) ¿Hay diferencia entre el artista y el espectador? ¿O se parecen cada vez más?

141

La puesta en escena nos sorprenderá más de lo que podemos imaginar, esperando no confundir totalmente la realidad con su representación, aunque, la representación de las cosas forma parte de nuestra vida.

El teatro siempre ha sido una manera de escenificar algo real. Nació como la representación de una ilusión. Ilusión creada por el hombre que la necesitaba.

“La necesidad de ilusión es una función biológica del hombre, es también entonces un elemento importante en la construcción de nuestro mundo, ya que este mundo no es solo un producto de hechos materiales, sino también una creación de nuestros miedos, deseos, esperanzas y de las ilusiones que de ellos nacen.”⁶

La puesta en escena, es en consecuencia, también una ilusión. La ilusión forma parte de la realidad y se aleja del engaño. También lo no real forma parte de la realidad. O sea, realidad y ficción no pertenecen a distintos mundos, no se definen independientemente de la posición del observador y de su percepción, es decir, de su manera de observar.

⁶ Fülöp-Miller, René. Capitani, fanatici e ribelli. Milano 1936



Imagen publicitaria de WWF, *La basura se puede reciclar, la naturaleza no.* 2009

Arquitectura de fondo. Imagen publicitaria

Pablo del Árbol

143

Vivimos hoy una época en la cual la imagen en el amplio sentido de la palabra, juega un papel vital en nuestras vidas. Nos hemos creído aquello de que “una imagen vale más que mil palabras”. El concepto imagen es de los más antiguos que podemos tener. Simplemente con remontarnos a las pinturas rupestres, encontramos un ejemplo de imagen con una intención muy clara: ser un medio descriptor de una realidad que en este caso puede ser cualquiera de las tradiciones de aquella época como por ejemplo el hombre cazando.

La pintura durante muchos años ha seguido esta línea representativa de la realidad, aunque poco a poco comenzaron a nacer líneas que cambiaron la intención representativa para buscar otros horizontes como: la complejidad interior del ser humano, la evocación, etc... Con estas diferentes intenciones se empiezan a comprender las muchas variedades transmisoras y posibilidades que puede aportar una imagen.

Esta evolución en el concepto de imagen, se amplía cuando en 1826 se toman las primeras fotografías. Así pues, la pintura y su nuevo hermano, la fotografía, empezarán a liderar la evolución de la “imagen”.

El infinito potencial que posee la imagen, comenzó a atraer la atención de ciertos sectores de la sociedad y especialmente de los primeros comerciantes, como medio de reclamo de clientes (en Pompeya por ejemplo se empleaban dibujos al estilo grafiti representando escenas variadas). De esta manera comenzaron a establecerse los nexos de unión tan fuertes que hoy tenemos entre imagen y publicidad.



Imagen publicitaria de WWF. *Día del Árbol*. 2009

Hoy todo esto queda plasmado constantemente en el increíble despliegue de cartelaría distribuida por una ciudad, en la brutal inversión en reclamos publicitarios, en medios de comunicación escrita, o en los propios spots televisivos, en los cuales me centraré más adelante.

El concepto “Arquitectura de Fondo”

Dentro del estudio y perfeccionamiento de la técnica de vender mediante la imagen, existe un campo que poco a poco va calando en las nuevas tendencias publicitarias y es el tratamiento de la “arquitectura de fondo”.

Es fruto de estudio constante en la publicidad el tratamiento global de la imagen que se va a mostrar para vender un producto. Pero esto no es algo que quede aislado en el mundo publicitario. El estudio de “arquitectura de fondo” es muy empleado en diversos campos, especialmente en el mundo del arte (pintura, escultura...), en el cine, etc.

Para ver un ejemplo claro de esta presencia de la “arquitectura de fondo” en las múltiples disciplinas de creación podemos remontarnos a las propias escuelas de arquitectura donde es frecuente que en las asignaturas de Proyectos en los primeros cursos de carrera, se proponga a los alumnos trabajar sobre proyectos de viviendas y casa-taller para artistas (pintores, escultores...) o proyectos de museos monográficos e incluso viviendas-exposición para grandes coleccionistas de pintura.

