

ENTRE GRANADA Y TETUÁN

ARTESANÍA, DISEÑO Y ARTE CONTEMPORÁNEO



ANA GARCÍA LÓPEZ Y MARÍA LUISA BELLIDO GANT (EDITORAS)

ATRIO
EDITORIAL

DOWN
HILL
publishing

ENTRE GRANADA Y TETUÁN

ARTESANÍA, DISEÑO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

ANA GARCÍA LÓPEZ Y MARIA LUISA BELLIDO GANT (EDITORAS)

ATRIO
EDITORIAL

DOWN
HILL publishing



Co-edición:
EDITORIAL ATRIO S.L.
EDITORIAL DOWNHILL PUBLISHING LLC. New York (USA)

© Diseño: 2014. César González Martín
© Textos: los autores
© Edición: 2014. ATRIO S.L. y DownHill Publishing LLC

Impresión: ATRIO S.L.

Atrio ISBN: 978-84-15275-35-0
DownHill Publishing ISBN: 978-0-9897361-2-1
Depósito legal: Gr.-833/2014

Primera edición: *Diciembre 2014*

Impreso en España

ESTE LIBRO HA SIDO FINANCIADO CON FONDOS DEL CAMPUS INTERNACIONAL DE EXCELENCIA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA A TRAVÉS DE LA CONVOCATORIA DE PROYECTOS DE I+D+i “COMPROMISO CON LA INVESTIGACIÓN Y EL DESARROLLO” DE 2012.



Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación o otros métodos, sin el permiso por escrito de ATRIO.

ÍNDICE

Presentación

Abdelkrim Ouazzani, Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán (Marruecos) Pág. 7

Presentación

Teodoro Luque Martínez, Coordinador del CEI BioTic. Universidad de Granada (España) Pág. 9

Introducción

Ana García López y M^a Luisa Bellido Gant, Universidad de Granada (España) Pág. 11

REFLEXIONES SOBRE EL DIÁLOGO ARTE CONTEMPORÁNEO, ARTESANÍA Y DISEÑO

Estrategias de comunicación del patrimonio a través del arte contemporáneo: transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño

Ana García López. Universidad de Granada Pág. 19

La cuestión de lo artístico popular

Ticio Escobar. Curador y crítico de arte independiente Pág. 31

Genius loci: entre artesanat et development local

Marilena Vecco. Universidad Erasmus, Róterdam (Holanda) Pág. 41

Deontología del trabajo artesanal:

el trabajo manual como experiencia mística

Hamid Triki . Universidad de Marrakech Pág. 53

DIÁLOGO ENTRE LAS DOS ORILLAS

Crisis de la artesanía, enseñanzas artísticas e industriales y promoción de la enseñanza artesanal en Marruecos durante el Protectorado Español

M^a Luisa Bellido Gant. Universidad de Granada Pág. 61

Artes tradicionales de Tetuán

Mhammad Benaboud. Vice-presidente de la Asociación Tetuán Asmir Pág. 77

Glocalización e hibridación en los proyectos artísticos contemporáneos.

Estudio de casos en Granada.

Belén Mazuecos Sánchez. Universidad de Granada Pág. 85

Arte y naturaleza: el mimbre, soporte en instalaciones artísticas contemporáneas y arquitectura efímera <i>Ana Ibáñez Fernández - Universidad de Granada</i>	
<i>Ana Marqués Ibáñez- Universidad de La Laguna</i>	Pág. 101
El CAMT. Centro de Arte Moderno de Tetuán <i>Bouabid Bouzaïd. Director del Centro de Arte Moderno de Tetuán</i>	Pág. 111
Espacio Al-Mandri de las Artes y el Patrimonio de Tetuán. Contribución al fomento de especificidades culturales y desarrollo humano sostenible e inclusivo <i>Zouaki Hafid. Fundación Tres Culturas</i>	Pág. 117
Entre la artesanía y el arte: conversaciones con algunos protagonistas (Granada) <i>Francisco José Collado-Montero. Universidad de Granada</i>	Pág. 129
La identidad patrimonial en el diseño. Estudio de casos en Granada <i>César González Martín. Universidad de Granada</i>	Pág. 155
CV autores	Pág. 167
DVD. Documental “Entre Granada y Tetuán. Diálogo entre las dos orillas” <i>Realizado por Pepe Zapata</i>	Pág. 179

PRESENTACIÓN

Abdelkrim Ouazzani

Marruecos es un país conocido por sus patrimonios culturales, la artesanía, la arquitectura, la gastronomía y la vestimenta. La principal causa de estas riquezas es la situación geográfica de Marruecos y España, estando situadas en las puertas del Mediterráneo. Todas las civilizaciones del Mediterráneo pasaron por Marruecos. Los griegos vinieron a través de Roma y los otomanos a través de Argelia, a parte de los fenicios, europeos, árabes, etc. Tantas civilizaciones quedaron reflejadas en todo lo que es vestimenta y alimentos en Marruecos.

Es también importante la influencia africana en la artesanía marroquí, como el uso del metal y el cuero, así como la repercusión en la música.

Al reunirse todas estas riquezas, se crea un estilo, bajo el sello marroquí. Un ejemplo es la famosa Jilaba, que fue vestimenta de curas bereberes antes de la llegada del Islam. El conocido té marroquí no llegó a Marruecos hasta principios del siglo XIX, añadiéndole la hierba buena. Pero al hablar del té marroquí, parece que tenga siglos y siglos.

Pero la principal influencia fue la cultura andalusí en todos sus aspectos. La cultura andalusí es la creadora de las bases culturales actualmente en Marruecos.

En Marruecos el patrimonio siempre tuvo unas bases sagradas. En los entierros, por ejemplo, siempre hay que vestir ropajes tradicionales, así como en los actos oficiales monárquicos o en las bodas. Todo esto conlleva al pueblo marroquí a consumir todo lo que es artesanal, lo que ha supuesto la difusión de todos estos productos.

También es conocido que el pueblo marroquí no quiere ver sus obras artesanales influenciadas por otras culturas. Pero a pesar de todo, los vientos llevan los veleros donde quieren. Por ejemplo, Marrakech actualmente es una ciudad turística y muy tradicional al mismo tiempo. Esto ha conllevado a extranjeros (en su mayoría europeos) a venir a visitarla o a vivir en la ciudad, trayendo consigo sus diseños europeos (así como conocimientos en el mundo artesanal), que se han mezclado con los diseños marroquíes, creando así una evolución de la artesanía marroquí. No dudamos que en no mucho tiempo el pueblo marroquí empezará a considerar suya esta nueva artesanía defendiéndola como tal.

PRESENTACIÓN

Teodoro Luque Martínez

A la invitación de escribir un prólogo le sigue un doble sentimiento: de agradecimiento, por un lado, y de responsabilidad, por otro. Por tanto, en primer lugar, quiero agradecer a las editoras de “ENTRE GRANADA Y TETUÁN. Artesanía, diseño y arte contemporáneo”, en particular a la profesora García López, este ofrecimiento con el que me siento honrado y que atiendo con todo el cariño y el mejor saber-hacer del que dispongo.

