

A C T A S

ENCUENTRO CERO
ACTUALIZAR LA MIRADA
ARTE Y TERRITORIO. BURGOS. 2002

A C T A S

ENCUENTRO CERO
ACTUALIZAR LA MIRADA
ARTE Y TERRITORIO. BURGOS. 2002

A C T A S

**ENCUENTRO CERO
ACTUALIZAR LA MIRADA
ARTE Y TERRITORIO. BURGOS. 2002**

A C T A S

ENCUENTRO CERO
ACTUALIZAR LA MIRADA
ARTE Y TERRITORIO. BURGOS. 2002

a> 13

EL TERRITORIO COMO FACTOR GENERADOR DE IDENTIDAD

b> 57

EXPERIENCIAS Y PROYECTOS

c> 115

c> EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE APRECIACIÓN Y RESCATE DE ESPACIOS ABANDONADOS

d> 142

d> EL ESPACIO ENTRE EL ARTE Y LA ACCIÓN

e> 153

AUTORES

a>EL TERRITORIO COMO FACTOR GENERADOR DE IDENTIDAD

Cualquier identificación necesita previamente una mirada selecta y sensible, liberada de tabúes y estereotipos. A lo largo de estas ponencias se buscaron posibles claves de identificación con el territorio; nuevas formas de mirar y contemplar, de establecer vínculos e interacciones con el ámbito que nos rodea y en el que nos hallamos inmersos. Se proponen también diferentes maneras de extraer del territorio ese factor de identificación que buscamos, partiendo de la aceptación del paisaje de nuestro tiempo y la adecuación a una realidad muchas veces no deseada.

R E A L I D A D Y ESTEREOTIPOS

Tomás Maiz Agirre

Doctorando en Bellas Artes "Estética del Paisaje"

MAPAS

Luis Ortega Ruiz

Cartógrafo. Actividad artística en torno a la investigación de espacios degradados como ámbitos de intervención plástica y la definición de espacio y su representación

b>EXPERIENCIAS Y PROYECTOS

Estas ponencias presentan los objetivos y herramientas con las que individuos y colectivos de Burgos y otros territorios y ciudades del estado se acercan al estudio del territorio rural y urbano desde perspectivas tales como el arte, el asociacionismo local y comarcal, el debate socio-político o la comunicación e interacción entre pequeñas comunidades. El desarrollo de estos Proyectos suscita reflexiones actuales y comprometidas sobre conceptos tales como la definición del Espacio/Territorio Público, la profunda transformación del mundo rural y la noción del Arte como liberador de mecanismos que tratan de recuperar y regenerar nuestra percepción e interacción con el mundo, demandando del artista una responsabilidad concreta sobre lo que hace o no hace en los espacios públicos.

ARTE, PARTICIPACIÓN Y ESPACIO PÚBLICO

Ramón Parramón

Artista. Director de IDENSITAT. CALAF/BARCELONA

NATURALEZA, TERRITORIO, PAISAJE Y CREACIÓN

Javier Hernando Carrasco

Representante del CENTRO DE OPERACIONES LAND ART
"EL APEADERO", Bercianos del Real Camino (León)

BALCÓN NORTE: El arte contemporáneo se va de picnic

RADIO VALDIVIELSO: Arte y territorio, palabra y paisaje, compromiso y vida

Jokin Garmilla

Periodista y director de Radio Valdivielso

ODRA PISUERGA. UNA COMARCA QUE SE MUEVE

Jesús Manuel González Palacín

Representante de la COORDINADORA DE PUEBLOS ODRA-PISUERGA, BURGOS

A UA CRAG

Miembros de A UA CRAG. Aranda de Duero (Burgos)

OTRA IDENTIDAD / OTROS COLECTIVOS

Paloma Cirujano

Extracto del artículo publicado en la revista Lápiz. Revista Internacional de Arte.
Mayo 1995. nº112

LO URBANO EN LO RURAL, LO RURAL EN LO URBANO

Fernando García, Dorien Jongsmá Y Jorge Baldessari

Representantes de IMÁGENES Y PALABRAS.

La Aldea del Portillo de Busto (Burgos)

c>EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE APRECIACIÓN Y RESCATE DE ESPACIOS ABANDONADOS

Una mirada actualizada al territorio nos lleva inevitablemente a percibir los espacios residuales de la urbanización, la industria, la explotación minera, agrícola y ganadera. Se trata de espacios que han sido usados y posteriormente abandonados y que actualmente demandan una recuperación que vaya más allá de su mera ocultación. Son parajes en los que mediante una actividad singular a lo largo del tiempo se ha definido un territorio, configurado su historia y su memoria. En este contexto el arte se presenta como una herramienta capaz, no sólo de intervenir sobre estos espacios, sino de valorizarlos, de rescatarlos del olvido.

REIVINDICACIÓN DE LOS ESPACIOS OLVIDADOS

Javier Basconcillos

Geólogo y artista

MUDAR LA PIEL. ARTE, INDUSTRIA Y TERRITORIO

Diego Arribas

Escultor y Profesor de Artes Plásticas y Visuales.

Organizador del proyecto "Arte, Industria y Territorio". Minas abandonadas de Ojos Negros (Teruel)

d>EL ESPACIO ENTRE EL ARTE Y LA ACCIÓN

DE LA DESOBEDIENCIA CIVIL A LA DESOBEDIENCIA SOCIAL:

LA HIPÓTESIS IMAGINATIVA

Marcelo Expósito

Artista y activista político.

e>AUTORES

a>
13

EL TERRITORIO COMO FACTOR GENERADOR DE IDENTIDAD

Cualquier identificación necesita previamente una mirada selecta y sensible, liberada de tabúes y estereotipos. A lo largo de estas ponencias se buscaron posibles claves de identificación con el territorio; nuevas formas de mirar y contemplar, de establecer vínculos e interacciones con el ámbito que nos rodea y en el que nos hallamos inmersos. Se proponen también diferentes maneras de extraer del territorio ese factor de identificación que buscamos, partiendo de la aceptación del paisaje de nuestro tiempo y la adecuación a una realidad muchas veces no deseada.

Realidad y estereotipos ¹

Tomás Maiz Agirre

1. INTRODUCCIÓN

Realidad y estereotipos son términos que contextualizados en *Arte y Territorio* en Burgos podrían ser sinónimos de Territorio y Paisaje. El término Territorio, a diferencia del de espacio geográfico (más aséptico), implica unos límites de carácter administrativo: *Porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.*². El concepto de Paisaje "utiliza" el espacio geográfico o el territorio, en su caso, como "pantalla" sobre la que proyectar modelos³ basados en códigos estéticos. Estos códigos, filtrados por la cultura y decantados en el tiempo, generan estereotipos: *Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable*⁴. Al mismo tiempo que estos modelos los permiten dirigir la mirada en determinadas direcciones conceptuales impiden otras tantas posibles.

No obstante, los factores que afectan a la configuración de la visión paisajística del territorio van más allá de los códigos estéticos inherentes al concepto de paisaje: *Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico*⁵. De ahí la necesidad de un marco semántico más amplio que permita abarcar aspectos que afectan tanto al territorio como a las categorías estéticas aplicadas a éste: *Realidad (Lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio)*⁶.

El desarrollo industrial, particularmente el llamado "Desarrollismo" de las décadas 50 y 60, supuso un punto de inflexión y ruptura tanto en los modelos de intervención como de uso del territorio, surgiendo realidades paisajísticas que demandan: *Actualizar la mirada*.

2. ESTEREOTIPOS DE IDA Y VUELTA

Al objeto de suscitar una reflexión más clara (más gráfica), podemos comenzar refiriéndonos a varios estereotipos paisajísticos "clásicos" que hacen referencia a territorios lindantes: Burgos y Vizcaya⁷.

Para que exista profundo sentimiento de la naturaleza, es preciso que exista naturaleza. Y no merecen ese nombre las peladas sierras, ni los amarillentos campos sembrados de útil y prosaico trigo, ni la sedienta y calcinada tierra cuyas fealdades todas pone de relieve el implacable fuego del sol: rasgos los más comunes del paisaje castellano.

El texto pertenece a la obra titulada *El genio de Navarra*, que fue escrita en 1903 por Arturo Campión (1853-1936). Siendo un enamorado de la montaña navarra y muy particularmente del Pirineo, hace valoraciones similares de las Bardenas Reales de Navarra. Este sería, pues, uno de los estereotipos que ha tenido cierta vigencia en territorios contiguos menos "calcinados" por el sol, o sea, más genéricamente verdes. Sin entrar a analizar una realidad paisajística que desconozco (Burgos), veo necesario formular(me), cuando menos, varias preguntas. La experiencia o síntesis de experiencias a las que se refiere:

¿Dónde se localizan? ¿A qué recorridos afecta?
 ¿En qué época del año? ¿En verano?
 ¿A qué hora del día? ¿Al mediodía? ¿A pleno sol?
 ¿Yendo a pie? Etc.

Contestar a éstas y otras tantas preguntas, mapa en mano, podría ser suficiente para, desde una perspectiva actual, poner en cuestión un estereotipo paisajístico semejante.

No obstante, convendría recordar que, durante milenios, los espacios naturales han sido valorados, entendidos, en claves de supervivencia. En opinión de José Antonio Corraliza (Universidad Autónoma de Madrid): *los lugares de gran vegetación y con agua son los preferidos de todas las personas, tanto las habituadas, como las no acostumbradas a este tipo de imágenes. La explicación se basa en la misma evolución humana; en concreto, en la importancia de los árboles para la supervivencia de los hombres, de lo que ha quedado un regusto estético por este paisaje. "Es como volver a nuestros orígenes"», dice.*⁸ A esta visión habría que añadir, además, un modo de vida mayoritariamente autárquico y sedentario que ha vinculado y fijado al hombre a un territorio próximo y limitado, con pocas posibilidades de desplazamiento.

En la actualidad, el peso de los mencionados condicionantes prácticamente ha desaparecido. La disponibilidad de más tiempo de ocio, la difusión mediática de modelos paisajísticos remotos, el desarrollo de las infraestructuras viarias, de los medios de transporte en general y, muy especialmente, la socialización del automóvil nos permite vivir desvinculados, despegados del entorno próximo. Nos encontramos sumidos en una auténtica "revolución" en vías de ser asimilada. Esta nueva realidad motiva consideraciones que demandan foros de encuentro como: *Arte y territorio*.



3. ESTEREOTIPO DE VUELTA

Volviendo a los estereotipos paisajísticos, respecto del País Vasco o, más concretamente, respecto de Vizcaya, invito al lector a proyectar el suyo propio:

?

¡Ya!

Espero que el modelo coincida con alguno de los rasgos de la síntesis de opinión que he escuchado a muchas y diferentes personas, de distintos lugares (fuera del País Vasco) y en distintas circunstancias (directamente o a través de diferentes medios de comunicación) a lo largo de mi vida. Tal síntesis calificaría al País Vasco (Vizcaya incluida) como de "montañoso", "verde" ...; ambos calificativos, con algún otro posible, como sinónimos de una valoración final que se resumiría en el calificativo: "bello".

La vegetación de Vizcaya y Guipúzcoa es una de las más alteradas de Europa. Un equipo de la UPV (Universidad del País Vasco) lo atribuye a la intensiva explotación maderera. El equipo de investigación dirigido por el catedrático de botánica Javier Loidi, aconseja a la administración adoptar una actitud prudente para aliviar la "presión" a la que esta siendo sometido el suelo. Noticia periodística: El Correo, viernes 18 de febrero de 2000.

*Estamos gastando el paisaje de Euskal Herria. Con este titular comienza la entrevista que el periódico "Gara"⁹ dirige al arquitecto Luis Peña Ganhegui con motivo de la concesión del prestigioso Premio Camuñas de Arquitectura (en su octava edición). A lo largo de la conversación va desgranando los aspectos que considera más negativos de la intervención arquitectónica en el paisaje: *Priman más los metros cuadrados y los lugares privilegiados que la calidad de la distribución de la vivienda. Además, hay una tendencia de este capitalismo feroz a utilizar la Naturaleza para construir en cualquier sitio [...] Entiende que estos cambios representan un grave peligro «sobre todo en un lugar como el País Vasco, que es un parque natural fascinante. Estamos actuando en los bordes de los núcleos urbanos sin entender la Naturaleza que está cerca. Tenemos que darle mucha más importancia al entorno natural porque en Euskal Herria corremos el riesgo de quedarnos sin paisaje. Hay que gastarlo lo menos posible, tanto por economía de medios como por ecología y racionalidad».**

Dos noticias recientes que hacen referencia a una realidad paisajística natural y urbana que pueden poner en cuestión algunos de los estereotipos paisajísticos más recurrentes al referirnos al País Vasco. Los distintos razonamientos que utilizaré para abordar esta paradoja conformarán, en adelante, el hilo conductor del discurso.



4. NATURALEZA Y PAISAJE: UN ANTES Y UN DESPUÉS

No podemos olvidar que cualquiera de los paisajes rurales más bucólicos imaginables fue producto de un anterior largo proceso de antropización del territorio en el que primaba una visión principalmente productivista, en los niveles de desarrollo que la época permitía¹⁰. A partir de la Revolución Indus-

trial se vislumbran dos momentos bien diferentes, un antes y un después, en el "pulso" que desde tiempos inmemoriales se viene dando entre la acción del hombre y la Naturaleza. Es, precisamente, este momento de "escisión consumada" en la relación hombre-naturaleza el que me interesa señalar. Un momento que para muchos ya quedó atrás, pero al que, en mi opinión, no se le ha prestado suficiente atención. Es necesario tomar conciencia de las inercias históricas que nos impulsan para, a partir de aquí, seguirlas sin complejos o con más ímpetu si cabe o, de lo contrario, rectificar en lo posible.

*Es una consideración común entre los hombres que han de existir paisajes en los que uno pueda viajar, paisajes en los que uno pueda observar y paisajes en los que uno pueda habitar*¹¹. Un territorio muy humanizado es, precisamente, el "epicentro" de mis reflexiones en torno a la estética del paisaje¹²: Vizcaya. Más concretamente parte del territorio considerado como la Vizcaya "profunda": Lea-Artibai¹³. Una comarca inmersa en una cultura con una fuerte vinculación al territorio, generadora, a su vez, de importantes sentimientos identitarios. La conjunción de los mencionados factores hacen, a mi modo de ver, más interesante el análisis de esta realidad paisajística de la que, a buen seguro, podrán extraerse principios válidos para otros territorios, incluido el burgalés.

Razones tanto prácticas (limitaciones del texto) como de prioridad de dilema paisajístico me llevan a considerar preferentemente y casi monográficamente el conflicto suscitado por la masificación de los monocultivos de pino *insignis* (previa deforestación de la vegetación autóctona). Por encima, incluso, de otras importantísimas cuestiones como: caos urbanísticos, canteras, tren de alta velocidad, parques eólicos, etc.

5. LO ORGÁNICO COMO PAISAJE INDUSTRIAL

Haciendo abstracción de los antecedentes históricos¹⁴ que han contribuido a la expansión del *insignis* nos centraremos en la situación actual. Dada la extensión que hoy día ocupan los monocultivos tanto en Gipúzcoa como en Vizcaya¹⁵, su manifiesta presencia, su exotismo, su disposición en cuadrícula, su estabilidad cromática, su arraigo comercial¹⁶ y, por su breve pero controvertida historia, el pino *insignis, radiata* o de Monterrey¹⁷, representa, a nivel paisajístico, uno de los paradigmas más importantes de la visión utilitarista (menos estética, atendiendo a la motivación)¹⁸ y, por qué no, contradictoria respecto de la iconografía asociada a las ideología o estereotipos del *Ama Lurra* (Madre Tierra). Estos estereotipos de carácter nacionalista proyectan una gran carga simbólica en elementos como la montaña, el bosque o el árbol: el emblemático árbol (roble) de Gernika. No sería exagerado afirmar que cada m² de nuestro territorio está concebido y diseñado en claves de

explotación económica, hasta el extremo de conformar, también lo considerado "natural", un auténtico paisaje industrial generador de una estética que puede ser calificada de "accidental" y/o "accidental". ¿Cómo fueron aquellos modos de ver de nuestros antepasados que han posibilitado una pérdida tan importante de la "potencialidad" estética de nuestro paisaje? Hablar de potencialidad estética significaría algo tan simple como anteponer lo que es más variado, más diverso, más dinámico, más majestuoso y/o más misterioso a lo que resultaría ser más monótono, aburrido y/o trivial. Una aclaración tan simple resulta ineludible por cuanto que el solo juicio estético, al no tratarse de un juicio moral¹⁹, admitiría categorías estéticas (lo feo)²⁰ muy alejadas de las que comúnmente asociamos con la "bondad" de la idea de lo bello.

Así pues, para tratar de entender mejor esta persistente inercia especulativo-productivista, tan en contradicción con ese "label" de raigambre milenaria que evoca casi todo lo vasco²¹, al objeto de procurar desvelar algunas de sus tramas motivacionales, sería oportuno revisar algunos de los postulados claves de la relación más sutil hombre-territorio, como podrían ser: el concepto de Naturaleza, de Paisaje, de Estética-belleza (la experiencia estética referida a la contemplación del paisaje real) y el papel del Arte.



6. SOBRE LA NATURALEZA

José Albelda y José Saborit (1997), recurriendo principalmente a Clarence J. Glacken (1967) en el capítulo titulado "Diferentes miradas", hacen un repaso de las ideas más importantes que en torno a la noción de Naturaleza se han ido dando a lo largo de la historia. «*La historia de las ideas de Naturale-*

za y su relación con la cultura es una historia de pensamientos y afirmaciones contradictorias. Pero en el debate siempre ha existido la duda de cómo debía el hombre comportarse con su medio, si debía transformarlo o no, venerarlo o sojuzgarlo; si su transformación generaría riqueza y más belleza. Y siempre se ha dejado entrever la trascendente reflexión de fondo: si el ser humano debe considerarse aparte de la Naturaleza o es, él también, Naturaleza».

Las diferentes cosmovisiones pueden ser agrupadas en dos concepciones principales, una que asume una interdependencia con el entorno, y otra, que supondría la escisión entre Cultura y Naturaleza. La primera, además, puede ser subdividida en dos actitudes que implicarían una relación de filiación y otra de hermandad, ambas vinculadas principalmente a filosofías orientales como el taoísmo y el confucianismo, de un nivel de desarrollo pre-industrial. Una de las mejores, o por lo menos más conocidas manifestaciones de este tipo de relación de comunión con la Naturaleza se concretarían en la conocida carta que el Jefe Indio Noah Sealh²² dirigió al Presidente de los Estados Unidos de América en 1834: «*Todo lo que le ocurra a la tierra le ocurrirá a los hijos de la tierra. Si los hombres escupen en el suelo, se escupen a sí mismos [...] Pero ustedes caminarán hacia su destrucción rodeados de gloria, inspirados por la fuerza del Dios que los trajo a esta tierra y que, por algún designio especial, les dio dominio sobre ella.*»

En oposición a las anteriores se encontraría la visión más dicotómica, desde fuera de la Naturaleza: la visión judeo-cristiana. Esta doctrina es la que más directamente ha incidido en la relación que los occidentales hemos tenido con nuestro entorno en los últimos siglos, y la que a la postre más dramáticamente se ve reflejada en nuestro paisaje. Esta visión ha tenido una evolución condicionada, en su radicalidad, al grado de independencia respecto del medio, en función del grado de desarrollo tecnológico del momento. En el periodo pre-industrial se entiende la intervención en el medio como una tarea de "mejora" de la Naturaleza en un régimen de colaboración con el artesano divino. «*En este proceso se debían corregir "defectos" como las zonas pantanosas, la escasez de pastos, el trazado errático de los ríos, etc., mejorando una Naturaleza que debía cumplir su propósito final de ser plenamente adecuada para el disfrute del ser humano*»²³.

Tras la industrialización esta visión antropocéntrica se radicaliza: «*una Naturaleza que el hombre domina y que puede encauzar según sus necesidades no puede ser divinizada en el mismo sentido que antes, debe responder o bien a una mecánica azarosa o a los designios de un Dios creador que la trasciende y nos trasciende [...] la especie humana se constituye en el centro de la creación, disponiendo de la capacidad de disfrute y dominación de todo lo demás –la Naturaleza– para reafirmar su cultura y facilitar su vida.*»²⁴ Esta actitud de dominio tendría su principal asiento ideológico en el conocido paisaje del Génesis en el que Dios ofrece al hombre la tierra para su sometimiento²⁵. «*La llamada a la*

domesticación que el Génesis nos ofrece se ha denunciado repetidamente como origen de una concepción del mundo que ha propiciado el desastre actual, considerando a la Naturaleza como objeto, territorio para ser ordenado y materia prima, negándole la entidad y el respeto que en otras culturas se le profesaba»²⁶.

En la historia reciente, en un espacio de tiempo relativamente corto, nuestras concepciones de la naturaleza han sufrido contrastados y significativos cambios. Se podría decir que, en la actualidad, con distinto peso según el ámbito, momento y lugar, se da una coexistencia de todas las actitudes posibles. Coexistencia que en absoluto está exenta de fricciones; a modo de ejemplo²⁷: «35.000 cazadores reivindican en Vitoria su labor ecológica*»²⁸. «Las canteras piden al Gobierno vasco una prórroga de 25 años para las explotaciones*»²⁹. «Baserritarras (Campesinos) exigen indemnizaciones por los destrozos de jabalís*. Algunos han tenido que abandonar sus huertas o cambiar de cultivos»³⁰. Aunque cerca, pero más allá de nuestras fronteras: «La Asamblea francesa autoriza la caza de osos importados de Eslovenia en el Pirineo*»³¹. Recientemente, un dramático episodio como es la muerte del que fuera presidente de la "Fundación para el Fomento de la Educación Ambiental" (José Ignacio Aresti, en la localidad alavesa de Sobrón, al ser atacado por los dos osos pardos que él mismo había criado durante años), ha trasladado a la actualidad social el debate en torno a los límites reales de nuestra consideración de lo Natural, más allá de los "afectos" suscitados por las guías naturalistas.

Llegados a esta frontera de incertidumbre, Cayetano López, en su obra *El Ogro rehabilitado* (1995), nos recordaría: «El oxígeno no está en la atmósfera para que nosotros lo respiremos [...] Ni las frutas y verduras han sido diseñadas para satisfacer nuestro gusto y alimentarnos [...] Ni el ozono ha sido puesto por nadie para protegernos [...] Ni, en general, nada responde a esa visión paternalista, ampliamente extendida, de previsión y orden, un tanto beata y penetrada de misticismo». Continúa su disertación describiendo un sinfín de fuerzas antagónicas en lucha permanente por la supervivencia, para deducir que de esta pugna en modo alguno se puede desprender ningún principio moral comparable a las virtudes humanas, como por ejemplo la solidaridad o, incluso, esa capacidad de autolimitación en la explotación de los recursos naturales, siendo estas cualidades, precisamente, exclusivas de la especie humana. «Las pautas de comportamiento en las relaciones entre grupos humanos o entre los humanos y el resto de los seres vivos no pueden, en consecuencia, derivarse de las que rigen el mundo de lo natural. Deben derivarse de lo que nos es estrictamente diferencial, de lo que nos ha separado del resto de los seres vivientes: el ejercicio de la razón, cuyo resultado acumulado ha dado lugar a la cultura y a los valores que conforman lo que llamamos civilización».

7. EN TORNO AL PAISAJE

Pero hablar de Naturaleza no es lo mismo que hablar de paisaje.

La contemplación de cualquier paisaje suele llevar implícita la visión de determinados elementos tanto bióticos como abióticos (plantas, cultivos, bosques, montañas, rocas, nubes, etc.) más o menos antropizados. No obstante, la sola percepción de todos estos elementos, *per se*, no construye un paisaje. Como es sabido, hace falta algo más que la intermediación fisiológica del ojo por parte de quien contempla un territorio para que lo que vea alcance la categoría cultural de paisaje. Es por esto que la noción de paisaje, tal y como hoy lo entendemos, haya sido algo desconocido, también, para culturas milenarias con una estrechísima vinculación con su entorno.

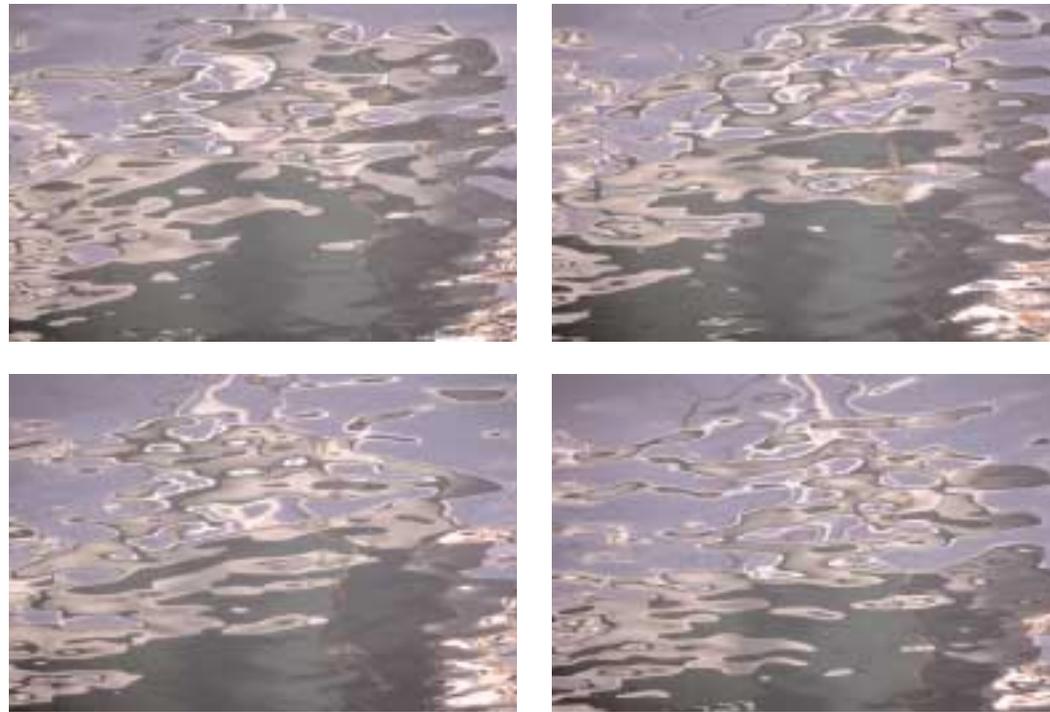
Una concatenación de distintas circunstancias político-religiosas³² propició que el concepto de paisaje naciese en China en el siglo IV de nuestra era, de la mano de dos poetas: Tao Yuanming (365-427), precursor, y más concretamente con Xie Lingyung (385-433), quien escribió los primeros poemas propiamente paisajísticos de la literatura mundial. Uno de estos poemas describe una caminata por los montes Kuaiji. Hacia el final del texto Xie Lingyung escribe esta frase:

«*Quing yong shang wei mei*»
(El sentimiento, a través del gusto, crea la belleza)

Estas palabras son consideradas como el acta de nacimiento del paisaje en la literatura³³. «*Esta belleza tiene que ver más con la mirada que se dirige a las cosas que con las cosas mismas: es el sentimiento (qing) lo que crea (wei) lo bello (mei)*»³⁴.

En occidente, a pesar de la contribución doctrinaria (también a favor de la "excelencia" de la creación) del monje bretón Pelagio (360-422)³⁵ (de igual modo que lo expresado anteriormente por Platón en el *Timeo*), la moral cristiana imperante fue determinante para que la sensibilidad paisajística como tal surgiese más de un milenio después que en China. Uno de los más destacados opositores a la doctrina pelagiana fue San Agustín (Aurelius Augustinus, 354-430) quien, apoyándose en una de las máximas del *Génesis*, la que hace referencia al hombre como el único ser creado a imagen y semejanza de Dios, preconizaba no una mirada desde los sentidos hacia las excelencias del mundo, sino hacia uno mismo para mediante la búsqueda de la gracia divina alcanzar la salvación después. «*China no conoció nada equivalente a la gracia o la trascendencia del ser. Nunca ha distinguido entre el ser verdadero y los seres que pueblan el mundo sensible*»³⁶.

Así pues, hubo que esperar hasta el Renacimiento para que la herejía pelagiana fuera recuperada y desarrollada hasta lograr una plena reconciliación del espíritu humano con la naturaleza. Ya con San Buenaventura (1221-1274) se prefigurará «*la existencia de Dios en y a través de la naturaleza*»; no obstante, la culminación de esta nueva visión tuvo su mayor y mejor concreción en la obra de Giotto (h. 1266-1337) «*La huida de Egipto*» y de modo más concluyente en «*Los efectos del buen gobierno*» de Ambrogio Lorenzetti (1290-1348). De esta manera, y a través de la pintura, es como Europa comenzará a orientar su “mirada” hacia el disfrute profano del espectáculo del mundo.



¿Entre la referencia a China y Occidente?

8. ACERCA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA CONTEMPLATIVA

Cabría pensar, ingenuamente, que quienes no estando dotados de una particular aptitud hacia las bellas artes podrían llegar a compartir con los “especialistas” parte de ese recorrido que, por ejemplo, un pintor de paisajes “tradicional” realiza en la fase de escudriñamiento del terreno en busca de esas “composiciones” que sólo en determinados momentos y lugares encuentra. Compartir la contemplación de las excelencias paisajísticas de un lugar podría llegar a ser considerado como el denominador común, a nivel estético, más amplio entre unos pocos “especialistas” y los otros muchos, la mayoría de la población, que no lo son. Pero, como bien sabemos, la percepción depende más del nivel de conocimientos del sujeto que percibe que de la mera intermediación del sistema de la visión.

Vladimir Nabokov (1899-1977), en su *Curso de literatura europea* (1983)³⁷, aborda esta cuestión cuando describe la diferente visión de un mismo paisaje por parte de tres individuos de distinto bagaje experiencial y educacional: un hombre de ciudad de vacaciones, un botánico profesional y un campesino del lugar. Las conclusiones de esta reflexión le llevarán a poner en tela de juicio lo que comúnmente se entiende por “realidad objetiva”, dado que la visión subjetiva de cada uno de los personajes recrea mundos bien diferentes. De entre todas las visiones subjetivas posibles Josep Pla (1970) incide en la mentalidad utilitarista del campesino: «*Si por casualidad, un campesino mira el Sol, es para saber que hora es. Si un campesino contempla el paisaje, hazme un pequeño favor: no creáis que en su pensamiento palpita una veleidad de panteísmo, una forma cualquiera de amor a la naturaleza. El paisaje es bello o simplemente bonito en tanto que es un pretexto para imaginar o redondear un contrato de compraventa*». Nuestra mirada se convierte en selectiva en función de los conocimientos, trabajo, cultura, inquietudes, etc., viendo solamente aquello que nuestra mente nos permite ver. Mikel Iriondo, en *Paisaje e Identidad* (1998), concluye: «*el paisaje, más que la percepción de un estado objetivo de un lugar exterior, es un estado mental*».

Tratándose, pues, de un estado mental, resultaría de gran interés considerar algunos de los condicionantes psíquicos más comunes de nuestra “agitada” sociedad que actuarían como filtros añadidos a las comúnmente parceladas visiones. Ramiro A. Calle, en *Yoga y equilibrio psíquico* (1977)³⁸, se refiere a la “neurosis” como una epidemia social, como un estado mental que en la escala yóguica de realización (del ser humano) coincidiría con su estadio más bajo; en este nivel el hombre es calificado de “desintegrado”³⁹. De su estudio, más que el camino de realización de búsqueda del equilibrio a través del trabajo yóguico, nos interesa la caracterización y síntesis que hace de los filtros neuróticos. «*La estructura psíquica del neurótico es muy compleja. Existe un divorcio absoluto entre la personalidad y el ser, entre el hombre aparente y el real; una bipolarización que causa toda clase de conflic-*

tos, creando los pares de opuestos una tensión desgarradora». ¿La visión dicotómica hombre-naturaleza a la que hemos hecho referencia anteriormente podría ser vinculada como causa o consecuencia de esta bipolarización? «Se da una impotencia manifiesta para poder vivir el presente de forma simultánea, ya que entre el individuo y el acontecimiento que se esté desarrollando surgen toda clase de interferencias, filtros, anteriores estados anímicos, viejas asociaciones. [...] Los hombres ordinarios están llenos de filtros, de esquemas que adulteran su visión de sí mismos y de lo circundante. En la persona neurótica estas interferencias alcanzan una mayor densidad, robándole toda posibilidad de un juicio ecuánime y objetivo. Las obsesiones son comunes; el comportamiento inestable, con frecuencia antinatural [...] El neurótico vive mucho más en el intelecto o en la imaginación y en la memoria que en la realidad».

La mirada introspectiva desconectada del fenoménico mundo exterior (hacia adentro) puede ser entendida como un grave error de principio respecto del sentido primario de la contemplación estética: hacia fuera (pero... desde dentro). No obstante, difícilmente se podría dar esa "fusión" con el objeto estético si no se diesen determinadas condiciones de quietud y concentración mental, o lo que es lo mismo, la ausencia de determinados filtros. *La mente del sabio, por estar en reposo, deviene espejo del universo, espéculo de toda la creación. Reposo, tranquilidad, quietud, naturalidad, son los niveles del universo, la perfección última del Tao*⁴⁰. Un estado "depresivo" se impone como sensación frente al paisaje más idílico. La esencia de la contemplación es la pasividad⁴¹, se trata de una percepción total, pasiva y concentrada, como dice Schopenhauer, "se sumerge" en el objeto, "llenándose" de él, "convirtiéndose en su reflejo"⁴². Además: «La forma estética de observar es también ajena a la forma personalizada de hacerlo, en la que el observador, en vez de contemplar el objeto estético para captar lo que le ofrece, considera la relación de dicho objeto hacia él»⁴³. Los filtros neuróticos anteriormente descritos harían imposible la consecución de la actitud contemplativa, actitud considerada denominador común de todo tipo de experiencia estética⁴⁴. Muy al contrario, dichos filtros probablemente encuentren su mejor reflejo en los paisajes degradados ¿desintegrados? Como diría Fernando Pessoa: «Un paisaje no es lo que vemos, sino lo que somos».