En primer lugar, en los ejercicios de casa-taller, los alumnos hacemos un gran estudio de quién es el artista y qué tipo de obra trabaja, ya que no puede ser lo mismo un espacio para un artista que trabaja una obra realista, que para el que los hace en una abstracta. Este estudio es vital antes de comenzar cualquier línea o idea de proyecto, es más, posiblemente la idea de proyecto nazca a raíz de este análisis. Digamos que en este tipo de proyectos tenemos una “arquitectura de fondo” que es un medio que sirve al artista y lo apoya en su creación. Por ello quizá los espacios creados por el arquitecto para una vivienda de un pintor realista en un entorno singular busquen constantemente miradas intencionadas al paisaje con un fin evocador, mientras que para un artista que necesite mirar en su interior a la hora de la creación, los espacios



Museo Van Gogh, Amsterdam. Arquitecto Gerrit Rietveld, 1973



Museo Van Gogh, Amsterdam. Arquitecto Gerrit Rietveld, 1973

pueden estar más centrados en contar historias mirando hacia el interior de los mismos.

Quiero destacar un proyecto, que pone de manifiesto esta idea de “arquitectura de fondo”, como consecuencia de una experiencia personal. Se trata del Museo Van Gogh en Amsterdam. El museo Van Gogh es un espacio destinado a mostrar la obra de éste artista de manera monográfica. Su arquitecto principal fue Gerrit Rietveld en 1973. Mi experiencia tuvo dos partes, en un primer lugar la entrada al edificio y el recorrido hasta llegar a las primeras zonas de exposición donde los espacios de comunicación y espacios de transición eran de gran belleza, atractivos y destacables, sin embargo una vez se llegaba a la zona expositiva el protagonismo del edificio se diluye y el arquitecto trabaja permanentemente los espacios para que el absoluto protagonista sea Van Gogh y su obra, es decir, que en este caso la “arquitectura de fondo” cumple muy bien el cometido al que está llamada. Sin embargo cuando tienes que salir de una sala hacia la siguiente el edificio vuelve a aparecer y ganar importancia de manera brillante. En estos casos podemos hablar, como se refiere también en numerosas ocasiones en las escuelas de arquitectura, de la arquitectura como continente y el arte como contenido.

147

Estos estudios sobre los espacios expositivos y sobre la “arquitectura de fondo” tienen un gran impacto sobre los propios visitantes cuando están bien tratados. De manera que una buena obra contada a través de un espacio bien tratado es muy distinta a contemplar una buena obra a través desde un espacio no adecuado o mal estudiado.

Relación entre “arquitectura de fondo” e imagen publicitaria

Este impacto no es algo ajeno a los publicistas y agencias de publicidad. Si la finalidad que tienen es la de vender un producto, existe una necesidad de transmitirlo en unas condiciones en las cuales el mensaje sea lo más receptivo posible. De la misma forma que antes la buena obra contada desde una mala “arquitectura de fondo” hace que la percepción por parte del visitante no sea la adecuada, un buen producto contado desde un contexto inadecuado puede producir que el mensaje transmitido no sea el correcto y que por tanto la aceptación entre el público no sea la buscada.



Anuncio Smart, *El coche menos contaminante del mundo*



Anuncio Opel Corsa, *Lo normal es ser diferente*, 2011

En primer lugar tenemos que plantearnos el momento cambiante que vive la publicidad adaptándose paralelamente a la globalidad, cada vez más creciente, de nuestra sociedad de hoy. Trabajos como el de W.J.T Mitchell nos introduce en este cambio. Mitchell encuentra en la imagen una complejidad de significado que corresponde a transgresiones: "...históricas y sociales. Estas contienen todas las complejidades y conflictos que plagan las relaciones entre los individuos, los diversos grupos sociales, las naciones, las clases sociales, los sexos y las culturas¹".

Son varios los estudios recientes sobre el proceso de recepción del mensaje publicitario y de los condicionantes internos y externos que intervienen para la recepción: "Nuestra percepción de la imagen dependerá de la manera en que esas transgresiones operen en la codificación del mundo en signos icónicos que sirvan para representarlo a nuestro sistema sensorial. Una lectura global de la publicidad pretende recoger aquella estructura profunda que permite a cualquier lector, dentro de un contexto cultural específico, reconocer una imagen publicitaria²".