La causa principal de este prólogo reside en el proyecto CEI BioTic Granada. Como es sabido éste es un proyecto de Campus de Excelencia Internacional de la UGR en el que se establecen cuatro áreas estratégicas de actividad para la UGR y su entorno. Me gusta subrayar lo de áreas estratégicas de actividad que es una idea que va más allá de titulaciones, grupos o centros y que implica conexión con entidades públicas y privadas que forman parte del proyecto. Estas áreas son Bio-salud, Tecnologías de la Información y la Comunicación, Sistema Tierra y Cultura-Patrimonio. Además, dentro de la extensa actividad internacional, una de las líneas claves en el CEI BioTic se recoge bajo la denominación de “campus de las dos orillas”. Pues bien, esta obra conecta perfectamente tanto por el concepto de área de actividad como por el de “campus de las dos orillas”. Como también encajaba el proyecto dirigido por la profesora García López, que fue seleccionado en la primera convocatoria de proyectos CEI BioTic “Compromiso con la investigación y el desarrollo”, tan estrechamente ligado a esta publicación y que igualmente conciliaba los objetivos para el área de Cultura-Patrimonio con los de “campus de las dos orillas”.

Tetuán y Granada son dos ciudades con mucho en común —algo de lo que no se es muy consciente es que entre ellas hay menos kilómetros que entre Granada y Madrid— y con mucha posibilidad de compartir y de generar espacios para la colaboración, en particular, en este ámbito de la artesanía, el diseño y el arte; y esto tanto para la creación como para la comunicación. Desde luego, ese proceso creativo y divulgativo debe compatibilizarse con la generación de valor para las dos ciudades, ambas con interesantes potencialidades como ciudades creativas de escala más humana.

Esta obra apunta a esa dirección, para lo cual hay que conjugar los verbos investigar, conocer, crear, generar, compartir, divulgar y comunicar, aplicados a la artesanía y al arte.

Pero sin olvidar la necesidad de contribuir al desarrollo local, procurando ser leales, al origen de esa artesanía y de ese arte, a la vez que innovadores-creativos afrontando desafíos de un tiempo nuevo.

Hay que felicitar la iniciativa y agradecer el esfuerzo de las editoras y de los diferentes autores de este libro, así como animar a seguir esta senda de interconexión entre especialistas de diferentes ámbitos, entre personas con diferentes habilidades y saberes, conscientes de que es el mejor caldo de cultivo para que surjan nuevos e interesantes proyectos que respondan al lema del CEI BioTic Granada “compromiso por un desarrollo compartido”.

INTRODUCCIÓN

Ana García López y M^a Luisa Bellido Gant

El libro que presentamos lleva por título *Entre Granada y Tetuán. Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo* y es fruto de un proyecto de investigación titulado *Estrategias de comunicación del patrimonio a través del arte contemporáneo: transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño* que se encuadra dentro de los proyectos CEI BioTic de la Universidad de Granada. Dicho proyecto, dirigido por la profesora del Departamento de Dibujo de dicha Universidad, Ana García López, ha contado con un equipo de trabajo conformado por investigadores nacionales e internacionales.

Como se recoge en la memoria del proyecto “uno de los objetivos principales es desarrollar un modelo integral de comunicación innovador que mejore la fruición, conocimiento y comprensión del patrimonio y el arte contemporáneo. Se pretende generar un nuevo marco de difusión de nuestro legado cultural y natural que fomente su preservación y al mismo tiempo abra líneas de investigación y temas de reflexión en torno a la creación artística y el diseño ofreciendo una visión contemporánea del patrimonio”.

En este contexto es donde encuadramos el presente libro que hemos estructurado en dos grandes apartados. El primer bloque titulado *Reflexiones sobre el diálogo arte contemporáneo, artesanía y diseño* pretende ser un acercamiento a las relaciones entre estas tres realidades con una visión internacional, de ahí la presencia de autores de otros ámbitos geográficos. En este hemos contado con cuatro textos de carácter general que abarcan distintos aspectos de estas relaciones “a veces imposibles”.

Comenzamos con el titulado *Transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño* realizado por Ana García López de la Universidad de Granada. En él se analiza el diálogo que se establece entre la artesanía y su relación con el arte contemporáneo, en una tendencia que implica la transferencia de metodologías y técnicas artesanas. Asimismo, se alude a la aparición del diseñador, responsable del desarrollo de un objeto que se convierte en una figura híbrida en este diálogo, y, por último a cómo estas colaboraciones afectan al futuro de las artesanías, fundamentalmente en lo que atañe a las españolas.

La autora reflexiona sobre la obra de artistas como Marco Antonio Castillo Valdés y Dagoberto Rodríguez Sánchez que forman el colectivo cubano “Los Carpinteros”; los trabajos de las Muestras de Arte Efímero de Granada de 2008 y 2009, la Bienal del Milenio de Arte Contemporáneo y Patrimonio de Granada, la Artesanía Conceptual, movimientos como el Art Design, la Artesanía Artística, o la Artesanía Radical.

A continuación hallamos el texto titulado *La cuestión de lo artístico popular* de Ticio Escobar, curador paraguayo, profesor, crítico de arte y promotor cultural. En él se reflexiona sobre los términos “arte” y “popular” como responsables de numerosas ambigüedades y se propone un concepto operativo de arte popular que permita considerar ciertas expresiones del pueblo como formas artísticas diferentes y deje de lado exclusiones discriminatorias que consideran la cultura hegemónica como la única capaz de dar una versión poética de sí misma.

La tercera aportación lleva por título *Genius loci: entre artesanat et development local* de Marilena Vecco, profesora de la Universidad Erasmus de Róterdam (Holanda). La autora parte de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2003 y 2005 respectivamente y reflexiona sobre el papel de la artesanía dentro del ámbito local; como eje en el proceso de producción e innovación y creación de empleo; como generadora de nuevos negocios y pieza fundamental en el desarrollo económico local.

El último texto de este bloque, de fuerte componente místico, lleva por título la *Deontología del trabajo artesanal: el trabajo manual como experiencia mística* de Hamid Triki, profesor de la Universidad de Marrakech, que analiza las relaciones entre el trabajo artesanal y su componente moral y espiritual y el paso del acto artesanal a la creación artística.

El segundo bloque titulado *Diálogo entre las dos orillas* se centra en aspectos más concretos de las relaciones culturales entre Granada y Tetuán con una importante presencia del arte contemporáneo.

Comenzamos con un texto titulado *Crisis de la artesanía, enseñanzas artísticas e industriales y promoción de la enseñanza artesanal en Marruecos durante el Protectorado Español* realizado por M^a Luisa Bellido Gant, profesora de Historia del Arte de la Universidad de Granada y responsable editorial, junto con Ana García López, del presente libro. Este ensayo parte de la crisis de la artesanía en Marruecos provocada por la crisis política del

imperio jerifiano de finales del siglo XIX, la desorganización de las corporaciones de oficios y la importación de manufacturas europeas como consecuencia de los acuerdos adoptados en la Conferencia de Algeciras. Analiza también las iniciativas españolas llevadas a cabo durante el franquismo para promocionar la enseñanzas artísticas y artesanales.