La referencia a la "Neurosis"

9. DEL ARTE QUE IMITA A LA NATURALEZA A LA NATURALEZA QUE IMITA AL ARTE

Luis Racionero, en *Textos de Estética Taoísta* (1983), se hace eco del caos vivido en la historia reciente del arte occidental, a pesar de que nunca antes se haya escrito tanto sobre arte ni se haya dado tal proliferación de artistas: *El arte, hoy, está falto de criterios estéticos de evaluación: todo vale y cualquiera se cree con calidad para expresarse, el confucionismo es inmenso y la banalidad ineluctable*. Dado que la filosofía taoísta china refleja y sigue el modelo de ser de la naturaleza pura, su pensamiento organicista coincide con las corrientes occidentales que se contraponen al excesivo mecanicismo del siglo XIX. De ahí su vigencia actual y su coincidencia con el movimiento ecologista. No obstante, destaca la complementariedad de las tres grandes culturas mundiales, europea, china e hindú; dice: *Cada una de ellas puede servir a personas de temperamento distinto: al de acción, el arte europeo; al observador de la naturaleza, el chino; al introvertido, el indio. Y los tres conjuntamente pueden servir a una misma persona en distintas fases de su vida*.

Esta despreocupación desde el arte occidental coincide con un periodo histórico en el que lo bello, que durante siglos había sido asociado al mundo natural, pasa a pertenecer en exclusiva al mundo del arte. Después que durante mucho tiempo el arte imitase a la naturaleza la naturaleza ha terminado imitando al arte. Esto ocurre cuando, por ejemplo, para referirnos a algo que vemos en un paisaje, citamos a un artista, su estilo o alguna de las obras que nos evoca la escena real *in situ*. *Según los antiguos griegos, la belleza era un atributo del mundo natural [...] Esta idea persistió durante la Edad Media: Una prueba de ello fue la creencia de Agustín de que el mundo es el más bello poema [...]* Los

hombres de los tiempos modernos estaban igualmente convencidos de la belleza del mundo [...] Montaigne⁴⁵, quien viajando por Italia prefería contemplar paisajes de la naturaleza más bien que obras de arte [...] En los tratados de estética de la Ilustración se habla más de la naturaleza bella que del arte bello [...] Una idea típica del siglo XIX era que existe una belleza doble: una belleza de la naturaleza, y una belleza del arte. Éstas tienen orígenes distintos y formas diferentes. En nuestro siglo (siglo XX) se ha dado un paso más: la belleza reside sólo en el arte⁴⁶.

10. VISIONES DESDE EL ARTE: EL BOSQUE ENCANTADO DE AGUSTÍN IBARROLA.

La obra *El bosque encantado* que el artista Agustín Ibarrola comenzara en 1982 en el término de Oma (Vizcaya), situado en la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, que últimamente ha sido motivo de tanta controversia (por razones bien diferentes del interés artístico y el eco social que desde un principio suscitó), se encuentra ubicada en una zona de cuyas excelencias paisajísticas ya dio cuenta el propio Humboldt de regreso de su segundo viaje por tierras del país vasco español, allá por el 1801: *Desde Ereño se pierde uno por decirlo así en uno de los bosques de montaña mayores y más pintorescos. El camino, uno de los más hermosos que yo recuerdo, va siempre a considerable altura, a la sombra de robles y castaños, de tamaño increíble y de formas las más bravas y variadas.*⁴⁷ Si la realidad paisajística actual del entorno de Oma se hubiese aproximado a la descrita por Humboldt, a buen seguro que el instinto creador de Ibarrola habría discurrido por otros derroteros. Para empezar, atendiendo a las características descritas, probablemente se trataría de un espacio protegido por normas similares a las hoy vigentes en los parques y reservas naturales que impedirían cualquier intervención de características similares a la suya. La restauración del bosque es una de las iniciativas que han sido más criticadas por parte de sectores artísticos que no entendían el deseo de perpetuación. *El color vuelve al bosque de Oma. Un grupo de universitarias ha culminado un trabajo de restauración del original espacio de Ibarrola.*⁴⁸ Ibarrola estima que se deberá hacer cada seis u ocho años.

Una obra enmarcada en lo que parecía una intervención de carácter efímero en la línea de corrientes artísticas que, ante las condiciones de precariedad de "lo natural", habían tomado conciencia de un tipo de belleza en franco declive y asumían la necesidad (frente a una larga tradición de monumentalidad, incluido el *Land Art*), de desarrollar poéticas calificadas de restitución, o lo que es lo mismo, de intervenciones mínimas y/o "biodegradables". En opinión del propio Ibarrola: *Estas pinturas pertenecen a la búsqueda de una nueva relación entre el arte y la naturaleza, en sintonía con la sensibilidad ecológica de nuestro tiempo.*⁴⁹ Pero, por encima de esta consideración de su obra, sería importante incidir en un aspecto que probablemente, también para el propio Ibarrola, ha pasado desapercibido. Me

refiero, utilizando terminologías mediáticas de reciente factura, al "daño colateral" que ha representado para las iniciativas (ecologistas y otros colectivos) que desde todos los ámbitos de la sensibilidad, la sutileza, la cultura, la racionalidad e incluso el sentido común abogaban por reconsiderar inercias perversas lastradas de un pasado reciente para con el *Ama Lurra* (Madre Tierra).

Se trata de una intervención que restituye de forma artificial parte del "misterio"⁵⁰ perdido en el entorno donde se ubica la obra. Tanto la dinámica de juegos perceptivos, como el vivo cromatismo de los colores que utiliza, son recursos compensatorios de la retícula cuadrada (en planta) propia de estas plantaciones, la más monótona estructura de la conífera y la verde monocromía de sus hojas. No olvidemos que los cambios cromáticos asociados a las estaciones que afectan a las frondosas, son imperceptibles en los monocultivos de *insignis*. *Con la creciente ampliación del término "Naturaleza" como argumento legitimador de cualquier producto se ha conseguido que cualquier pobre parodia del orden natural sea aceptada sin más cuestionamiento, desde repoblaciones de monocultivos donde los ejemplares se disponen linealmente, como en formación militar, hasta "zonas verdes" urbanas donde predomina el hormigón. No hay un deseo real, ni siquiera ya una necesidad, de imitar el orden natural.*⁵¹

Este "accidente colateral" ha sido decisivo para terminar de abrazar culturalmente al que hasta ahora había sido considerado "hijo bastardo" para el imaginario paisajístico vasco. Durante muchos años, tanto las representaciones pictóricas de paisajes, como las reproducciones fotográficas, etc., dirigidas a dar señas de identidad para consumo propio como las que eran utilizadas para proyectar imagen de país hacia el exterior (con relación al sector turístico) se debatían en una permanente duda⁵² que no terminaba de quedar dirimida. Los artistas se decantaban por puntos de vista que, de alguna manera, disimulaban el característico perfil de "sierra" de los cultivos de coníferas, desde la distancia o la abstracción de la pincelada. De este modo, el verde, aunque más oscuro, podía llegar a dar el "pego". A partir de la intervención de Ibarrola en Oma y merced al eco que dicha intervención tuvo como imagen emblemática de la impactante y "exitosa" campaña *Ven y Cuéntalo*⁵³, las "maquilladas" imágenes de Oma comenzaron a verse y utilizarse con profusión. En el ámbito mediático-turístico principalmente, pero no solamente las referidas a Oma sino, también, otras relacionadas con los monocultivos de coníferas.⁵⁴

Al fin y al cabo, se trata de un árbol y, además, de color verde. Pero, si lo productivo que puede crecer o desarrollarse, o incrementar su valor económico, fuese algo más inerte y resultase más desconcertante, chirriante... para nuestras acomodaticias miradas, ahí estarían "plantadas-os", "colocadas-os" o tal vez "instalados-as", para horror de muchos, indiferencia de otros tantos y deleite de algunos po-

cos. Los directamente beneficiados en lo pecuniario y los "iluminados" que terminarían dando con las claves para reconvertirnos la mirada. Aquella que, cuando hay necesidad, nos permite ver al "gato" como "liebre". *Nos basta con pobres aproximaciones que respondan a los poco exigentes estereotipos de Naturaleza como lo verde.*⁵⁵

11. VISIONES DESDE EL ARTE: DESESCULTURA DE PEREJAUME.

En Ereño, junto a Oma (Vizcaya), nos encontramos con una intervención realizada por el artista Perejaume en 1991 (nueve años después que Ibarrola comenzase *El bosque encantado de Oma*), que tiene por título *Desescultura*. Se trata de una roca de pequeñas dimensiones que es recolocada en el lugar de donde se desprendió y que tiene grabado su propio título. Esta obra mínima resultaría ser uno de los exponentes cercanos⁵⁶, geográficamente hablando, más significativos del cambio operado en los últimos tiempos en la relación Cultura-Naturaleza, que durante tanto tiempo se había apoyado en la monumentalidad (grandeza de los proyectos y evidencia física de éstos) para expresar relaciones de dominio y sometimiento. Un cambio motivado por un sentimiento de culpa por los desequilibrios producidos en el medio natural al que se le vuelve a reconocer su estatuto de belleza original. *Vivimos una crisis ecológica sin precedentes que nos ha hecho cuestionarnos, tras muchos siglos de firme convicción, los planteamientos basados en el dualismo entre Cultura y Naturaleza, la dinámica antropocéntrica y el sentido de la empresa humana basado en la explotación de recursos naturales no renovables, entendiendo esta actitud como progreso.*⁵⁷ Esta nueva visión inspirará el desarrollo de diversas poéticas calificadas de restitución, basadas en la creación de obras de mínimas dimensiones pero de gran calado simbólico. La naturaleza llega a ser parte activa de la creación artística mediante la intervención de sus propios procesos biológicos de biodegradado.

El propio Perejaume resume este espíritu restaurador en su escrito *Parques interiores: La obra de siete despintores*, del que se pueden destacar, para empezar, la intervención del tercer despintor que se propone simplemente reparar un agravio secular e intenta devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas, restituyendo asimismo a los lugares las imágenes que habían intentado llevárselos. Continúa el cuarto diciendo: *¡Dejad de reproducir las cosas, dejad también de inventaros cosas para reproducir! Contemplad la arboleda como arboleda que es. ¡Qué otra podría superarla! Gozad, pues, de cada cosa tal como esa cosa se presenta [...] Como los anteriores, el sexto despintor venera el paisaje como lo más principal que hay, porque, como ellos, cree que el paisaje abarca todas las cosas, es todas las cosas. Para este despintor, empero, la pintura no tiene ya más dilaciones, más retos que ofrecer. Las grandes transformaciones físicas y humanas que ha sufrido el territorio le han lle-*

*vado a tomar partido por las actividades que afianzan los lugares, que los fortalecen, en detrimento de aquellas otras, pinturas o deportivas, que consumen infatigablemente el peso y la presencia*⁵⁸.

Catálogo del "Bosque de Oma"

Cantera de Ereño



12. A MODO DE CONCLUSIÓN

Frente a tanta amnesia histórica, tanto despropósito y tanta "accidentalidad" estética, se hace más necesario que nunca la sensibilización respecto de los valores paisajísticos entendidos como *plasmaciones de los pueblos en sus territorios: su conservación no es sino una cuestión de respeto propio; la desatención a nuestra memoria, a la casa y la cultura común llevan, en cambio, a lo que Ortega definía como zozobra del yo sin circunstancia y al dolor que se siente aun en el cuerpo, como si se localizara en un miembro que nos han amputado*⁵⁹. En este empeño resulta imprescindible la revisión de los modelos-estereotipos imperantes, y no solamente en claves ecológicas, sino en términos de calidad de vida, en sus manifestaciones más sutiles, acordes con el rumbo propio de una sociedad moderna, una sociedad del ocio y la cultura entrando en el siglo XXI. A generaciones vista, es ineludible la concurrencia de un sistema educativo sin complejos⁶⁰ que contribuya de forma decidida en una mayor y mejor cualificación de nuestras miradas en claves más estéticas. Como decía Torga: *«Sólo hay grandes paisajes si los miran grandes hombres.» O si grandes hombres transmiten a otros la posibilidad de verlos con grandeza. Estos iluminan los paisajes de modos conocidos, que llegan a ser una vía de cualificación mayor que la de su solo análisis geográfico*⁶¹.

NOTAS

¹ Parte del contenido básico del presente escrito ha sido extraído de dos proyectos de investigación de la Universidad del País Vasco UPV-EHU que tienen por título: "El paisaje industrial en el País Vasco" y "El País Vasco como paisaje industrial". El primero publicado en la revista FABRICART n° 1, sobre: arte, tecnología, industria y sociedad; y, el segundo, que será publicado en breve en el número dos de la misma revista.

² *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia, Espasa Calpe, Madrid, 1998.

³ Modelos: ¿afectivo-intuitivo-cognitivos?

⁴ *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia, Espasa Calpe, Madrid, 1998.

⁵ *Ibidem*.

⁶ No habría más que mirar las acepciones que sobre la expresión *Realidad* se citan en el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater (1982) para comprender su complejidad. De momento nos referiremos a una de los sentidos que sobre este término se mencionan en: *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia, Espasa Calpe, Madrid, 1998.

⁷ Al referirnos al paisaje de la Comunidad Autónoma del País Vasco tenemos que distinguir dos realidades paisajísticas bien diferenciadas: por un lado, Vizcaya y Guipúzcoa y, por otro, Álava.

⁸ Declaraciones realizadas en el marco del VII Congreso de Psicología Ambiental desarrollado en San Sebastián en la primera quincena de mayo de 2001. "El paisaje reparador" *Psicólogos ambientalistas consideran que los espacios determinan la manera de ser de las personas*. El Correo, lunes 14 de mayo de 2001.

⁹ Gara, martes 13 de abril de 1999.

¹⁰ Interesante consideración que sugiere la "desmitificación" del tipo de vínculo que nuestros ancestros mantuvieron con su entorno; es decir, más prosaico y menos místico tal vez.

¹¹ Racionero, Luis: *Textos de Estética Taoísta*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 63.

¹² Tema de mi tesis doctoral: *Estética del Paisaje Vasco*. En fase "terminal".

¹³ Localización: más o menos equidistante entre San Sebastián y Bilbao, entre el monte Oiz y el mar Cantábrico. Núcleos urbanos principales: Ondárroa, Lekeitio y Markina.

¹⁴ En *Los bosques de Euskalerría* (Diputación Foral de Vizcaya, 1991) se mencionan los episodios más significativos de esta evolución que comienza allá por el siglo XVI en una época de prosperidad y paz interna propicia para la proliferación de caseríos. A la construcción de barcos para la marina de guerra había que añadir las ingentes cantidades de materia prima que requerían las ferrerías, los pagos en fincas y madera de las deudas contraídas en las guerras que tuvieron lugar en los siglos XVIII y XIX, la desamortización de Mendizábal de 1836 y más concretamente la de Madoz de 1855, que supusieron la privatización de montes públicos favoreciendo la corta abusiva de arbolado. En 1764 se fundó la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, que se preocupó de la introducción y experimentación de nuevas especies arbóreas. Más tarde, en 1840, D. Carlos Adán de Yarza realizó la primera plantación de pino *insignis* o *radiata* en el término de Amoroto, próximo a Lekeitio, llegando a coleccionar casi todas las coníferas que se conocían en su tiempo.

¹⁵ El País Vasco, con sus 162.000 hectáreas de bosques repoblados con pino *insignis*, ocupa el cuarto lugar mundial, representando este valor el 22% de la superficie del país.

¹⁶ Pino "*insignis*" sin fronteras. Luz verde a su comercialización como madera de calidad. El pino "*insignis*", tan común en los montes guipuzcoanos, ha merecido un mayor respeto del que hasta ahora tenía y su madera aserrada ha sido elevada de categoría por el Comité Técnico de Normalización

CEN-TC 175. El Diario Vasco, jueves 27 de abril de 1995.

El sector forestal vasco facturó 387 millones de euros en 2001. Emplea a 3.713 personas y crecerá de forma moderada en 2002. Gara, martes 24 de septiembre de 2002.

¹⁷ Del Monterrey californiano de los Estados Unidos, donde se encuentra protegido como una especie rara.

¹⁸ El desinterés caracteriza la actitud estética en el mismo sentido en que el juego es la actividad puramente desinteresada, la complacencia sin finalidad útil o moral. Por eso lo estético es independiente y no puede estar al servicio de fines ajenos a él; es, en sus propias palabras, «finalidad sin fin». Ferrater: *Diccionario de Filosofía*, 1982. Vol. II, p. 1.032.

¹⁹ Hospers, John; Beardsley, Monroe C.: *Estética, historia y fundamentos*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 101.

²⁰ Nos podemos referir a Karl Rosenkranz, a su obra *Estética de lo feo*, escrita en 1853 y editada por Julio Ollero, Madrid, 1992.

²¹ «La población de Euskadi ha permanecido casi aislada genéticamente desde el paleolítico» «Las peculiaridades genéticas de los vascos han vuelto a la actualidad por obra de dos artículos muy recientes publicados por investigadores de la Universidad de Barcelona en importantes revistas: "American Journal of Physical Anthropology" y "Current Anthropology". Los trabajos de los profesores Francesc Calafell y Jaume Bertranpetit han tenido el suficiente impacto como para merecer un suelto en una de las más prestigiosas publicaciones de divulgación científica, la británica "New Scientist". Que los habitantes del País Vasco suponen una población que ha evolucionado en el propio territorio sería la referencia más rotunda de la investigación. Mezclando todos los datos, los científicos suponen que, durante el máximo de la última glaciación, hace unos 18.000 años, y por las posibilidades de refugio que ofrecía la región, quedó aquí una población aislada. *Genes de Vasco**». El Correo, domingo 17 de abril de 1994.

²² Haciendo un repaso del texto íntegro de la carta, prestando atención tanto a los distintos calificativos que utiliza para describir las situaciones a las que se refiere como el tipo de apelación que hace de los distintos sentidos, es de destacar el diferente empleo que hace de éstos, asociando mayoritariamente las experiencias que podríamos calificar de "gratas" al olfato y, las "pesadillas", al sentido de la vista principalmente.

²³ Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 68.

²⁵ "Después dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, según nuestra propia semejanza. Domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados, sobre las fieras campestres y sobre los reptiles de la tierra" (Génesis: 1, 26). "Y Dios los bendijo diciendo: Sed prolíficos y multiplícaos, poblad la tierra y sometedla" (Génesis: 1, 28).

²⁶ Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 71.

²⁷ El texto marcado con asterisco (*) al final de la frase distinguirá al titular de la noticia.

²⁸ Octava edición del día del Cazador y Pescador celebrada en Salburua (Gazteiz-Vitoria) el 4 de junio de 2000. El Correo, lunes 5 de junio de 2000.

²⁹ El Correo Español-El Pueblo Vasco, viernes 4 de junio de 1993.

³⁰ El Correo, domingo 16 de mayo de 1999.

³¹ Esta decisión supuso echar por tierra un ambicioso proyecto de recuperación del oso pardo en el Pirineo, ya que éste se encontraba prácticamente extinguido. El Correo, viernes 31 de marzo de 2000.

³² Fue en esta época cuando en la China del sur, a consecuencia del descalabro de la imagen del mundo consolidada en tiempos de los Han, de la influencia creciente y conjugada del taoísmo (cuyos ideales remiten a la naturaleza más que

al orden social) y del budismo (que penetra en China en los primeros siglos de nuestra era y predica la renuncia a las vanidades del mundo), se desarrollaría un fenómeno que daría origen al descubrimiento del paisaje como tal: la práctica del retiro (*yindun*) en la naturaleza por parte de hombres ilustrados caídos en desgracia que de ese modo querían manifestar su desacuerdo con el nuevo régimen. En su soledad, estos eremitas (*yinzhe*) se desprenderán de las constricciones del pensamiento moral y político del confucionismo, para empezar a considerar la belleza de la naturaleza en sí misma. Agustín Berque, *Revista de Occidente* n° 189, febrero 1997, p. 14.

³³ En esa misma época, Zong Bing (375-443), con su *Hua shanshui xu* (*Introducción a la pintura de paisaje*) fue el primer teórico del paisajismo en pintura. *Ibidem*, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 15.

³⁵ Pelagio fue considerado un hereje por defender el libre albedrío, en detrimento del pecado original y la gracia, junto a la excelencia de la creación. El triunfo de sus tesis probablemente habría supuesto sentar las bases de un descubrimiento conceptual similar al surgido en China.

³⁶ Berque, Agustín: *Revista de Occidente* n° 189, febrero 1997, p. 20.

³⁷ Primera edición española en la editorial Bruguera, septiembre de 1983.

³⁸ Ramiro A. Calle es profesor de Yoga de la Universidad Autónoma de Madrid, director de un centro de Yoga y Orientalismo y autor de múltiples obras sobre místicas, filosofías, culturas y psicologías de Oriente. En la obra *Yoga y equilibrio psíquico* a la que se hace referencia, Ramiro A. Calle da una visión actualizada, occidentalizada, de los problemas psico-físicos más comunes que apremian al ser humano y que son fuente de sufrimiento e infelicidad. Como terapia se propone el trabajo yógico en su versión tanto física *hatha-yoga* como mental *radja-yoga*. En relación a esta última modalidad destacar

las diferentes técnicas de adiestramiento de la mente en la quietud y la concentración.

³⁹ Según su grado de madurez psicoemocional y de evolución interior, el hombre puede clasificarse en tres categorías: el hombre desintegrado, el hombre ordinario y el hombre realizado.

⁴⁰ Racionero, Luis: *Textos de Estética Taoísta*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 31.

⁴¹ Tal definición de la experiencia estética se correspondía con un concepto natural que había sido popular durante siglos, con la actitud del "espectador" que había comentado Pitágoras. Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas* (1976), Barcelona, Tecnos, 1987, p. 361.

⁴² La teoría de la contemplación. Se trataba de la teoría de Schopenhauer, publicada en 1818 en su obra principal, *El mundo como voluntad y representación* (libro III, caps. 34, 37, 38). Afirmó que la experiencia estética es simplemente contemplación. Un hombre experimenta esta sensación cuando asume la actitud de espectador, cuando abandona —como escribía Schopenhauer— la actitud normal, práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, concentrándose solamente en lo que tiene ante él. Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas* (1976), Barcelona, Tecnos, 1987, p. 361.

⁴³ Hospers, John y Beardsley, Monroe C.: *Estética, historia y fundamentos*. Cátedra, Madrid 1990, p. 101.

⁴⁴ Según el esteta polaco J. Segal, los objetos que consideramos bellos no tienen características comunes; es por ésto que deberemos orientar nuestra atención a descubrir las características comunes que experimentamos cuando nos encontramos ante objetos bellos, es decir: los rasgos comunes de la experiencia estética. Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas* (1976), Barcelona, Tecnos, 1987, p. 362.

⁴⁵ Famoso hombre de letras francés Miguel de Montaigne (1533-1592), que revivió el escepticismo pirrónico.

⁴⁶ Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas* (1976), Barcelona, Tecnos, 1987, pp. 180-181.

⁴⁷ Humboldt, G. de: *Los Vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801*. Auñamendi, San Sebastián, 1975, p. 167.

⁴⁸ Euskadi información, martes 3 de noviembre de 1998.

⁴⁹ Se trata de un fragmento del escrito firmado por el propio Ibarrola como presentación de su obra para el folleto turístico titulado *El Bosque pintado de Oma y su entorno* dentro de la campaña *País Vasco. Ven y cuéntalo* editado por el Departamento de Comercio, Consumo y Turismo del Gobierno Vasco del que su primer párrafo dice: *Las pinturas abarcan varios cientos de árboles de "pino insignis". Son el resultado de una investigación que trata de relacionar la experiencia creadora de la humanidad, particularmente la que ha tenido lugar en este mismo territorio, con la naturaleza y con los conceptos de las vanguardias artísticas de nuestro siglo.*

⁵⁰ F. González lo define como *la promesa de una información adicional* basándose en los trabajos que sobre este término y otros como él de complejidad y legibilidad realizó Kaplan (Kaplan, 1979) p. 63.

⁵¹ Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 111.

⁵² Resulta contradictorio ver en una publicación de carácter divulgativo de una asociación dedicada principalmente a las explotaciones de coníferas una portada que tiene como tema principal una fotografía en color de la colegiata de Roncesvalles vista desde el interior de un bosque de hayas en otoño. En la vista se superponen varios troncos de haya a la colegiata. Es la única imagen reproducida en color y la más grande. Revista: *Foresta-87. Euskadi forestal-Euskadi basogintza*. Asociación de Forestalistas del País Vasco-Euskadiko Basogintza Elkarte. 3º y 4º trimestre. N° 13.

⁵³ Campaña organizada por el Departamento de Comercio,

Consumo y Turismo del Gobierno Vasco que estaba dirigido por Rosa Díez. La iniciativa pretendía, entre otras cosas, reactivar el sector turístico mediante la restitución de la degradada imagen que del País Vasco se tenía en el exterior, como consecuencia del permanente clima de violencia.

⁵⁴ Un ejemplo: Portada del calendario editado por la BBK –Bilbao Bizkaia Kutxa– correspondiente al año 1997.

⁵⁵ Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 111.

⁵⁶ Recordar que el epicentro geográfico de todas estas reflexiones se localizan en la comarca Vizcaína de Lea-Artibai. Las dos intervenciones que comento de Ibarrola y Perejaume se localizan, casi, en el mismo límite de la comarca.

⁵⁷ Albelda, José y Saborit, José: *La construcción de la naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 58.

⁵⁸ Perejaume: *Parques interiores: La obra de siete despintores*. El paisaje. Arte y Naturaleza, Huesca, 1996, pp. 167-170.

⁵⁹ Martínez de Pisón, Eduardo: *El paisaje, patrimonio cultural*. Revista de Occidente, N° 194-195, 1997, pp. 48-49.

⁶⁰ Los modelos educativos vigentes se debaten entre sacralizaciones *versus* Guggenheim y las asignaturas "maría" *versus* Plástica de la Educación Secundaria Obligatoria –ESO–. No se dan, por lo visto, ni las condiciones ni el marco apropiado.

⁶¹ Martínez de Pisón, Eduardo: *El paisaje, patrimonio cultural*. Revista de Occidente, N° 194-195, 1997, pp. 41.

Mapas

Luis Ortega Ruiz
Cartógrafo



*"Les elephants sont généralement dessinés plus petites
que nature, mais une pouce toujours plus grande"*

Jonathan Swift

1 (*.....Un MAPA es la representación geométrica plana, simplificada y convencional, de toda la superficie terrestre o de parte de ella, dentro de una relación de similitud conveniente a la que llamamos escala.*

.....Un MAPA es la representación de la superficie terrestre, que es una superficie curva, sobre una superficie plana, ya sea hoja de papel o una pantalla. El paso de una a otra superficie ocasiona varias dificultades. Una de ellas es la definición exacta de la forma y de las dimensiones de la Tierra.

*.....Un MAPA da una imagen incompleta del terreno. Nunca es una reproducción como por ejemplo pudiera serlo una fotografía aérea. Incluso el más detallado de los mapas es una simplificación de la realidad. Se trata de una construcción selectiva y representativa que implica el empleo de símbolos y signos apropiados.....)*¹

*CARTOGRAFIAR es elegir entre la profusión inasible de lo real para poner en evidencia una representación exacta pero simplificada y abstracta*²

2 LOS NOMBRES. Leer en un mapa de Venus el nombre "Llanura Aurelia"; en un mapa de Marte el nombre "Promethei Terrae"; o en uno de La Luna "Mare Vaporum", escritos sobre un dibujo de líneas rectas y superficies de color, otorga al observador la sensación que se halla ante un mundo conocido del que de algún modo se ha apropiado³. Resulta tranquilizador, estamos situados, pues en definitiva se tiene la sensación de haber creado un mundo. Probad a ver un mapa sin nombres, leemos una realidad casi inexistente.

Los topónimos, o esos nombres que se anclan en la superficie de nuestro planeta son los que han creado nuestro mundo, le identifican, le señalan y los guardamos en la memoria colectiva como garantía de lo que es cierto, que reconocemos como heredado y vernáculo, que es de nuestra propiedad; en definitiva nos dota de Identidad. Hablar de Zanzíbar o de Olmedo, por poner ejemplos inmediatos, es provocar el disparo de emociones anticipadas muy diversas: proyectos, deseos, rechazos, curiosidad, nostalgia. Aun sin tan siquiera saber, como son esos lugares y que está pasando, o dónde están con exac-

titud. Así el solo nombre de un espacio territorial representa ese espacio y mucho más, pues un nombre es algo así como la llave de un "archivo" o puerta que abre a un mundo y un mundo particular contiene el mundo entero ordenado desde un mirador específico y abierto a un panorama preferente. La entonación o notación de un nombre despierta una amalgama simbólica que nos conforta o desasosiega porque es producto de una interpretación sin ninguna revisión o contraste con ese espacio. De éste modo, sin saberlo, continuamente operamos con el espacio territorial en un campo puramente simbólico de carácter dogmático inmutable compartido con el campo de los mitos y de la religión. La metafísica y el arte, son campos próximos que modifican y exploran la realidad desde ahí pero señalando, sin entrar en demasiadas complejidades, que estos dos últimos son flexibles y sujetos a revisión continua, lo que les confiere el refugio predilecto para explorar con libertad la realidad y ser vías de conocimiento necesariamente complementarias y simbióticas de la ciencia.

En este sentido el mapa solo es vía de *reconocimiento*. Es fácil comprobar como cuando tenemos dificultad para comprender los procesos que operan en la superficie, decidimos que es más fácil convertir el territorio en un esquema que siga las pautas cartográficas en vez de ahondar y explorar la complejidad del mundo real. Las curvas de nivel se hacen realidad en forma de escalones en las laderas en los trabajos forestales o mineros. Los ríos se encauzan según los modelos de dinámica hidrológica del régimen laminar, con curvas trazadas con funciones matemáticas simples, para así hacer funcionar a un río según el modelo de un canal. Hacemos del territorio un mapa.

Los topónimos son en palabras de J.M. Aramburu, 1993: "*versátiles, nómadas y tráfugas, definen un conjunto de categorías, tipos y definiciones con las que se puede caracterizar un mismo sitio de ese fondo común territorial. Y a cada categoría se le da su nombre (se inventa) según el interés del grupo o disciplina que les ha creado. O sea es resultado de las muchas maneras de mirar y cada manera de mirar es un observador y cada observador es un observatorio, que describe el mundo a su modo y hay tantos modos de describir como maneras de mirar. Y se establece para cada manera de mirar una ontología, es decir una especie de filtro que permite que ciertas formas y criterios lo atraviesen. Y cada mirada deja una huella que ya no pertenece al objeto que la ha dejado (la huella del yeti no es el yeti), así que el mundo esta repleto de huellas superpuestas de maneras de mirar. Pero no se deja la huella en el suelo del territorio, sino en el suelo del lenguaje*"⁴. En el espacio territorial solo manejamos nombres.

La culminación de nuestros triunfos y reconocimiento, y en última instancia de nuestros deseos de trascendencia se materializa en anclar nuestro nombre a las tierras, a las aguas, a las calles, a las piedras. Leed si no en los mapas inscripciones como: "Tierra de Francisco José", en el Ártico, el último archipiélago del planeta en ser incorporado a las colecciones cartográficas modernas a finales del S. XIX; o el mon-

te "Everest"; o la isla de "Diego García"; o el estrecho de "Torres Quevedo"; o la calle del "Doctor Varra"; y luego los nombres propios en las lápidas y estelas de necrópolis y santuarios, desde hace cinco mil años a la actualidad. En definitiva reconocemos en las rocas los almacenes fiables de nuestra memoria, como lo llevan siendo desde que el planeta se consolidó. Las rocas son Mapas.

3 MIRAR. Cuando miramos un territorio, se despliega un número indeterminado de posibilidades de ver. Disponemos para ello de un lenguaje, o más de uno y entonces miramos según una secuencia que se sucede y suplanta con un orden caótico. La elección en ese momento, estará en función de nuestro interés, de nuestra capacidad de lectura (aprendizaje), de los estímulos estéticos, del movimiento y de lo que contengan nuestros módulos internos de reconocimiento⁵. Cuando hablamos de espacio territorial asociamos de modo inmediato que la única vía de percepción es la visual, cuyo paso siguiente parece conducir inexorablemente al reconocimiento táctil de las superficies físicas que se observan. Milímetro a milímetro, paso a paso de un modo laborioso para construir alguna noción de totalidad de ese espacio tridimensional que el ojo explora de una sola vez.

Pero hay más vías de percepción del espacio territorial que nos permiten comprender sus cualidades y singularidad de modo más sofisticado y a veces certero. ¿Como representar el mapa donde trabajan las máquinas de extracción de petróleo que se alimentan de su propio gas, con un sonido que es uno de los poemas más brillantes y característicos de éste siglo y de la domesticación del pasado geológico?. (Mapas sonoros "Proyecto La Lora")⁶. Algunos ejemplos distantes los encontramos en las psicogeografías⁷ y otros mapas sonoros derivados de las posturas situacionistas⁸.

Mirar estrellas, catalogar estrellas, hacer un mapa del cielo. Vemos 7.500 estrellas (>magnitud 6) que en la práctica se reducen a 2.500. Las galaxias se agrupan en superficies parecidas a películas que engloban vacíos casi esféricos (como la estructura de la espuma de jabón), pero creo que en realidad comprendemos las galaxias así, porque antes hemos visto y comprendido las burbujas de la espuma de jabón. Los mapas que levantamos de las estrellas y galaxias representan no solo posiciones, sino Velocidades, Energía, Radiación, Densidad.

Mirar el horizonte, gran círculo de la esfera celeste que separa el mundo visible del invisible. Cartografiar un límite. Y desentrañar la curvatura del espacio proponiendo otro concepto de mapa.

4 COMPRENDER.

TODO PUEDE SER CARTOGRAFIADO. El cartógrafo puede agrupar varios criterios para definir estructuras, conjuntos y límites, que pueden ser diferentes o no serlo cada vez que se proyecta sobre el mapa.

De la concepción de un cosmos esférico y geocéntrico se desliza la concepción en círculos en el cielo y su proyección sobre la tierra. En todos los mapas representamos, sin tenerlo en cuenta, la geometría celeste.

En 1787 se publicó *L'esquisse d'un tableau general de genre humain*, cuyo autor Marie Le Masson-Le Golft se basó en el esquema simétrico o mapa donde se proyecta la clasificación que Ptolomeo establece para la Tierra en cinco zonas o bandas paralelas (dos bandas frías, dos bandas templadas, y una banda central tórrida). Le Masson proyectó una repartición del género humano según varios criterios, como el color de piel, las costumbres (*amaestrados, en sociedad, salvajes, polígamos, desnudos, humanos y crueles*) o la forma (*pequeños, medianos, grandes, muy grandes, bien hechos, mal hechos, guapos, feos*)⁹. Aunque parezca anecdótico, es preciso recordar la vigencia de estos modelos hasta bien entrado el siglo XX, en determinados ámbitos y modelos de pensamiento.