149

Dado los resultados tan positivos que se obtienen al trabajar en esta línea, los publicistas y agencias de publicidad hacen, cada vez más, un especial hincapié en el tratamiento de la "arquitectura de fondo" en sus composiciones publicitarias. En primer lugar realizan un estudio sobre el producto que van a vender y cuál es la idea general que ese producto quiere transmitir. Conceptos como "rompedor", "diferente", "tradicional", "clásico", "novedoso", etc. son los habituales en un anuncio y en los productos a lanzar. Para que la transmisión del mensaje publicitario sea la correcta estos mensajes deberán de ir acompañados de una "arquitectura de fondo" que vaya en la misma línea del mensaje transmitido. Como se puede ver esta línea de proceso de creación publicitaria no es muy diferente a la antes descrita del arquitecto, a la hora de plantear una arquitectura como continente, y el arte como contenido.

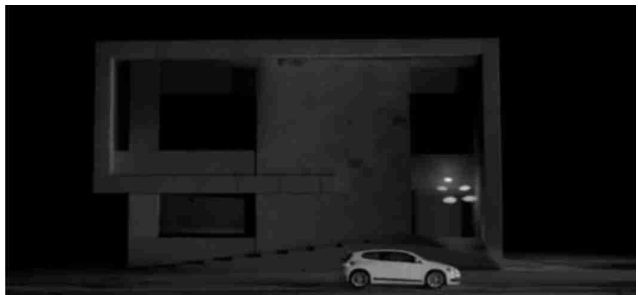
Este tratamiento de la "arquitectura de fondo" en la composición publicitaria se puede dar en distintos grados. En función del producto y del mensaje que se quiera transmitir tomará mayor o menor protagonismo. Como ejemplo se pueden tomar los

¹ W.J.T. Mitchell. *Iconology: Image, Text, Ideology*. 1986

² Eliseo Colón. *Pragmática de la imagen fija en publicidad*, p.3. 1990



Anuncio Casa Tarradellas, *Las cosas buenas no deberían cambiar nunca*



Anuncio Volkswagen Scirocco. *Lo mismo de siempre*

anuncios de productos del hogar en los cuales el mensaje que se transmite no es tan relevante como el producto en si, por lo que el tratamiento de la “arquitectura de fondo” es muy aséptico y casi sin importancia. Sin embargo en productos como los automóviles en los cuales el mensaje cobra mucha más importancia el tratamiento de la “arquitectura de fondo” cobra también más importancia e incluso casi compite en ocasiones en importancia visual con respecto al automóvil que se anuncia.

La intensidad de presencia de la arquitectura de fondo no es el valor más importante a tener en cuenta sino qué tipo de arquitectura acompaña al producto. Este tipo de arquitectura tiene que estar en concordancia con el mensaje que se transmite con el producto, tiene que “representar” los mismos “valores”. Por ello cuando se quiere vender un producto “novedoso” o “rompedor” siempre se recurre a una “arquitectura de fondo” más “contemporánea”, mientras que si se pretende vender un producto con un mensaje más “clásico” se recurrirá a una arquitectura más tradicional. Sin embargo con poca frecuencia se suele recurrir a este tipo de arquitectura “tradicional” como reclamo en una imagen publicitaria, ya que la tendencia cada vez más común es la de emplear una “arquitectura de fondo” contemporánea (de nuestra época) como verdadero atractivo para cualquier producto o idea, ya que los estudios de impacto de dichas imágenes junto a los productos anunciados son muy favorables.