En este contexto hay que señalar la creación de la Junta de Enseñanza en Marruecos creada en 1913 para organizar la enseñanza en la Zona del Protectorado y el papel del granadino Mariano Bertuchi que, desde su llegada a Marruecos en la segunda década del siglo XX, desplegó una importante acción en favor del estudio de las producciones populares, el rescate de las artes tradicionales y la puesta en marcha de las instituciones docentes precisas para preservar las artes industriales. Además el papel llevado a cabo por la Escuela de Artes Industriales posteriormente denominada Escuela de Artes Indígenas y su participación en el encargo que recibe en 1928 para decorar el Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana que se celebraría al año siguiente en Sevilla.

A continuación Mhammad Benaboud, vice-presidente de la Asociación Tetuán Asmir, reflexiona sobre el papel de las *Artes tradicionales de Tetuán* que entiende como producto de una síntesis de culturas incluyendo la tradición andalusí, la fassí, la yeblí, la rifeña y la argelina. También analiza su modo de fabricación y sus características decorativas fruto de diferentes épocas, desarrollo artístico y técnicas importadas de Al-Andalus y de otras culturas islámicas.

El arte contemporáneo aparece representado con la aportación de Belén Mazuecos de la Universidad de Granada titulado *Glocalización e hibridación en los proyectos artísticos contemporáneos. Estudio de casos (en Granada)* donde la autora parte de los procesos de hibridación y de la utilización de la “glocalización” como estrategia creativa, en la que la influencia de la cultura local, -y concretamente de la artesanía-, es clara. Analiza algunas producciones de artistas granadinos y/o vinculados profesionalmente al contexto de Granada, examinando la dialéctica que se establece entre la cultura local granadina y la cultura artística hegemónica. En su texto se presenta la obra de Valeriano López, Asunción Lozano, David Escalona, Paco Montañés, José F. Freixanes, Elvira Correa, Marisa Mancilla, Carlos Miranda y Ángel Sanz.

Otro texto con una marcada presencia del arte contemporáneo es el titulado *Arte y naturaleza: el mimbre, soporte en instalaciones artísticas contemporáneas y arquitectura efímera* de Ana Ibáñez Fernández de la Universidad de Granada y Ana Marqués Ibáñez de la

Universidad de La Laguna. En él se expone la continuidad del uso del mimbre en el arte contemporáneo y la arquitectura, en tanto material innovador y emblema de una cultura artesana milenaria. Las autoras presentan diversas instalaciones artísticas efímeras y proyectos arquitectónicos contemporáneos: la pieza titulada *DEseda* para el evento de Spora 09; la instalación efímera *Con una vara de mimbre* de Soledad Sevilla creada como homenaje a la figura de Federico García Lorca, los trabajos de arquitectura contemporánea que han empleado el mimbre como el Pabellón español, Shanghai (China), realizado por la arquitecta Benedetta Tagliabue, para la exposición del 2010, que recibió el nombre de *Escamas de mimbre*, y el proyecto efímero de Andrea von Chrismar *Membranas de Mimbre*.

A continuación tenemos dos textos dedicados a dos espacios culturales de la ciudad de Tetuán. El primero realizado por Bouabid Bouzaid, director del Centro de Arte Moderno de Tetuán, analiza el papel del museo de dicho Centro cuyo eje discursivo se centra en la importancia de la ciudad dentro de la historia pictórica marroquí creando la Escuela Pictórica de Tetuán. El museo presenta un discurso museológico que intenta dar a conocer la evolución del arte moderno y contemporáneo de la ciudad y de Marruecos sin olvidar la inscripción de la identidad artística común entre Tetuán y Andalucía. De hecho el Centro se ubica en la antigua estación de tren, obra del arquitecto español Julio Rodríguez Roda, inaugurada el 4 de mayo de 1918 y recientemente rehabilitada gracias a la colaboración de la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura marroquí.

El segundo está realizado por Zouaki Hafid miembro de la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo que reflexiona sobre la creación del Espacio Al-Mandri de las Artes y el Patrimonio de Tetuán ubicado dentro de la Escuela de Artes y Oficios Tradicionales. Un espacio cuyos contenidos intentan representar las relaciones entre el legado andalusí y los trasvases culturales entre España y Marruecos, y expone aspectos del patrimonio cultural (yacimientos, conjuntos urbanísticos, arquitecturas singulares, artesanía, música y arte moderno,...) y natural (sitios y paisajes naturales) dentro de unos itinerarios temáticos.

Una de las aportaciones más extensas del libro y que responde a un amplio trabajo de campo es el redactado por Francisco José Collado-Montero de la Universidad de Granada titulado *Entre la artesanía y el arte: conversaciones con algunos protagonistas (Granada)*. En él ha intentado acercarse a la realidad de la actividad artesanal en Granada en el momento actual, a partir de los testimonios y opiniones de algunos de sus protagonistas. Se han realizado numerosas entrevistas a los agentes implicados para analizar la situación de distintas disciplinas como la cerámica, la taracea, la yestería, la marroquinería, la artesanía textil, la

forja, los esmaltes sobre metal, la orfebrería y joyería, la compra-venta de antigüedades y la venta de objetos artesanales, así como la docencia de algunas técnicas artesanales-artísticas anteriormente citadas.

Entre las entrevistas realizadas reseñamos las dedicadas a los profesores de taller de la *Escuela de Arte de Granada* —antigua Escuela de Artes y Oficios—, y los efectuados a artesanos correspondientes a diferentes disciplinas de arraigo en Granada. Destacamos dentro de la cerámica granadina a Agustín Morales Jiménez y Bernardo (Shuaib) Sánchez Sánchez; en el apartado de taracea granadina a José Óscar Beas Oliver; en el cuero repujado, a la empresa familiar *Munira Leather* regentada por Munira Mendonça, estadounidense afincada en Granada. En el trabajo del hierro forjado mencionamos a Patricio Altuna López, dueño de la empresa *Patri Altuna. Forja Decorativa* que se dedica, desde 1982 a la forja artística. Del sector dedicado a la venta de artesanía y souvenirs artesanales se ha entrevistado a Octavio Gutiérrez Fraguas, dueño del comercio *Zoco Nazarí*. Del rubro de la compra-venta de antigüedades y objetos de arte a Fernando Carnicero Ruiz, dueño de *Ruiz Linares Anticuario*.

Por último César González Martín, de la Universidad de Granada y responsable de la maquetación del libro, aborda el tema del diseño más actual en *La identidad patrimonial en el diseño. Estudio de casos en Granada*. En este texto reflexiona sobre la aparición de nuevas empresas de diseño basadas en el patrimonio local como *Alfombras “La alpujarreña”* dedicada a la fabricación de alfombras desde 1918 y que en su afán por renovarse han incluido diseños de Mariscal, Alessandro Mendini o Frank Lloyd Wright y han colaborado con Gloria García Lorca, Alberto Lievore y Manuel Estrada.

También la interesante y arriesgada apuesta empresarial *La polla*, que surge en 2012 integrada por Carlos Quesada, Raúl Gómez y David Martínez, que mediante una expresión muy granadina supieron interpretar este patrimonio, desarrollando propuestas típicas con esa palabra y llevándolas al mundo gráfico. Además del proyecto de cerámica granadina contemporánea *Granada Tierra Soñada* impulsado por Vanesa Aguilera, Zer y Nano Torres o *Tarxia* de Adrián Rosales Millán y Rafael Ruiz Casares, que, con una clara vocación hacia la proyección internacional, han rescatado la taracea que se produce en Granada para otorgarle otro valor.