Esta cita sirve para adelantar que la representación de la realidad en un mapa no es neutra. Responde a la interacción del observador con el territorio observado y ello implica la alteración del objeto de análisis. Lo estamos mirando con un modo de mirar, llamémosle modelo mental o disciplina o simplemente bajo un formato o sea a través de una ventana, de un marco o del visor de una cámara. Es decir, el espacio cuando se observa deviene en territorio, antes es otra cosa que no sabemos lo que es, exactamente igual al mundo cuántico: las cosas existen porque las miramos y cuando las tocamos se transforman inevitablemente. No se puede iluminar las tinieblas para comprender la ausencia de luz (mapa sonoro "Worthi")¹⁰. El mapa representa una mirada interesada y está orientado a un amplio abanico de objetivos, entre ellos la configuración de una identidad territorial. El mapa es un reflejo preciso de una tecnología y un modelo mental, su grafía y elementos (rumbos, paralelos y demás tecnología gráfica) otorgan al documento de un efecto de seguridad que parece incuestionable. Como consecuencia, nuestra concepción del territorio estará mediatizada por lo que hemos visto a través del mapa, intérprete al que nos rendimos sin reservas. Sin la necesaria crítica sobre los modos de representación, queda anulada así nuestra capacidad de leer, comprender e identificarnos libremente con el espacio territorial.

Las herramientas que usamos, condicionan y determinan nuestra comprensión de lo que vemos. Nos resuelven pocas cosas, nos hablan casi exclusivamente de la propia herramienta y poco del objeto al que

se ha aplicado, quizás solo resuelven las suficientes según las necesidades más apremiantes que van surgiendo. Es decir la herramienta modela la realidad y aceptamos la imagen que nos proporciona como la representación fidedigna del espacio territorial y no percibimos que estamos viendo el reflejo dibujado de una mirada previamente filtrada. Las secuencias semánticas de Alfred Korzybski, 1951¹¹ sobre "*El Mapa no es el Territorio*", o "*El menú no es la comida*" permiten abordar con mayor alcance que el mapa en efecto no es el territorio como las palabras no son lo que representan; que el mapa no cubre todo el territorio, al igual que las palabras no pueden cubrir todo lo que representan y finalmente que un mapa es auto-reflexivo o lo que es lo mismo, con el lenguaje podemos hablar fundamentalmente sobre lenguaje.

Ello tiene desde luego connotaciones importantes respecto a la cartografía: la fragmentación del mapa y sus límites implica el primer conflicto. Nuestra experiencia de percepción del espacio se traduce mejor en una superficie topológica continua, sin límites aparentes, que en los fragmentos rectangulares (ventanas) de los que nos hemos dotado. El segundo conflicto surge respecto a la dificultad de percibir, comprender y representar "lo tridimensional" y "el espacio-tiempo" topológico. De este modo, cuando nos posicionamos delante de un territorio, nuestra escala hace que percibamos lo que se abre a nuestro campo visual como un plano bidimensional que se extiende ante nuestra vista y la tridimensionalidad y la curvatura se nos escapan, no miramos ni arriba ni abajo y si lo hacemos no nos percatamos que las dimensiones no tienen valores idénticos, a pesar que se midan con el mismo patrón (Notar la diferencia entre 4 km de altitud o dimensión en la vertical, hacia arriba o hacia abajo, que 4 km en cualquiera de las dos dimensiones del plano). Lanzamos la mirada sobre un espacio territorial y lo interpretamos de seguido como un "paisaje" o -territorio emocional en dos dimensiones- y lo representamos en una superficie bidimensional. Y sin saber cómo pasamos a vivir a un mundo de dos dimensiones, reforzado por el consumo masivo y sin filtro de imágenes transmitidas a través del papel o de la pantalla. Sin sentir por un instante el vértigo del espacio.

Los mapas no parecen contener vacíos¹². Sin embargo, es un reto fabuloso levantar un mapa del vacío. "*El poder no puede tolerar el vacío, no ha perdonado jamás a los territorios del más allá el ser terrenos vagos liberados a la imaginación*"¹³. Para cartografiar el vacío es preciso usar sensores que registren la masa o la ausencia de ella, que sean sensibles a la gravedad, y en el cuerpo humano, las vísceras son los órganos sensibles a los cambios micro gravitacionales. Pueden tener la capacidad de registrar las fuerzas gravitatorias (presencia-ausencia de masa y distancia a la que se halla)¹⁴ del mismo modo a como ocurre con las masas líquidas del planeta -mares y océanos- respecto a la influencia de la masa de la Luna y el Sol. Sensibilidad insuficientemente interpretada. Y así sentimos con el vientre y entonces la comprensión del espacio se produce con la sensación moderada del vértigo, cuya intensi-

dad serviría como indicador para llevarlo al mapa, traducido quizás en un símbolo o recurso iconográfico. De modo similar, pero sintiendo lo contrario que frente al vacío, la presencia de una montaña u otra clase de cuerpo masivo, afectará a los sensores viscerales, aunque su traducción sensorial resulte más difícil de adjetivar.

Sentir, manejarse y representar el "vértigo" del espacio es patrimonio o don de algunos que luego serán por ejemplo, escultores o arquitectos o no serán pero comprenderán. No todo es don, fundamentalmente es aprendizaje y la escultura es una disciplina con la que se aprende -siguiendo las pautas estrictas que marca- a sentir y comprender el espacio. Citar la experiencia de Robert Morris en relación a Nazca.¹⁵

5 REPRESENTAR. Entre las categorías de signos paleolíticos y postpaleolíticos hay mapas. Las marcas *escutiformes* y los *enrejados*¹⁶ parecen evocar espacio territorial. Los *puntos* y *bastoncillos*, distribuidos intencionadamente en los inicios y fin de los santuarios, a modo de "paneles de advertencia"¹⁷ y posicionamiento que señalen partes específicas de la galería. Después de la época agraria del neolítico y a partir del desarrollo de la industria de los metales, se produjo la gran división entre dos estilos, el *Hallsadt* y el de *La Tene*. No significa otra cosa que la división entre pensamiento geométrico y pensamiento situológico o topológico. El pensamiento geométrico se implantó en Grecia a través de los dorios, dando nacimiento al pensamiento racional. Eudoxo y Eratosthenes¹⁸ en el s. III a JC, asocian la escritura y el nombre de los lugares, con el dibujo de las formas de las tierras emergidas. En el s. II a JC Hiparco¹⁹ añade al mapa de nombres, un dibujo esencial: traza una cuadrícula; sobre la que Ptolomeo²⁰ diferenciaría entre líneas de longitud (longitud) y de anchura (latitud). El camino hacia un modelo para comprender, interpretar y proyectarse sobre el mundo ya está trazado. La tendencia contraria (topología de entrelazado, nudos, laberintos,...) acabó en Irlanda y Escandinavia.²¹

El esquema triunfante de la geometría euclidiana²² se basa en una distinción absoluta entre punto, línea, superficie y volumen, en un espacio ideal sin aparente continuidad entre esos elementos. Éste toma como punto de referencia el sistema rectangular de coordenadas que sigue la ley del mínimo esfuerzo. En cambio, la topología no, porque crea y deshace las coordenadas a voluntad, introduce la orientación y con ello el movimiento y el tiempo.²³

El movimiento de un punto genera una recta cuando éste se desplaza; pero si gira sobre si mismo, es un punto también pero con volumen. La geometría fractal aborda la irregularidad y abre el concepto de

dimensión –dimensiones fraccionarias entre 0-1; 1-2 y 2-3- y explica la fragmentación²⁴ y "despliegue" del espacio a medida que cambiamos de escala o punto de vista. Combinando finalmente los aspectos topológicos y fractales de una manera cada vez más sutil –fractales escalantes- que permiten identificar y representar irregularidades con cierto orden. Así, es posible considerar una alternativa a la longitud que parece crecer indefinidamente si medimos una línea de costa a medida que descendemos en la escala. Sirve citar el epígrafe con el que B. Mandelbrot ejemplifica este problema: "¿Cuánto mide la costa de Bretaña?"²⁵

Orientación y demarcación. La demarcación, el marco del cuadro, el marco de la ventana, la hoja de papel, el cuadro de la cámara. El Mapa. El borde del mapa y sus equivalencias con otros bordes. Un recinto donde se crean relaciones de igualdad (fundamento de la geometría euclidiana), que no existen en el territorio. El mapa como campo semántico y como campo mórfico.²⁶

El canevas de Picard y Cassini en el s. XVIII. La definición del metro,²⁷ medida universal a partir de 1791, como la diezmillonésima parte del meridiano terrestre, vigente hasta 1983. A partir de ese momento el espacio se definirá según la medida del tiempo y de la velocidad (el segundo y C –velocidad de la luz= $3 \cdot 10^8$ m/s).

En 1905, Einstein no entiende la gravedad como fuerza sino como curvatura del espacio-tiempo (las masas y las esculturas entre ellas, también operan de modo semejante). Universo elástico modelado por la gravedad, tejido por la luz y curvado por la materia. El signo de la curvatura del espacio (K y la constante cosmológica (V) coordinan la evolución del universo descrito según el modelo BIG-BANG si $V > k$ la expansión es perpetua; si $V < k$ es finita.

El mapa determina que nuestra comprensión del mundo sea parcial, fragmentaria y extraña. Los mapas están sujetos a las reglas básicas de la representación cartográfica: La representación gráfica de una realidad tridimensional y curvilínea en un documento bidimensional plano, tiene unas limitaciones o condiciones incompatibles básicas. Son tres: a) que en un mapa se mantenga la correcta equivalencia entre las distancias cuando se cambia de escala; b) que se mantenga la equivalencia entre las áreas; y c) que se mantenga la equivalencia entre los ángulos (orientaciones, direcciones).

Siendo imposible que se mantengan las tres propiedades a la vez, habrá que renunciar a una de ellas en cada caso, para poder mantener las otras dos, aplicando las técnicas de proyectar una esfera en un plano. Sin embargo los mapas contienen una de las propiedades que más pueden interesar y más aportan a la comprensión del espacio: la Escala.

Los mapas que necesitamos ahora, para comprender y representar mejor la complejidad, simultaneidad y algunas propiedades sistémicas de la realidad, precisan ser: dinámicos, interactivos y con formatos comprensibles. Se necesita complementar el registro de la realidad espacial con el concurso de otra clase de sensores: Infrarrojos, Ultravioletas, Magnetismo. Una clase de mapas especialmente interesante, son los mapas meteorológicos, honestos por su vocación efímera y porque el objeto de representación es móvil, gaseoso e invisible.

6 SEÑALAR. Establecer un centro del mundo, una especie de origen de la existencia personal o colectiva. así lo entendieron los griegos y los romanos (TEMPLUM Y MUNDUS) "y otros antes y hoy conocemos Greenwich. Y cada uno reconoce su cuna y su casa que pretende personalizar. El reconocimiento de lugares sagrados, generalmente señalados por la divinidad como muestran las leyendas de fundación de los santuarios, habitualmente reveladas por algún personaje divino y casi siempre refundadas sobre alguna forma de templo anterior. Cada cultura, cada tecnología, crea una jerarquización del espacio que es reflejo de su imagen de la concepción del mundo, cuyo punto culminante, el poder ha ido siendo ocupado por la divinidad y/o sus representantes, expresando que todo le es subordinable".²⁸ Los mapas no parecen contener centros.

Desde las cuatro vertientes del Monte Meru, a saber la vertiente de Cristal, la de Zafiro, la de Rubí y la de Oro, las aguas fluyen en las cuatro direcciones del mundo: Brahmaputra (frío) hacia el Este; el Karnali (cálido) hacia el sur, el Sutlej (fresco) hacia el oeste y el Indo (de aguas hirvientes) hacia el norte.

La concepción de centro se va desplazando desde los mapas del s XII y XIII cuyo centro es Jerusalén con el este arriba y en forma de T (el mar Mediterráneo y el río Nilo). En el s. XVI se establece la condición de un mundo celeste dinámico y universal. Se comprende que se observa el universo desde un punto que se desplaza²⁹. En 1572 Kepler modifica la idea de los círculos perfectos y traduce a cálculo analítico la comprensión topológica de Tycho Brae.

Todo un reto encontrar un centro y cartografiarlo como lo intentaron desde el s. XVIII los navegantes y exploradores polares en busca del lugar de donde *...proviene la fuerza poderosa que atrae la aguja imantada*³⁰. Como consecuencia de la experiencia adquirida en la exploración del paso del noroeste. En efecto, pudiera servir de centro el punto que señala el polo norte magnético, pero sabemos que

éste "migra" (declinación magnética), cambia y se invierte completamente. La trayectoria del polo norte magnético para los últimos 15 ma³¹ es sorprendente, marcando una huella errática y entrelazada. Pudiera servir de centro el eje de rotación, pero no lo es exactamente pues su nutación u oscilación periódica irregular determina que no sea un punto concreto sino un área circular donde ese eje de rotación se manifiesta. El centro está en todas partes y no está en ninguna³². El centro es una idea que expresa la certidumbre de querer comprender el mundo a partir de un único punto de vista y con las propiedades de las simetrías como método y filtro. Sin embargo, es el poderoso hallazgo del centro para trazar un círculo y la comprensión y aplicación de sus propiedades lo que ha modelado la certidumbre y necesidad del centro como aplicación en todos los órdenes. Mientras, el modelo atómico cuántico pone de manifiesto la ausencia de centros tal y como los dibujamos.

7 ACTUAR. El mapa propone la acción. El Mapa es un plan lleno de posibilidades. El Mapa es un documento concebido para anticipar una trayectoria, para conocer el alcance de los cambios³³, para describir el movimiento³⁴, para situar y distribuir puntos, líneas y áreas con significación infinita, para comprender el *statu quo*, para la estrategia militar, política o comercial. La intervención en el territorio deviene o es lenguaje del campo del arte en tanto que actúa mediante la activación de señales de posicionamiento, muy al margen de su cualidad formal (que siendo aparentemente lo más relevante es lo menos interesante, aunque por su carácter iconográfico pueda interferir en el mundo simbólico) y puede llegar a ser mero ornamento estéril y en consecuencia derribable. Hay obras que concebidas inicialmente como formas iconográficas del carácter que sea, acaban cobrando relevancia insospechada solamente por la posición que ocupan. Por eso lo importante es SEÑALAR y cuando eso sucede se desatan reacciones no previstas, al igual que un cuerpo con carga eléctrica en un campo magnético cuya intrusión cambia el campo de fuerzas (las pantallas táctiles de los cajeros automáticos por ejemplo). El artista sensible señala, no coloca. Y lo puede hacer de muchos modos: Estando en el sitio, paseando, mirando el sitio. Actuando bien con un proyecto no necesariamente realizable por él mismo o por otros³⁵; bien con un escrito, o bien construyendo, entre otras actividades posibles. Aquel que señala el lugar, determina la lectura del espacio. El artista sensible que comprenda el espacio-tiempo y perciba los campos de fuerzas simbólicas dotará al espacio territorial de un elemento que permitirá comprender mejor sus cualidades, a la vez que orientará a la comprensión del espacio-tiempo en general. El que por deseo, manía o ignorancia, vulnere esos campos, generará elementos estériles que solo estorban o complican la lectura del espacio, cuando no pervierten deliberadamente la narración simbólica común o se proyectan de modo obscuro y caprichoso sobre los demás.

Dedicado a TR

NOTAS

- ¹ F. Joly, 1988. "La cartografía". Oikos-Tau. 133 págs ISBN 84-281-0633-9
- ² Le Ciel et la Terre, 1998. Exposition. Cahier pédagogique. Paris. ISBN 2-7177-2053-7
- ³ F. Anguita, 1998. Historia de Marte. Planeta. ISBN 84-08-02698-4. pág 82
- ⁴ Jose Mari Aramburu, 1993. Notas Inéditas
- ⁵ Hans H. Diebner, 2002. Dinámicas Fluidas. Centro Conde Duque-ZKM. Madrid. <http://diebner.de>
- ⁶ L. Ortega, 2001. "Proyecto La Lora I y II". Sonografía. Autoedición.
- ⁷ Guy Debord, 1957. "Guide Psychogeographique de Paris". En F. Careri 2002. "Walkscapes" G.G.
- ⁸ Geoff Dugan, 1997. "Psychogeographical Dip". GD Stereo. / Geoff Dugan, 1999. "The Architecture of the Incidental". GD Stereo.
- ⁹ Le Ciel et la Terre. Op cit.
- ¹⁰ L. Ortega, 1999. "Worthi". Sonografía. Autoedición
- ¹¹ Korzybski, Alfred, 1951. "An Approach to personality". Perception. Ronald Press Co. N.Y. / El papel del lenguaje en los procesos perceptivos. traducción de Isabel Caro. Univ de Valencia. www.esgs.org/es/art/ak3.htm
- ¹² R. Smithson, 1968. Mono Lake Nonsite. En R. Hobbs, 1982. "RS a Retrospective view". 40th Venice Biennale 1982. The Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell Univ. ISBN 82-80612
- ¹³ Edmundo Rothe, 1969. Internacional Situacionista n° 12
- ¹⁴ Isaac Newton 1642-1727. **F=(M·m/d²) · G**
- ¹⁵ Tonia Raquejo, 1998. "Land Art". Nerea. 119 págs. Pág 95 y sig. ISBN 84-89569-21-5
- ¹⁶ J.A Gómez Barrera, 1993. Arte rupestre prehistórico en la Meseta Castellano-Leonesa. Junta de Castilla Y León. ISBN 84-7846-171-X
- ¹⁷ André Leroi-Gourhan, 1984. Símbolos Artes y Creencias en la Prehistoria. Itsmo, pág 364. ISBN 84-7090-124-9
- ¹⁸ Cráter situado en 10° W 15° N de la cara visible de La Luna
- ¹⁹ Cráter situado en 5° E 5° S de la cara visible de La Luna
- ²⁰ Cráter situado en 2° W 10° S de la cara visible de La Luna
- ²¹ Jorn Asger, 1999. "La creación abierta y sus enemigos". Internacional Situacionista, Vol I: La realización del arte. Literatura Gris. Madrid, pág 8. www.sindominio.net/ash/is0512.htm
- ²² Euclides, 300 a. de C.: *1 Punto es lo que no tiene partes. 2 Una línea es una longitud sin anchura. 3 Los extremos de una línea son puntos. 4 Una superficie es lo que sólo tiene longitud y anchura. 5 Los extremos de una superficie son líneas.*
- ²³ Jorn Asger, 1999. Op. Cit
- ²⁴ L.F. Richardson, 1926: *...la turbulencia se puede descomponer en remolinos autosemejantes....* . En pág 37, B. Maldebro, 1997. "La geometría fractal de la naturaleza". Tusquets.
- ²⁵ B. Maldebro, 1997. "La geometría fractal de la naturaleza". Tusquets. ISBN 84-8310-549-7
- ²⁶ Rupert Sheldrake. "La presencia del pasado" 1990. Kairós. ISBN 84-7245-223-9
- ²⁷ ...en 1871 se estableció de un modo convencional que equivalía a la distancia o longitud comprendida entre dos marcas paralelas trazadas sobre una barra de platino e iridio que se conserva en la oficina internacional de pesas y medidas de Sèvres, medida a 0°C de temperatura. Esta longitud correspondía aproximadamente a la diezmilésima parte del cuadrante del meridiano terrestre. Desde 1983 se define el metro en el S.I. como la longitud recorrida por un rayo de luz en el vacío durante una fracción de segundo expresada por el cociente 1/299.792.458, o expresado de otro modo, en 1.553.164,13 veces la longitud de onda en el vacío de la velocidad de la luz roja del Cd a 15°C y a 760 mm de presión de Hg.
- ²⁸ J. M. Aramburu, Op. Cit.
- ²⁹ Nicolás Copérnico, 1543. "De revolutionibus orbium celestium"
- ³⁰ M. W. Shelley. "Frankenstein". Siruela. 2000
- ³¹ R. Jeanloz, 1983. "El núcleo terrestre". Dinamismo Terrestre. Investigación y Ciencia n° 86
- ³² Nicolás de Cusa s. XV. "La ignorancia aprendida": *...Donde sea que uno este uno piensa que es el centro. El mundo tiene su centro en todas partes y así en ninguna parte y su circunferencia está en ninguna parte.*
- ³³ Juan S. Behr, 2001. Cartografía Sistémica. Aprendizaje Transformacional. Inédito
- ³⁴ Montserrat Cortadellas, 2002. Tan a prop, tan lluny. Identitat. Calaf/Barcelona 01-02
- ³⁵ Lawrence Weiner, 1987. Centre National D'Art Contemporain de Grenoble.



La ciudad ideal. LOR 1996.



Islas 01. Cartografía de una intersección.
LOR + TR 2002.

1 cartografiar



Mapa de nombres. El Mapa en relieve (Guatemala). LOR 1999.



Mapa del Cámbrico. LOR 2002.

2 los nombres



Propuesta para una cartografía del horizonte 03.
LOR 2003.

3 mirar



Un mapa no es un territorio 05.
LOR 2001.

4 comprender



Mapas 01. HIENDELAENCINA SUITE. LOR+TR 2002.

5 representar



Mapas 01. HIENDELAENCINA SUITE. LOR+TR 2002.

6 señalar



Escala 1/1. LOR 2000.



La cartografía incita a la acción 01.HIENDELAENCINA SUITE.
LOR 2002.

7 actuar

^{b>}
57

EXPERIENCIAS Y PROYECTOS

Estas ponencias presentan los objetivos y herramientas con las que individuos y colectivos de Burgos y otros territorios y ciudades del estado se acercan al estudio del territorio rural y urbano desde perspectivas tales como el arte, el asociacionismo local y comarcal, el debate socio-político o la comunicación e interacción entre pequeñas comunidades. El desarrollo de estos Proyectos suscita reflexiones actuales y comprometidas sobre conceptos tales como la definición del Espacio/Territorio Público, la profunda transformación del mundo rural y la noción del Arte como liberador de mecanismos que tratan de recuperar y regenerar nuestra percepción e interacción con el mundo, demandando del artista una responsabilidad concreta sobre lo que hace o no hace en los espacios públicos.

Arte, Participación y Espacio público

Ramón Paramón

PARTICIPACIÓN Y ARTE

El ámbito de la participación a través de colectivos o individuos como estrategias alternativas a los programas político institucionales, se está incrementando de manera significativa, construyendo una nueva escena en la organización social. Aparecen nuevos movimientos sociales caracterizados por un pluralismo de ideas y valores, cuyo objetivo es perseguir reformas institucionales que amplíen los sistemas de participación en decisiones de interés colectivo.¹ Esta nueva conciencia ciudadana se articula como heredera de los tradicionales movimientos antisistema, caracterizados por la lucha contra los desequilibrios de poder entre los más fuertes sobre los más débiles y la pretensión de cambiar las cosas en un mundo injusto. La participación de los ciudadanos en la toma de decisiones se está gestando en la base de una búsqueda de una identidad en su propio campo de acción en ruptura con la tradición política, aunque con una clara voluntad de conquista de los espacios públicos y esto, según François Houtart, significa una articulación con la política mediante la intención de construir una relación de fuerza que permita desembocar en decisiones.² La participación de estos nuevos movimientos sociales se caracteriza por una fuerte visibilidad a través de la conquista de los espacios públicos, una estrecha comunicación en red (potenciada por la utilización de internet) que posibilita enlazar actuaciones locales en dinámicas globales, y un claro convencimiento de que se están construyendo alternativas de cambio posibles.

El tema de la participación es una cuestión que poco a poco va siendo recuperada por nuevos colectivos ciudadanos asociados, y a través de una experiencia concreta como es el Plan Comunitario de Trinitat Nova, que desde 1996 viene desarrollando una importante labor en este ámbito; Oscar Rebollo comenta que la participación es solo un medio, una metodología necesaria para conseguir un objetivo, este es la calidad de vida: "No queremos más participación y ya está, queremos mejor calidad de vida y por eso queremos más participación (...) porque los retos que se imponen a nuestras sociedades en el presente y el futuro más inmediato (dualización social, insostenibilidad ambiental, multiculturalismo, etc.) no pueden abordarse al margen de la gente".³

¿De qué forma el arte adquiere un papel y un sentido en esta escena que se está construyendo?

Vincular las prácticas del arte en términos de participación y cómo todo ello se construye en el espacio público es un debate ya planteado a finales de los 80 en Nueva York por Group Material. Concre-

tamente en uno de los debates organizados por este colectivo en el Dia Art Foundation en 1988 se planteaba bajo el título de Participación Cultural, cómo los artistas pueden involucrar a ciudadanos o construir espacios participativos, cuyas prácticas trasciendan a un ámbito público de interés compartido. En este ámbito, David Avalos planteaba la necesidad de entender el espacio público no como un lugar de paso, sino como un lugar para congregarse, para crear espacios de discusión, de socialización y de visibilidad.

"Debemos insistir en crear espacios en la sociedad para la discusión, para las ideas en que estamos interesados, y en este sentido trabajar para la posibilidad de una sociedad democrática".⁴

Se insistía en la necesidad de utilizar los medios de comunicación de masas como un espacio público potente que a su vez constituye una alternativa a los canales propios del arte.

Habiendo transcurrido algunos años desde este debate, es evidente que han aparecido en escena nuevos formatos mediáticos que son utilizados por prácticas artísticas, y que estas siguen interesadas en investigar en nuevos territorios del ámbito de lo público. Todo ello no tiene sentido si no se abordan cuestiones como **¿Cuál es el papel que adquiere el arte en un contexto social complejo? ¿Cómo este se inserta en prácticas colaborativas y participativas? o ¿Cuál es el sentido que adquieren estas prácticas en aspectos de interés colectivo?**

Estas cuestiones han sido tratadas en el programa Idensitat 2001-2002. Este programa ha promovido el desarrollo de proyectos en Calaf, investigando la posibilidad de llevar a la práctica aspectos que relacionen el arte con estrategias participativas. Estas cuestiones fueron ampliadas, en el marco del mismo programa, a través de un conjunto de debates realizados en Barcelona (Centro de Cultura Contemporánea) el pasado octubre del 2002. Con el título **Participación cultural / Representación urbana**, se pretendió abordar estrategias de representación urbana basadas en posicionamientos y acciones culturales promovidos desde el ámbito del arte y la intervención en el espacio público. Desde una perspectiva invertida, a través del concepto **Participación Urbana / Representación Cultural** se debatió sobre el trabajo desarrollado por sectores sociales concretos, que impulsan alternativas basadas en la participación colectiva y que generan estrategias de representación cultural vinculadas a la realidad social urbana.⁵

El objetivo inicial de estos debates era aportar visiones ampliadas a través de **maneras de hacer y actuar desde el arte en relación con el espacio público**, ya sea interactuando con comunidades específicas, elaborando procesos de trabajo en periodos temporales amplios, o en la búsqueda de nuevas alternati-

vas de ocupación del espacio, tomando posicionamientos críticos al sistema o impulsando estrategias colaborativas.

Los proyectos de desarrollo urbano, la proliferación del turismo cultural, la mejora de las condiciones sociales, son temas que desde el arte y la cultura abarcan una serie de prácticas que promueven posicionamientos compartidos, situaciones y responsabilidades renovadas frente a futuros posibles y alternativas con capacidad de actuar.

El arte puede ser una actividad vinculada a la comunidad, al contexto específico y plantea la posibilidad de colaborar en la construcción de una alternativa colectiva que participe activamente en los procesos de transformación social.



ARTE Y ESPACIO PÚBLICO

Arte Público es un nombre genérico que abarca muy distintas prácticas que tienen como finalidad intervenir, incidir o interactuar en el ámbito de lo público. Arte Público en la actualidad es una categoría obsoleta, dado que no precisa tanto en relación con el contenido y el posicionamiento como en la forma. De hecho "todo arte es público", todo arte busca una interacción, un intercambio con un público.

Situaré algunas ideas que circundan sobre el tema del Arte Público y como por una sumatoria de prácticas y enfoques diversos la convierten en una categoría poco definitiva. El Arte Público toma una cierta relevancia a partir de los años 70 cuando se aplica la ley del 1% cultural. Esta ley propone des-

tinar este porcentaje de todas las obras de infraestructura pública al arte. Algunas ciudades institucionalizaron y canalizaron este presupuesto a partir de programas propios, por ejemplo el "Percent for Art Program" en la ciudad de Nueva York. Lo que contribuyó a la existencia de un tipo de prácticas artísticas de gran escala implicadas en procesos de transformación urbana y a menudo proyectos que requerían procesos colaborativos con arquitectos o urbanistas. Cabe decir que mientras en distintos países como Holanda, Francia, Canadá o Estados Unidos han desarrollado programas propios que incentivan ámbitos experimentales invitando a artistas contemporáneos y en relación con contextos específicos, en nuestro país se destina prácticamente en su totalidad a la restauración de monumentos arquitectónicos. De hecho, es un presupuesto que gestiona patrimonio y no cultura.

Algo se ha hecho en nuestro país, supongo que cuando la autopista de turno no se cruzaba con ningún monumento histórico digno de preservar, se colocaba en su defecto un artefacto monumental, eminentemente abstracto cuya finalidad entiendo como hito que señala al viajero que se encuentra entre dos áreas de servicio.

Este mismo concepto primario y mal entendido de la funcionalidad que puede tener el arte en el espacio público físico es el que ha aplicado Barcelona en su reiniciada fase de transformación urbana a finales de los 80. Quizás en aquel momento pudo tener un sentido el hecho de instalar un artefacto con la finalidad de reforzar la identidad de los vecinos en relación con el lugar. El programa ideológico del arquitecto de Barcelona Oriol Bohigas de "monumentalizar la periferia" a partir del cual se realizaron importantes operaciones de sutura en barrios periféricos, supuso además la colocación de una escultura en cada plaza o parque rehabilitado. De hecho un monumento conmemorativo del proyecto político del momento. Un monumento al poder. Desde esta perspectiva, el arte además de un papel embellecedor, entre comillas, se le suponía el papel de reforzar la identidad del barrio.

Lo que me parece inconcebible es que este programa, al que antes se le llamaba escultura pública y actualmente se le llama arte público, se siga manteniendo sin la existencia de un programa contemporáneo que promueva el arte desde una actitud crítica y reflexiva con el contexto, con una implicación con la trama social, con prácticas experimentales que pongan en cuestión la permanencia temporal de las intervenciones, que impliquen a colectivos ciudadanos en su desarrollo, y que sin todo esto, además, las decisiones finales siguen estando en manos de los urbanistas que dirigen la transformación de las ciudades.

Recientemente el Ayuntamiento de Barcelona ha hecho pública la futura instalación de sus nuevas esculturas en espacios públicos, un conjunto de monumentos en homenaje a las víctimas del terrorismo de ETA y del franquismo, con el objetivo de "recuperar la memoria histórica y trabajar por la paz".⁶

(Un conjunto de iconos abstractos que se convierten de nuevo en monumentos cuya finalidad es legitimizar la buena voluntad política, sin profundizar ni cuestionar demasiado).

Para entender que un ámbito del arte contemporáneo trabaja en direcciones bastante opuestas a estas operaciones embellecedoras, con discursos más comprometidos, me remitiré a lo que Hal Foster teorizó a mediados de los 80 sobre lo que se ha llamado Arte Político. Él plantea que el arte político establece una relación activa con la audiencia y nada tiene que ver con el Realismo Socialista que constituía una relación pasiva y de propaganda ideológica. El arte político es trasgresor en tanto que persigue la transformación y a su vez es resistente en tanto que es crítico con el sistema de producción y circulación. En este sentido el arte trasgresor y resistente pretende intervenir en el espacio cultural y en el espacio social. Este tipo de arte se habría producido en diferentes momentos históricos, algunas vanguardias de los años 20, algunas prácticas en los 60 como el Situacionismo y posteriormente por artistas que han elaborado estrategias más particulares en esta línea transgresora y resistente.

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO PRÁCTICA TRANSVERSAL

Identificar construcciones sociales, estructuras de poder y sus relaciones a través de formas espaciales, supone una labor de análisis, que las prácticas artísticas pueden reconducir como una forma de acción y actuación específica. Los discursos artísticos transversales se contagian de otras disciplinas para ser un activador con claras implicaciones políticas. Estos discursos de implicación pueden vehicularse a través de dos vías claras, una puede ser la de analizar, detectar, evidenciar y evocar a la esfera pública; en el sentido que Michel Foucault otorga al papel del intelectual: "Hacer un croquis topográfico y geológico de la batalla".⁷

La otra vía puede ser la de implicarse de una forma activa y activista en la investigación de propuestas de cambio o estrategias que fuercen a cambios en las estructuras sociales. Esta segunda opción requiere una inmersión y una fusión en organigramas colectivos que convierten el proyecto en una militancia activa. Cualquiera de las dos vías requieren posicionarse y se puede llevar a cabo desde diferentes campos de juego, contra el sistema o desde el sistema como agente subversivo. David Harvey describe esta actividad crítica y visión alternativa: "La perspectiva de una larga revolución es necesaria. Para construir esta revolución se necesita una cierta colectivización del impulso y el deseo de cambio. Nadie lo puede hacer solo. Pero nosotros, arquitectos/urbanistas armados con recursos de la tradición utópica, podemos ser agentes subversivos, quintacolumnistas de dentro del sistema pero con un pie plantado con firmeza en un campo alternativo de la política de la insurrección".⁸

Cada vez con más fuerza se está consolidando una nueva situación en la que se reclama, por parte de colectivos de ciudadanos, una participación directa en la toma de decisiones. Y este es un momento importante e interesante en el que también la institución "arte" puede y debe jugar un papel activo. Es una responsabilidad que ha de asumir el arte aunque con ello ponga en peligro su supervivencia o el estatus de independencia conseguido a través de la herencia histórica.

Si queremos que el arte tome parte en este momento "socialmente sensible", hemos de partir de una realidad humilde, y superar el discurso dominante que el arte ha construido a lo largo de los dos últimos tercios del siglo XX, basado en la creación de una realidad propia, que tiene sentido dentro de unos parámetros endogámicos, a la vez que ha luchado por la legitimación de las libertades del individuo.

Después de una serie de años de investigaciones y derivaciones formales en los límites, sobre todo algunas de las prácticas artísticas iniciadas en los sesenta, ha posibilitado la existencia de una serie de prácticas voluntariamente situadas en campos de trabajo híbridos donde el compromiso, la responsabilidad y el servicio mutuo pueden ser algunas de sus características. La figura del artista que se vincula a este tipo de prácticas se disuelve y se difumina a través de su propia práctica o en prácticas compartidas.

Son prácticas que se han construido en los límites o lo que podríamos llamar la periferia del discurso artístico desde la tradición modernista del arte. Este mapa se construye no con aspectos formales sino con aspectos de contenido, de posicionamiento y de compromiso en relación al contexto social. Y este es un sentido interesante ya que sitúa la práctica artística en una crisis. Una crisis que plantea caminos bifurcados, uno de ellos puede ser la pérdida total de autonomía del arte, ya que puede ser un elemento de servicio (diseñador de elementos propagandísticos, constructor de parafernalias formales u otras posibilidades que se desprenden de la habilidad de construir imágenes). La otra vía pasa por una redefinición de la actividad artística, la posibilidad del trabajo interdisciplinario, la participación en un entorno colaborador, asumiendo el papel de mediador que contribuye a la reconstrucción de una realidad, o el mediador que participa del posicionamiento socio-político y dispone de mecanismos que posibilitan hacerlo público, contribuyendo a un estado de creación de opinión. Hay una tercera vía que supone un punto intermedio que fluctuaría entre estas dos y donde en ciertos momentos el trabajo es absolutamente parasitario y en otros momentos contribuye a ampliar las propias delimitaciones fronterizas.