151

El “Product Placement” indirecto

Este estudio en el tratamiento y presentación de la imagen publicitaria produce en ocasiones casos significativos de “product placement”. El “product placement” es un arma muy efectiva de publicidad indirecta en distintas situaciones, películas, encuentros públicos, en los cuales un “producto” se muestra sin tener necesidad de anunciarse directamente. Caso por ejemplo de un deportista que siempre públicamente lleva la misma marca de ropa. Bien pues, con el caso de la arquitectura de fondo indirectamente está ocurriendo algo similar. Son muchas las ocasiones en que se muestran edificios singulares o con un cierto atractivo y que producen un gran impacto entre los receptores de la imagen, haciendo una publicidad indirecta del propio edificio. Son varios los casos en que a raíz de una aparición de una



Hoke Residence, Skylab Architecture. Portland, Oregon

construcción en un anuncio o en una película, la misma ha cobrado un interés especial entre los receptores. Como ejemplo particular podemos destacar la película *Crepúsculo* donde se muestra en un momento de la película una vivienda singular, la Hoke Residence del estudio Skylab Architecture en Portland, Oregón. En este caso muchas de las personas que vieron la película recuerdan especialmente esta casa por su especial atractivo. Bien, ahora los beneficiados son ambos, imagen publicitaria o escénica que tiene un “fondo” acorde al mensaje que pretender transmitir, y la propia “arquitectura de fondo” que recibe indirectamente una publicidad que incrementa su caché cara al público en general.

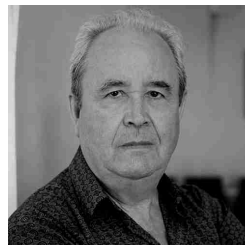
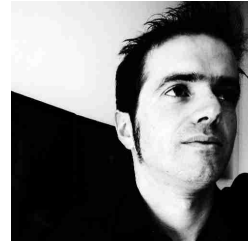
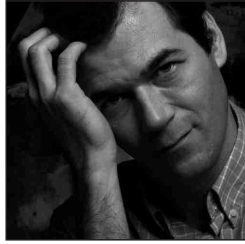
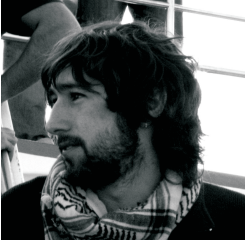
Parece que el estudio e inserción de “arquitectura de fondo” es beneficioso y enriquecedor en muchos aspectos, pero finalmente quisiera plantear la siguiente cuestión. Actualmente en muchos ámbitos de la opinión pública la “arquitectura contemporánea” no está bien considerada o digamos que pasa como incomprendida y rechazada en ocasiones. Sin embargo las principales compañías del mundo anuncian sus productos o venden sus ideas tras una “arquitectura de fondo” en línea con “arquitectura contemporánea” dado que los grados de aceptación y de representatividad con la misma son elevados. Luego no sería aventurado desmontar el cliché que podemos tener en ocasiones sobre la incomprensión y rechazo de la arquitectura contemporánea en ciertos sectores de nuestra sociedad.

153

Conclusión

La “arquitectura de fondo” juega un papel fundamental en los diversos campos de la creación artística así como publicitaria. La importancia que esta puede cobrar a la hora de contar una obra de arte o de transmitir un mensaje publicitario es muy relevante y es un recurso que cada vez cala más en la sociedad.

Un buen estudio de la “arquitectura de fondo” puede ser clave para el correcto entendimiento del mensaje publicitario o de una línea de creación artística. Incluso, la propia obra arquitectónica que juega ese papel de fondo se puede ver beneficiada mediáticamente de manera indirecta.



- | | | |
|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 |
| 7 | 8 | 9 |
| 10 | 11 | 12 |
| 13 | 14 | |

1. Manuel Sánchez García
Estudiante de Arquitectura.

2. Juan Carlos Friebe Olmedo
Poeta.

3. Ana M^a Romero Iribas
Profesora de Filosofía y Teoría de la Educación
C. U. Villanueva, U. Complutense de Madrid.

4. Fernando Muñoz Bullejos
Productor y emprendedor en energías renovables.

5. José Vallejo Prieto
Coordinador y productor de cultura.

6. Jaime García García
Artista.

7. Federico Iorio
Arquitecto de interiores y artista plástico.

8. Isabel García Fuster
Pintora.

9. Francisco del Corral del Campo
Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA de Granada.

10. Juan José Rodríguez García
Estudiante de Arquitectura.

11. Alfredo Arrebola Sánchez
Profesor Cantaor.

12. Francesca Mazzara
Arquitecta de interiores y escenógrafa.

13. Pablo del Árbol Pérez
Arquitecto.

14. Loreto Spá Vázquez
Arquitecta. Directora de LiveSpeaking.