Los textos que componen el libro aparecen en el idioma original de cada uno de los autores, español y francés, pues hemos preferido dejarlos en su versión original y no recurrir a las traducciones que pueden desvirtuar el sentido de los mismos.

Por último el libro se acompaña de un DVD documental, realizado por Pepe Zapata, titulado “Entre Granada y Tetuán. Diálogo entre las dos orillas” que ilustra la relación existente entre la artesanía tradicional, las artes plásticas y el diseño. El realizador muestra con su trabajo el papel de artesanos y artistas contemporáneos en Granada y Tetuán, sus relaciones de conexión y convergencias.

REFLEXIONES
SOBRE EL DIÁLOGO
ARTE CONTEMPORÁNEO,
ARTESANÍA Y DISEÑO

TRANSFERENCIAS CULTURALES ENTRE ARTESANÍA, ARTE Y DISEÑO

Ana García López

Introducción

En la actualidad es frecuente que se sitúe a las disciplinas en espacios de convergencia y diálogo (tanto entre aquellas que son afines como entre las que son ajenas) en los que la desaparición de los límites provoca espacios de aproximación y fusión capaces de albergar el caldo de cultivo para la experimentación y el acercamiento a soluciones con un alto valor creativo y poético.

Hablamos de eso que se ha dado en llamar interdisciplinariedad (o sus múltiples variantes tales como interdisciplinariedad, multidisciplinariedad, etc.) y se produce casi de una manera natural en la creación artística contemporánea, puesto que los artistas buscan entre diversas disciplinas metodologías de creación que les aporten herramientas para desarrollar un discurso nuevo basado en la convergencia de la investigación en el “arte, la ciencia, la tecnología y la conciencia”¹. Este “encuentro sin fronteras entre disciplinas” se ha visto reflejado en creaciones de arte contemporáneo en cuya ideación y producción concurren otras artes (danza, música, artes escénicas...), técnicas propias de otras disciplinas y/o tecnologías más o menos innovadoras (software, hardware, etc.). Así, la búsqueda de resultados derivados del contagio entre disciplinas de la gran familia de las artes, las ciencias y la tecnología (danza, música, artes escénicas, cinética, física, redes, etc.) ha recorrido un camino desde sus primeras fases experimentales en las vanguardias artísticas hasta convertirse casi en un dogma (a tenor de la intensa fructificación de piezas híbridas de las últimas décadas) en el siglo XX y el actual.

Si bien es cierto que este intercambio disciplinar no siempre ha resultado en un ejercicio de combinación coherente, no ha de negársele el valor del proceso de la búsqueda en

¹ Interdisciplinariedad. (2013, 27 de marzo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 12:08, marzo 26, 2013 desde <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Interdisciplinariedad&oldid=65682684>.

la fusión, ya que en muchas ocasiones dichas tentativas han dado lugar a piezas híbridas de un alto nivel poético.

No obstante, hasta no hace mucho este contagio parecía haberse dado en menor medida entre las artes consideradas “menores” o (mal) consideradas como pertenecientes a rangos inferiores de la creación: hablamos en concreto del conocimiento, las técnicas y las tecnologías agrupadas alrededor de lo que llamamos *Artesanía*. Si nos acercamos a la historia conjunta de arte y artesanía, seremos testigos de un devenir de encuentros y desencuentros entre los que podríamos trazar el recorrido entre ambas desde que el mundo es mundo.

En definitiva, intentamos entender el diálogo que se produce en una conversación a tres bandas y en desarrollo simultáneo: por un lado el peso que la artesanía ha empezado a tener en la esfera del arte contemporáneo, en una tendencia que implica la transferencia de metodologías y técnicas artesanas a la obra de arte por parte de los artistas. Por otro lado, desde el momento en que aparece la figura del diseñador como creador responsable del desarrollo proyectual de un objeto, producto o concepto se producirán maridajes y posteriores divorcios de este con la artesanía y veremos cómo las primeras décadas del siglo XXI ha supuesto un principio de reconciliación que dará luz a interesantes propuestas híbridas; y por último cómo esas fusiones y colaboraciones afectan al presente y al futuro de la artesanía, fundamentalmente en lo que atañe a la situación de la artesanía española, si bien es cierto que el panorama es desigual por regiones.

Historia de un *triálogo*: Artista-artesano-diseñador

Desde la antigüedad, pasando por las cerámicas picassianas y los experimentos pedagógicos de la BauHaus largo es el camino de la relación entre los ámbitos del arte, el diseño y la artesanía. No queremos repetir en estas páginas una historia magistralmente contada en artículos, libros y revistas, pero es bueno recordar, para empezar, que la diferenciación jerárquica entre artista y artesano surgirá en el momento en que se distingue entre hacedores de objetos y hacedores de imágenes y así, se va a empezar a considerar artista a aquel que realiza piezas cuya altura está en la poética de su naturaleza y en el poder de las ideas y artesano a aquel que realiza objetos funcionales (Prieto, 2011). Lo cierto es que el origen común entre lo que hoy conocemos como artes plásticas y las artesanías hacen de esta diferenciación una cuestión poco ajustada, pues en palabras de Octavio Cruz “la artesanía no nos conquista únicamente por su utilidad. Vive en complicidad con nuestros sentidos y de ahí que sean tan

difícil desprendernos de ella. [...] El placer que nos da la artesanía brota de una doble transgresión: al culto a la utilidad y a la religión del arte” (Cruz, 1988: 120-125).

Por otra parte, la aparición del diseño en la era industrial vino a aportar a la artesanía valores añadidos que le acercaron al mercado a partir de la revolución industrial y a las redes de distribución de masas, aunque rápida y paradójicamente este inicio se tornó en una separación radical entre la artesanía y la industria, ayudada ésta por la mano de ingenieros y diseñadores industriales que se fueron alejando de la idea de proceso y material y se concentraron en el proyecto y la producción en serie.

Desde entonces, el divorcio entre diseño y artesanía ha sido patente y si nos centramos en el caso español, acrecentado justamente desde la época de la transición a la democracia. Así, en la creencia de que abandonábamos el pasado (un pasado político oscuro y que nadie quería recordar) y todo lo que ello conllevaba, abrazamos una (en ocasiones falsa) modernidad que pasaba por despreciar todo lo que nos parecía traer visos de atraso y de pasado y consumir sin descanso todo aquello que estaba pasado por el tamiz modernísimo del diseño (“esto está diseñado” decíamos en los años 80 como signo de modernidad) por fútil que fuera su uso o utilidad.

Vemos cómo las primeras décadas de este siglo nos están reconciliando con el medio y el material, pero también observaremos cómo el peligro de esa *desvirtuación* del origen de la artesanía está en plena vigencia y actualmente no son pocos los ejemplos en los que ocurre, cuando el diseñador ha entrado en contacto con el artesano y no ha canalizado este diseño de forma coherente y sostenible, obviando el origen o pervirtiéndolo. Ahí es cuando el producto acaba siendo manufacturado en China o en Corea y el artesano despreciado y devuelto a su taller con la sensación inequívoca de haber sido estafado o, peor aún, despreciado.