A pesar de la diversidad de formas y multiplicidad de enfoques que configuren el conjunto de las prácticas artísticas, hay una serie de características que limitan las posibilidades de las prácticas que

se constituyen en este terreno socio-político. Podríamos pensar que estas fronteras vienen impuestas por la propia tradición del arte y por las infraestructuras que perpetúan la existencia de estos límites a través de la necesidad de prolongar una serie de valores que justifiquen estas prácticas. El legado de la tradición nos aporta conceptos como la novedad, la sofisticación, el discurso endogámico, la figura del artista como un ser visionario, críptico, con escasa capacidad de hacer partícipe de su discurso a segmentos más amplios de la sociedad, raro, extravagante, formalmente hábil, con afán de protagonismo, seductor, etc. La mayor parte de las instituciones, centros de arte, museos, concursos, galerías, contribuyen a la consideración del arte en términos de espectáculo cultural, a menudo permitiendo que la vigencia de esta visión tradicional se perpetúe, y frenando otras nuevas experiencias que se están posicionando.

Creo que los que forman parte del campo del arte en cualquiera de sus vertientes, deben imbricarse en aspectos, contenidos y realidades que tienen puntos de mira desde otras perspectivas disciplinares, ajenas al discurso artístico (educadores, antropólogos, urbanistas, activistas de las asociaciones de vecinos, sociólogos, etc.). Prácticas creativas impulsadas por personas que mantienen un vínculo con el mundo del arte y que trabajan con aspectos de la realidad socio-política, que por su envergadura y complejidad requieren un replanteamiento de la figura del artista, entendiendo que la terminología que hasta ahora se daba a esta figura queda extinguida o inoperante.

Hay un tema interesante que surge a partir de lo que hasta ahora voy comentando y que pasa por la instrumentalización de las infraestructuras existentes para desarrollar nuevas formas de trabajo artístico que impliquen organizaciones sociales, y de qué manera se instrumentaliza todo eso por parte de la institución. Será infructuosamente grave si algunas de estas prácticas son incorporadas por instituciones "carismáticas" de una forma puntual y sin un programa de continuidad lógico y consecuente con todo el proceso que se promueve. Es un posicionamiento en el que el artista, y la institución, en tanto que integrados en un contexto socio-cultural, han de definir sus roles de actuación y de interacción. ¿Cuál es la responsabilidad del artista hacia la sociedad? ¿Qué dinámicas puede asumir el artista en las sociedades democráticas? ¿De qué manera las instituciones pueden contribuir a facilitar el intercambio entre ámbitos sociales específicos con aspectos culturales concretos? ¿De qué manera estos vínculos pueden adquirir un valor de uso y un beneficio compartido?

Se ha de exigir un grado de implicación en el que la relación de intercambio con las "dinámicas configuradoras de realidad" activen situaciones que posibiliten cambios reales. Si estos no se producen, existe el peligro que la "institución arte" vea crecer su escepticismo y desinterés. Se puede perpetuar la visión de que el arte se interesa por temáticas concretas hasta el momento en que ya dejan de ser

novedosas. Las prácticas artísticas que se expanden en el espacio social no escapan a estas estructuras prefijadas que se rigen por criterios temporales y de moda.

Es importante promover programas locales que den continuidad a formas experimentales que obliguen a redefinir las prácticas de todos los implicados en el arte, así como adquirir el compromiso de explicar y publicar reflexiones sobre el sentido que tiene todo esto cuando se trabaja desde perspectivas sociales y políticas comprometidas, desde un ámbito más global.

LA CONSTRUCCIÓN DE ESTRATEGIAS ALTERNATIVAS

En estos momentos creo que hay una urgente necesidad de investigar y llevar a la práctica nuevas formas de producción o nuevas estrategias que canalicen prácticas que se mueven dentro de un activismo cultural. Podríamos aceptar la definición Brian Wallis: "activismo cultural como la utilización de medios culturales que traten de promover cambios sociales".⁹ En este sentido entendemos como prácticas que se insertan en un discurso social, por tanto no individual, sino en el ámbito de lo colectivo, y en estas prácticas pueden tomar parte tanto el arte, como el diseño, como el urbanismo, como la arquitectura, u otras que producen mensajes visuales y formales. Pero implica que estas prácticas han de entrar en procesos que colaboren con otras disciplinas más próximas a la acción social, más cercanas a la práctica de acción que a la de formalización.

Si el arte público contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad, entiendo que pueden promover actividades prácticas que dotarán de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes. De hecho, se hace imprescindible la demanda de nuevas situaciones que evidencien la existencia de este tipo de activismo cultural.

NOTAS

¹ José Manuel Robles (comp.), *El reto de la participación*. Madrid. A. Mchado Libros, S.A., 2002.

² François Houtart, *Sociedad civil y espacios públicos*. En M. Moreno y M. Riere (Ed.) *Porto Alegre. Otro mundo es posible*. Barcelona: El viejo topo, 2001.

³ Óscar Rebollo. AA.VV. Trinitat Nova. *El Plan Comunitario de Trinitat Nova: una experiencia de participación ciudadana*. www.pangea.org/trininova.

⁴ Brian Wallis, Democracy and Cultural Activism, en Brian Wallis (ed.), *Democracy A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Cultura n.5*, pag. 172. (Seattle y New York: Bay Press and Dia Art Foundation, 1990).

⁵ Tanto los proyectos como los debates promovidos por Identitat. Calaf/Barcelona, 2001-2002 están recogidos en la publicación: *Identitat. CLF_BCN/01_02. Proyectos de intervención crítica e interacción social en el espacio público*. (Madrid: INJUVE, 2003).

⁶ La Vanguardia 2 de febrero de 2003.

⁷ Foucault, M., *Microfísica del Poder* (Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1992).

⁸ Harvey, D. *Espais d'insurrecció: Subcultura i Homogeneïtzació* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998).

⁹ Brian Wallis, Democracy and Cultural Activism, en Brian Wallis (ed.), *Democracy A Project by Group Material, Discussions in Contemporary Cultura n.5*, pag. 8 (Seattle y New York: Bay Press and Dia Art Foundation, 1990).

Naturaleza, territorio, paisaje y creación

Javier Hernando Carrasco

Casi desde los albores de la humanidad el espacio terrestre ha sido objeto de sucesivas parcelaciones. En primer lugar es la propia naturaleza, con sus diferenciaciones climáticas y sobre todo topográficas, la que marca las divisiones; a éstas se superponen las políticas. Las primeras son de carácter permanente, si exceptuamos las transformaciones llevadas a cabo por el hombre; por ejemplo los espacios sobre los que se fueron instalando los núcleos urbanos. Las segundas por el contrario han fluctuado en función de las alternancias históricas; en este sentido la naturaleza muestra su condición de permanencia, mientras que la humanidad, responsable de los cambios infringidos a aquélla, evidencia por el contrario una absoluta mutabilidad. Asimismo la lógica de las divisiones naturales se contrapone a la arbitrariedad de las humanas que con frecuencia alcanzan el absurdo. Pienso por ejemplo en los sistemas utilizados tantas veces para el establecimiento de las fronteras de los estados, contradiciendo la lógica geográfica: líneas rectas que surcan imaginariamente los desiertos, fraccionándolos en diversos estados, tal como sucede en el África sahariana y subsahariana; otras, al contrario, se ajustan con mayor sentido a la topografía: los cauces fluviales o las divisorias de aguas por ejemplo. Pero por encima de esta doble división surge, como un velo casi translúcido que lo recubre todo, un tercer nivel, una última y definitiva ordenación de orden antropológico: lo cultural que da lugar al paisaje, una construcción mental de la naturaleza elaborada por el hombre a partir de sus relaciones con el medio natural. El paisaje, como categoría cultural, constituye por tanto el contrapunto del territorio, el otro lado de una balanza que con frecuencia se muestra desequilibrada.

En realidad las relaciones entre territorio y paisaje son la plasmación de las que el hombre establece con el medio en donde se desenvuelve. La historia social, política, económica, pero también las actividades intelectuales, poéticas, conforman en cada momento la estructura del paisaje, lo modelan. Y en este sentido me parece extremadamente atinada la metáfora con la que Eugenio Turri define el significado de aquél: el paisaje como teatro (*Il paesaggio come teatro. Del territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio Editori, Venezia, 1998). Un teatro en el que el hombre es al mismo tiempo actor y espectador, es decir, construye la acción y la contempla. Sin embargo durante siglos, y de manera particularmente intensa durante los dos últimos, parece haberse limitado al primero de los roles, sosla-

yando el segundo. El resultado ha sido una intensa transformación del territorio que ha llegado a dejarlo exhausto; ha desvirtuado su naturaleza original, ha borrado literalmente las huellas de su historia. Y aunque todavía con excesiva frecuencia se persiste en la misma actitud, no son pocos los que han activado la decisión de abandonar el papel de actores por el de espectadores. En efecto, es necesaria una pausa, es ¡momento de parar!, como exclamaba la Fundación César Manrique en una reciente exposición documental sobre el estado de amenaza que se cierne sobre la isla de Lanzarote en razón de un rebrote del crecimiento turístico que lleva aparejadas nuevas alteraciones del territorio: más desalinizadoras, carreteras, puertos deportivos, construcciones masivas... como si la isla fuese ilimitada (Vid, *Lanzarote: el papel de la crisis*, Fundación César Manrique, Teguiise, 2000). Las llamadas a la contemplación, o sea a la adopción del papel de espectador se ha generalizado en las últimas décadas, coincidiendo con el incremento hasta límites en muchos casos irreversibles del deterioro ambiental. No debe extrañar, por tanto, que muchos artistas, alarmados como tantos otros habitantes de este tiempo, hayan optado por convertir la naturaleza en la protagonista de sus propuestas. El territorio natural deviene así argumento pero también soporte del quehacer artístico; un quehacer que incita a la reflexión y que al mismo tiempo contribuye a la continuidad constructiva del paisaje desde parámetros contrapuestos a las construcciones paralelas llevadas a cabo por la expansión económica.

El espacio territorial sobre el que actúa el Centro de Operaciones Land El Apeadero es sin duda un lugar profundamente alterado, si bien en relación a tantos otros de nuestro propio entorno puede considerarse que su nivel de degradación es todavía leve, o dicho de otro modo, que la calidad medioambiental mantiene unos niveles aceptables. Como ya he señalado en otro lugar ("Arte público y naturaleza. El Apeadero, un modelo de intervención en un marco de desarrollo sostenible", *Cimal*, nº 54, 2001, págs. 32-37) dicho estado es consecuencia de la concentración de la actividad económica en algunas prácticas agropecuarias: cultivo de secano que en las últimas décadas se ha extendido al regadío y pastoreo. Por ello puede considerarse que nos hallamos ante un territorio en el que se cumplen las premisas del desarrollo sostenible, a saber: que las tasas de utilización de los recursos no excedan sus tasas de regeneración, aunque aquél no haya sido el resultado de una planificación sino de una inercia que no ha resultado demasiado lesiva. Los núcleos de población se mantienen compactos, respondiendo al característico hábitat concentrado propio de toda la Comunidad de Castilla y León, y aunque en las últimas décadas se ha incrementado el negocio constructivo que ha dejado sus huellas en la sustitución de las formas tradicionales de su arquitectura (adobe y tapial) por vulgares enfoscados o recubrimientos de ladrillo todavía, en términos generales, se mantiene en estas pequeñas villas la escala urbana y la fisonomía histórica. Solamente la ciudad de Sahagún, capital de la comarca, ha sufrido con gran intensidad la deformación de su otrora espectacular núcleo histórico en el que se integraban los grandes edificios mudéjares que en la actualidad emergen como joyas aisladas en un teji-

do urbano que ha perdido su carácter. Por último, la geografía de este ámbito está formada por tierras arcillosas y calcáreas que incrementan su suavidad y planitud a medida que avanzan hacia el sur. Como un telón alejado se sitúan las montañas de la zona de Cistierna que anticipan la Cordillera Cantábrica. Las terrazas cuaternarias de carácter endorreico del río Cea dan lugar a numerosas lagunas permanentes y estacionales, uno de los signos característicos de la zona, que surgen entre un espacio esencialmente plano en donde sin embargo no faltan pequeñas lomas y colinas. La vegetación se halla en gran parte ausente, quedando limitada a pequeños brotes arbóreos de vez en cuando, o a zonas de matorrales, ya que las tierras en su mayor parte han sido transformadas en espacios de cultivo; cereal, aunque en los últimos tiempos se ha intensificado el regadío, sobre todo la remolacha. El resultado es un espacio austero, de profundas perspectivas, sin apenas interferencias. Sin embargo las infraestructuras agrarias y de comunicación han incidido con notable intensidad en el territorio, modificándolo de manera decisiva.



En efecto, a las dos vías de comunicación existentes: la férrea y la carretera que transcurre en paralelo al Camino de Santiago, se ha unido recientemente la autovía, una herida profunda en la tierra que además ha producido efectos tangenciales en su entorno: terraplenados para la extracción de áridos, tierras expropiadas convertidas en bolsas estériles, expansiones viarias en los voluminosos nudos que exigen las salidas a los diferentes núcleos urbanos que van sucediéndose a lo largo del recorrido... También, aunque con un impacto muy diferente, discurre desde hace años el Canal de los Payuelos, una corriente de agua procedente del Embalse de Riaño del que se surten los regadíos de la zona. El cuidadoso tratamiento proporcionado a este canal, debido al director del proyecto, el ingeniero de caminos, canales y puertos Antonio López Peláez, quien planteó la otrora habitual cimentación de las paredes de su cauce por simples tierras que le otorgan un aspecto natural, contribuye a su integra-

ción en el territorio como un flujo acuoso añadido a los existentes. Caminos rurales, cañadas y senderos que unen las poblaciones por rutas diferentes a las carreteras del tráfico rodado, completan una trama de comunicaciones en la que se conjugan la tradición y la actualidad. Finalmente este ámbito se completa con la presencia de elementos dispersos que, dada la limpieza orográfica, emergen como llamadas de atención. Los más característicos son los palomares, semiderruidos casi siempre o recompuestos sin el menor mimo. Pero también podemos considerar como hitos relevantes las torres de las iglesias o los depósitos de agua; una simple nave industrial se convierte, en función de ese aislamiento que acompaña invariablemente a cada estructura u objeto situado en este espacio, en signo de referencia, como si se tratase de macropiezas minimalistas que nos orientasen en el vasto territorio.

Todo este repertorio de presencias naturales y artificiales, de topografías modificadas, de signos de la Historia, forman la gran superestructura, el gran teatro del paisaje; un paisaje por tanto del que en buena medida es responsable el hombre con sus permanentes intervenciones en el territorio. El proyecto alentado por el Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero parte de esta realidad, o sea, de la existencia de un espacio modificado, repleto de connotaciones; negativas unas, positivas otras, pero cuya existencia es innegable y que sólo en ciertos casos podría y sería deseable la corrección de las mismas a través de su eliminación, algo que obviamente no depende de la simple voluntad de algunos sujetos, ni siquiera de determinados grupos sociales, ni de la propia Administración. La acción del Centro se sitúa por tanto en un primer momento en el campo del espectador, para pasar después al del actor, si bien su actividad operará siempre desde la perspectiva de la levedad, en relación al impacto sobre el medio, e incluso en determinadas ocasiones de la restitución. El carácter múltiple del territorio sobre el que los creadores proyectan su mirada exige la propia multiplicidad de aquéllos, o si se quiere la interdisciplinariedad de los mismos. Es por lo que en la nómina de quienes han participado hasta el momento se hallan desde artistas plásticos hasta arquitectos, desde músicos hasta ingenieros de caminos o arquitectos del paisaje.

En un reducido margen de kilómetros se suceden las tres vías de circulación que atraviesan la zona en dirección este-oeste: la carretera nacional, la autovía y la línea de ferrocarril. A estas podríamos añadir una cuarta: el Camino de Santiago que desde hace años está siendo recuperado como sendero peatonal. Si carretera y autovía suponen, como ya he señalado, una distorsión profunda en el territorio, sobre todo la segunda, la línea férrea y el Camino de Santiago se hallan plenamente integrados. El trazado ferroviario se ha adecuado desde siempre a los espacios por los que discurre; porque esa condición de dibujo superficial e infinito que poseen los raíles es muy diferente al vaciamiento natural que implican las planchas continuas de asfalto de las carreteras. Incluso con la presencia del tendido

eléctrico el canal ferroviario no agrede, no quiebra la unidad del entorno. El trazado ferroviario otorga carácter a los lugares por los que discurre y además las estaciones y apeaderos de las poblaciones que atraviesa se convierten en centros de reunión, en lugares de confluencia social equivalentes a las casas de cultura o a los establecimientos de ocio, cuando las poblaciones son pequeñas. No será por tanto necesario insistir en la evaluación favorable que el Centro hace de este elemento, hasta el punto de tomarlo como eje vertebrador de muchos de sus proyectos: es una línea de demarcación espacial; y por supuesto al tomar el apeadero de Bercianos del Real Camino, distante unos tres kilómetros de la población, como sede y símbolo del proyecto (sobre el proyecto de rehabilitación del mismo, así como del vagón de mercancías que ha sido anclado junto al edificio para que ejerza las funciones de espacio de gestión complementario del Centro, pueden consultarse sendos artículos en este mismo número que han sido elaborados por sus respectivos autores). Asimismo el Camino de Santiago, en tanto que ruta cultural histórica que en las últimas décadas está siendo recuperada desde el ámbito de las instituciones públicas, es asumida por el Centro como símbolo de apertura, de intercambio, de transculturalismo. Signos de civilización al fin y al cabo que han contribuido a definir el marco ambiental de este fragmento territorial de la provincia leonesa en donde se prolonga la Tierra de Campos palentina.

Los palomares dispersos en las afueras de las poblaciones, los depósitos de agua como modernos prismas minimalistas o postmodernas arquitecturas, las torres de las iglesias como faros que señalizan las villas, las lagunas que acompañan de manera intermitente el recorrido del viajero por la comarca... pero también los rebaños de ovejas que como manchas compactas se mueven de forma casi imperceptible por las planicies sahumadas o el discurrir de los peregrinos a través del Camino de Santiago, constituyen otras tantas referencias de identidad de este paisaje; o por decirlo de nuevo con palabras de Eugenio Turri, son el conjunto de iconemas que definen el paisaje, entendiendo por iconema "la unidad elemental de percepción, el signo interior de un conjunto orgánico de signos, la sinécdoque, o sea la parte que explica un todo, o que lo explica con una función jerárquica, sea como elemento que mejor que ningún otro encarna el *genius loci* de un territorio, sea como referencia visible de fuerte carga semántica de la relación cultural que una sociedad establece con el propio territorio" (Op. cit. pág. 19). Cada iconema, con su particular procedencia, contribuye a la antropomorfización del territorio, a la construcción del paisaje. Y en este sentido la incorporación de las sucesivas intervenciones propiciadas por el Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero, vendrían a constituir adiciones de iconemas a los ya existentes. Su vinculación con aspectos antropológicos, medioambientales o históricos del lugar garantiza su plena integración en este espacio de acogida. El proyecto que abrió en 1998 la todavía corta trayectoria del Centro: *Atrapar el paisaje* de Juárez & Palmero, resultó todo un símbolo del espíritu que alumbró la filosofía del Centro, ya que operó con dos

de los elementos dorsales de aquélla: el paisaje como argumento de la propuesta y el ferrocarril como presencia insoslayable del mismo. En efecto, la acción colectiva planteada por los artistas buscaba la captura de un amplio espacio a uno y otro lado de la línea férrea mediante el disparo simultáneo de cien cámaras por otras tantas personas que pacientemente aguardaban la aparición del tren en los márgenes visuales del espacio ocupado junto a un pie derecho anclado en la tierra y que soportaba la cámara. Las ochocientas instantáneas resultantes, producto de los disparos en dirección a cada uno de los puntos cardinales en dos sesiones, matutina y vespertina, generaron una verdadera hiperfragmentación del territorio, un mapa redundante a través del cual cada porción de espacio quedaba enfatizada en su particularidad; una multiplicidad de encuadres que convertía el paisaje en paisajes, que desarticulaba la mirada en miradas, que desmantelaba la univocidad perceptiva. El paisaje se desplegaba de ese modo a través de la representación fotográfica, quedaba transformado, "reelaborado" como deseaban los propios artistas, sin sufrir la menor intromisión material; la mirada deshinchaba la entidad compacta de aquél para incrementar la plausibilidad de una comprensión, de un acercamiento del sujeto a la naturaleza. Lo global devenía específico y con ello el sujeto lograba una apropiación más íntima del paisaje. El protagonismo otorgado al ferrocarril: era la mediana de distribución de los actuantes, la señal que marcaba el inicio de la acción, el "obstáculo" que surgía en una buena parte de los encuadres... significaba su consideración como elemento constitutivo del paisaje, un rasgo más, un iconema más del mismo que marca su tiempo histórico.

La efimeridad de la acción *Atrapar el paisaje* se repitió en *Felipe vuelve a casa con sus ovejas sonando* (1999), una acción sonora ideada y desarrollada por un pastor: Felipe Quintana, y dirigida por un mú-



sico: Nilo Gallego. Sin alterar un ápice la habitual jornada del pastor y su rebaño, la acción enfatizaba el elemento sonoro mediante un incremento masivo de los cencerros portados por los animales que pasaron de su porcentaje habitual del 2% a otro que superaba el 95%. Factores asimismo incidentales en el proyecto fueron la aleatoriedad, tanto del comportamiento del rebaño como de las condiciones climatológicas, que finalmente resultaron adversas en extremo, sin olvidar la consideración musical de unos sonidos que habitualmente no comportan esa condición. De ese modo quedaban conjugados términos heterogéneos: el carácter antropológico del pastoreo -tan característico de esta zona como he señalado- con el de la música de vanguardia, y de manera particular con aquélla procedente del concepto instaurado por John Cage desde los años cincuenta.

Los tres proyectos de Carlos de Gredos: *El futuro siempre regresa al punto de partida* (2000), *Antes de cero* y *La esperanza acompaña al viento* (2001), se enraízan profundamente en la naturaleza. El



primero, una sutil intervención sobre un palomar desmochado que constituye por sí mismo una hermosa ruina, convierte cada uno de los nidos situados a lo largo y ancho de los muros interiores, en receptáculos de otras tantas esferas de inmaculada blancura. El decrepito palomar, abandonado hace tiempo por las aves, se convirtió por mor del propio acontecer temporal en objeto poético. Sin cubierta y con sólo dos de sus muros alzados, esta arquitectura testimonial se ha metamorfoseado en un objeto simbólico -sus dos paredes en ángulo recto parecen la representación de un libro abierto- que el artista ha complementado con estos nuevos testigos incorporados con todas las consecuencias -en primer lugar y sobre todo de desgaste- al conjunto. El proceso imparable de la ruina apunta hacia adelante, hacia el futuro, al mismo tiempo que de forma simultánea la materia que la constituye, la tierra que sirvió para erigir el palomar, retorna a su lugar de origen. No menor sentido simbólico tiene

Antes de cero, ese dibujo vegetal trazado sobre el terreno formado por un doble círculo alargado unido en uno de sus puntos que le convierten en una cinta sin fin. Movimiento perpetuo y crecimiento indefinido son los dos parámetros definidores de este trabajo: dinamismo imaginario a través de la cinta, crecimiento de los cipreses que dan entidad material al dibujo; movimiento virtual y real, transformación de su consistencia objetual mediante su progresión natural que convertirá la línea en elevado muro y su interior en sendos reductos de calma en el margen mismo del Camino de Santiago. También el crecimiento centra el sentido de la tercera pieza, un círculo de cipreses encajados en la tierra de forma oblicua, pero que en su desenvolvimiento irán recuperando la perpendicularidad. El viento real y el viento metafórico como vehículo, como soporte de la esperanza, como cauce imaginario de los anhelos que todos sentimos. Carlos de Gredos ha erigido un monumento natural a la esperanza, un canto a la naturaleza porque en ella se encarnan todos y cada uno de los sentimientos humanos. Bruno Marcos es el autor de dos proyectos: *Bosque metálico* (1998) y *Mi casa* (1998). El primero, en el que traslada a la naturaleza el drama existencial humano mediante una interferencia en el libre crecimiento de los árboles de un pequeño bosque, ha terminado por convertirse en un proyecto teó-



rico que precisamente el artista desarrolla en estas mismas páginas dentro de la sección *Gesto vegetal*. Su propuesta violenta la naturaleza mediante un sistema semejante al utilizado por Giuseppe Penone, aunque incrementando su castigo hasta niveles máximos. Esos árboles anillados acabarían sin duda sobreponiéndose a sus ataduras, aunque las heridas de su castigo quedarían como signos indelebles de la crueldad humana, la misma que el propio hombre sufre a manos de sus congéneres. En el segundo, ejecutado en Abarca de Campos (Palencia), junto al Centro de Arte Contemporáneo La Fábrica, la naturaleza se mide con la arquitectura en una nueva metáfora de los conflictos humanos; en este caso del desasosiego generado en el sujeto en torno a los conceptos de propiedad y libertad. La ca-

sa como objeto de deseo frustrado -es un edificio al que no se puede acceder- pero sobre todo como recinto de conflictos. Pequeño universo donde se reproducen las conductas autoritarias de la sociedad, las relaciones de dominio que coartan las libertades personales, que persiguen la imposición de una identidad de pensamiento a los convivientes. El ámbito de la casa se convierte así en un espacio vedado del que hay que escapar, ya que entre sus muros sólo existe la posibilidad, como en los dos fresnos plantados en el interior que asoman a través de sendos huecos en la cubierta, de crecer en el sentido más estricto del término.

Virginia Calvo e Iraida Cano recurren a la mitología, de la Antigüedad clásica la primera: *Bosque de Ninfas* (2002), *Dríades, Náyades* (2002); de la cultura asiática paquistaní la segunda: *Nómadas*. Para Virginia Calvo que desde hace años ha tomado el mundo vegetal como emblema iconográfico de su discurso, estos seres, hijas de Zeus y personificadoras de las fuerzas que presiden la fecundidad de la naturaleza, se convierten en ese proyecto en guardianas del Camino de Santiago. En efecto, alojadas en los



árboles de un tramo del mismo, sobre uno de los humedales que lo arropan o agrupadas en torno a un bosque artificial al borde la agresiva autovía, sus elegantes y gráciles formas imponen su presencia sin agresividad. La memoria histórica que contienen les otorga legitimidad simbólica en este Camino de la tardopostmodernidad. Tras haber atravesado el vastísimo tiempo histórico han recalado en esta vía medieval que hoy representa si cabe con más pertinencia que nunca los valores del intercambio, de la comunicación, de las transferencias culturales. Las Náyades o ninfas de las aguas, como las Dríades o ninfas de los árboles alientan desde sus refugios el tránsito de los viajeros. En este sentido la propuesta de Virginia Calvo se dirige sobre todo hacia el sentido cultural del paisaje, enfatizándolo. El halo peculiar que todo paisaje posee se ha construido en este caso mediante el reiterado caminar

de una vía de peregrinación, por la que también fueron filtrándose otros muchos valores espirituales y materiales que llevaron hasta los confines de Europa los pensamientos generados a lo largo y ancho del tablero continental. La autora además encarna todo ello en unas figuras femeninas, alentando legítimamente una posición de género, pues no debemos olvidar que las ninfas poseen en la mitología un carácter autónomo que les permite desenvolverse sin el menor sometimiento al género masculino.

Sobre la vertiente alomada de uno de esos cambios bruscos de nivel que de vez en cuando surgen en la llanura sahaduntina reposan las siluetas de dos figuras mitológicas paquistaníes: un caballo y un antílope que parecen dirigirse hacia puntos contrapuestos, respondiendo de ese modo a la condición de nómadas que encarnan. Además su dinamismo se complementa con la inestabilidad visual que provocan en razón de su composición material: un elevado número de unidades romboidales de acero



inoxidable que responden a los diferentes estados lumínicos con transformaciones radicales que van desde el brillo intenso hasta la literal desaparición. Las figuras parecen asumir en este sentido la condición de estrellas fugaces, o mejor de acuerdo a sus formas, la de constelaciones. Pero en cualquier caso estas imaginarias metamorfosis, reiteran la idea de movimiento, de viaje. Por eso su enfrentamiento a la línea férrea resulta prodigioso, pues más allá de la atractiva dialéctica visual que se establece entre

ambos elementos: el ferrocarril y las figuras, en aquél convergen dos travesías de distinta naturaleza. El primero encarna el movimiento real y acelerado del mundo contemporáneo, pero también su linealidad, su reiteración; es un recorrido codificado que no puede abandonarse. El segundo por el contrario une a su carácter representacional la espontaneidad del trayecto. El nomadismo como categoría cultural ha desaparecido hace muchos años de nuestra civilización, aunque se mantiene vigente en su vertiente más dramática: la bélica que genera millones de huidos que vagan en busca de refugio.

El ferrocarril es asimismo el protagonista del objeto encontrado de Antonio Segura: *La vie du rail* (1999),



un fragmento de vía recompuesto mediante el rescate de algunas traviesas de lo que fuera un tren minero y unos metros de goma con apariencia de raíl. Hay en primero término y en relación a esa falsificación de materiales un engaño visual que sitúa a la pieza en el marco de la ficción artística, aunque de una forma simultánea la presencia de las traviesas que la completan reclaman su adscripción al mundo de la realidad. Los raíles se rebelan a su consubstancial sentido unidireccional al retrotraerse mediante un giro semicircular. La naturaleza inerte parece de ese modo haberse convertido en materia orgánica. Falso raíl y traviesas acumulan sobre sus superficies el desgaste, fruto de su prolongado uso, pero también la marca invisible de quienes se sirvieron de ellos o, por decirlo de otra manera, las huellas humanas. Así este fragmento de vía obsoleta metaforiza la vida como recorrido, el tiempo como cauce del viaje, el tren como soporte metafórico de nuestro discurrir vital. Metáforas que de la misma manera podemos aplicar al Camino de Santiago, con independencia de los márgenes culturales que contenga. Por eso Carlos Álvarez Cuenllas ha querido resaltar el valor de aquél, erigiendo un *Arco* (2003) sobre esta ruta peato-

nal. Se trata de un elemental pórtico formado por dos pies derechos tubulares que de pronto giran en un ángulo de 45° para completarlo en un remate triangular que rememora los frontones clásicos. Pequeño aunque refulgente hito en el Camino que no pretende sino incentivar la consciencia viajera del caminante. Mojón que señala el tránsito, no el inicio o final de una etapa; de ahí su ubicación en un tramo intermedio del Camino, entre poblaciones. Porque lo importante es la continuidad, la capacidad para completar el recorrido, como la propia vida, más que las sucesivas estaciones.



Sin embargo las detenciones pueden tener un alcance más profundo que la simple reposición de fuerzas. El *Mirador* (2003) que Melquiades Ranilla ha propuesto para ser ubicado en otro camino, el que se inicia junto al Santuario de La Peregrina de Sahagún y recorre la terraza paralela al río Cea en dirección a Mayorga, es un lugar para la contemplación. En efecto, desde arriba, el caminante-espectador puede observar una amplia panorámica que se extiende mucho más allá del valle del río Cea para abarcar toda la comarca. El proyecto arquitectónico comporta un doble uso y por tanto un doble significado, ya que es al mismo tiempo calzada y mirador. Por eso la línea define su forma. El pasillo surge del camino, se desvía en un quiebro para asomarse al paisaje y retorna después a aquél. Su estructura deconstruccionista diversifica los puntos de vista del observador y al mismo tiempo muestra simbólicamente el desgarro del sujeto actual, en este caso convertido en caminante y observador de un espacio singularizado con el devenir histórico. No lejos de este sugerente lugar, en un espacio ajardinado periférico de la propia ciudad de Sahagún, se situará el triple conjunto escultórico de Javier González, *Jaulas para el pájaro solitario* (2002). Concebidas como pequeñas estructuras metálicas de definición ortogonal que acogen en su interior bloques pétreos de distintas magnitudes, estas piezas son en realidad receptáculos para el paseante -también en este caso estarán situados junto al Camino de Santiago-; una

invitación al descanso, a la contemplación, al pensamiento. Vinculadas espacialmente, las tres "jaulas" crearán además un espacio interior, un lugar metafórico de preservación, donde los caminantes podrán volver sobre sí mismos antes de continuar su tarea de avance viajero.

Antonio López Peláez ha realizado un proyecto: *Cíclope* (1999) en las cercanías de Cimanes del Tejar en el Páramo leonés y ha proyectado otros dos: *Las estaciones de Bach* y *Vías migratorias*. El primero es consecuencia de la intervención sobre un espacio natural profundamente alterado como consecuencia de los trabajos de readaptación de un canal de riego subterráneo que el propio autor había dirigido previamente. El proyecto presenta dos elementos diferenciados, tanto desde el punto de vista formal como espacial, ya que la figura que da nombre al proyecto, de inequívoca condición escultórica: un segmento cilíndrico que reposa sobre un plinto, se halla al otro lado del canal y camino tras los que surge un anfiteatro natural que completa el conjunto. Se trata en primer término de una operación de recuperación de un espacio natural que había sufrido un gran vaciado por imposición de los trabajos en el canal. El autor ha aprovechado el embudo existente para otorgarle esa configuración alusiva a un objeto arquitectónico tan clásico como un graderío semicircular; una tipología que algunos insignes arquitectos contemporáneos recuperaron del mundo clásico. Sirva como ejemplo el caso de Alvar Aalto y el edificio principal de la Universidad de Otaniemi (1955-64), en Finlandia. El aterrazamiento sucesivo no es en el proyecto *Cíclope* ocupado por gradas sino que es colonizado por diversas



especies vegetales elegidas por el propio autor. La naturaleza impone su ritmo orgánico, vuelve a ser lugar de crecimiento. Al otro lado, al igual que el personaje homérico, el gran ojo vigila a la naturaleza, aunque al mismo tiempo cumple un papel de orientador en el territorio, de testigo del tiempo, que mide a través de la incidencia de la luz en su interior. En este sentido comporta algo de reloj solar, lo que conectaría con los trabajos más prototípicos del Land Art norteamericano de los años sesenta y setenta; por ejemplo con los *Túneles solares* que Nancy Holt ubicó en el desierto de Utah. El *Cíclope* de Antonio López Peláez adecua su escala al lugar, mucho más afable que la extensiones inacabables del desierto norteamericano, y convierte su interior en un lugar espiritual al recubrirlo de un azul añil a lo Yves Klein o Anish Kapoor.