Sin embargo, ahora es más claro que nunca que el diseño es tanto el futuro de la artesanía como la artesanía lo es del diseño y también es claro que la colaboración es o debería ser el ideal a alcanzar. No sólo del artesano con el diseñador, sino con el artista y con otros agentes que le permitan canalizar su trabajo y otorgarle valor.

Pergeñadas estas primeras ideas, hay que lanzar algunos interrogantes: ¿qué aporta el arte contemporáneo a la artesanía? ¿y el diseño? y del mismo modo ¿qué aporta la artesanía al arte y al diseño? y lo que es más ¿cuáles son los peligros reales de pervertir el origen

cuando implementamos nuevas estrategias que están fuertemente conectadas con el marketing y la presión mercantil sobre la artesanía? ¿cuál es la línea roja que nos deberíamos marcar para no incidir en un bien tan precioso y delicado como el legado inmaterial que suponen los saberes, el conocimiento ancestral, el uso de determinadas herramientas y recursos naturales? ¿cuáles son los recursos que deberíamos poner al servicio de esta industria tan frágil sin dañarla? Trataremos estos temas en los siguientes apartados, trazando un mapa del estado de la cuestión, conectando formas y estrategias de comunicación sostenibles a través de las obras de arte contemporáneo y el diseño.

Transferencias Arte-Artesanía-Diseño

Aunque íntimamente conectados, Arte Contemporáneo y Diseño aportan a la Artesanía valores muy distintos: el primero conectado con la experiencia sensorial y la poética de los lenguajes y el segundo más relacionado con la comunicación, la innovación y el mercado. Por eso, aunque indagamos en ambos de una manera individualizada, veremos que existen numerosos puntos de encuentro que producen la enorme riqueza que suele acontecer en los territorios amplios y difusos que se dan en las fronteras, donde la implosión de unas disciplinas en otras crea espacios donde se cruzan las ondas expansivas que producen espacios mágicos para la creación.

Probablemente llevados por un hastío en el uso a veces indiscriminado de las llamadas Nuevas Tecnologías en el arte contemporáneo de las últimas décadas (aunque este no ha sido el único condicionante como veremos), es un hecho que los artistas están volviendo insistentemente a un tipo de producción que tiene mucho que ver con la materia y los procedimientos, con el “buen-hacer” manual y con una relación más íntima entre la materialidad y el proceso.

La transferencia de conocimiento entre Arte y Artesanía se da de manera bilateral: por una parte, existen actualmente fuertes tendencias por parte de los artistas por volver a la materia, al proceso frente al proyecto, al procedimiento, al uso de las “bajas” tecnologías, a la relación de la pieza con el entorno, con la sociedad y con el hecho mismo del proceso de la creación artística. Todos ellos, valores presentes en la artesanía y que los artistas retoman y ponen de manifiesto en los foros acreditados del Arte Contemporáneo como DOCUMENTA (13), Art Basel o las Bienales de Venecia o La Habana. Por poner un ejemplo, artistas como Marco Antonio Castillo Valdés y Dagoberto Rodríguez Sánchez que forman el colectivo cubano de sugerente nombre “Los Carpinteros”; con una obra de carácter fuer-

temente constructiva, han realizado durante años sus piezas a base de materiales reciclados y técnicas artesanales. Una de sus últimas exposiciones, de nombre revelador “Los Carpinteros. Handwork – Constructing the World” (Los Carpinteros. Trabajo manual: construir el mundo) (AA.VV., 2011) lleva a un alto grado de sofisticación un cuidado minucioso de las superficies y un elogio de la *objetualidad*. La obsesión por la construcción y el diseño es una de sus marcas de identidad, llevándola a tal extremo que se diría que diluyen los límites entre aquellas y el arte contemporáneo.



Figura 1. Los Carpinteros (Cuba).
Obra: “Handwork – Constructing the World” (“Trabajo manual: construir el mundo”). Obras de la colección Thyssen Bornemisza Art Contemporary.

Por otra parte, crece el número de artistas que se interesan por abordar sus piezas desde los tejidos o las fibras naturales, la cerámica o materiales tan efímeros como la cera. Un buen ejemplo son los trabajos de las Muestras de Arte Efímero de Granada de 2008² y 2009³ y en la Bienal del Milenio de Arte Contemporáneo y Patrimonio⁴ de Granada en los que artistas como el colectivo británico La Joya, la alemana Hiltrud Schäfer, el madrileño Alfoso Borragán o el colombiano Fernando Rubio Ahumada, realizaron piezas que iban (en orden) desde la realización de un tapial en las orillas del río Darro tal y como se construyó la Alhambra, la instalación de 3000 piezas realizadas con fibra de Kozo en el Bañuelo (S.XI), la realización de cámaras oscuras en piezas cerámicas que viajaron recogiendo improntas por el río Darro y la realización de una obra colectiva que recogió la huella en cera de abejas de cientos de transeúntes. Todos estos artistas se vieron en la necesidad de volver su mirada a los procedimientos y a la tradición artesana y constructiva para dar respuesta a sus proyectos.

2. Ver en http://www.bienaldegranada.com/2008/2008_castellano.php

3. Ver en <http://www.bienaldegranada.com/2009/es.html#page=page-4>

4. Ver en <http://www.bienaldegranada.com/>



Figura 2. Colectivo La Joya (Gran Bretaña y España). Obra: “Lo que no se ve existe y tiene cualidades” Tapial y horno de hoyo. Instalación en el río Darro junto al Paseo de los Tristes (Granada) Bienal del Milenio, Granada 2011.



Figura 3. Hiltrud Schäfer (Alemania). Obra: “Imágenes del Hombre” Fibra de Kozo. Instalación en El Bañuelo (baños árabes S. XI) (Granada). Muestra Internacional de Arte Efímero, Granada 2008.

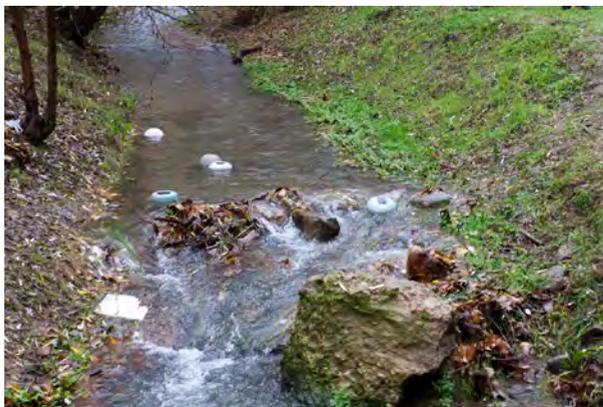


Figura 4. Alfonso Borragán (España). Obra: “Cerámica negra”. Cámaras pinhole construidas con arcilla del río Avon (Bristol, G. B.). Acción: recorrido de las cámaras de cerámica por el río Darro y posterior recogida y revelado de las imágenes en el interior. Río Darro (Granada). Muestra Internacional de Arte Efímero, Granada 2009.



Figura 5. Fernando Rubio Ahumada (Colombia). Obra: ¡Dejar huella!. Improntas de la huella de tres dedos de los transeúntes con cera tibia de color rojo. Instalación en el pasamanos del Paseo del Darro frente al Bañuelo. Muestra Internacional de Arte Efímero 2009.

Pero si abordamos los beneficios desde fuera de los artistas, es importante valorar la aportación que estos hacen en cuanto a la recuperación y preservación de los saberes agrupados en torno a las artesanías y el patrimonio inmaterial (saberes y procedimientos) y natural (recuperación de fibras, arcillas, tejidos, etc.). Precisamente es ese valor de difusión de un legado el que crea conciencia ciudadana y cultura de la conservación de un patrimonio tan olvidado como el intangible. Este aspecto relacionado con la difusión es muy importante especialmente en nuestro país, donde es a veces tarea difícil hacer comprender a los ciudadanos del valor cultural de una pieza realizada a mano y los siglos de sabiduría y conocimiento que hay detrás de cada una frente al empuje de la cacharrería, las imitaciones y los productos baratos de auto montaje.

La incursión de artistas en la artesanía es una colaboración que parte de la necesidad de los propios artistas, pero ¿cómo se da el proceso inverso, es decir el que parte de los artesanos?

Pues es este un viaje de igual o mayor intensidad creativa, ya que la Artesanía Contemporánea, producto del encuentro de artesanos, artistas y jóvenes diseñadores de finales de los años 90 provocan el surgir de una “artesanía conceptual, vanguardista y experimental, basada en la expresión de ideas y actitudes que cuestionan el imaginario social, buscando el alumbramiento de un nuevo paradigma” (Santos, 2011: 76). El extremo de este movimiento de fusión entre artesanía y arte lo constituye la Artesanía Conceptual pero también movimientos como el Art Design, la Artesanía Artística, o la Artesanía Radical⁵. Un rápido paseo por estas tendencias arrojan datos que indican que los artesanos, artistas y diseñadores están encontrando lugares comunes de creación más o menos inclinados hacia cada disciplina, que está diversificando la oferta en mercados diferenciados y que llevan tras de sí el empuje del diseño con su logística del marketing y la comercialización.

Esto no significa la desaparición de la artesanía tradicional. Muy al contrario, la recuperación de la misma está vinculada a la recuperación de procedimientos y tradiciones que estaban a punto de perderse para mantener esos valores y ser capaces a la vez de innovar. El peligro acecha cuando su relación con el turismo está mal enfocada y aparece el *souvenir* de baja calidad, reduciendo el valor e incluso, exportando su producción a los países asiáticos que acaban por producir un simulacro de escaso valor. Por ello, hemos de propiciar un tipo de colaboración entre artistas y artesanos, pero sobre todo entre diseñadores y artesanos muy sutil y cuidadosa, donde no se produzcan imposiciones y donde la mentalidad abierta a la colaboración provenga de todas las partes.

En la actualidad el sector artesano español es totalmente bipolar, así lo muestran los informes que realiza la Fundación para la Artesanía FUNDESARTE⁶ dependiente del Ministerio de Cultura:

— por un lado hay artesanos que hacen un producto bueno y muy tradicional pero que tienen poca proyección, bien porque no han encontrado canales de comercialización, bien porque su imagen de identidad es débil y no han sabido poner su producto y su proceso en valor. A veces, el miedo y la reticencia a la colaboración con otros

5. Ver SANTOS, J.C. La eclosión de la Artesanía Conceptual en <http://jornada-artesania-valencia.blogspot.com.es/>

6. <http://www.fundesarte.org/publicaciones/>

creadores (artistas, diseñadores, ingenieros, etc.) por desconocimiento o por haber pasado por experiencias en las que se han sentido minusvalorados, les han llevado a un aislamiento que les hace difícil la subsistencia.

— por otro, están los artesanos con un fuerte desarrollo empresarial que exportan y tienen gran proyección en el mercado, y que ponen especial cuidado en sus estrategias de diseño y mercantiles. Estos artesanos tienen un fuerte concepto de identidad y desarrollan su producto sin afectar negativamente al origen. En la mayoría de los casos, hay detrás personas que o bien se han formado en el diseño o bien han buscado la colaboración con creadores y han dado gran importancia a la proyección de su imagen.

Según los informes de FUNDESARTE en España se está produciendo un fenómeno curioso: por una parte han desaparecido numerosos artesanos, pero sin embargo, los que quedan, en su mayoría tienen muchas posibilidades de supervivencia pues se está abriendo camino en un contexto en el que el DIY⁷ es tendencia y en que el consumidor busca un producto no globalizado y que tenga interés del lugar, la materia y el procedimiento. Han entendido que su puesta en valor implica la colaboración con otros agentes (diseñador, economista, artista, ingeniero, ...) y se exponen claramente al mercado internacional.

Visto este panorama, es necesario desmitificar ciertos términos y hacer una aproximación más flexible a lo que significa un producto “hecho a mano”, haciendo desaparecer extremismos que paralizan el sector y lo llevan a la decadencia. La industria está en estos momentos en especial oposición a la artesanía, por la velocidad de la producción, por los materiales, por los bajos costes de dicha producción y por la velocidad y abaratamiento de la distribución a gran escala. Luego, ¿qué hacer frente a este panorama?

Pues estamos en un momento en que se ha de aprender a colaborar y a estar dispuestos a cambiar el modelo sin dañar o acabar con el origen. Este modelo podría pasar por crear un híbrido donde los productos también puedan ser semi-artesanales o semi-industriales y quizá tenemos un buen ejemplo en las llamadas Industrias Artesanas (Morat, 2011); en ellas la colaboración de la industria, el diseño y la artesanía abraza un modelo híbrido en que cada objeto o producto puede desarrollar una parte de forma totalmente artesanal, pero puede aceptar también otra parte mecanizada y en donde la colaboración con otros creadores (dise-

7. Siglas de “Do It Yourself” (en español “Hágalo usted mismo”)

ñadores, artistas, arquitectos, ...) es constante. En Andalucía, concretamente en Granada, tenemos un buen ejemplo de esta innovación sin perder el carácter en Alfombras Alpujarreñas⁸, en cuyos talleres se realiza el proceso íntegro de confección de la alfombra, desde el diseño de los bocetos y cartones, tintado de lanas, montaje de telares, anudado y terminación y que sin embargo, tiene una gran proyección internacional y ha sabido conjugar tradición y modernidad conservando su origen que data de 1922.

Otros ejemplos de artesanos que han sabido buscar lo mejor de la colaboración con otros diseñadores o artistas lo tenemos en la Alfarería Tito⁹ (Úbeda, Jaén) o en Enric Majoral¹⁰ (Formentera) artesano joyero en Formentera, ambos con una producción cuidada y rigurosa, que han mimado la imagen de identidad y han sabido buscar la proyección internacional desde rincones muy dispares del territorio nacional.

Por tanto, hay muchos niveles de colaboración ya que el diseñador le aporta al artesano una visión muy clara de las tendencias del mercado, la estética contemporánea, aportaciones en cuanto a la imagen de marca, también innovación en materiales y fusión de materiales tradicionales y contemporáneos, además de vías o metodologías para plantearse cómo llegar al producto final.