En *Las estaciones de Bach*, que tiene como elemento central una aguada de ferrocarril, el tiempo medido a través de la incidencia solar vuelve a ser protagonista. A ello se une el elemento sonoro, fruto de unas láminas que a modo de sólidas y delgadas láminas de agua, brotarán de la boca de aquel objeto recuperado y generarán notas musicales. Finalmente el proyecto *Vías migratorias* comporta una doble intención: ecológica y arquitectónica, ya que el apilamiento de traviesas de forma sistemática pero irregular -el autor hace con ello un guiño a la perspectiva anamórfica- dará lugar a una estructura de torre, cuyo remate será dispuesto de tal manera que facilite a las cigüeñas la instalación de sus nidos, desaparecidos con el derrumbe de la torre de la iglesia de Bercianos del Real Camino en 1998. De ese modo se recuperará la presencia de este ave tan característica de la zona y al mismo tiempo se recreará la desaparecida torre que de nuevo se erigirá junto a la nave de la iglesia que ha permanecido como seña de identidad y punto de referencia de la población en la lejanía. Además de servir a esos dos objetivos, el modelo formal diseñado vuelve a vincularse con el ferrocarril, evita una reconstrucción



obsoleta de aquella estructura arquitectónica, proponiendo por el contrario una alternativa que concilia la tradición (encarnada en las traviesas) con la contemporaneidad (el resultado tiene mucho que ver con el modo de organización de las estructuras minimalistas).

Kiyoshi Yamaoka ha iniciado su acción permanente *De la tierra a Dios* (2001). El artista fijó en el suelo, en el Valle de Santa Alejandre perteneciente al término municipal de Bercianos del Real Camino, a dos centenares de metros del Camino de Santiago, la silueta de un yashiro -un templo tradicional japonés- mediante la distribución de pequeños montones equidistantes de leña. La acción propiamente dicha comenzó cuando cada uno de aquéllos fueron combustionados, generando sendas columnas de humo que elevaron el yashiro hacia el espacio, que lo dibujaron durante unos minutos, posibilitando de ese modo y de una forma simbólica la conexión entre la tierra y el espacio celeste. Pero Ya-



maoka ha planteado esta acción con un sentido casi ritual, de tal manera que la repetirá todos los años, coincidiendo con el ciclo anual de los cereales, ya que en los espacios combustionados brotará el centeno sembrado a tal efecto que una vez recolectado servirá para repetir cíclicamente la quema y por tanto la elevación hacia el cielo de la imagen generada por el cereal en la superficie.

La tierra es también, incluso de una manera más literal, la base material y simbólica del proyecto de Begoña Pérez Rivera, *Del cambio de color al intercambio de tierras* (2002). La artista plantea una transferencia de tierras entre un espacio al borde del Camino de Santiago en Cacabelos (Bierzo) y otro inserto en el término municipal de Bercianos del Real Camino. El hueco generado en cada uno de los lugares elegidos es rellenado con la tierra del otro. Con esta transferencia la artista quiere recordar el origen ge-

ográfico de los habitantes de Bercianos, lugar colonizado en la Edad Media por gentes procedentes de El Bierzo. La inicial ruptura de cada segmento de tierra se apreciará sobre todo en el color, tal como apunta la autora; una diferencia que irá disipándose con el paso del tiempo, repitiéndose, ahora en el orden físico, el proceso humano, el de sus fundadores originarios.



Finalmente se halla en curso de elaboración el proyecto para la consolidación de la *Laguna de Valde-matas*. En esta oportunidad nos hallamos ante un humedal surgido como consecuencia de las abundantes y continuadas lluvias habidas en la primera de 2000. Ocupa un amplio espacio anexo a la autovía León-Burgos, entre los términos municipales de El Burgo Ranero y Bercianos del Real Camino, generado durante las obras de construcción de aquélla al convertirse en uno de las muchas zonas empleadas para la extracción de áridos. La Laguna se halla circunvalada en dos de sus tres lados por un ramal del Canal de los Payuelos y desde su gestación se ha convertido en lugar de tránsito estacional de numerosas aves. El proyecto se centrará en la consolidación de este humedal con ligeras modificaciones formales: creación de alguna pasarela, incremento de las isletas, inclusión de nuevas plantas, etc. Una operación, en definitiva, de inequívoca filosofía conservacionista.

El repaso de los diferentes proyectos, ejecutados o en proceso de elaboración, viene a confirmar los parámetros conceptuales sobre los que se desarrollan las actuaciones del Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero y que son, como he apuntado al comienzo de este texto naturaleza, territorio y

paisaje. Particularmente importante me parece el sentido que se otorga a este último, ya que a la postre se constituye en el eje de articulación de los diferentes proyectos. En la medida en que el paisaje es una construcción cultural, el ámbito de actuación pasa a ser un espacio colonizado en donde los elementos estrictamente naturales comparten protagonismo con los que son producto de las interferencias del hombre: económicas, políticas, espirituales... No debe por tanto resultar extraño que muchos de los proyectos actúen a partir de alguna de las muchas presencias humanas en el paisaje, en muchos casos positivas y que forman parte del mismo de forma indeleble. El espectador de la obra de arte abandona su tradicional actitud pasiva al obligársele a participar no sólo intelectual sino físicamente. En efecto, la acción de caminar es uno de los elementos centrales de los diferentes proyectos, y no sólo porque como se ha visto el Camino de Santiago ejerza un papel destacado en muchos de ellos, sino porque aquel acto físico es exigido a quienes buscan la contemplación de los diferentes hitos creativos reunidos en este amplio territorio. La aproximación incentiva al espectador-actor sumergiéndole en el marco de desenvolvimiento del Proyecto. En definitiva, una propuesta abierta a creadores y espectadores que busca con ahínco la sutura entre tradición y contemporaneidad, cultura popular y cultura de vanguardia, naturaleza y creación.

BALCÓN NORTE: El arte contemporáneo se va de picnic

Jokin Garmilla

El verano de 2002 supone el retorno a las Merindades y especialmente al Valle de Valdivielso de un proyecto que en 1989 había quedado en suspenso. Un grupo de artistas y gentes de la zona decidimos que este magnífico enclave natural necesita un impulso cultural y por tanto, social. Se retoma así un proyecto que busca revitalizar la zona a través de la cultura y sus diferentes expresiones. La pintura, la escultura, la fotografía, el cine, la música se vienen al campo, se van de picnic. Nace así Balcón Norte 2002 que frente a sus proyectos originarios hace un especial hincapié en la necesidad de fomentar un turismo rural de calidad en la zona, un turismo cultural que se sienta atraído no solo por el paisaje majestuoso, no solo por la arquitectura de la cuna de Castilla sino también por una serie de acontecimientos, de actos culturales que añadan atractivos a la incuestionable belleza de la zona.

Pero es que además de enriquecer el paisaje con este arte, con estos eventos, se crea un mecanismo de ida y vuelta. También el arte contemporáneo, atrapado en el polémico mundo de las galerías encuentra una liberación al mezclarse con otras realidades, al desyugarse de ciertos corporativismos peligrosos.

El artista encuentra otros territorios insospechados donde mostrar su creación. También el espectador, ajeno al estrés diario, el potencial espectador de ciudad que, rodeado de museos y galerías no encuentra el momento de visitarlos, halla un tiempo y un lugar nuevos donde poder disfrutar ese arte.

Arte contemporáneo y Territorio rural se juntan en una sorprendente unión de tiempos y lugares. Los catorce lugares expositivos recibieron la obra de cerca de medio centenar de artistas, durante las tres semanas de exposición las nuevas creaciones se mezclaron con sitios donde nunca antes había llegado algo similar.

Pero junto a las exposiciones otro tipo de actividades más participativas han completado la oferta de Balcón Norte, pudimos ver en la Cueva de Sagredo una magnífica proyección de diapositivas tras llegar allí a través de uno de los bellos senderos que nos regala este valle, un camino esta vez habitado por extraños árboles humanos, disfrutamos de “El gran dictador” de Chaplin a los pies del Torreón de los Velasco. Sentimos la magia de músicas actuales en la iglesia románica de San Pedro de Tejada, allí nos sorprendimos también con un revelado gigante de fotografía. Llenamos de colores un sombrío túnel de carretera y escuchamos la poesía sobre las aguas mansas del Ebro. Un cuarteto de cuerda trasladó la iglesia de San Millán a Ucrania. El medieval le dio la mano al siglo XXI, el arado roturó la página web.

Música, poesía, fotografía, pintura, escultura, artes que mancharon el paisaje valdivielsano de una nueva mirada, de un diferente modo de afrontar el futuro, de ese negro futuro que algunos ven al mundo rural y que nosotros pintamos de colores a través de las puertas entreabiertas de este balcón.

RADIO VALDIVIELSO: Arte y territorio, palabra y paisaje, compromiso y vida

Jokin Garmilla

Como una Venus olvidada en la montaña o una gioconda enterrada en la playa, Valdivielso llevaba años desgastando su belleza entre el olvido y la desidia. Nada ni nadie, en los últimos tiempos, había siquiera tratado de despertar la vida en este núcleo rural envejecido, despoblado y sobre todo deprimido. Como casi todos los pequeños pueblos de Castilla este valle parecía condenado a morir en silencio.

Fue una mañana del mes de mayo de 2001 cuando, sin más pretensión que la de conocer un nuevo entretenimiento, la 96.1 comenzó sus emisiones, como un juego infantil, como una huida del hastío, aprendiendo día a día a conocer ese mágico mundo de los sonidos, de las palabras y las notas lanzadas al aire. Con el oficio por aprender y la ilusión intacta, diariamente, a partir de las 13h., la palabra y la música se hicieron con una parcela del paisaje valdivielsano, con una amplia parcela, aquella que no sabe de lindes ni fronteras, aquella que el aire hace libre.

Apenas tres meses después coincidiendo con esa repoblación fugaz que los veranos regalan a este lugar, la radio mostró su magia, la magia de la inmediatez, la magia de meterse entre las rendijas de las puertas, en las ventanas entreabiertas, de colarse en las cocinas, en los patios, en las sombras de los cerezos, en las refrescantes riberas de los ríos. La magia de la comunicación que da la cercanía.

Pasear por Valdivielso durante el tiempo de emisión era comprobar un nuevo vínculo de unión, era ver a la gente en torno a la radio, como en tiempos pretéritos, sentir el orgullo de que aquí también, en uno de tantos culos del mundo, nos podíamos hablar, nos podíamos escuchar, podíamos opinar. La música, la actualidad del valle y del mundo, la historia, la literatura fueron poco a poco coloreando el paisaje agostado de nuestros pueblos.

La participación por parte de los oyentes fue una explosión que volvió a recordar un tiempo en el que la gente se sentía más cerca, llegó la sorpresa de reencontrarse con la voz de aquel vecino del que hacía años no sabía nada pese a vivir a escasos kilómetros. Comenzaron los vecinos a cantar,

canciones tradicionales, arte popular que el tiempo condenaba al olvido y que hoy cantan los más pequeños.

Algunos creyeron que con el final del verano, con la huida de los turistas accidentales, la radio también se iría. Nada más lejos de la realidad, fue entonces cuando la radio encontró su razón de ser. Cuando solo quedamos los poco más de quinientos que aquí vivimos, la 96.1 volvió a sentir que estar cada día en las ondas cobraba su verdadero sentido. Solo por el cariño y la sabiduría regalada por los más mayores este proyecto habría tenido sentido. Pero además la marcha de la gente nos regaló también su presencia desde lejos, hemos recibido llamadas desde todos los lugares del país, nos han llamado de EE.UU., de Irlanda, de París. La gente se iba, pero la radio se la llevaban con ellos.

Poco a poco resultó inevitable asumir la capacidad de la radio para reactivar la vida de Valdivielso, para generar actividades y para apoyar cualquier iniciativa que pudiera surgir. Actividades culturales, deportivas o festivas recibieron un nuevo impulso e incluso algunas nacieron de la propia radio.

Pero además Radio Valdivielso también ha pretendido hacer valorar a la gente lo que tiene, el privilegio de vivir donde vive, frente al desánimo, frente al pesimismo, frente a la cultura urbana que pretende dinamitar otros modos de vida. Valorar este lugar, este tipo de vida conlleva también ser capaces de cuidar el entorno, ese arte en estado puro que la naturaleza nos da y que a veces no sabemos apreciar. Pocas veces el artista ha sido capaz de igualar las obras de arte que la naturaleza nos regala y en no pocas la mano del hombre ha terminado rápidamente con "museos del prado" paisajísticos. También ese reto ha sido parte del deseo de esta radio, recordando aquella frase que los indios sioux solían decir: "la tierra no la heredamos de nuestros padres, la tomamos prestada de nuestros hijos".

En Radio Valdivielso la información del valle y del mundo es una prioridad absoluta, cuando escribo esto una nueva guerra, injusta como pocas, acaba de estallar, en el receptor se escucha a Khaled&Noa versionando el "Imagine". Seguimos leyendo cada día "100 años de soledad" de García Márquez y hoy el caprichoso destino nos ha traído al coronel Aureliano Buendía arrasado por la contienda diciendo: "No imaginaba que era más fácil empezar una guerra que terminarla".

Pero la actualidad del valle tiene otras batallas, una concentración parcelaria equivocada puede acabar con buena parte de su paisaje, de su riqueza natural. De fondo suena "Por el camino verde". Radio Valdivielso, arte y territorio, palabra y paisaje, compromiso y vida.

Jokin Garmilla en Quintana de Valdivielso un soleado 21 de Marzo de 2003.

Odra Pisuerga, una comarca que se mueve

José Manuel González Palacín

1. VISION GLOBAL

Nuestra comarca se encuentra situada al noroeste de la provincia de Burgos. Como el resto de la provincia cuenta con un número muy nutrido de pueblos, alrededor de 80, pero con muy poca densidad

de población, 6 Hab/Km². Esta población se encuentra muy envejecida, 50% mayores de 65 años y la población joven se encuentra muy masculinizada, lo cual es un factor de desequilibrio.

Con este panorama en principio desalentador, surgen dos movimientos sociales, la federación de asociaciones culturales y la coordinadora de pueblos Odra-Pisuerga. Con el objetivo de fortalecer y dinamizar el tejido social y abrir espacios de debate.

2. BREVE REPASO HISTORICO

A principios de siglo más del 75% de la población vivía en el medio rural. Nuestra cultura se ha ido forjando a lo largo de los siglos en los núcleos rurales. Estos habitantes vivían integrados en el medio y formaban parte de él. La relación con el medio era de respeto e interdependencia, siendo la actividad agraria la columna vertebral.

Esta comunión perfecta estaba apoyada por un abanico de oficios ARTESanales: guarnicioneros, silleros, alfareros, zapateros, herreros, panaderos, molineros y un larguísimo etc.

Con la industrialización los núcleos rurales sufrieron una fuerte transformación. La mecanización del campo junto a la concentración de la industria en los núcleos urbanos desembocó en un éxodo rural. Este desastre social tuvo consecuencias en el tejido social del medio rural y se rompió la simbiosis con la naturaleza.

Muchos oficios ARTESanales se industrializaron y otros fueron fagocitados por las grandes industrias mucho más competitivas y eficientes, que producen todo lo que necesitamos o nos crean necesidades en función de lo que producen.

Al gran desastre social y cultural hay que sumarle el desastre ecológico; hemos pasado de convivir con la naturaleza a ser depredadores de recursos naturales, grandes consumidores de energías fósiles, generadores de residuos radiactivos y grandes contaminadores de suelo, agua, aire y alimentos. Este proceso está siendo tan rápido que apenas somos capaces de digerirlo; vive un periodo de desorientación, favorecido por un falso estado de bienestar, por “un todo va bien o casi”.

3. CREANDO FUTURO

Afortunadamente en los últimos años estamos asistiendo a un resurgimiento de los movimientos sociales. Estos movimientos empiezan a plantear otro modelo de desarrollo con criterios sociales, culturales y medioambientales; en clara oposición al modelo de desarrollo que plantean las grandes empresas transnacionales cuyo objetivo es el máximo beneficio sin importarles las consecuencias.

En este modelo alternativo se hace indispensable:

- >La vuelta a la tierra: recuperar la relación equilibrada entre lo rural y lo urbano.
- >Poner en valor nuestra cultura: a través de nuestro arte, recuperar nuestras raíces y proyectarnos hacia el futuro.

En este sentido la coordinadora quiere ser una plataforma donde desarrollar proyectos de intervención artística. Los movimientos sociales debemos ser contundentes en nuestros argumentos y creativos en nuestras acciones.

A UA CRAG

Miembros de A UA CRAG. Aranda de Duero (Burgos).

A UA CRAG nació en 1985 con el propósito de establecer una sólida y fecunda actividad de CREACIÓN, INVESTIGACIÓN y PROMOCIÓN del ARTE CONTEMPORÁNEO, a partir del trabajo y la organización de un grupo de 12 personas, de las cuales 6 eran artistas, vinculando su actividad a Aranda de Duero; demostrando que es posible hacerlo fuera de los centros capitales como Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao... y ofreciendo una propuesta inédita en nuestra Comunidad hasta su disolución como grupo en 1997.

Para este fin se abrió al público, en junio de 1985, un ESPACIO-GALERÍA con una programación estable de exposiciones que ha merecido el respeto del medio profesional, medios de comunicación e instituciones a nivel nacional.

Poco después de la exposición A UA CRAG ITINERANTE por Castilla y León, promovida por la Junta de Castilla y León, la Galería A UA CRAG fue presentada en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO, en Madrid 1988, donde estuvo los dos años siguientes consolidando su propuesta.

Se presentaron en Aranda de Duero un total de 58 exposiciones, de las que más de la mitad correspondieron a artistas invitados nacionales e internacionales y el resto, a experiencias específicas preparadas por artistas de A UA CRAG, todas ellas catalogadas con información visual y escrita .

Programación basada en un compromiso con el Arte Contemporáneo, en hacer posible la elaboración de obras y proyectos de difícil exhibición en el circuito habitual y en la muestra de un panorama lo más completo posible de los medios, técnicas, y lenguajes empleados actualmente.

Por otra parte, esta programación se vio completada por un conjunto de actividades enfocadas a la divulgación: conferencias, debates y cursos, orientadas a centros de enseñanza, jóvenes, artistas, profesionales y público aficionado.

En el terreno Pedagógico cabe destacar la participación de A UA CRAG en las Escuelas de Verano de Castilla y León durante los años 1986-88-89; en las Jornadas Pedagógicas organizadas por Concejo Educativo de Aranda de Duero durante tres años; así como frecuentes cursos para el área de juventud de

la Comunidad de Madrid. Y la concepción-coordinación en 1988 del Área de Artes Plásticas para el curso de formación de Gestores-Programadores Culturales, que se realizó en el Centro de Investigaciones Educativas "Sol Hachuel"; además de numerosos cursos esporádicos para la población infantil y juvenil de Aranda de Duero.

El otro aspecto importante se centra sobre la elaboración de proyectos como colectivo de creación.

Se establece en 1987 una NAVE TALLER donde los artistas elaboran obra individual y proyectos colectivos.

Se ensayan dos direcciones de trabajo: proyectos específicos para espacios institucionales y proyectos de intercambio.

Realización de proyectos específicos para museos y centros institucionales. (A UA CRAG IN KÖLN: recorrido, estancia y orientación. Rheinlandhalle, Ehrenfeld. Eingang Heliostrum. Köln 1989; AMAREN BEROA: Sala Amarica del Museo de Álava, Vitoria y Museo de San Sebastián. 1991; 37 edición del SALÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO de MONTROUGE. Mayo-Junio. París. Francia. 1992; EXPOSICION de A UA CRAG Centrum Beeldende Kunst. (C.B.K.). Septiembre-Octubre. Rotterdam. Holanda. 1993; GEOGRAFÍA (métodos) PROYECTO de EXPOSICIÓN ITINERANTE para la JUNTA de CASTILLA Y LEÓN. Abril / Noviembre. 6 Ciudades. Castilla y León. España. 1994).

Realización de proyectos de intercambio y elaboración de obra artística con otros países. (A UA CRAG - LE GENIE DE LA BASTILLE: producción, intercambio, debate artístico. Fábrica de Moradillo. Aranda de Duero, 1990. CASTILLA- BASTILLA: aller-retour. Chapelle Saint Louis de la Salpetrière. París, 1990. A MI-CHEMIN: Castille - Bastille. Abbaye D' Arthous. Hastings. Peyrehorade. Francia 1991; cuya síntesis se mostró en LE CARRE. Museo Bonnat de Bayonne. Noviembre de 1991- Febrero de 1992. A UA CRAG ENA(RT)SSENEDE. Assenede. Bélgica. 1992; DE IDIOMAS DESIGUALES. A UA CRAG - KUNST COMPLEX. INTERCAMBIO INTERNACIONAL: 1a. Parte: Aranda de Duero. Junio-Julio. Burgos. España / 2a. Parte: Kunst & Complex. Septiembre - Octubre. Rotterdam. Holanda; EXPOSICIÓN de A UA CRAG Galería IL VENTUNO. Septiembre-Octubre. Hasselt. Bélgica. 1993); MANIOBRA NÓMADA/ A L' AUTRE CÔTE. INTER/LE LIEU - A UA CRAG. INTERCAMBIO INTERNACIONAL. 1a. Parte: Aranda de Duero. Junio 1994. Burgos. España 2a. Parte: Quebec. Mayo 1995. Canadá).

Los resultados obtenidos en estas experiencias nos animaron a ampliar y profundizar nuestros planteamientos iniciales.

Éstas son las líneas de trabajo que fuimos desarrollando:

- 1.- Programa estable de intercambios internacionales individuales y colectivos.
- 2.- Producción de proyectos específicos A UA CRAG (Línea de investigación colectiva).
- 3.- Participación con Museos, Instituciones y Centros en el debate sobre el nuevo papel y función de estas entidades en una sociedad en cambio.
- 4.- Línea de publicaciones orientada al registro y difusión de Experiencias, Investigaciones y Debates.
- 5.- Espacio A UA CRAG.
 - Fondo de Documentación y Consulta.
 - Programación de actividades diversas.
 - Fondo permanente de obra de los artistas de A UA CRAG.
 - Exposiciones temporales de artistas internacionales, producto de los intercambios.

1. PROGRAMA DE INTERCAMBIOS INTERNACIONALES.

1. Colectivo. Implica la participación del conjunto de artistas de A UA CRAG.
2. Individual. Que supone la participación de uno / dos artistas.

INTERCAMBIO COLECTIVO

Un encuentro entre artistas de nacionalidades y culturas diferentes que pertenecen a asociaciones o entidades artísticas comprometidas en la investigación y difusión del arte contemporáneo.

Cada proyecto puesto en marcha se desarrolló en dos fases:

En una primera fase una selección de artistas de otro país invitados por A UA CRAG para realizar junto con los artistas del colectivo español la elaboración de obras individuales, en un período de tiempo preestablecido, al cabo del cual serán exhibidas en espacios idóneos y adaptados al proyecto concreto.

En una segunda fase los artistas de A UA CRAG eran recibidos en el país que correspondía al intercambio en condiciones recíprocas.

Al tiempo que los artistas realizaban las obras, y durante el tiempo de exhibición, se desarrollaban un conjunto de actividades paralelas como conferencias y debates, acceso a documentación audiovisual y bibliográfica permanente, visitas organizadas de grupos interesados...

En suma, todo aquello que en la medida de lo posible permitía lograr una experiencia interesante para el público en general y para el campo profesional.

INTERCAMBIO INDIVIDUAL.

Básicamente este segundo tipo de intercambios consistía en invitar a uno / dos artistas de otro país a realizar, apoyándose en la infraestructura de que disponía A UA CRAG, un proyecto de obra durante mes y medio a dos meses de trabajo, y que posteriormente era mostrado, publicado y ofrecido al medio profesional y público en general. En una segunda parte uno / dos artistas de A UA CRAG eran recibidos en el país con el que se realizaba el intercambio en condiciones recíprocas.

Este tipo de intercambios perseguían cuatro objetivos:

>que en Aranda de Duero y en nuestra Comunidad exista una oferta de primer nivel en la producción artística actual.

>realizar para el público en general y estudioso en particular una labor de divulgación del arte actual.

>que el creador joven pueda acceder al contacto directo con este tipo de experiencias y poderle ofrecer un marco lo más útil posible para su formación y necesidades como artista.

>crear las condiciones idóneas para el desarrollo de un entramado internacional de iniciativas acordes con la nueva arquitectura social, económica y cultural.

2. PRODUCCIÓN DE PROYECTOS ESPECÍFICOS A UA CRAG.

Éste era uno de los proyectos de más interés para el colectivo; ya que tomando como base de trabajo

un tema se desarrollaba en torno a él un proceso de investigación colectiva, durante un tiempo prolongado de seis meses a un año y de modo que pudiese derivar en la fabricación de una experiencia de obra artística, capaz de ser mostrada y difundida.

A partir de 1991 se desarrolló un proyecto sobre arte Funerario.

3. PARTICIPACIÓN CON MUSEOS, INSTITUCIONES Y CENTROS EN EL DEBATE SOBRE EL NUEVO PAPEL Y FUNCIÓN DE ESTAS ENTIDADES EN UNA SOCIEDAD EN CAMBIO.

La tradicional función del museo cara a la conservación del patrimonio histórico y los criterios de esa misma historicidad sobre la producción contemporánea, están puestos en cuestión.

oy, museos y centros institucionales están siendo agentes muy activos en la difusión y producción de experiencias, convirtiéndose en promotores de ideas y realizaciones que afectan al curso de los acontecimientos artísticos, en lugar de ser sólo reflejo de experiencias pasadas.

Para A UA CRAG era importante participar como creadores en este debate, aceptando el reto de proyectos específicos.

4. LÍNEA DE PUBLICACIONES ORIENTADA AL REGISTRO Y DIFUSIÓN DE EXPERIENCIAS, INVESTIGACIONES, DEBATES.

Desde su comienzo A UA CRAG fue dando progresiva importancia al registro-memoria de actividades y a la posibilidad de divulgar experiencias.

Para las exposiciones se ofrecía a los artistas invitados la edición de una hoja catálogo con suficiente información gráfica y escrita. Al tiempo que se iba elaborando un directorio que permitía mantener informados a más de 1.500 destinatarios entre particulares e Instituciones.

Posteriormente se inició la línea de PUBLICACIONES A UA CRAG publicándose 7 números dedicados: a la FERIA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MADRID, nº 1 y 3, años 88-89; a trabajos sobre soportes no convencionales; performances e instalaciones de cuatro artistas, nº 2, 1989; los números 4 y 5 dedicados a proyectos de intercambios internacionales con la Asociación francesa Le Genie de la Bastille, 1990 y 1991 respectivamente; la publicación nº 6 al proyecto de intervención en el espacio públi-

co de Assenede, 1992; y DE IDIOMAS DESIGUALES, dedicado al proyecto de intercambio internacional con el colectivo de Róterdam.1993;Además de tres monografías de artistas.

En nuestra Comunidad eran y son escasas las publicaciones sobre Arte Actual editadas. Alguna publicación institucional de calidad; esporádicas comunicaciones de Asociaciones y Colectivos; unos Medios de Comunicación que no abordan el tema más que a través de concisas informaciones; y por último, un tramado de galerías que, con algunas excepciones, debemos considerar frágil y exentas de verdadera capacidad difusora, siguen arrojando un balance pobre para Castilla y León.

La propuesta de A UA CRAG se situaba en este marco de referencia creando una línea estable de publicaciones que fuera memoria y documento de la actividad creativa existente en nuestra Comunidad, capaz de proyectarse a nivel nacional e internacional.

A este objetivo había que añadir la necesidad de informar y divulgar un conjunto de experiencias actuales sobre Arte Contemporáneo y así promover entre los artistas un fluido de comunicación, debate e iniciativas enriquecedoras.

La línea de publicaciones abordaba principalmente cinco áreas:

- >Experiencias de obra artística realizadas en proyectos de ámbito internacional.
- >Publicaciones experimentales o libros de creación. Realizadas entre artistas plásticos y escritores.
- >Publicaciones con transcripciones de conferencias, coloquios y debates. Ensayos y Comunicaciones.
- >Publicaciones sobre investigaciones colectivas monográficas.
- >Monografías de artistas individuales.

En cuanto a los criterios generales de edición, se aportaba el diseño y maquetación; imágenes gráficas y fotográficas de calidad; textos de divulgación y estudio, realizados por escritores y especialistas; optima relación coste-calidad. Las publicaciones eran ofrecidas a todas aquellas entidades y personas individuales interesadas en el arte contemporáneo.

5. ESPACIO A UA CRAG.

Fondo de documentación:

Aunque de modestas dimensiones, A UA CRAG fue reuniendo un material bibliográfico y documental que consideramos de interés. Nuestro deseo fue abrirlo al público y ampliarlo en la medida de lo posible, sobre todo mediante catálogos recibidos de particulares e instituciones.

Con ello estábamos ofreciendo un servicio de divulgación, al tiempo que especializado, asistido por creadores y profesionales.

La proximidad de nuestro espacio a la biblioteca pública, convirtió a nuestro pequeño centro de documentación en una oferta complementaria de gran utilidad para centros de enseñanza, asociaciones, artistas, medios de comunicación y público en general.

PROYECTOS REALIZADOS POR / DESDE A UA CRAG

1996.-A L' AUTRE CÔTE. Inter.- Le Lieu. Mail Center – Ville. Québec. Canadá.

1995.-Exposición de A UA CRAG en CRUCE. Madrid. 21 de marzo-12 de abril.
.-TIEMPO MUERTO. Sala Rekalde - Area 2. 13 de febrero - 12 de marzo.

1994.-GEOGRAFIA (métodos). PROYECTO de Exposición ITINERANTE para la JUNTA de CASTILLA y LEÓN. Abril / Noviembre.
6 Ciudades. Castilla y León. España.

.-INTERCAMBIO INTERNACIONAL. A UA CRAG – Inter. –LE LIEU.
1a. Parte: MANIOBRA NÓMADA. Aranda de Duero. Junio. Burgos. España. (Junio 1994).
2a. Parte: A L' AUTRE CÔTE. Québec. Canadá. (Mayo-Junio 1995).

1993.-DE IDIOMAS DESIGUALES. A UA CRAG - KUNST & COMPLEX. INTERCAMBIO INTERNACIONAL..
1a. Parte: Aranda de Duero. Junio - Julio. Burgos. España.
2a. Parte: Rotterdam. Septiembre - Octubre. Holanda.

.-EXPOSICIÓN de A UA CRAG Centrum Beeldende Kunst. (C.B.K.).
Septiembre- Octubre. Rotterdam. Holanda.

.-Exposición de A UA CRAG Galería IL VENTUNO.
Septiembre- Octubre. Hasselt. Bélgica.

.-A UA CRAG en Assenede. Espacio A UA CRAG.
Febrero-Marzo. Aranda de Duero.

.-A UA CRAG en Assenede. Sala de exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este. Demarcación de Burgos.
Enero-Febrero. Burgos. España.

1992.-A (RT)SSENEDE. Agosto. Assenede. Bélgica.

.-37 edición del SALÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO de MONTRouGE.
Mayo- Junio. París. Francia.

.-EXPOSICIÓN en el ESPACIO A UA CRAG del proceso-experiencia del viaje a KASSEL.
Octubre. Aranda de Duero. Burgos. España.

1991.-ENTRE ARTISTES. Le Carrè. Musée Bonnat. Bayonne. Francia.

.-A MI-CHEMIN. Abbaye d' Arthous. Hastingues-Peyrehomde. Francia.

.-AMAREN BEROA. Museo San Telmo. Donostia - San Sebastián. España.

.-AMAREN BERNA. Sala Amarica. Museo de Álava. Gasteiz- Vitoria. España.

1990.-ARCO 90. Stand Galería A UA CRAG. Madrid. España.

.-PRODUCCIÓN, INTERCAMBIO Y DEBATE ARTÍSTICO:
1a. Parte: A UA CRAG- LE GENIE DE LA BASTILLE. Fábrica Moradillo. Aranda de Duero.
España.

2a. Parte: CASTILLE-BASTILLE. Chapelle St. Louis de La Salpetriere. París. Francia.

1989.-ARCO 89. Stand Galería A UA CRAG Madrid.

.-RECORRIDO, ESTANCIA Y ORIENTACIÓN. Stadt Kunst. Rheinhandhalle Helios-Tunn. Köln.
Alemania.

1988.-EMBLEMATUN. Galería Rita García. Valencia. España.

1987.-A UA CRAG ITINERANTE. Exposición Itinerante por Castilla y León.

Otra identidad / Otros colectivos

Paloma Cirujano

Extracto del artículo publicado en la revista *Lápiz*. Revista Internacional de Arte. Mayo 1995. n°112

Aranda de Duero (Burgos) y 1985 sitúan en lugar y tiempo la creación de A Ua Crag (grafema de Agua Crujiente), los debates actuales sobre la relación centro / periferia y un incremento en nuestro país de posiciones que abogan por un cambio en las coordenadas que dominan el panorama del arte, y que cristalizaron en los encuentros *Otros Modelos de Gestión y Difusión para el Arte* (Vitoria, noviembre de 1994), son algunas de las circunstancias que acompañan la historia de A Ua Crag: su génesis como grupo, su trayectoria en el tiempo y sus propuestas.

El primer interrogante que surge se formula en relación a cuál es y dónde nace el impulso que lleva a un artista a participar en la creación o consolidación de un proyecto colectivo. Plantearse dicha necesidad amplía el campo de sus intenciones más allá de la expresión a través de su obra, involucrándose como individuo en una iniciativa desde la que es posible aunar esfuerzos para incidir en la transformación de la realidad y buscar pautas -insisto, no sólo estéticas- que aporten al cuerpo social y cultural otros cauces para deslizarse. En un entorno complejo, donde la selección y difusión de las obras de arte y la concesión de los estatus de privilegio vienen impuestos por un engranaje firmemente ensamblado de mercado, medios de comunicación y poder institucionalizado, quizá sea más fácil, desde la periferia vadear posibles exclusiones actuando como una fuerza colectiva que se alimenta con la energía que desprende asumir la identidad arte=vida. Se ven forzados a debatir -la pertenencia a un colectivo les obliga, o se obligan a sí mismos, a ello- a implicarse en otro tipo de cuestiones que se desenvuelven y resuelven con unos medios específicos, diferentes a los cuestionamientos puramente estéticos, y en las que deben definir su propio patrón de actuación.