Por su parte, el artesano es una fuente muy interesante de conocimiento en los materiales y su comportamiento y el artista o diseñador, que a veces tiene carencias en estos comportamientos, pueden aprender de los artesanos el procedimiento, la técnica y el manejo y obtención de los materiales que serán la materia prima del objeto. Paradójicamente, muchos diseñadores llegan a los artesanos cuando necesitan probar sus primeros modelos o prototipos. De ahí, el diseñador entiende el valor del proceso y la materia al ponerse en contacto directo con las mismas. La tendencia hacia la artesanía de los diseñadores se ha producido desde los albores del siglo XXI pero la crisis económica ha colocado a estos diseñadores en una necesidad que se ha hecho virtud en la apreciación y la colaboración con la artesanía. De ahí que se ha llegado a adoptar la palabra “Design – maker” o diseñador que acaba siendo artesano o trabajando junto con él (Morat, 2011).

8. <http://www.alpujarrena.com>

9. <http://www.alfareriaticito.com>

10. <http://www.majoral.com/es/>

Además, el papel del diseñador en el mundo actual pasa por tomar conciencia de la propia responsabilidad hacia la sociedad, la sostenibilidad y el medio ambiente, y entender que sin realizar un acercamiento respetuoso y productivo a una gran variedad de técnicas artesanales que tenemos a mano y que están a veces al borde de la desaparición, no habrá futuro para el diseño y tampoco para la artesanía.

Dicho de un modo positivo, el futuro del Diseño es la Artesanía entre otras cosas porque el consumidor, sobre todo el de mayor capacidad adquisitiva, es cada vez más exigente y entendido y reclama productos que no estén pasados por el tamiz de la globalización, que estén apegados a una identidad, donde encontrar una historia, una raíz cultural y un carácter especial de lugar y de patrimonio inmaterial, donde encontrar el conocimiento transmitido durante siglos y milenios.

En el panorama que hemos dibujado brevemente, el diseño juega un papel fundamental en la comunicación y en la aportación de estrategias empresariales basadas en las tecnologías de la información y la comunicación de la labor artesana. A su vez, es capaz de impregnarse de valores de la artesanía como la aportación de estrategias sociales, tecnológicas, culturales y ecológicas. Por su parte, los artistas contemporáneos ayudan con sus obras basadas en los procedimientos y materiales artesanos a la difusión del legado patrimonial inmaterial que supone la transmisión de los saberes y al mantenimiento sostenible de dichos materiales autóctonos como materia prima de sus piezas. Esta difusión se hace de un modo único, ya que el artista hace partícipe al ciudadano de su legado de una forma sensible y aludiendo a los sentidos y las emociones, por lo que su capacidad para difundir la artesanía es más eficaz que la de un folleto o un sitio web. De igual modo el artesano se vuelve artista y diseñador cuando es capaz de crear más allá de lo establecido por la tradición y se atreve a experimentar e investigar en la materia desde el conocimiento de los usos que otros artesanos de su gremio hacen en otras latitudes, o cuando es capaz de bucear en la antesala histórica de los saberes que maneja para dotar a su producción de una puesta al día contemporánea desde el conocimiento profundo del legado del que es portador.

Pero el artesano y su legado son bienes culturales frágiles y en ocasiones inestables y abocados a la desaparición. Por eso es necesario desarrollar políticas activas que conecten su quehacer con nuestro mejor activo, el turismo, pero tomando conciencia de identidad y significación en un mundo cada vez más globalizado. El apoyo institucional es crucial, no sólo para ayudar a establecer líneas de comunicación que doten de proyección internacional y ayuden a la comercialización sostenible, sino también para la concienciación ciudadana

creando una cultura de lo hecho a mano, lo hecho “en casa”, conscientes de los valores que nuestra artesanía propaga y los beneficios que produce en la sociedad.

Bibliografía

- CARRERA DÍAZ, G. (2009): “Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de partida objetivos y criterios técnicos y metodológicos”, en Revista PH, 71, 18-41.
- CARRERA DÍAZ, G. y DIETZ, G. (coord.) (2005): Patrimonio inmaterial y gestión de la diversidad, Consejería de Cultura, Sevilla.
- CASADO RAIGÓN, J. M. (2005): Las rutas de la artesanía en Andalucía, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- CRUZ, O. (2013): Revista Camacol, 11 (1).
- DE DIOS, L. (Cor.) (2010): Singular.es: artesanía española del siglo XXI, Fundesarte, Madrid.
- GARCÍA ÁVILA, Manuel Blas (2005): “Arte-artesanía, interacción histórica”, en Biblio 3W, Revista de Geografía y Ciencias Sociales, 599, [En línea], Universidad de Barcelona <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>>.
- GARCÍA ÁVILA, Manuel Blas (2007): “La artesanía creativa en España: una vuelta del arte a la materia”, en Biblio 3W, Revista de Geografía y Ciencias Sociales, 742, [En línea], Universidad de Barcelona. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>>.
- MORA, T. (2011): Artesanía española de vanguardia: creatividad, innovación y diseño, Lunweg, Barcelona.
- NORMAN, D. A. (2005): El diseño emocional, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- PRIETO, J. A. (2011): “Artesanía, Arte, Diseño: reflexiones previas”, en VVAA; Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del Siglo XXI, Fundesarte, Madrid.
- SANTOS, J.C. (2011), “Diseñar para el mercado”, en VVA; Diseñando con las manos. Proyecto y proceso en la artesanía del Siglo XXI, Fundesarte, Madrid.
- SENNETT, R. (2009): El artesano, Anagrama, Barcelona.
- SHINER, L. (2004): La invención del arte: una historia cultural, Paidós, Barcelona.
- VVAA (2000): Guía de la artesanía andaluza, Junta de Andalucía, Sevilla.
- VVAA (2006): Altres mirades sobre el disseny, Edicions de l’Escola Massana, Barcelona.
- VVAA (2009): Altres mirades sobre l’artesanía, Edicions de l’Escola Massana, Barcelona.

LA CUESTIÓN DE LO ARTÍSTICO POPULAR¹

Ticio Escobar

Si, cada uno por su lado, los términos “arte” y “popular” son responsables de numerosas ambigüedades, juntos suman equívocos y engendran confusiones nuevas. En este texto proponemos un concepto operativo de arte popular que permita considerar ciertas expresiones del pueblo como formas artísticas diferentes y deje de lado exclusiones discriminatorias que consideran la cultura hegemónica como la única capaz de dar una versión poética de sí misma.

Lo popular como popularidad

En primer lugar, será discutida la interpretación según la cual es arte popular aquel que alcanza determinado nivel de difusión y que, por lo tanto, es aceptado por las mayorías. Ciertas canciones, películas y obras de literatura y teatro, así como ciertos personajes, son entendidos por populares en este sentido. Tal acepción de lo popular, vinculada con la utilización de los medios masivos y la figura de las industrias culturales, privilegia el momento de la divulgación en detrimento del de la producción o creación. Algunos autores europeos piensan que, si originariamente el término “arte popular” significaba “arte del pueblo y para el pueblo”, actualmente, convertido el pueblo en masa, significa o lo uno o lo otro: “o bien un arte del pueblo; es decir, cierto tipo de artesanado espontáneo, que se opone al arte auténtico, el de los artistas, o bien un arte para el pueblo, que se llama ya preferentemente arte de masas” (Dufrenne, 1982: 30). Gillo Dorfles halla que el auténtico “arte popular” de hoy sería “no el arte degenerado del mid-cult, sino el arte gráfico y el dibujo industrial, artes que son, quizá a la vez, del pueblo y para el pueblo”. Sin embargo, es evidente que la mera popularización de una obra no resulta índice de su carácter popular: las estadísticas de mayor consumo colocan “lo popular” del lado del público masivo que recibe la comunicación y no en los ámbitos del sujeto creador de aquellas producciones.