Y los patrones son variados. La historia de los colectivos pasa por unos sistemas estructurales que se articulan a partir de unos presupuestos y unos objetivos de intencionalidad diversa. Ante el sentimiento de que hay que potenciar modos de organización alternativos, se puede ignorar, luchar contra o producir para el mercado y el sistema que lo sustenta. En el caso del colectivo de artistas A Ua Crag, tanto mercado como instituciones y público no estaban, a priori, preparados para apoyar su iniciativa -Aranda de Duero no era, en teoría, el marco local *idóneo* para recibir las acciones subsiguientes del grupo. El entorno cultural era adverso, o cuanto menos limitado, para asimilar propuestas como las que planteaba este grupo.

El entorno cultural era adverso, o cuanto menos limitado, para asimilar propuestas como las que planteaba este grupo que había decidido unirse para autogestionar su producción artística. En este contexto, la tendencia a constituirse en asociación independiente era casi inevitable: no había, materialmente, otra opción. Optar por Aranda como centro de trabajo -si no se resumía en un intento deliberado de aumentar exclusivamente la demanda cultural local-, y desde allí difundir su proyecto, era una apuesta arriesgada en cuanto a la capacidad de acceso no sólo al circuito artístico del país sino también, como formación independiente, al ámbito internacional del arte. Como contrapartida, el precio a pagar en otro lugar podría haber sido una pérdida de raíces, visión, autonomía e, incluso, de sentido autocrítico.

A Ua Crag nace, además, en un contexto temporal de transición. La crisis de identidad tanto artística como ideológica, la aplastante presencia de mercado y medios, la difícil asunción de movimientos nuevos o a contracorriente -todo es ya homologable y asimilable- y un permanente cuestionamiento de la validez de aquellos aspectos puramente destructivos de las vanguardias eran algunos de los puntos de partida del ambiente teórico. Un tiempo en el que cualquier proyecto debía pasar por el trance de dar con propuestas renovadoras propias que sellaran un compromiso colectivo sobre la manera de transitar en un momento de cambio.

A Ua Crag no se conforma como grupo de ruptura. No hay una oposición rotunda, explícita, sino un proyecto de transformación desde unos presupuestos cuyo carácter *alternativo* remite a una *opción entre dos realidades*, y no a la acepción ligada a lo marginal a la que se ha visto abocado el término por el desgaste de su uso. Su búsqueda es, precisamente, de otras vías para organizarse que eviten una exclusión del sistema, y que ésto no les impida ser, en sí mismos, una acción crítica, manteniendo cierta independencia y autonomía que no les conduzca al desarraigo.

No se constituyen, por tanto, como escuela o movimiento y, frente a estos modos relativamente informales de agruparse, optan por una organización más estructurada, con una imitación deliberada de ciertas instituciones formales -asociación cultural y galería-, pero que ejerce en términos más críticos y relativamente autónomos ante el desgaste y la crisis de modelos. La infraestructura en que se apoya este colectivo para llevar a cabo todos sus proyectos es una inmensa nave-taller de 700 m² en las afueras de Aranda, que es el centro de producción colectivo e individual. En un centro comercial en el núcleo urbano de Aranda se dan cita la vida cotidiana y el Espacio-Galería (155 m²), donde A Ua Crag mantiene un Fondo de documentación y consulta y donde han presentado más de cincuenta exposiciones, del propio colectivo y de artistas españoles e internacionales con propuestas acordes a A Ua Crag. Un detallado dossier es una de sus cartas de presentación para gestionar un acerca-

miento tanto a sectores oficiales o museos como a otros posibles financiadores de sus proyectos. En el complejo tema de la financiación, la subvención es uno de los caminos por los que han optado para defenderse o protegerse del mercado libre.

La formación del grupo se debió a doce personas vinculadas a la cultura, seis de las cuales se dedicaban a la creación artística. Abandonarían el grupo inicial en 1991 Néstor Sanmiguel, en 1993 Ramón Valladolid y en 1994 Rufo Criado, que desempeñaron un importante papel en su formación y consolidación, para proseguir con una trayectoria individual. Otros, como Miguel Cid, Luis González, María Jesús de la Puente o Clemente Rodero siguen siendo miembros del colectivo aunque no participen activamente en los proyectos. En la actualidad (1995) los integrantes de A Ua Crag, definido a sí mismo como Colectivo de Acción Artística/Espacio Alternativo en Aranda de Duero (Burgos), son Alejandro Martínez Parra, Javier Ayarza, Jesús Max, Julián Valle, Pepe Ortega y Rafael Lamata. En 1991 asumió la tarea de coordinación y canalización Eva González, ante la ampliación y diversificación de los proyectos del colectivo.

Resoluciones formales e intenciones estéticas no bastan para encontrar el hilo conductor, el espíritu de la colmena de Maeterlinck, que entreteje una trama compleja de relaciones y que les lleva a acometer, bajo una misma lógica, proyectos o acciones y a adoptar comportamientos comparables, dotándoles de coherencia y de un vínculo que religa postulados estéticos muy diferentes bajo un espíritu de inspiración común. Nos sitúa ante actitudes y sentimientos compartidos de confrontación de soluciones individuales, apartados del peligro de clasificación como mero agrupamiento o reunión, en los que el propio colectivo actúa de filtro de unas propuestas que acaban por confluír en un sedimento homogéneo, aun cuando la búsqueda individual se bifurque por caminos propios que parten de y conducen a un mismo territorio cuya apariencia, como los árboles, impide ver el bosque a quien se sitúa fuera y sólo roza su superficie.

La *libertad* de pensamiento permite esas parcelas de expresión individuales bajo el amparo de las señas de identidad del colectivo. Trabajan en un mismo espacio físico -una nave situada a orillas del río-, respiran la misma atmósfera, acuerdan comunitariamente las estrategias de actuación y se plantean proyectos concretos sobre los que trabajar, pero se alejan de uno de los males, el mimetismo, que sufre el arte contemporáneo y que podría ser la consecuencia lógica, como de hecho en otros grupos lo es, para artistas que trabajan en común y que acaban por mimetizar también sus canales de expresión estética. En A Ua Crag tanto los lenguajes (pintura, instalación, recursos fotográficos, escultura...) como las concepciones que guían cada narrativa individual son muy diversos en sonidos y en configuración física, pero se acompañan para interpretar una misma obertura que permite escuchar

los matices de vibración del viento que surge de metales y madera. Cuando la afinidad en algunos planteamientos de concepción y ejecución ha sido más evidente se han generado pequeños grupos dentro del propio colectivo, firmados bajo nuevos nombres que matizaban la participación individual y que han sido presentados como el *2º Partido de la Montaña* (Miguel Cid, María de la Puente, Néstor Sanmiguel y Julián Valle) en 1987, *La Constructora* (Alejandro Martínez Parra y Rafael Lamata) y *Red District* en 1989 (Néstor Sanmiguel y Miguel Cid). Casos en los que el resultado final exigía una estrecha colaboración entre algunos miembros, tanto en el planteamiento como en la resolución de la propia obra.

"A Ua Crag, desde su origen en 1985, se propuso crear las bases de un proyecto de organización artística que pudiera responder a condiciones y requisitos del arte actual, tanto en lo que afecta al creador, como a la industria del arte, y al posible destino social de la obra o intervención". Esta declaración de 1990 contiene en esencia los ámbitos que pretenden transformar. "No consideran el arte como un producto, sino como una exploración, con sus etapas y sus descubrimientos", y tiene para ellos especial importancia el catálogo como documento testimonial que deja rastro y memoria y que difunde obras contextualizadas físicamente, concebidas para un espacio y un tiempo concretos. A la vez, la selección de los espacios (el urbano de Aranda, museos, abadías...), por su carácter abierto, frena un posible peligro de consumo elitista de la obra y favorece el acercamiento y la participación de espectadores, normalizando un hábito de *ver y sentir* en personas alejadas de las propuestas más contemporáneas del arte.

Su defensa de la *autogestión* -"los primeros interlocutores de toda creación deben ser los propios artistas"- es quizás el planteamiento más radical, si por ello entendemos el más alejado de las aspiraciones y usos generales. Son, ellos mismos, catalizadores sociales del arte como *proyecto* y del artista como individuo.

Cada proyecto individual forma parte, a su vez, del colectivo.

Lo urbano en lo rural, lo rural en lo urbano

Imágenes y Palabras

El fuego mismo de los dioses día y noche nos empuja a seguir adelante.

¡Ven!

Miremos los espacios abiertos, busquemos lo que nos pertenece, por lejano que esté."

Friedrich Hölderlin



INTRODUCCIÓN IMÁGENES Y PALABRAS

Jorge Baldessari

La Asociación Cultural Imágenes y Palabras, nacida en mayo de 1999, tiene como principal objetivo dinamizar la vida cultural en el medio rural de la provincia de Burgos. En los primeros dos años de su existencia la asociación ha generado una gran cantidad de actividades culturales, que en su variedad y carácter aparentan ser muy distintas, pero que coinciden en su invitación a la creación, tanto de ideas como de obras, en los artistas.

Imágenes y Palabras promueve actividades artísticas originales en este medio rural, generando así alternativas para la creación artística y su presentación al público.

Las actividades que lleva a cabo la Asociación son diversas: exposiciones de arte contemporáneo, proyecciones cinematográficas, conferencias, presentaciones de libros y todas aquellas que de alguna manera están relacionadas con la cultura y la sociedad. Estas actividades se organizan fundamental-

mente en pueblos y villas de nuestra comarca, aunque también en ciudades de la provincia de Burgos, el resto de España y el extranjero.

Imágenes y Palabras quiere ofrecer un espacio y un ambiente en La Aldea del Portillo de Busto para dar oportunidad a la creación de obras de arte con 'El Hacedor': un taller colectivo que invitará a artistas de diferentes disciplinas y nacionalidades, y en especial a los jóvenes creadores de esta zona, a producir. Los resultados de estos encuentros artísticos serán llevados por Imágenes y Palabras a galerías, centros culturales y otros espacios que se crean convenientes para su exposición.

UN SOCIO-ARTISTA DE IMÁGENES Y PALABRAS

Fernando García

Lo que yo quisiera exponer aquí es mi visión de Imágenes y Palabras desde una perspectiva más alejada que la que pueden tener dos de sus fundadores, pero a la vez más cercana por tener yo mis raíces en esta comarca.

Para mí, Imágenes y Palabras es esa idea, que creo que tenemos todos, de un mundo más basado en lo artístico y en lo social (aparte de muchas otras cosas), de manera que todos podamos gozar más intensamente de la vida.

Imágenes y Palabras vive y se desarrolla en el medio rural, tiene los problemas del medio y también goza de sus ventajas. Acerca o pretende acercar el arte contemporáneo a este medio, siempre postergado.

Parte de la gente de los pueblos más cercanos, al principio, no sabían lo que pasaba, de qué iba todo esto. Hoy en día, tres años después de estar haciendo-contando-explicando exposiciones, proyectando cine, presentando libros, etc. hay gente que lo ve con simpatía, otros que lo viven intensamente y otros que ni les va ni les viene, porque para una gran parte de la sociedad el arte en general pareciera no formar parte de la vida, sino más bien es una actividad para el tiempo de recreo y cuando cuadra.

La incidencia que causa Imágenes y Palabras en el medio rural es notable en el desarrollo cultural, turístico y económico. También promueve el conocimiento de este medio en la gente de la ciudad y, lo más importante, hace que la gente del entorno rural tenga a su alcance propuestas que parecían tan lejanas.

TALLER COLECTIVO Y CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO "EL HACEDOR" Dorien Jongmsma



La creación del taller colectivo y centro cultural de arte contemporáneo en La Aldea del Portillo de Busto tiene varios objetivos, que coinciden con los de Imágenes y Palabras.

El primero es ampliar la oferta cultural dentro de la zona y generar interés por el arte en general y el arte contemporáneo en especial; en segundo lugar queremos ofrecer un espacio abierto a artistas (jóvenes y no tan jóvenes, locales e internacionales) para la creación artística en el medio rural; el tercer objetivo es fomentar el intercambio cultural, artístico e internacional y de este modo contribuir a la promoción del respeto mutuo entre personas de diferentes culturas y nacionalidades; el cuarto es promover la idea del trabajo colectivo y el voluntariado; y, por último, ayudar a que la gente de la zona revalorice la riqueza de los Montes Obarenes, además de dar razón de vida a un pueblo que estaba a punto de morirse.

Para entender estos objetivos, habrá que situar "El Hacedor" en el mapa: "El Hacedor" se encuentra en La Aldea del Portillo de Busto, un pequeño pueblo, enclavado en el futuro parque natural de los Montes Obarenes, al Noroeste de la provincia de Burgos. Los Montes Obarenes presentan un paraje montañoso que mantiene una flora muy diversa por su localización geográfica entre el Norte y el Sur de la Península Ibérica. Hay agua y espacio abierto en abundancia lo que da vida a una fauna salvaje y diversa.

Típico de Burgos y también de esta zona es la gran cantidad de pueblos pequeños que se encuentran a poca distancia entre sí. En su día era una zona de ganado y de cultivo de trigo, patata y verdura, aunque estos últimos mayoritariamente para consumo propio. Hubo diversos oficios artesanales desarrollados alrededor del ganado: la piel para curtidos, los quesos de oveja y los famosos embutidos. No fue una zona muy rica. El trabajo ha sido siempre duro y poco lucrativo - la subsistencia nunca fue fácil.

Los tiempos han cambiado.

La región se caracteriza hoy en día por su despoblación, su estado de decadencia y las pocas esperanzas y posibilidades para un futuro más prospero. Los múltiples pueblos - ahora en mejores condiciones que nunca con buen acceso por carretera, electricidad y agua corriente - quedan, sobre todo en el largo invierno, despoblados y, en consecuencia, descuidados. Hay más ruinas que calles, más perros que personas, más hierba que cultivo,... Un entorno donde sólo la imaginación y el esfuerzo pueden hacer realidad otro porvenir. Imágenes y Palabras busca con "El Hacedor" dar otra perspectiva al pueblo y a la comarca más inmediata.

El proyecto del "El Hacedor" consiste en la renovación de unos edificios de construcción popular para convertirlos en un taller de producción artística, con una sala/galería. Por falta de los más mínimos servicios en este pueblo, también se renovará una casa donde podrán alojarse los artistas invitados, socios y amigos de Imágenes y Palabras y se está construyendo un espacio para el encuentro social.

Esta renovación significará, por un lado, un cambio de carácter estético, por el hecho que contribuye a la conservación de unas casas populares que si no iban camino a ser ruinas. Por otro lado, "El Hacedor", una vez en marcha, será un punto de encuentro para la creación, el pensamiento, el uso de la fantasía y la imaginación. Así podrá contribuir a mejorar la comunicación entre los (escasos) habitantes y (abundantes) veraneantes de la zona y crear un puente entre el medio rural y la ciudad.

Además, el espacio será ofrecido a gente del resto de España y del extranjero, provocando así también la comunicación intercultural - dentro del "El Hacedor" y más allá. Este logro se sumará a las aportaciones que Imágenes y Palabras ya viene realizando a la vida cultural de esta zona, pues no sólo ha traído 'cosas raras' (*es decir: arte moderno*) a un entorno sumamente rural, sino que también ha abierto estos montes tan cerrados a gente de fuera.

Imágenes y Palabras busca renovar la imagen que la gente tiene de su propio entorno: que vean y valoren positivamente la belleza del paraje y los múltiples pueblos que adornan esta comarca. Que sin

olvidar las dificultades que han vivido en otros tiempos y hoy, se den cuenta de que el porvenir y el presente precisan de nuevas iniciativas, relacionadas con la nueva situación generada en los últimos años en la comarca. Eso abrirá las posibilidades al mañana.

Para la realización de las obras de construcción de El Hacedor, tenemos diversas propuestas. En primer lugar contamos con los esfuerzos de los socios de Imágenes y Palabras como primeros integrantes del proyecto. En segundo lugar organizamos varios campos de trabajo internacionales, con el objetivo de integrar a los habitantes de esta comarca y hacer participe a (jóvenes) extranjeros en el proyecto.

Durante estos campos internacionales y "minicampos" (con los socios de Imágenes y Palabras) prepararemos todos los espacios para la realización de las obras más complejas, como son la instalación de la electricidad y el levantamiento de tejados y por las cuales contrataremos a empresas comarcales, además de realizar todo tipo de obra que entra en las capacidades de los voluntarios. Para la financiación de materiales y de los trabajos que deban realizar constructores profesionales, Imágenes y Palabras espera el apoyo de las instituciones y de empresas locales.

Una vez en pie los edificios, el espacio creado será utilizado para la realización de diversas actividades. Parte de estas actividades propuestas ya las venimos realizando (véase memoria de actividades adjunta), aunque otras están pendientes de la infraestructura del "El Hacedor". El objetivo del centro es crear un lugar libre y abierto, que en lo máximo posible se autogestione, a nivel organizativo y económico. En el 2005 esperamos organizar la inauguración de El Hacedor con un gran evento.

MEMORIA DE ACTIVIDADES

2000 – 2003

I EXPOSICIONES COLECTIVAS

'Maratón': tres exposiciones fotográficas de Timoteo González (Briviesca, 1962), Roberto Mancuso (Montevideo, 1952) y Coen Jongsma (Amsterdam, 1967); con charla de González en Medina de Pomar (Sala de Exposiciones Caja Burgos; marzo 2000)

Expresiones: exposición colectiva, multidisciplinar y con temática libre.

Expresiones I: 17 artistas, recital de poesía, película en 16 MM y música clásica, en Oña (plaza, varios locales y bares; abril 2000)

Expresiones II: 22 artistas y con concierto de rock, en Briviesca (El Hospitalillo; agosto 2000)



Expresiones III: 14 artistas y realización de una pintura colectiva, para las fiestas en Cornudilla (septiembre 2001)

Expresiones IV: 7 artistas y con foto-acción de Abajo Izquierdo, en Briviesca (Sala de Exposición Caja de Burgos; diciembre 2002)

'Los Torres': Escultores Rens Bouma (La Haya - NL, 1953) Peter Vermeulen (Ámsterdam - NL, 1951) y Jorge Baldessari (Rosario - Arg., 1953); y el pintor Iñaki Bilbao (Bilbao - Esp., 1956); en el castillo "El Alcázar de los Condestables" de Medina de Pomar, durante la semana cultural (septiembre 2000)

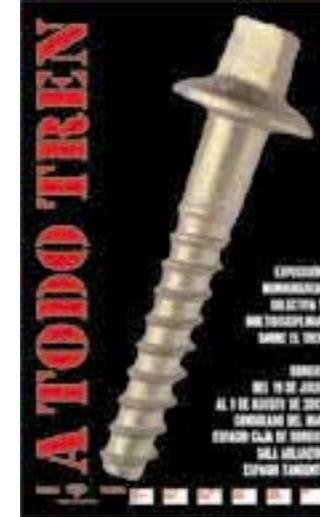
'A Todo Tren': Exposición colectiva, multidisciplinar, internacional y monográfica.

'A Todo Tren I' más de 30 artistas y evento multidisciplinar con: Viaje en tren 'Billete de Ida y Vuelta' (participación de 50 artistas); Conferencias; Cine; Apertura y Clausura con Música, Poesía, Teatro y Danza, en Miranda de Ebro (salas de exposición Caja del Circulo, Caja Burgos, Casa de Cultura, calles y Estación RENFE; mayo 2001).

'A Todo Tren' Segunda exposición del tren en Oña (Sala de exposición Caja Burgos, Hogar de las Asociaciones, Antigua Escuela y Plaza; agosto 2001).

'A Todo Tren II' nueva exposición del tren: más de 50 artistas; con cine, música y literatura, en Burgos (Consulado del Mar, Paseo del Espolón, Sala Arlanzón, Espacio de la Caja Burgos, Espacio Tangente; julio 2002).

"Hiri Artea/Arte Urbano" Exposición de esculturas para la inauguración del Parque San Vicente en Baracaldo (Vizcaya), en colaboración con el Ayuntamiento de Baracaldo. Part.: Jon Stone, Jorge Baldessari, Fernando García, Miguel Angel Antolín y ex alumnos de la universidad de Bellas Artes (marzo - julio 2003).



Arte A-Parte exposición colectiva en La Casa de Cultura de Frías (abril 2003).

II EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Organización de 14 exposiciones individuales de artistas de diversas disciplinas y nacionalidades, mayoritariamente presentada en las salas locales de las cajas de ahorro de la provincia (1998 - 2003).

III ACTIVIDADES EN LA ALDEA DEL PORTILLO DE BUSTO

Organización de varios campos de trabajo internacional con voluntarios de Servicio Civil Internacional y socios de Imágenes y Palabras para las obras de restauración del "Hacedor" (2002, 2003). Exposición colectiva y al aire libre en La Aldea del Portillo de Busto con socios-artistas de Imágenes y Palabras (2003).

IV OTRAS ACTIVIDADES

Primer Certamen de Espantapájaros "ENCANTAPÁJAROS" en la zona de 'Raíces de Castilla' (2003).

Realización de una fuente "Pavores de Tornaloco", por Jorge Baldessari y Fernando García en la explanada de Frías (2002).

Tertulia abierta 'Algo de que Hablar' en Miranda de Ebro (2001).

Cata de vinos alsacianos '7 uvas y 1 botella', en colaboración con asociación 'Honni Soif' de Holanda en "La Abadía" de Oña (2001).

Presentación de libros de autores burgaleses (2000-2002).

Muestras de cine en 16 MM, organizada en colaboración con el Instituto Goethe, en Busto de Bureba, Frías, Miranda de Ebro, Oña, Quintanaseca, Barcina de los Montes y La Aldea del Portillo de Busto (2000 - 2003).

Colaboración con la revista cultural y bilingüe 'Amsterdam Sur' (2000 - 2002).

Participación en actividades organizadas por otros colectivos, asociaciones o ayuntamientos en la comarca alrededor de La Aldea del Portillo de Busto.

V ACTIVIDADES DE LA ASOCIACIÓN

Elaboración de una revista recordatoria de los campos de trabajo.

Desarrollo de una página web de la asociación.

Organización de las asambleas general.

Encuentros para 'La Casa Abierta'.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La Aldea del Portillo de Busto es un pueblo ubicado en el centro de lo que será el Parque Natural de los Montes Obarenes. En el año 1996 contaba con sólo dos vecinos y estaba en completa decadencia. Felizmente, en la actualidad y contraviniendo todas las estadísticas de población en los pueblos de la provincia, ha más que triplicado la población estable.

La Aldea del Portillo de Busto es agrícola como la mayoría de nuestros pueblos en la comarca, pero al nuevo estilo, con agricultores muy tecnificados, que en la mayoría de los casos no viven en los pueblos donde desempeñan la labor, sino que habitan en las ciudades más próximas, lo que agudiza aún más la despoblación, minimiza los servicios en los pueblos y priva de desarrollo económico a los mismos.

Esto, junto al nuevo carácter que toman muchos pueblos como lugar de veraneo y de fines de semana, con gran afluencia de personas que reclaman servicios de ocio y de cultura, nos hace pensar que el proyecto que Imágenes y Palabras viene desarrollando no sólo es una cuestión relacionada con las artes plásticas, sino que podrá convertirse en una salida económica y de desarrollo para nuestro pueblo.

Imágenes y Palabras cuenta con algunas ventajas en este nuevo panorama: muchos de sus miembros están integrados profundamente al medio y tienen mucha experiencia en proyectos culturales, tanto en lo teórico como en lo práctico. También que sean residentes les implica en la necesidad de un desarrollo sostenible real y no en el gastado lenguaje de técnicos de proyectos de las hoy tan abundantes empresas de desarrollo.

El desarrollo rural es clave en el desarrollo europeo, los billones de euros destinados a este lo demuestran, pero la inversión que no esté basada en proyectos coherentes es tirar por la borda lo que podría ser el desarrollo estratégico de lo rural.

Nuestro proyecto fundamentalmente hace hincapié en un desarrollo que conlleve generar expectativas para facilitar a personas el venir a vivir al pueblo. Por esta razón necesitamos mayor colaboración de las instituciones, facilitándonos los medios con los que dispone y agilizando los laberintos burocráticos que tanto desanimo provocan en los emprendedores.

www.imagenesypalabras.com

11⁵

EL ARTE COMO HERRAMIENTA DE APRECIACIÓN Y RESCATE DE ESPACIOS ABANDONADOS

Una mirada actualizada al territorio nos lleva inevitablemente a percibir los espacios residuales de la urbanización, la industria, la explotación minera, agrícola y ganadera. Se trata de espacios que han sido usados y posteriormente abandonados y que actualmente demandan una recuperación que vaya más allá de su mera ocultación.

Son parajes en los que mediante una actividad singular a lo largo del tiempo se ha definido un territorio, configurado su historia y su memoria. En este contexto el arte se presenta como una herramienta capaz, no sólo de intervenir sobre estos espacios, sino de valorizarlos, de rescatarlos del olvido.

Reivindicación de los paisajes olvidados

Javier Basconcillos Arce

INTRODUCCIÓN

El concepto de paisaje ha ido derivando, a lo largo del último siglo, desde un planteamiento inicial, centrado en la estética y la contemplación, a las actuales corrientes analíticas medioambientales, que lo consideran como un recurso.

Este cambio, conceptual y de enfoque metodológico, se ha desarrollado paralelamente a nuestra conciencia sobre las profundas transformaciones del medio físico que produce la actividad humana y ha orientado los estudios más recientes hacia la provisión de instrumentos legales¹ con los que establecer determinadas figuras de protección sobre el paisaje o los criterios generales para la restauración de las afecciones que pudieran producirse.

La consideración del paisaje como un recurso natural útil y cualitativamente escaso, ha impulsado la realización de inventarios y valoraciones de la base paisajística, para su incorporación a la planificación territorial, favoreciendo así la explotación y conservación de los más apreciados.

Sin embargo, la legislación medio-ambiental y urbanística vigente, al fundamentar en estereotipos la valoración del paisaje, se muestra indiferente ante las intervenciones negativas que pueden llevarse a cabo sobre aquellos que no están suficientemente valorados, relegándolos a la condición de paisajes olvidados.

Estos paisajes se ven sometidos a una degradación ambiental permanente por su escasa protección o, en el mejor de los casos, son sustraídos de la memoria colectiva al denostarse públicamente sus cualidades. Como señala Sainz Guerra, "el paisaje en nuestra sociedad no es apreciado, salvo si se trata de un espacio de grandísimo valor".²

Los paisajes que nos ofrece el medio agrícola o el entorno de las ciudades, constituyen el paradigma

de esta falta de sensibilidad hacia la protección y proyección futura de unos espacios, ocupados mayoritariamente por el ser humano, simplemente por no responder a unos cánones preestablecidos de belleza. La recuperación paisajística de estos lugares debe comenzar por la rehabilitación en la memoria de los valores estéticos que componen nuestra propia identidad frente a otros estereotipos mejor valorados.

LA VALORACIÓN DEL PAISAJE

Si nos atenemos a la noción de paisaje que nos ofrece la Real Academia de la Lengua³, su estudio debería centrarse en las cualidades estéticas del territorio. Pero este concepto, ha ido adquiriendo múltiples connotaciones a medida que se ha profundizado en su conocimiento y se han desarrollado diferentes metodologías para explicar los procesos de interpretación del mismo.

Algunas definiciones más recientes, como “la expresión de los procesos a los que está sometido un determinado espacio”⁴ o “la percepción del medio a partir de la expresión externa de éste”,⁵ nos dan a entender que la idea de paisaje conlleva una serie de procesos de interacción entre el individuo y el medio, además de la implantación de un sistema de categorías estéticas con los que la persona pueda interpretar las diferentes formas de expresión del territorio.

Dependiendo del enfoque metodológico, la valoración paisajística se puede abordar desde una perspectiva ambiental, social o psicológica. Consideremos los aspectos psicológicos que intervienen en el proceso de interpretación de un paisaje:

Procesos perceptivos⁶: los sentidos nos permiten distinguir las distintas cualidades y características que componen un paisaje. A partir de una clasificación de las mismas, podemos establecer valoraciones y comparaciones entre paisajes, con un cierto grado de objetividad, atendiendo a la morfología, cromatismo o condiciones ambientales que presenten.

>Procesos cognitivos⁷: la experiencia estética y la memoria histórica también van a determinar la forma en que se mira e interpreta el entorno que nos rodea. A partir de esta experiencia, podemos describir un paisaje en función de su singularidad, fragilidad, aislamiento, naturalidad, etc. A diferencia de la percepción, la experiencia tiene un carácter voluntario e individual, y su influencia en la valoración del paisaje será distinta dependiendo de la cultura del espectador.

>Procesos emocionales: los sentimientos vitales, sensibles y anímicos que experimentamos al contemplar un paisaje, nos inducen a adoptar determinadas actitudes que, cuando son compartidas por un amplio grupo de la población, se reconocen como signos de identidad. La formación de los valores estéticos de un pueblo hunde sus raíces en la creación de símbolos, que en muchas ocasiones, están inspirados en elementos del paisaje. Los mitos de la madre naturaleza, el paraíso perdido, la tierra prometida... nacen de esta relación ética-estética, por la que algunos pueblos asumen su identidad a través de un paisaje colectivo. Estos lugares idealizados son de un gran valor para la comunidad, aunque sus cualidades estéticas sean mínimas.

Para facilitar el proceso de valoración y el estudio comparativo de los paisajes se han propuesto diversas metodologías. Unas, proponen la asignación directa de estos valores, basándose en criterios de subjetividad compartida o representativa⁸, mientras que otros métodos aplican estimaciones indirectas. Estos últimos son los utilizados más habitualmente en los estudios de planificación y se fundamentan en la desagregación de componentes, el establecimiento de categorías estéticas y la definición de tipologías.⁹

La desagregación de componentes consiste en la descripción del paisaje a partir de sus cualidades y características. En la tabla siguiente se propone una clasificación de los componentes del paisaje, poniéndolos en relación con los procesos psicológicos que tienen lugar durante su valoración:

PROCESOS		
PERCEPTIVOS	Cuenca visual Morfología Cromatismo Sensación climática	PRIMARIOS SECUNDARIOS
COGNITIVOS	Singularidad Fragilidad Rareza Naturalidad Diversidad Variabilidad Aislamiento	
EMOCIONALES	Identidad Creatividad	TER.

Debido al enfoque científico que se confiere a los estudios que tienen por objeto formular propuestas de actuación sobre el paisaje, los métodos de valoración más extendidos atienden, principalmente, a los componentes primarios y secundarios, por ser su interpretación de carácter más objetivo. Es más fácil valorar objetivamente la fragilidad de un paisaje que indagar en el significado que puede tener para sus moradores.

Desafortunadamente, al acercar los métodos de estudio del paisaje a los del medio natural, se corre el riesgo de identificar la mayor calidad ambiental con la belleza paisajística y equiparar la protección del paisaje a la del medio ambiente. La presencia de elementos singulares, la diversidad biológica o la complejidad topográfica, se han convertido en características necesarias para la apreciación de un paisaje.

Como se puede ver en la fig. 1, la localización de los espacios naturales protegidos en Castilla y León se encuentra, principalmente, en la orla montañosa que rodea la Comunidad. No se estima necesaria la conservación del paisaje de los páramos o de la tierra de campos, aunque formen parte de nuestra identidad, porque no responden a los patrones convencionales de belleza paisajística.



Fig. 1. Red de Espacios Naturales de Castilla y León.
Fuente: elaboración propia.

EL PAISAJE OLVIDADO

Dependiendo del método elegido, se pueden obtener diferentes valoraciones para un mismo paisaje y, en consecuencia, propuestas de intervención dispares, condicionadas muchas veces por la actitud que adopte el evaluador. Si en esta valoración se consideran únicamente los componentes primarios y secundarios, se garantiza una mínima objetividad del método, pero, al desestimar los procesos emocionales, se niega 'a priori' cualquier actuación en ese ámbito.

Es una muestra de esta actitud, el afán de los mensajes publicitarios de sensibilización en mostrar paisajes de belleza estereotipada que deben ser protegidos de las agresiones externas. Como las campañas contra el fuego, cuando nos advierten de la pérdida del patrimonio paisajístico que supone el incendio de un bosque. Los sentimientos generales ante esta pérdida son de tristeza, sobre todo cuando se conoce el lugar. Pero, cuando lo que se quema son rastrojos, linderos o el matorral de un páramo, la sensación que tenemos del daño producido sobre el paisaje es mucho menor, aunque el resultado sea igual de desolador y se vean alteradas, de la misma forma, las proyecciones futuras de ambos lugares.

Otro curioso ejemplo de la importancia de la actitud colectiva frente a los componentes ambientales en la concepción del paisaje, lo he encontrado en el Paseo de La Quinta, en Burgos. A principios de los años noventa, el paseo estaba en un estado desaliñado y de práctico abandono..., hasta que el Ayuntamiento proyectó la urbanización del mismo.

La valoración paisajística de La Quinta, calculada por los métodos habituales de desagregación de componentes, debería haber sido muy baja, habida cuenta de que se trataba de una chopera de plantación geométrica y escasa diversidad vegetal, con árboles viejos y enfermos, peligrosos por su estado y molestos en el periodo de propagación de las semillas, cuando sueltan la pelusa. Sin embargo, los ciudadanos se manifestaron abiertamente en contra del proyecto y de la tala de estos árboles. ¿Qué encontraron los burgaleses en la Quinta para valorar de esta manera su paisaje? ¿Podría ser el recuerdo de una hermosa alameda junto al río?

En ambos casos, la degradación del paisaje nos conmueve menos que su transformación repentina. Es evidente que la actividad humana es capaz de modificar sustancialmente la fisonomía de un territorio, de manera que un paisaje que resulta agradable para los sentidos deje de serlo como consecuencia de esa transformación. Pero los procesos emocionales también pueden privarnos de determinados espacios como resultado de la no apreciación del paisaje contemplado.

Los campos de cultivo y la identidad

La provincia de Burgos está dividida en cinco unidades ambientales: Montañas del norte de Burgos, Páramos de la Lora y Masa, Cuestas y piedemontes terciarios, Valles fluviales del Ebro y Duero y el Sector nor-occidental de la Cordillera Cantábrica. En estas unidades podemos encontrar paisajes de tipología muy variada, como hayedos, robledales, pinares, brezales y retamares, estepas, campos de cereal, cañones y desfiladeros, alamedas, pueblos y ciudades...

Pero sólo algunos de estos paisajes están incluidos en la Red de Espacios Naturales de la Junta de Castilla y León en la provincia; aquellos que 'a priori', y siguiendo los métodos más comunes de valoración, son los más apreciados por su singularidad, fragilidad, diversidad, etc. Sorprende, por tanto, que dos de los paisajes que más han marcado la identidad del pueblo castellanoleonés a lo largo de su Historia no estén representados en estos espacios: los páramos calcáreos y los campos de cereal, los cuales se ven desprotegidos y a merced de las transformaciones producidas por los nuevos usos del suelo, como la instalación de aerogeneradores o la introducción de nuevas prácticas agrarias.

La biodiversidad en un campo de cultivo, su cromatismo o singularidad dependen en gran medida del propio agricultor. La geometrización del espacio o esa aparente provisionalidad con la que se conciben las infraestructuras agrarias, devalúan la calidad visual del medio. Sin embargo, ésto no parece importar ni a los agricultores, ni a los conservacionistas, ni a los técnicos de planificación..., porque se parte de la idea de que las explotaciones agrarias constituyen paisajes de escaso valor. Pero, ¿tiene que ser necesariamente feo un campo de trigo? ¿Es descabellado pensar en la protección del paisaje agrario?



Campos de cereal próximos a Burgos, en dirección a Villaciéno. FOTO DEL AUTOR.

Los límites de la ciudad y la creatividad

La división del territorio, según los usos del suelo, está trazada con límites precisos en los planes de ordenación, pero no así en la realidad, donde estos bordes se difuminan como consecuencia del abandono, continuidad o establecimiento de las distintas actividades humanas, que se mezclan en cada porción del terreno, a lo largo del tiempo.

El límite urbano, definido como arrabal o suburbio y asociado siempre a lo marginal, discurre entre espacios ambiguos en continua transformación. Zonas industriales, vertederos, barrios de chabolas o autopistas, son algunos de los elementos que marcan el carácter urbano (en oposición a lo rural) de la periferia urbana y se erigen en verdaderos telones que aíslan la ciudad del campo.

El olvidado paisaje de la periferia es la expresión estética del fracaso de la planificación que sigue criterios especulativos. En estas circunstancias, el valor del paisaje suburbano sólo puede estar marcado por la creatividad con la que se transforma este espacio cambiante.



Un 'Salón de Té' en el Polígono Industrial de Villalonquejar (Burgos). FOTO S. CORRAL.

EL PAISAJE CREADO

"La percepción de la belleza de un paisaje es un acto creativo de interpretación por parte del observador"¹⁰. Frente a los estereotipos de paisaje bello, es necesaria la revalorización del entorno inmediato en el que se vive para definir el paisaje que se quiere construir. Por esta razón, la valoración paisajística, aunque observe el mayor rigor metodológico, no debe limitar 'a priori' las intervenciones sobre el medio físico que se propongan y, más aún, si éstas son de índole artística. La visión creativa del territorio es, originariamente, la esencia del paisaje.

Considero importante la puesta en valor de aquellos lugares comunes que conforman nuestra identidad y que aparecen reflejados, en muchos casos, en estos 'paisajes olvidados'. La recuperación de los espacios públicos abandonados, debe incluir la reivindicación de la memoria de esos lugares, para avanzar en la comprensión del paisaje y encontrar una motivación común en la creación de nuestro espacio vital y un sentimiento colectivo de respeto por nuestro entorno.

NOTAS

¹ Según Gómez Orea "existen dos instrumentos fundamentales o primarios, la normativa y el programa de actuaciones" GÓMEZ OREA, D. *Ordenación del territorio. Una aproximación desde el medio físico*. I.T.G.E. – Agrícola Española, Madrid 1994; pg.188.

² SAINZ GUERRA, J.L.. *La urbanización y su impacto ambiental sobre el paisaje como patrimonio cultural*; en, *Metodología para la evaluación del impacto ambiental*. Univ. de Burgos., 1997.

³ "Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico". R.A.E. *Diccionario de la Lengua Española*. Espasa Calpe, Madrid 2001

⁴ SAINZ GUERRA, J.L. "La urbanización y su impacto ambiental sobre el paisaje como patrimonio cultural"; en, *Metodología para la evaluación del impacto ambiental*. Univ. de Burgos, 1997

⁵ Op. Cit. GÓMEZ OREA, D., 1994.

⁶ Sensitivos, en sentido estricto.

⁷ En relación con la capacidad de conocimiento.

⁸ Métodos directos, en los que "la valoración se realiza a partir de la contemplación de la totalidad del paisaje", en contraposición a los métodos indirectos, que la realizan a través del análisis de "componentes del paisaje y categorías estéticas". M.O.P.T. *Guía para la elaboración de estudios del medio físico*. M.O.P.T., Madrid 1991; pg. 399.

⁹ Paisaje (tipo): "parte de la superficie terrestre que en su imagen externa y en la acción conjunta de los fenómenos que lo constituyen presenta caracteres homogéneos y una cierta unidad espacial básica". Op. Cit. M.O.P.T., Madrid 1991; pg. 41.

¹⁰ (POLAKOWSKI, 1975). Extraído de Op. Cit., M.O.P.T., 1991.

Mudar la piel.

Arte, industria y territorio

Diego Arribas

ESPACIO NATURAL Y PAISAJE INDUSTRIAL

La existencia de abundante mineral de hierro en Sierra Menera, en el término turolense de Ojos Negros, ha propiciado el establecimiento de diversas civilizaciones a lo largo de su historia. La última centuria ha sido, no obstante, decisiva en el devenir de la zona. En la primera década del pasado siglo las infraestructuras creadas por la Compañía Minera Sierra Menera para poder extraer y transportar el mineral a escala industrial, provocaron una profunda transformación del territorio. La construcción de



Minas de Ojos Negros. Mina Carlota.

un ferrocarril de 204 Km, que lo unía con el Mediterráneo, el establecimiento de un nuevo núcleo residencial al pie mismo de las minas y el consiguiente incremento de la población atraída por la continua demanda de empleo, proporcionó un inusitado impulso económico y demográfico a la zona. Todo ello quedó paralizado con el cierre de la explotación en 1986.

Aquel año la compañía minera abandonó definitivamente la actividad que venía desarrollando desde su creación en 1900. El escenario, después de casi cien años de explotación, muestra las heridas que las potentes máquinas han

dejado a uno y otro lado de la sierra. Grandes simas escalonadas se abren por doquier, en un viaje en espiral al corazón de la tierra. Sobre el tapiz del austero manto vegetal, una maraña de pistas, caminos y vías de ferrocarril, garabatean el paisaje como la libreta de un escolar. Naves, talleres y almacenes han quedado vacíos, detenidos en el tiempo, mientras un denso silencio domina cada rincón de la explotación después de que trenes, camiones y excavadoras realizaran su último servicio.

Hombres y mujeres siguieron a las máquinas, abandonando sus hogares. Sierra Menera quedó sumida en un profundo letargo. Comenzaba así un largo paréntesis para este maltrecho paraje, mudo y desconcertado por el súbito cese de la actividad extractora.

Desde aquel año, el deterioro de las minas y las construcciones fue avanzando en la misma medida en que el paisaje natural iba recuperándose perezosamente. Ambos, naturaleza y restos industriales, se han ido entretejiendo de forma caprichosa, confiriendo a Sierra Menera la fuerte personalidad que le caracteriza.



Minas de Ojos Negros. Restos de vehículos pesados.

CARTOGRAFÍA DE UNA DERIVA MINERAL

No es difícil sucumbir al fascinante paisaje que se despliega ante nuestra mirada. Taludes y desmontes muestran los estratos desnudos del terreno, en una sinfonía cromática que invita a aventurarse en la seductora soledad de este laberinto mineral. Tal vez, el poderoso magnetismo de este territorio híbrido reside en la indefinición y la ambigüedad de su interpretación. En efecto, una primera lectura nos empuja

a hablar de desastre medioambiental, pero una mirada más sosegada nos revela el irresistible atractivo del nuevo paisaje, resultado de la metamorfosis que la actividad industrial ha provocado en él. Esa profunda mutación requiere también de nosotros un cambio en la forma de percibir el territorio.

La explotación minera convirtió el paisaje natural en paisaje industrial y a éste, tras el cierre, en paisaje cultural. Esta transformación es el fruto de un proceso en el que los dos elementos principales del territorio -hombre y medio- han ido adaptándose al cambio de funciones. El territorio es fruto de la transformación del espacio natural en un espacio cultural. Si entendemos cultura como "el conjunto de elementos que determina las dimensiones y las características del territorio", podríamos definir el territorio como "el espacio físico o virtual que se articula alrededor de una serie de formas simbólicas compartidas"¹.

La actividad industrial, una vez extinta, ha supuesto una mejora estética del territorio, gracias a la nueva morfología del paisaje. Hablamos de canteras y minas a cielo abierto. Lejos de resultar una degradación para el paisaje, suponen un enriquecimiento estético. El fin de la actividad minera ha propiciado un acoplamiento entre la nueva configuración del terreno, las construcciones abandonadas y el medio en el que se ubican. La conjunción de estos componentes ha pasado a formar parte de la historia del lugar, de su memoria y de la de quienes lo habitan. La ruina, la huella y los restos, constituyen un nuevo elemento patrimonial cargado de significación que amplifica el aura de su *genius loci*, del espíritu y el carácter del lugar. Las ruinas, como señala Simón Marchán, "no solamente basculan entre la historia y la naturaleza, ya que son productos de ambos, sino entre la historia y la estética, pues tanto pueden ser tomadas como reliquias o vestigios del pasado, como materiales para la arqueología, cuanto cautivar por sus apariencias físicas, como materiales para una transfiguración estética"².

El hombre escribe sobre el paisaje con su acción antrópica. Las vivencias y significados van superponiéndose sobre el lugar en capas diferenciadas, convirtiendo al territorio en palimpsesto. Pero ha de saber hacerlo inteligentemente, de forma racional y sostenible.

El territorio ha de evolucionar con la sociedad y ésta ha de adaptarse a aquél. El hombre ha de conservar sus valores pero también debe estar preparado para incluir en él otros nuevos. Una vez que ha comenzado a actuar en un territorio, ya no puede abandonarlo. Ya no vale la opción de "dejarlo como está", y menos aún la de "dejarlo como estaba", porque nunca volverá a "estar como estuvo". La cantidad de energía invertida en la transformación de un territorio como el que nos ocupa, no puede derrocharse abandonándolo, tampoco intentando recuperar su aspecto original, presunción ésta que, además de difícil, supondría una nueva aportación de tiempo y energía tan importante como la que se

empleó para alterarlo. La intervención sobre el paisaje consiste en corregir las malas actuaciones y saber potenciar las buenas, pero también en saber dar respuesta inmediata a las dinámicas de cambio. Ser capaces de sacar partido de las transformaciones, evitando la pérdida de valor de identidad del paisaje, para salvarlo de la banalización.

"Los sitios son esencialmente dinámicos", señala Miguel Aguiló, "con tensiones internas que promueven cambios de estado y dan lugar a su *evolución* a lo largo del tiempo. Lo construido se modifica o altera, cambian las actividades por abandono o por falta de utilización, y se producen nuevos usos que dejan allí su impronta. Ello produce una acumulación de significados que consolida la identidad de los sitios y los hace mantenerse durante largos periodos de tiempo"³.

El ser humano puede pasar de ser un perturbador a un constructor del paisaje. La respuesta a las transformaciones del paisaje desde la cultura constituye en ocasiones un elemento de conservación. Pintores, poetas, escritores, cineastas, han actuado en ocasiones como un agente social cualificado que han puesto en valor, mediante su obra, determinados enclaves infravalorados. En ocasiones ha servido como argumento para la protección de un paisaje, una ciudad o un territorio, un arma de defensa contra la especulación inmobiliaria, la construcción y urbanización desmedidas, o la fragmentación del paisaje.

Cuando Juan Goytisolo "descubrió" en Marraquech la plaza de Xemaá El Fná, no vio una plaza de un gran valor arquitectónico o urbanístico, pero las personas que allí se reúnen a diario, para hablar, relatar cuentos o escuchar leyendas, la convertían en un lugar mítico, construido a base de palabras. Sin embargo, para sus habitantes, era un lugar que simbolizaba el atraso, un obstáculo para el progreso. Goytisolo, fascinado por esa plaza, presentó ante la UNESCO una candidatura para declararla patrimonio oral de la humanidad. El título, conseguido al cabo de algunos años, ha servido para salvarla de un plan urbanístico no muy afortunado que se cernía sobre ella. Un gran centro comercial y un aparcamiento amenazaban con acabar con este ancestral espacio mágico. El escritor reconocía que, en ocasiones, "la mirada del extraño devuelve la belleza y la integridad a los lugares"⁴. Esa mirada extraña proyecta una luz rasa sobre el lugar, pone de relieve su valor y hace cambiar la mirada de quienes lo habitan. En este caso, ha sido la palabra la que ha construido un paisaje cultural, y un escritor el que lo ha puesto de manifiesto. Pero casos de protección de lugares cargados de un valor inmaterial como éste, no son muy frecuentes en nuestro país.

CHIMENEAS Y FLORES

Aquí sólo se ha legislado sobre paisajes naturales y no sobre paisajes culturales. Tal vez se deba a que los autores de esta legislación fueran en su mayoría ingenieros de montes y técnicos medioambientales.

Era una visión romántica heredada de los grandes parques norteamericanos como el de Yellowstone. En nuestro país los dos primeros parques protegidos fueron los de Covadonga y Ordesa. Enclaves que por sí solos, sin necesidad de más argumento que el que nos revela nuestra mirada, son merecedores de la salvaguarda oficial. Pero es necesario enriquecer la legislación sobre protección del paisaje con argumentos culturales. Y en nuestro caso, la huella de una explotación industrial como la de Sierra Menera, puede suponer el catalizador que ponga de manifiesto la nueva identidad cultural del territorio.

La consideración de la industria como un elemento perturbador del medio natural, parece justificar, al término de su actividad, la destrucción de los vestigios de su existencia. La naturaleza herida clama por su resarcimiento. Un primer impulso de "reparación" del deterioro causado por la industria en el terreno, conduce a la socorrida solución de la reforestación. El desagravio se encarna en pino silvestre y el verde de sus hojas apacigua el desasosiego de nuestra conciencia. La ruina molesta. Repoblar, escondiendo la devastación bajo un verde velo de naturaleza impostada, no logra más que maquillar la realidad. Ocultar la herida en lugar de mirarla de frente.

Al igual que existe una depreciación del "paisaje industrial" frente al "paisaje natural", los restos de construcciones industriales en el medio natural también están en clara desventaja frente a los del medio urbano. Mientras que la recuperación de antiguos edificios industriales ubicados en las grandes ciudades es, desde hace años, una práctica común aceptada socialmente como una necesidad, la atención que reciben los restos de industrias ubicadas en el medio rural, está muy lejos aún de merecer semejante consideración.

Fábricas, talleres, edificios y construcciones, instalados a lo largo y ancho de nuestra geografía rural, cuentan, de partida, con un *plus* de culpabilidad por haber osado venir a perturbar la tranquilidad del *ager*. La confrontación industria-naturaleza señala siempre como agresora a la primera, y agraviada a la segunda. Sin embargo, en determinadas actividades, se establece una enriquecedora complicidad entre ambas que no siempre se sabe apreciar.

La naturaleza, el paisaje, el lugar ocupado por una actividad industrial, no sólo experimenta una transformación de su fisonomía. Hombre y naturaleza se encuentran cara a cara en un mismo plano, obligados a entenderse, construyendo un nuevo marco de convivencia. Cada acción del hombre tendrá su repercusión en el medio y cada respuesta de la naturaleza le obligará a adoptar decisiones para adecuarse a ella. La coexistencia hombre-naturaleza genera entre ambos un complejo proceso de acoplamiento que les convierte en una unidad funcional. La actividad productiva del hombre en el medio natural implica una considerable inversión de energía que, de alguna manera, queda almacenada en el lugar en espera de poder ser reutilizada.

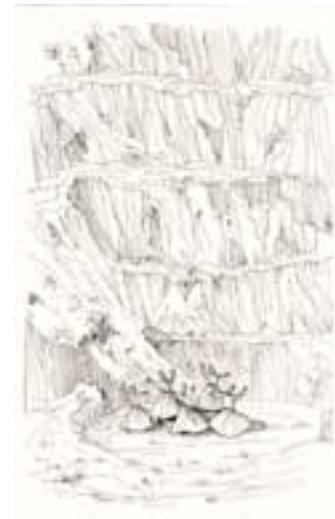
Con el final de la actividad industrial la relación no desaparece. El lugar se ha convertido en testigo y soporte de la historia. Cada edificio, cada instalación, cada rincón de la explotación constituye, a partir de ahora, un fragmento del escenario en el que han quedado grabados los avatares de su existencia. Elementos que se erigen en símbolos y transmisores de los significados que identifica a una colectividad.

ARTE INEVITABLE

Durante algunos años este desamparado escenario constituyó el eje central de mi trabajo plástico, parte del cual ha quedado reflejado en algunas exposiciones como *De minas y derviches*, *Laboratorio*, *Memoria del lugar o Del vacío, del silencio*⁵. Mi relación con este devastado lugar llegó a ser casi enfermiza. Una poderosa atracción de la que no lograba escapar me arrastraba una y otra vez hacia aquel universo de desolación. Descender a las profundas simas anegadas, caminar sin rumbo entre los grandes bloques de mineral dislocados por la acción de barrenos y máquinas, descubrir en cada incursión nuevos rincones, nuevas perspectivas, nuevas ruinas de construcciones, restos de máquinas y utensilios, constituyó durante mucho tiempo un ejercicio obsesivo, casi automático, teniendo como único compañero de viaje a un inquietante silencio que convertía aquel inhóspito rincón en una burbuja perdida en otra dimensión, fuera del tiempo y el espacio.



"El espacio que existe sin ser nombrado"
1991.
DIEGO ARRIBAS.



"Minas y derviches"
Dibujo de la acción. 1996
DIEGO ARRIBAS.

Del contacto con sus vecinos y con la delicada situación en la que la zona quedó sumida después del cierre de las minas, surgió la necesidad de superar la acción individual. La intención era desarrollar un proyecto que contemplara la conversión de este espacio minero en un espacio cultural, cuya actividad repercutiera en la dinamización social de su entorno. En su programación se privilegiaba deliberadamente a las artes plásticas y visuales, que estaban llamadas a actuar como revulsivo para vencer el estancamiento de Sierra Menera. Las líneas maestras del proyecto quedaron recogidas en la publicación *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*⁶, que sirvió de base para el posterior desarrollo de la propuesta.

El objetivo principal propugna la articulación de una serie de actividades, relacionadas con las artes plásticas y visuales, que toman como soporte el escenario físico de las minas, y a su historia, como el sustrato del que se alimenta la acción creadora. El arte se convierte así en un mediador, propiciando un nuevo espacio de relación y de experiencia, vinculado al territorio.

La actuación más ambiciosa contempla la transformación de los edificios y naves abandonados en un complejo cultural en el que, además de las artes plásticas, puedan desarrollarse otras actividades relacionadas con diferentes ámbitos interesados en este privilegiado enclave.

Arqueología Industrial, Geología, Medio Ambiente, Ciencias Sociales, Conservación del Patrimonio y Arte, pueden compartir su interés por Sierra Menera, aprovechando algunas de las instalaciones que quedaron en desuso. Cada una de ellas con sus prioridades que, lejos de ser antagónicas, pueden convivir generando sinergias que refuercen los objetivos de cada disciplina.

La construcción de esta nueva identidad poliédrica en Sierra Menera, pasa por convertir en paisaje cultural un escenario industrial, en donde los intereses de todos los sectores implicados converjan en el objetivo común de impulsar la recuperación de la zona. El arte actuará como el catalizador necesario para desencadenar el proceso de transformación de Sierra Menera, evitando la banalización del territorio.

CÓMPLICES PARA UNA ARQUEOLOGÍA DEL DEVENIR

El interés por el estudio y la recuperación del rico patrimonio heredado de la compañía minera, es manifiesto en todas las partes implicadas, pero es bien sabida la dificultad que entraña la rehabilitación de edificios e infraestructuras si no se les asigna un nuevo uso que los mantenga en funcionamiento. La utilización es la mejor conservación y urge, por tanto, asignar nuevas funciones a las instalaciones abandonadas para evitar un deterioro irreversible.

Talleres para artistas, sala de exposiciones, centro de documentación de arte actual, sala para congresos y conferencias, son algunas de las propuestas de reconversión de los edificios abandonados.

Tan complejo como aparentemente utópico, el proyecto despertó tantas aprobaciones como rechazos, y la mejor manera de ir pulsando la viabilidad de lo planteado, era poniendo en marcha algunas de las propuestas. Si bien hay que hablar de las cosas para que sucedan –como si de un conjuro se tratara– también es conveniente materializar alguna de las ideas esbozadas para salir del terreno de las hipótesis.

La sintonía con las autoridades locales y provinciales, facilitaron el impulso del proyecto cultural de revitalización del territorio. La constitución de la Asociación Cultural Patrimonio Sierra Menera, integrada por los representantes de las instituciones provinciales y autonómicas con competencias en la gestión territorial y cultural, junto con los actores locales directamente implicados en el desarrollo del programa, ha supuesto un importante respaldo. Por último, la adquisición del coto minero por parte del Ayuntamiento de Ojos Negros, ha despejado el principal obstáculo en el camino de la intervención en el territorio. Gracias a esa compra la propiedad del conjunto minero es ahora de titularidad pública. Titularidad que ha permitido abordar las dos primeras actuaciones: la reparación de las pistas de acceso a las minas y la rehabilitación de uno de los edificios más notables del barrio minero – las antiguas oficinas de la compañía– para usos de carácter general. La recuperación del pasado para proyectar el futuro de Sierra Menera ya está en marcha.

PREDICANDO EN EL DESIERTO. ESTELAS Y SEÑALES

En el año 2000 se cumplían los cien años de la creación de la Compañía Minera Sierra Menera. La efemérides nos brindaba la excusa para llamar la atención sobre el futuro de las minas poniendo sobre la mesa la pregunta ¿qué hacer con Sierra Menera?

Con ese objetivo, desde la Asociación *Artejiloca*⁷, lanzamos ese mismo año la convocatoria *Arte, industria y territorio*, articulada en dos actividades: un encuentro de especialistas en distintas áreas relacionadas con el proyecto y un certamen de arte para seleccionar varias propuestas de intervención.

La convocatoria recogió proyectos artísticos muy dispares en cuanto a especialidad, formato y contenido. Participantes procedentes de distintos puntos de nuestra geografía, y algunos de otros países, presentaron pinturas, esculturas, instalaciones, acciones, *performance*, videoarte, *net-art*, arte sonoro,

danza y algunas otras propuestas de más compleja clasificación. El interés de los artistas en esta convocatoria residía, según sus propias palabras, en el fascinante atractivo del lugar, pero también en su historia, que pudieron consultar en la página web del certamen, así como en otros documentos⁸. Por otro lado, la libertad que encontraron a la hora de poder diseñar su intervención, y el hecho de disponer de un espacio abierto sin condicionantes de espacio, tamaño o disciplina, supuso un importante acicate para su trabajo.

Una instalación de Javier Tudela en el fondo de la mina El Menerillo, una *performance* de Nel Amaro a lo largo del barrio minero, una acción de Ánxel Nava en la Mina Filomena y una intervención en una de las naves vacías a cargo del grupo Nexatenaus, fueron las propuestas seleccionadas por un jurado compuesto por Ángel Azpeitia, Fernando Castro, Nacho Criado, Ricardo Echegaray, Tonia Raquejo, Celestino Sanz –Alcalde de Ojos Negros– y Ernesto Utrillas, vecino de Sierra Menera. Todas ellas pudieron contemplarse a lo largo del encuentro, que se celebró los días 28, 29 y 30 de abril de 2000.

Durante esos días, especialistas en arte, arquitectura, sociología, industria, desarrollo local y patrimonio, debatieron sobre las posibilidades de intervención en este complejo minero, en un rico debate que se ha plasmado en una publicación que recoge las actas del encuentro y las intervenciones de los artistas seleccionados en el certamen⁹.



Nexatenaus. "Ojos Negros, 22 de abril de 1944".
Nave de mantenimiento. 2000.

"Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé". Mina Menerillo. 2000.
JAVIER TUDELA.



"Yo (también) vivo aquí".
Barrio minero. 2000. NEL AMARO.



"Güeyos negros. Arqueología de la memoria".
Mina Filomena. 2000. ÁNHEL NAVA.

Este primer paso sirvió para aclarar la situación de partida, desbrozar algunas dudas y plantear nuevos interrogantes, recoger opiniones, conocer otras experiencias similares, pulsar la opinión de los vecinos de Ojos Negros y de las autoridades, así como para perfilar nuevas estrategias de actuación.

El papel del arte, parece situarse aquí fuera de sus límites convencionales, imbricándose con otros actores que, tradicionalmente, permanecen al margen de su programación. La propuesta de convertir una mina abandonada en un lugar de encuentro para la creación y el debate, no sólo reúne los argumentos que señalaron los artistas a la hora de desarrollar su trabajo, sino que tiende puentes entre el arte y la sociedad. La acción creadora se traslada a un medio rural deprimido, maltratado por la recesión económica fruto del cese de la actividad industrial y alejado de los grandes centros de decisión.

Las intervenciones que se desarrollaron en las minas de Sierra Menera fueron presenciadas por un numeroso público compuesto tanto por personas ya iniciadas en el consumo de arte, que acudieron, principalmente, desde núcleos urbanos como Madrid, Valencia, Barcelona o Zaragoza, como por los vecinos de la zona, muchos de los cuales asistían por vez primera a una manifestación artística de es-

tas características. Tanto unos como otros siguieron con interés el desarrollo de los debates y las acciones artísticas. Tanto unos como otros sacaron sus propias conclusiones sobre las posibilidades de activación de Sierra Menera mediante la acción cultural. Tanto unos como otros demostraron con su interés la necesidad de desarrollar más actividades encaminadas a salvar el abismo que separa el arte de lo que se ha venido a denominar "gran público".

Si bien queda bastante por hacer, la propuesta lanzada desde *Arte, industria y territorio* ya ha conseguido dos importantes objetivos:

En primer lugar, ahuyentar el oportunismo de iniciativas privadas especulativas, que planearon amenazadoramente sobre la zona. Y segundo, contar con la aquiescencia de autoridades, vecinos y los demás sectores implicados, para la transformación de Sierra Menera en un espacio cultural.



Un momento del desarrollo del encuentro, en las antiguas oficinas de la compañía minera del barrio minero.

CON TU PUEDO Y CON MI QUIERO

Desplazar la acción artística hasta un territorio marginal como el de Sierra Menera permite poner en contacto al artista con la realidad social de un contexto frecuentemente olvidado en la programación artística, orientada habitualmente hacia un público urbano que no siempre responde con el entusiasmo esperado.

El enfoque del proyecto está orientado a favorecer la vinculación del artista y su obra con el lugar.

Las producciones artísticas no se presentan como una obra ya elaborada que se traslada hasta el lugar de exposición, sino que se desarrollan *in situ*, desplazando el protagonismo de la práctica artística hacia el proceso de trabajo. Los artistas que presentaron sus propuestas se documentaron previamente sobre la historia de Sierra Menera. Algunos de ellos visitaron personalmente las minas para tener una percepción más ajustada del marco de actuación. Deambularon por sus instalaciones y hablaron con los vecinos, creando un primer contacto entre los dos elementos protagonistas de la acción creadora. Este extremo se percibía nítidamente en la redacción de muchos de los proyectos recibidos. Los vecinos, a su vez, han tenido la ocasión de conocer de cerca la forma de trabajar de algunos de los artistas, hablar con ellos, relatarles algunos episodios de su experiencia en las minas, actuando como fuente de documentación viva y parte del material con los que elaboraron su trabajo.

Esos mismos vecinos asistieron también al desarrollo de las obras seleccionadas, reforzando con su presencia uno de los objetivos del proyecto: conectar la memoria del pasado más reciente con las propuestas de adscripción de nuevos usos. Es importante que la nueva identidad que se persigue para Sierra Menera se construya contando con quienes protagonizaron el último capítulo de su historia; que su trabajo y su experiencia estén contemplados en las nuevas actuaciones a emprender.

Hay una nueva mirada sobre el territorio. Descubrimos paisajes con memoria, con potencialidad creativa. Pero esta nueva perspectiva de las relaciones entre el hombre y su hábitat, precisa de una protección de los principales actores y agentes sociales que salvaguardan su rico patrimonio. La sociedad rural y su cultura es un legado que ha llegado hasta nosotros gracias a ellos. Es un bien que hay que preservar incentivando a sus moradores, ya que, cuando hablamos de territorio no estamos hablando solamente de un terreno; el territorio lo constituyen también quienes habitan en él. Territorio es un terreno habitado, espacio, por tanto, que forma parte de nuestro ecúmeno¹⁰, y como tal no podemos desligarlo de quienes, habitándolo, lo han hecho y lo hacen aún, habitable. Las minas de Ojos Negros se sitúan en el límite entre el ecúmeno y el anaecúmeno, y es esa situación fronteriza en el nivel ontológico la fuente que genera la tensión creadora que despierta nuestro interés.

ESPECTÁCULO Y CONTABILIDAD. LOS GRANDES MUSEOS Y CENTROS DE ARTE

El proyecto de convertir Sierra Menera en un espacio para el arte, se sitúa deliberadamente, tanto por sus medios como por sus pretensiones, en las antípodas de la política de los grandes museos y centros de arte. Pero no renuncia a su papel de difusión de la práctica artística y su repercusión en el entorno social en el que actúa. Frente a los faraónicos presupuestos, los espectaculares edificios de los

arquitectos estrella y los condicionantes políticos de los gestores de los grandes museos, las minas de Ojos Negros se presentan como un espacio de encuentro, de creación y de actuación. Una plataforma para el debate y la reflexión sobre el arte, abierto a todos los agentes implicados en la práctica artística, privilegiando el contacto entre creador y receptor.

Son precisamente estos dos actores -y la comunicación entre ambos- los que han ido perdiendo más peso específico en el sistema de relaciones del universo del arte. Este complejo sistema se ha visto transformado significativamente en las dos últimas décadas por la aparición de nuevos elementos en su estructura y por el cambio del *estatus* de algunos de los ya existentes.

De los que han irrumpido en escena con más fuerza, acaparando buena parte del protagonismo, sobresale la figura del arquitecto, que, respondiendo al encargo de construir un museo cuyo edificio sea capaz de convertirse en un hito urbano, se sitúa en el vértice de la pirámide del programa museístico. Las premisas de tal planteamiento responden a la dialéctica del poder y su trabajo condiciona posteriormente el desarrollo de la actividad de los demás actores: los artistas, el gestor del centro e incluso los responsables políticos quienes, a menudo, han de responder a endeudamientos millonarios.

El centro de arte así diseñado funciona más como imán que como motor, más pendiente de atraer que de dinamizar, más preocupado por cumplir con su papel iconográfico que por generar espacios de intersección entre cultura y sociedad. Las líneas de fuerza de su campo de acción quedan subordinadas a los resultados económicos o del número de visitantes, indicadores ambos que no son, precisamente, garantía de una buena política cultural si no van acompañados de la necesaria proyección en el tejido social al que va destinado.

ARTE A CIELO ABIERTO

Es necesario sacar el arte a la calle si pretendemos que el público entre en los museos. La oportunidad que nos brindan las minas de Ojos Negros de trabajar en un soporte cargado de significantes, y en medio de sus protagonistas, supone una experiencia positiva que confirma la conveniencia de que arte y sociedad generen y compartan lugares de encuentro. El arte acerca, cambia y enriquece a las personas, sean artistas o mineros. Si además, el arte recoge su historia y la reinterpreta en su propio escenario, la aproximación alcanza un mayor calado. Sus materiales de trabajo son más modestos que los empleados en la construcción de los grandes centros de arte, pero no por ello menos sólidos: la historia, el tiempo, la memoria, el dolor, la palabra, la esperanza.

Si el aforismo de Beuys, *cada hombre, un artista*, fuera cierto, no sería difícil encontrar a un grupo de vecinos colaborando con el montaje de una instalación en el fondo de una mina, o encontrar a un grupo de jubilados presenciando una *performance* en una nave industrial, o a un grupo de artistas escuchando de un viejo minero los avatares de su trabajo en un frío rincón de la sierra. Artistas y mineros se confundirían en un espacio aún sin construir, compartiendo proyectos y recuerdos, obras y palabras, para configurar la nueva personalidad del territorio.

Tal vez el célebre axioma de Beuys sea cierto, por que todo eso pudimos presenciarlo en Sierra Menera, en el certamen de *Arte, industria y territorio*.

NOTAS

¹ P. RAUSELL KÖSTER y S. CARRASCO ARROYO, "El patrimonio industrial de Sagunt: un factor posible de desenvolviment territorial", *Reconversión y revolución. Industrialización y Patrimonio en el Puerto de Sagunto*. València, Universitat de València, 1999, p. 87.

² S. MARCHÁN FIZ, "La actualidad de la estética del paisaje", *Revista Litoral*, Agosto, 1997, p. 20.

³ M. AGUILÓ, *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Colección de Ciencias, Humanidades e Ingeniería, Nº 56, 1999, p. 23.

⁴ J. GOYTISOLO, Entrevista de Arcadi Espada en *El País*, suplemento Domingo, 10 de junio de 2001, pp. 12 y 13.

⁵ Las exposiciones relacionadas están reseñadas por: J. MADERUELO, "La Mística del Territorio", en *El País*, Suplemento Babelia, 2-1-99; E. VOZMEDIANO, "Diego Arribas en la Galería Cruce", *La Razón*, Suplemento El Cultural, 3-1-99; A. AZPEITIA, "De minas... y derviches", *Heraldo de Aragón*, 25-2-99; Ch. TUDELILLA, "La recuperación sensible de un lugar", *El Periódico de Aragón*, 28-2-99; L. FRANCO, "Un laboratorio de minería convertido en arte", *Heraldo de Aragón*, 11-8-00; V. AUPÍ, "Ojos Negros en la obra de Diego Arribas", *Levante-EMV*, 11-3-01; y H. LÓPEZ, "Duros paisajes vitales", *Heraldo de Aragón*, 28-2-02. Para más detalles se pueden consultar los catálogos de las exposiciones "De minas... y derviches", que incluye un texto de Jesús CÁMARA, y "Memoria del lugar" con texto de Chus TUDELILLA.

⁶ D. ARRIBAS, *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 1999.

⁷ La asociación Artejiloca se fundó en 1998, al amparo del programa LEADER de la UE. Está formada por artesanos y artistas de las Tierras del Jiloca y Gallocanta. Su principal objetivo es impulsar la práctica artística de sus miembros, que trabajan

en esta comarca a caballo entre Teruel y Zaragoza, con actividades que repercutan en la dinamización del territorio.

⁸ La página web del proyecto es: http://pagina.de/minas_ojosnegros. Existe también un video de TVE-2: "Giróvagos en Sierra Menera". Es un capítulo del programa *La aventura del saber*. Incluido en la programación de la Televisión Educativa del Canal Internacional de TVE. Fecha de emisión: 1 de febrero de 1999. Duración: 27 minutos.

⁹ D. ARRIBAS (coord.), *Arte, industria y territorio*, Teruel, Artejiloca, 2002. Incluye el desarrollo de los proyectos de los artistas mencionados y textos de Diego Arribas, Ángel Azpeitia, Fernando Castro, Nacho Criado, Pedro Flores, Evelio Gayubo, Darío Gazapo, Jesús Pedro Lorente, Tonia Raquejo, Antoni Remesar, Alexia Sanz y Andoni Sarasola.

¹⁰ Tierra habitada. Porción de la Tierra apta para la vida humana. El arquitecto Luis Alberto Vernieri define el término *ecúmeno* así: "El hombre ocupa sobre la tierra regiones bastante bien definidas que reúnen condiciones topográficas, climatológicas, etc. que sean favorables a su existencia. A esas regiones los técnicos han dado el nombre de "Ecúmeno" y, por el contrario, a las otras, a aquellas cuyas condiciones hacen poco menos que imposible la vida del hombre, se las conoce como "Anaecúmeno". Si bien esas condiciones pueden ser, y son de hecho, modificadas por la acción del hombre, podemos decir que hoy por hoy, la superficie del anaecúmeno supera ampliamente la del ecúmeno. De ese 27% de la superficie total de la tierra que emerge de las aguas sólo un 42% es productivo, y esto sin contar las ciudades, que es el lugar donde los hombres se concentran con preferencia creciente y que nadie podría decir, a ciencia cierta, si pertenecen al ecúmeno o al anaecúmeno". Del libro digital *Revelación Apócrifa* de Luis Alberto Vernieri. www.advance.com.ar/usuarios/pvernieri/, 2001.

d>
142
EL ESPACIO
ENTRE EL ARTE
Y LA ACCIÓN

De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa

Marcelo Expósito

“La crítica radical a la democracia consensual no [es] simplemente la crítica del concepto, sino de las *prácticas* que producen formas alternativas de intervención sustrayéndose de la norma consensual. La acción misma de *corrimiento* de la política de consensos nos abre una vía a la multiplicidad [la destitución de todo centro] y a las nuevas imágenes identificatorias de la *felicidad*” (Colectivo Situaciones, *Por una política más allá de la política*).

El texto siguiente es la segunda parte de un escrito más amplio que, bajo la estructura abierta de una suerte de cuaderno de notas, quiere ofrecer una serie de hipótesis e indagaciones sobre la manera en que parece que se están operando hoy, en las prácticas de la desobediencia, algunas resignificaciones, a caballo del ciclo de luchas globales en curso, y de acuerdo también con la actual reorganización de los saberes y los poderes también a escala global. La primera parte, que aquí no se incluye, contiene una serie de tesis sobre las prácticas desobedientes que nos acaso nos permitan comprender su función política, que excede el marco normativo y cognitivo liberal.¹

1 LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO POR LA RESISTENCIA GLOBAL: DIVERSIDAD DEL ANTAGONISMO Y PROLIFERACIÓN DE LOS SUJETOS POLÍTICOS. La mañana del 26 de septiembre de 2000, unas 15.000 personas se dan cita en la Plaza Namesti Miru, en el corazón de Praga, con el propósito de dirigirse al lugar donde los mandarines de la economía mundial se reúnen con motivo del encuentro anual del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. La gran marcha arranca con un rugido festivo, salvaje, para ir dividiéndose en tres ramas diferenciadas, señalizadas con colores puros: la marcha azul, la marcha rosa, la marcha amarilla. Cada una de ellas habrá de atravesar la ciudad para acabar rodeando conjuntamente, en un abrazo antagonista, con estrategias de confrontación propias y diversas y desde diferentes posiciones, el centro de congresos.

La historia es ya conocida: el FMI y el BM, estrangulados, cancelan precipitadamente el programa de reuniones con dos días de antelación². Las protestas continúan, pulverizando el previsto clásico despliegue de representaciones del poder institucional y transnacional en la ciudad, que ahora ve modificados sus ritmos cotidianos por una multitud de flujos alternativos e imaginativos que la recorren, reorganizando ocasionalmente su tiempo y sus espacios.

Teñir de colores las expresiones de resistencia o confrontación en la calle supone ocupar los espacios públicos de la ciudad mediante riadas humanas que subsumen y engullen los signos políticos distintivos de grupos o movimientos específicos, para acabar constituyendo la imagen de una multiplicación de subjetividades políticas. Esta práctica de señalización policroma de la diversidad estratégica había sido inaugurada durante la fogosa *street party* del 18 de junio de 1999, que ocupó de forma carnavalesca la City, el centro financiero de Londres, suspendido por miles de personas enmascaradas en cuatro colores diferentes (significativamente: rojo, verde, negro, dorado), con motivo de la primera gran Jornada de Acción Global contra el Capital que, convocada por la red internacional People's Global Action/Acción Global de los Pueblos, coordinó protestas por todo el planeta.

Sólo la ocupación de Namesti Miru había sido permitida legalmente. A partir de un momento determinado, por tanto, la marcha encaró el camino de la ilegalidad: varias filas de cuerpos oscuros, mecanizados, equipados con armamento y cámaras de vídeo, se instalan a su paso, con un enorme cartel que reza: "Ciudadanos, la policía les hace saber que su concentración es ilegal. La disolveremos y les invitamos a alejarse de forma pacífica. Si no obedecen esta invitación, corren el riesgo de que las fuerzas del orden tomen medidas contra ustedes". Por supuesto que nadie hizo caso del aviso, y que las medidas fueron tomadas: pero la policía contribuyó así, inopinadamente, a construir una imagen poderosísima de un tipo de desobediencia masiva, organizada pero caracterizada por amplios márgenes otorgados a la espontaneidad y a la libertad para poner en práctica formas de confrontación y estrategias diversas. *En esta imagen, el paso a la desobediencia, cruzar la línea de la legalidad, abre el camino a un movimiento que, literalmente, se extiende y prolifera en la ciudad: contrarresta la imagen instituida de un espacio homogeneizado por las tecnologías de poder consensuales, para pasar a conformar, mediante la propia acción política, un espacio público heterogéneo, constitutivamente recorrido por la contradicción y el conflicto.* Un movimiento que rompe asimismo con el viejo imaginario izquierdista de una mítica unidad opositora con un objetivo principal que subsume el resto de las formas de antagonismo consideradas secundarias —en la izquierda clásica, se trata de la subsunción de toda conflictualidad social al conflicto central entre capital y trabajo, conflicto que encarna el sujeto político unitario representado en la tradicional manifestación lineal, donde una masa más o menos homogénea recorre un mismo camino entre un punto de inicio y un punto de llegada—. Un movimiento fluido, multiforme, pluricéntrico,

dotado de estrategias con una alta capacidad de agregación y contaminación, sin un centro fijo, con múltiples focos de conflicto y gramáticas de visibilización, una diversidad antagonista irreductible³.

2 DE LA DESOBEDIENCIA CIVIL A LA DESOBEDIENCIA SOCIAL. Actualmente, la reflexión quizá más específica y sistemática acerca de una posible resignificación de la práctica de la desobediencia en el seno del movimiento de movimientos contra la globalización capitalista es la que ofrece el Movimiento de los y las Desobedientes en Italia, constituido en enero del 2002 en Bolonia a partir de la experiencia previa del Laboratorio de la Desobediencia Social⁴.

El nudo de la expresión desobediente italiana está contenido en esta imagen: superar la desobediencia civil como una práctica "protegida", encerrada en el marco de comprensión liberal, para dar el paso hacia la desobediencia social. La desobediencia civil tradicional consistiría fundamentalmente, de acuerdo con este punto de vista, en la confrontación con una ley o una autoridad pública que se considera en contradicción con una ley o norma de rango superior. Se trataría, por lo tanto, de un tipo de desobediencia limitada, condenada a ser recuperada por un orden normativo que quedaría siempre en alguna medida reforzado. La desobediencia social tendría, frente a esto, el carácter de un tipo de desobediencia que impugna la norma primordial que, aun no escrita, está en la base de la legitimidad del Estado y del orden: "es necesario obedecer las normas"⁵. La desobediencia social cobra así el carácter de un tipo de subversión *radical*, no recuperable para el sistema normativo establecido por cuanto lo desborda, poniendo en tela de juicio la propia legitimidad del dominio y del mando estatales. El fin declarado es dar lugar a un tipo inédito *de esfera pública no estatal*, radicalmente democrática, a construir en un proceso constituyente paralelo al impulso desobediente, "lejos de los mitos y de los ritos de la soberanía" que han sostenido históricamente la constitución del Estado moderno⁶.

A nadie se le escapa que tales mitos y ritos de la modernidad política han entrado en crisis, en una época de reorganización del dominio y el mando a escala global: ni la soberanía estatal, ni la ciudadanía, ni los derechos, pueden seguir siendo pensados en su forma clásica, como en siglos anteriores, ni es factible regresar a su afirmación fuerte en un sentido retroactivo. Precisamente, los puntos que el documento fundacional del Movimiento de los y las Desobedientes propone acometer, ofrecen una enumeración sistemática de los lugares de crisis y conflicto en la postmodernidad y el postfordismo; reseñablemente: (1) la precariedad como condición de las nuevas formas de trabajo/no trabajo: por la redistribución y reapropiación del trabajo y el salario; (2) la inmigración y la crisis de la condición ciudadana clásica sobre la base del Estado-nación: por los nuevos derechos de ciudadanía de las personas inmigrantes, contra las leyes e instituciones restrictivas de los movimientos de las personas; (3) frente a la

inversión de la relación clásica entre política y guerra (la guerra precede hoy a la política en un mundo sometido a un "estado de guerra global permanente"): por la solidaridad y la diplomacia desde abajo.

La cuestión estriba, en resumen, en cómo imaginar e implementar formas de desobediencia que intervengan en los nuevos espacios de conflicto propios de la crisis de la modernidad y del fordismo, y que abran además el proceso constituyente de un nuevo orden civil. En este sentido, por ejemplo, las impactantes acciones promovidas por los y las desobedientes contra los infames *lager*, van acompañadas de un movimiento civil que busca extender las formas de cooperación a la hora de fortalecer la situación de las personas inmigrantes en Italia⁷. Una de las ramas del colectivo PuntoZip! (actualmente integrado en el Movimiento de los y las Desobedientes en Turín), SenzaFrontiere.Zip!, trabaja en reforzar redes ciudadanas locales de apoyo a la inmigración, identificando así aspectos clave del nuevo conflicto: "La clandestinidad es un poco el paradigma de la cuestión inmigración... La batalla que hoy afrontamos consiste en afirmar que estos son los futuros ciudadanos, como nosotros... La nuestra es una acción de apoyo... motivar a la izquierda plural a construir conflicto y no sólo servicios; pero también volver a trabajar en los barrios donde la degradación es más fuerte, para reivindicar la universalidad de algunos derechos fundamentales a partir de una distribución más igualitaria de la riqueza social [de ahí el trabajo cotidiano por universalizar la asistencia sanitaria]... y de ahí, la batalla social contra la reglamentación de los flujos migratorios [con el fin de impedir que se siga vinculando el trabajo asalariado con el derecho de las personas a moverse libremente, dejando de comprender a la inmigración como potencial mano de obra]"⁸.

3 LIBERACIÓN DEL TRABAJO Y LIBERACIÓN DEL DESEO. DESOBEDIENCIA COMO SUBVERSIÓN DE LA VIDA ENTRE TRABAJO Y NO TRABAJO. En abril de 2001, un puñado de personas penetran en Metropoli, un gran centro comercial de Milán, en hora punta. Introducen inadvertidamente generadores eléctricos y un equipo musical y de amplificación para comenzar a intervenir en el flujo habitual del lugar: música de Bob Marley, consignas de agitación y *flyers* dirigidos, principalmente, a los jóvenes que trabajan en el centro en condiciones precarias. Los guardias intentan, violentamente, interrumpir la acción: las consignas, entonces, se orientan a señalar la contradictoria gestión privada de un espacio que se dice público: "venimos a trasladar nuestro centro social al centro comercial". Poco después ya es demasiado tarde: el grupo que se atrinchera en el interior provenía de una caravana de 12 furgonetas, equipadas con *sound-systems*, que ahora ruge música a toda máquina encaramada al aparcamiento en el techo del edificio, con la presencia de medios de comunicación convocados a la fiesta y el flujo de clientes del centro que se arraciman alrededor de los diferentes focos de la acción.

En julio de 2002, un extraño cortejo atraviesa el centro de Barcelona: varias decenas de personas ataviadas carnavalescamente se aproximan a la zona comercial de Portal del Ángel, para acabar accediendo a una conocida tienda de moda juvenil: Bershka. Ante la incredulidad de los guardias de seguridad y las empleadas del local, señalizan un territorio fronterizo entre la tienda y la calle y se disponen a realizar un extraño desfile de moda: con grandes bocas adheridas a los trajes y enormes tenedores de madera, entre otros utensilios inverosímiles, cambian las prendas entre los estantes, los pitas de la ropa hacen saltar las alarmas de los arcos electrónicos, interactúan con las clientas (principalmente, chicas adolescentes, ocasionalmente con sus madres). Cuando el cortejo se retira son ya cientos de personas que se arremolinan en una calle comercial colapsada en pleno fin de semana, con los guardias de toda la zona echando el cierre al paso de la imprecisa comitiva. En las horas siguientes, contradicción mediática: unos periódicos hablan de performance artística de un colectivo más o menos anónimo, otros, siguiendo fuentes policiales, de vandalismo y robo masivo en el centro de la ciudad a cargo de "movimientos alternativos". El "movimiento" ha realizado una trabajada campaña de prensa: había avisado previamente mediante extraños comunicados poéticos la presentación del primer desfile de moda Yomango en la ciudad, para acabar exhibiendo abiertamente, ¡en un evento artístico!, el "delito" cometido: la ridícula sustracción de un horrendo traje de 10 Euros, en rebajas.

España, huelga general el 20 de junio de 2002; masiva. No obstante, los inmigrantes indocumentados no pueden hacer huelga; tampoco quienes trabajan en precario, ni quienes tienen contratos a tiempo parcial, ni quienes curran sin contratos o a destajo. Ni quienes trabajan por cuenta propia vendiendo su creatividad y su imaginación (publicistas, artistas...), ni los estudiantes. Tampoco pueden ser huelguistas quienes realizan trabajos tradicionalmente no remunerados (el trabajo doméstico...), ni quienes sufren aquellos otros tipos de explotación no asociada a las formas clásicas del salario: la explotación de los deseos, de la inteligencia, de la sexualidad. La explotación de su imagen, de su identidad o sus expectativas.

Cuando al día siguiente los sindicatos tradicionales desmovilizan a su masa social para restablecer la normalidad consensual, mientras retoman su posición mediadora en el diálogo controlado entre los "agentes sociales" y el Estado, las formas de explotación difusas propias del capitalismo postindustrial aún se enseñorean de la vida social. La crisis del fordismo, la entrada en fase final de las formas clásicas del trabajo asalariado asociadas a la imagen de la fábrica y reglamentadas por el pacto social del Estado del Bienestar, son circunstancias que han abierto el campo a toda una serie de sujetos sociales inéditos: sujetos que son el resultado tanto de las nuevas condiciones de deslocalización de la producción y de flexibilidad laboral que marcan hoy nuestra vida como un tenso continuo entre trabajo y no trabajo, como también de la extensión de la colonización y la explotación capitalista a todos los rincones de la vida y de la subjetividad.

Cuando un colectivo como Chainworkers habla del “trabajo precario”, precariedad significa aquí con toda seguridad algo más que el carácter raquítrico del trabajo asalariado en la era de la “flexibilidad” laboral: también precarización de la vida (vivienda, alimentación, servicios sociales mínimos y privatizables...), inoculada la inseguridad y el miedo crónicos, la precariedad, en el tuétano de la sociedad⁹. Cuando algunos grupos de investigación militante hablan de trabajo inmaterial, de democracia en el trabajo, de las nuevas formas de la producción, etc., lo que nos ofrecen es la exploración de un territorio, el del capitalismo transnacional, el de la crisis del fordismo y del Estado del Bienestar, para el que aún no tenemos un mapa preciso¹⁰.

Cuando la marca comercial Yomango habla de la manera en que el capitalismo encierra, cosifica, cristaliza nuestros deseos en objetos, nos dice también implícitamente lo siguiente: fue un proceso histórico largo llegar a comprender la manera en que el capital explotaba la mano de obra trabajadora, y más largo y duro aún fue llegar a imaginar y construir las herramientas y las gramáticas específicas de oposición a la explotación y al dominio capitalistas. Estas herramientas y gramáticas clásicas (de la huelga laboral al boicot, de la manifestación al sindicato de clase y el partido obrero), se encuentran hoy en crisis, o bien petrificadas, impotentes. Yomango nos dice, entonces, que, en el presente, estamos aún lejos de llegar a comprender cómo funcionan las nuevas formas de explotación que colonizan nuestra subjetividad: la rentabilización capitalista del deseo, de la sexualidad, de las ilusiones. Y que es necesario imaginar herramientas de subversión y oposición nuevas, desde la cotidianeidad¹¹.

En todos estos casos, nuevos sujetos sociales imaginan, elaboran y difunden nuevas herramientas cognitivas, de subversión, de comunicación, específicas de las nuevas condiciones históricas¹². Trabajan diversos tipos de desobediencias que sirven también a la emergencia de nuevos sujetos políticos. De lo que no cabe duda es de que si históricamente fue necesario subvertir la relación trabajo-capital desde el interior de la producción u organizar la desafección al trabajo, hoy día es imperativo buscar la forma de descolonizar, creativamente, la totalidad del mundo de vida. Desobediencia significa así, a través del conflicto, construir nuevas imágenes identificatorias de nuestra felicidad.

NOTAS

¹ El texto completo, revisado, se publicará en el número 2 de la revista *Brumaria*. Esta versión abreviada tiene un antecedente en catalán en *Transversal*, nº 16, noviembre 2002.

² Para una detallada descripción de la organización y funcionamiento de las marchas en Praga: “Open Rebellion in Prague”, publicado por Indymedia Prague (www.prague.indymedia.org), reproducido en Kolya Abramsky (ed.), *Restructuring and Resistance. Diverse Voices of Struggle in Western Europe*, una completa compilación publicada por el autor (resrev@yahoo.com), 2001; y el esmerado vídeo *Praha 2000: Rebel Colours. Storie, contenuti e pratiche disobbedienti delle nuove forme di attivismo antiglobalizzazione*, Roma: Indymedia (www.italy.indymedia.org) & Nuclei Techno Sovversivi Confederati, 2001.

³ Para ampliar esta interpretación de la ocupación difusa del espacio público en Londres el 18J (www.j18.org), y de la manera en que rompe con la imagen clásica de una marcha lineal, basada en la experiencia del movimiento Reclaim the Streets y las *street parties*, los textos de Javier Ruiz y de John Jordan en: Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001. Una bibliografía infinita mostraría la manera en que las nuevas expresiones difusas y multipolares de ocupación del espacio público en las prácticas de resistencia global son el fruto de un esfuerzo formidable de inteligencia y trabajo colectivo, cooperativo, en red, mediante herramientas de trabajo y formas organizativas coherentes que van de los grupos de afinidad a los espacios de convergencia; por señalar dos: “June 18th: Good Ideas Spread Like Wildfire”, en *Restructuring and Resistance*, op. cit.; y acerca de la experiencia de Seattle, con especial atención a aspectos relativos a la organización de la desobediencia

civil y la acción directa por parte de la red Direct Action Network: Starhawk (www.reclaiming.org), “Comment nous avons bloqué l’OMC”, en un monográfico sobre biopolítica y biopoder de la revista francesa *Multitudes* (www.samizdat.net/multitudes), nº 1, marzo 2002.

⁴ Su documento fundacional ha sido publicado en castellano en el periódico *Desobediencia global* (www.sindominio.net/unomada/desglobal/2/desobedientes.html), nº 2, marzo 2002. Favorecería una interesante reflexión —que aquí sólo puedo resumir— mostrar cómo el Movimiento de los y las Desobedientes, con el antecedente citado, más las experiencias previas de los Tute Bianche, Ya Basta!, la Carta de Milán de centros sociales, etc., buscan relegitimar la idea de conflicto en la esfera pública mediante la desobediencia en la situación específica italiana, donde el grado extremo de conflictualidad alcanzado por los movimientos sociales en el ciclo post 68, hasta entrados los 80, se saldó con una grave derrota infligida por un Estado que echó mano de las formas más extremas también de control y represión, suspendiendo derechos fundamentales en una “democracia de excepción” y provocando el encarcelamiento y el exilio masivos de una generación política entera, deslegitimando así de forma muy dura y difícilmente reversible todo tipo de oposición política antiinstitucional. Los ecos de estos popularmente llamados “años de plomo” aún reverberan. En este orden de cosas, la desobediencia practicada por los Tute Bianche o Ya Basta! puede relacionarse con la propuesta contenida en la Carta de Milán (19 de septiembre de 1998): “Salir de la dinámica ‘conflicto-represión-lucha contra la represión’ siempre abocada a la derrota, y entrar en un panorama diferente, en el que el conflicto social sea portador de proyectualidad. Queremos construir la espiral ‘Conflicto-proyecto-ampliación de la esfera de los derechos’... saliendo de la ló-

gica autorreferencial". De ahí el experimento sobre la renovación de las formas expresivas y de comunicación en su puesta en escena del conflicto en el espacio público: "La desobediencia civil y sus prácticas no se configuran en absoluto como una simulación ni como la propuesta de un escenario bélico. Por el contrario, exaltan la dimensión política del conflicto, aunque radical, entre las partes enfrentadas. Declarar la voluntad de traspasar una línea insuperable, y hacerlo sin utilizar ningún instrumento violento, sino únicamente con el propio cuerpo equipado con protecciones corporales (guatas, cascos, escudos), no puede en ningún caso ser asociado a intenciones bélicas o militares... El hecho de anunciar con antelación todo lo que se realizará, abre ya por sí mismo una puerta a la mediación política sobre el terreno..." ("Informe de los Tute Bianche [Monos Blancos] ante la comisión de investigación sobre los acontecimientos de Génova", 6 de septiembre de 2001, publicado en castellano en *Rebelión*: www.rebellion.org/sociales/monos011201.htm).

⁵ Cf. Federico Martelloni, "Il tempo della disobbedienza", y Anubi D'Avossa Lussurigi, "Sulla pratica della disobbedienza", en AA.VV., *Controimpero. Per un lessico dei movimenti globali*, Roma: Manifestolibri, 2002.

⁶ Cf. Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, Roma: DeriveApprodi, 2002.

⁷ Los "lager", centros de internamiento de los campos de concentración nazis, es el nombre con que el Movimiento ha rebautizado públicamente los Centri di Permanenza Temporanea, edificios de reciente decreto donde el Estado italiano recluye indignamente a las personas inmigrantes indocumentadas, previamente a ser expulsadas del país. El Movimiento y sus precedentes han protagonizado en estos últimos dos años impactantes acciones de comunicación sobre las condiciones de internamiento en los lager e incluso intentos de inutilización o desmantelamiento, de alto contenido simbólico pero también, en algunos casos, con resulta-

dos prácticos (el CPT de Via Corelli en Milán, enfrentado en una acción directa por 20.000 personas, hubo de ser cautelarmente cerrado).

⁸ Editorial del n° 3 de la revista *Laboratori di società*, marzo 1999, monográfico sobre inmigración y nuevos derechos. PuntoZip!: <www.ecn.org/zip>.

⁹ Cf. Chaincrew, *Chainworkers. lavorare nelle cattedrali del consumo*, Roma: DeriveApprodi, 2001. [Versión castellana en *Brumaria*, n° 2, en imprenta].

¹⁰ Sugiero visitar, en el sitio web Rekombinant (www.rekombinant.org), el área *Verso un manifesto del lavoro cognitivo*: allí se pueden encontrar textos extremadamente sugerentes, como "Immaterial Workers of the World" (de 1999, punto de partida en Italia del *Manifesto dei lavoratori della conoscenza*).

¹¹ Visítase <www.yomango.net>. Existe el catálogo primavera-verano de la marca Yomango, difundido anónimamente a través de la página web y en presentaciones de la campaña.

¹² Por ejemplo, desde hace dos años, alrededor de Chainworkers se organiza en Milán el Mayday, acción que tiene lugar el 1 de mayo, reelaborando así el imaginario y la simbología tradicional de la fiesta del trabajo para redirigirlo a una herramienta de visibilización de las nuevas formas de trabajo y precariedad social: una enorme *street party* (20.000 personas este año) que ocupa e interrumpe la zona comercial y turística de la ciudad (éstas y otras acciones, actividades y proyectos de Chainworkers en: www.chainworkers.org). Otro ejemplo relevante sería la conceptualización de nuevos derechos sociales por parte de los nuevos movimientos: como es el caso de la exigencia de un salario universal o renta básica, que permita escindir la ciudadanía de la condición de trabajador o trabajadora asalariada, universalizando así el derecho a una vida digna mediante una redistribución igualitaria y justa de la riqueza social.

AUTORES.

>TOMÁS MAIZ AGIRRE

Licenciatura en Bellas Artes (1985). Profesor de Educación Secundaria: bachillerato artístico. Doctorando de la Universidad del País Vasco. Tema de la tesis: "Estética del Paisaje Vasco".

Hacer especial hincapié en la identificación de mi visión de la naturaleza con la visión Taoísta: identificación de sentimientos humanos con diferentes espacios, momentos y atmósferas de la naturaleza, incidiendo en la mutua influencia. De aquí la necesidad de preservar y restaurar, en su caso, todo el potencial estético de la naturaleza.

Un curriculum en el que lo que no se puede mencionar (experiencias y vivencias en torno al arte y la naturaleza) sea, tal vez, lo más importante. Todo lo no realizado de forma consciente: "Para saber hacer hay que saber no hacer".

>LUIS ORTEGA RUIZ

(Burgos, 1956) Geólogo, cartógrafo.

Consultor en geología y geomorfología aplicada a ordenación del territorio, riesgos naturales y restauración de paisaje. Trazados más de 110 mapas temáticos. Impartido y organizado cursos y lecturas sobre los temas y proyectos desarrollados. Publicados 10 mapas y 32 textos entre artículos y capítulos de libros relacionados con geomorfología, espacios degradados, riesgos, arte y territorio y otros de opinión y divulgación. Actividad artística en torno a la escultura y a la identificación de indicadores espaciales y representación del espacio territorial. Cartógrafo. Actividad artística en torno a la investigación de espacios degradados como ámbitos de intervención plástica y la definición de espacio y su representación.

>RAMÓN PARRAMÓN

Es director de **Idensitat Calaf/Barcelona**; programa que convoca proyectos, promueve intervenciones y debates en el ámbito de la creación vinculada al espacio público. Actualmente desarrolla con Nuria Parés el proyecto **i[&] Territori/Participació** para la estación de metro de Torre Baró. Es responsable del microproyecto de exposición que se realiza con la Plataforma d'Entitats i Veïns del Barri de la Mina.

Codirector del máster *Diseño y Espacio Público* en Elisava Escola Superior de Disseny.

Desde 1996 viene desarrollando el proyecto **Territorios Ocupados**, expuesto en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona (2000) y a través del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, en la exposición *Barcelones* (1999). Precediendo este proyecto realizó *Visions Perifèriques* (1994-97).

Realizó y codirigió el proyecto Stand Itinerant 1992-95 (Nueva York-Barcelona). Desde 1987 ha participado en diversas exposiciones individuales y colectivas.

Su trabajo se desarrolla desde el interés hacia proyectos interdisciplinarios y sobre las funciones que puede desempeñar el arte en un contexto socio-político específico.

> CENTRO DE OPERACIONES LAND ART, EL APEADERO, Bercianos del Real Camino (León).

El Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero, inició su andadura en 1998 al constituirse como Asociación Cultural. Su presidente es Carlos de la Varga, director de la Galería Tráfico de Arte. Sus objetivos se centran en la producción de arte público, especialmente de intervenciones en el medio rural. En sus seis años de existencia ha llevado a cabo una docena de proyectos, ha publicado folletos y catálogos sobre los mismos y ha iniciado la edición de Territorio Público, revista anual que quiere ser órgano de expresión de la Asociación.

> JAVIER HERNANDO CARRASCO

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de León, crítico de arte y comisario de exposiciones. Ha trabajado sobre arte y arquitectura contemporánea. Entre sus libros destacan *Arquitectura en España, 1770-1900* (Ed. Cátedra, 1989), *Arquitectura desde la Segunda Guerra Mundial a nuestros días* (Ed. Espasa Calpe, 1996), *Las artes plásticas en Castilla y León desde 1939 a nuestros días* (Ed. Ámbito, 2000) y las monografías de Eugène Delacroix (Ed. Historia 16, 1996) y Emilio Vedova (Ed. Nerea, 2001). Como crítico de arte colabora en *El Cultural de El Mundo* y en *El Mundo - La Crónica de León*, así como en publicaciones como *exit*, *Cimalo arquitectura Viva*. Ha comisariado treinta exposiciones en los últimos diez años. Es codirector de las colecciones *Arte Hoy* (Editorial Nerea) y *Plástica & Palabra* (Universidad de León). Asimismo forma parte del Comité asesor de Artes Plásticas de la Junta de Castilla y León y del Comité Asesor del MUSAC.

> JOKIN GARMILLA

Nació el 15 de febrero de 1966, en Portugalete (Vizcaya).

Creció rodeado de mujeres lo que se convirtió en una constante en su vida. Rápidamente surgió en él una extraña vocación periodística de la que se olvidó tras estudiar Ciencias de la Información en la Universidad del País Vasco. Tras dedicarse a la recolección de fruta en Lérida, la limpieza de hoteles en Londres y la realización de encuestas por toda la geografía hispana, el azar le llevó, vía Cuba, a la industria discográfica. Trabajó durante 10 años en la multinacional que descubriera a los Beatles, donde llegó a ejercer labores de jefe de promoción y marketing. Harto de codearse con estrellas del rock decidió cambiar de vida y descubrir el mundo rural de sus antepasados. Se trasladó del Foro al valle de Valdivielso, donde tras la "traumática" construcción de su casa, el destino le entregó una emisora de radio que el

23 de mayo de 2001 comenzó a emitir. Dos años después la 96,1 sigue emitiendo para regocijo de sus oyentes y sorpresa de su locutor. A sus 37 años y siendo padre de dos hijos, Jokin sigue lanzando penaltis que salen rozando el larguero. Ha llegado a la conclusión de que lo importante es seguir jugando.

> JESÚS MANUEL GONZÁLEZ PALACÍN

Hablar de uno mismo siempre es difícil, y el buscar una explicación de lo que pintaba yo en el Encuentro Cero no lo es menos.

Empezaré por mi fecha de nacimiento, por empezar por algún sitio, un 27 de agosto del 69 (el 69 es el año en que nació).

Muy jovencito empecé a militar en organizaciones sociales, a los 16 años en el MOC (movimiento de objeción de conciencia) y actualmente reparto mi tiempo entre mis responsabilidades en COAG (agricultura ecológica y semillas) PLATAFORMA RURAL, RED DE SEMILLAS Y COORDINADORA DE PUEBLOS ODRA PISUERGA, Pero de lo que más orgulloso me siento es de ser CAMPESINO (QUE ES DE LO QUE REALMENTE VIVO).

Todas estas organizaciones tienen muchos objetivos en común pero se pueden resumir, de una manera quizás demasiado simplista, en la defensa de los derechos de las personas amenazados por los intereses económicos de las grandes empresas transnacionales, especialmente de los/as campesinos/as.

> A UA CRAG

A UA CRAG nació en 1985 con el propósito de establecer una sólida y fecunda actividad de CREACIÓN, INVESTIGACIÓN y PROMOCIÓN del ARTE CONTEMPORÁNEO, a partir del trabajo y la organización de un grupo de 12 personas, de las cuales 6 eran artistas, vinculando su actividad a Aranda de Duero; demostrando que es posible hacerlo fuera de los centros capitales como Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao... y ofreciendo una propuesta inédita en nuestra Comunidad hasta su disolución como grupo en 1997.

> FERNANDO GARCÍA

Nació en Derio, Vizcaya, en mayo del 1974. Tras haber cursado en la politécnica de Txorierrri distintas ramas de formación profesional, que combinaba con mi pasión por la talla en madera, me di cuenta que lo mío estaba más en dirección a buscar formas expresivas en los materiales que en poner en funcionamiento a estos.

A partir del 2000 formo parte de *Imágenes y Palabras* y dejo Derio para venir a vivir y a trabajar en el medio rural - una experiencia que me ilusiona tanto en lo que corresponde a lo artístico como a lo personal y social.

>DORIEN JONGSMA Y JORGE BALDESSARI

El desarraigo muchas veces está enriquecido de diferentes ciudades, culturas y permanente aprendizaje de lo nuevo. Hacer de cada territorio la ilusión de un espacio propio desgasta, pero te crece.

Nuestro currículum está apuntalado por nombres de ciudades, países y de personas a quienes debemos casi todo.

Paradójicamente, hoy nuestras vidas están enmarcadas en lo rural, escoltadas por una naturaleza que nos está permanentemente al acecho, reclamándonos atención a su abrazo, seduciéndonos a integrarnos. Tras pasar unos años, llenos de aprendizaje en este entorno y con estos medios, han nacido Imágenes y Palabras y "El Hacedor", que hoy para nosotros se perfilan como buenas herramientas para esta permanente caza de la belleza.

>JAVIER BASCONCILLOS

(Burgos, 1965).

Licenciado en Geología (Universidad de Oviedo, 1989), Auxiliar Técnico en Topografía, acreditado por la Junta de Castilla y León para la elaboración de Evaluaciones de Impacto Ambiental.

Ha ejercido la profesión de geólogo durante cinco años y trabajado como docente del programa de educación ambiental "Aulas Activas", de la Junta de Castilla y León. Actualmente ocupa el puesto de Técnico Superior de Protección Civil en La Subdelegación del Gobierno en Burgos.

Vinculado con el mundo del arte a través de los colectivos "El Afilador (1996-1999) y "Espacio Tangente" (desde 2001), participa activamente en la creación de instalaciones y performances.

>DIEGO ARRIBAS

Escultor, Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de Artes Plásticas y Visuales. Su obra, seleccionada en diversos certámenes de arte en la naturaleza en España, Francia y Alemania, transita por disciplinas híbridas, vinculada al medio natural y a los espacios industriales abandonados.

Impulsor y director del proyecto de recuperación de las minas a cielo abierto de Ojos Negros, es autor del libro *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*, y coordinador de la publicación *Arte, industria y territorio*, encuentro de artistas y especialistas celebrado en Sierra Menera para abordar estrategias de actuación en espacios mineros en desuso.

>MARCELO EXPÓSITO

Artista y activista político.