1. Este texto es un resumen preparado expresamente para este libro y está extraído de la obra de Ticio Escobar titulado *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

Se ha insistido por demás en la diferencia entre el arte de masas (producido industrialmente para un público pasivo) y el arte popular (producido por el pueblo para sí). Pero ya sostuvimos que esta oposición —en principio válida— no debería ser sustancializada: los sectores populares se apropian constantemente de elementos de la cultura de masas y la misma distinción entre arte *del* pueblo y para el pueblo se vuelve borrosa cuando surgen nuevas condiciones históricas que separan a los creadores de sus obras y alteran la lógica del sistema a través del cual las comunidades crean y consumen sus propias producciones.

Por otra parte, la misma cultura de masas incauta imágenes, sonidos y discursos populares, cuyas asperezas pule y cuyos brillos oscuros apaga, para facilitar su consumo mediático. Así, muchas veces, ciertas comunidades tradicionales se enfrentan a una imagen caricaturizada de sí misma y consumen sus propios productos mediados por la comunicación masiva. Este hecho se vuelve cada vez más común en grupos rurales que asisten a la folclorización de su cultura a través de la radio y la televisión.

Lo popular como vanguardismo

A ciertas minorías cultas no les basta hablar en nombre del pueblo; también quieren crear en su nombre: consideran que los sectores populares no sólo son incapaces de desarrollar sus propios proyectos históricos, sino ineptos para imaginarlos. Pero si aceptamos el supuesto de que lo cultural es propio de una comunidad que elabora su propia experiencia, entonces la única salida que tiene un grupo que no pertenece a un sector del pueblo y quiere hacer arte popular es usurpar experiencias ajenas. Esta salida es problemática: en el plano del arte —ya se sabe— toda imitación resulta fraudulenta. Aunque se basen en artificios, las operaciones del arte no admiten la falsedad: cada una de sus tantas ficciones no hace más que tratar de profundizar la experiencia de lo real a través del juego de lo imaginario; por eso su temor al kitsch no es consecuencia del miedo al mal gusto, sino a lo inauténtico: a lo que remeda su propia verdad.

Esta variante del populismo no tiene, en la práctica del arte, otra salida que tematizar la práctica popular y parasitar sus expresiones. Como no puede improvisar formas a expensas de una experiencia de la que carece, ni generar contenidos que corresponderían a una situación de la que no forma parte, entonces centra lo popular en el motivo a través de dos temas favoritos: el arte popular sería aquel que describe ciertos aspectos de la vida del pueblo, generalmente idealizados, o bien, aquél que representa temáticamente la liberación (o, por lo menos, las aspiraciones libertarias) como una manera de concienciar al pueblo,

señalarle el “camino correcto” y estimular su efectiva emancipación. En puntos siguientes, volveremos sobre ambos.

Según Bartra, la “vanguardia popular” está constituida por artistas pertenecientes a una minoría erudita. Estos artistas, conscientes de los problemas sociales de los sectores mayoritarios y mejor posibilitados para acceder a la información por su propia condición de clase, se autoerigen en representantes de esos sectores.

“Basados en su —supuesta o auténtica— capacidad de comprensión de la realidad y de la expresión de la misma a través del arte, se otorgan el privilegio de hablar en nombre de los otros, de la mayoría. Trátase de artistas que... no son del pueblo, pero (pretenden) saber lo que el pueblo piensa y conocer lo que el pueblo quiere, siente, desea o necesita” (Bartra, 1983: 12).

Al menos en parte, el paternalismo vanguardista resulta de la conciencia culpable de cierta minoría por el papel que le asigna un pensamiento demasiado simplista: un prejuicio que identifica el arte erudito con el dominante y lo enfrenta al popular en una oposición antagónica. El arte ilustrado es, así, considerado un instrumento ideológico de la clase dominante para apuntalar la explotación de las clases populares. Tal como ocurre con la oposición absoluta entre arte de masas y popular, esta disyunción, considerada en forma abstracta e inapelable, empobrece y simplifica una cuestión ardua. Especialmente en países latinoamericanos sujetos a dictaduras militares, no todo el arte erudito es dominante y muy poco de él es oficial; en estos casos, las minorías productoras de cultura, aunque provenientes en general de sectores sociales medios y medio altos, constituyen grupos en cierto sentido también marginados por el sistema, mirados con desconfianza por los detentadores del poder y, a veces, aun reprimidos por éstos. Excluidos del sistema político, separados de toda participación formal en el “proceso nacional”, determinados grupos de artistas e intelectuales se encuentran, de hecho, desarrollando proyectos culturales alternativos. En este punto, la marginación que sufre cierta cultura de minorías ilustradas hace que se cruce con la popular. Debe considerarse, además, la posición periférica que, al lado de la popular, ocupa la producción artística culta con respecto al arte de las metrópolis.

Por otra parte, el arte erudito puede promover el desenmascaramiento del mito oficial; en este sentido, tiene un rol contestatario y se acerca al carácter “subversivo” que a menudo se le otorga. El develamiento del mito, dice Barthes, es un acto político en cuanto ayuda a descubrir la alienación que formas presentadas inocentemente tratan de oscurecer

(Barthes, 1981: 253). Pero es posible que este acto también recaiga sobre las propias circunstancias que condicionan la producción del arte erudito tanto como del popular. Apremiada por las formas, cualquier situación histórica puede delatar sus contradicciones o, al menos, indicar sus pistas. Esta operación autosacrificial exige extremar la propia experiencia hasta más allá del límite, hasta forzarla a revelar verdades oscuras que la sostienen. Por eso nada se gana con pretender imaginar en nombre del pueblo: nadie puede soñar historias ajenas con la suficiente convicción como para poder cambiarlas.

Lo popular como acción emancipadora

La idea de que el arte popular se mueve mediante impulsos transformadores y contestatarios tiene dos versiones básicas: la una sostiene que lo artístico popular corresponde a la expresión de las necesidades y aspiraciones libertarias del pueblo; la otra, que es en sí mismo un factor de impugnación. Ambas se alimentan de uno de los clásicos mitos de la modernidad: aquel que encomienda al arte una misión redentora y mesiánica a ser llevada a cabo por las vanguardias.

El compromiso

En América Latina es bastante común la postura que entiende que, como el arte popular debe expresar los intereses del pueblo, y como esos intereses coinciden objetivamente con el final de la opresión, entonces será popular sólo el arte que anticipe la emancipación: estrictamente, sólo el arte de protesta, el arte “comprometido”, sería popular. Esta posición tiene argumentos discutibles. En primer lugar, los intereses colectivos conforman una compleja trama de contenidos sociales que incluyen tanto expectativas, necesidades y aspiraciones, como recuerdos, nostalgias y tradiciones; tanto conservan la identidad colectiva y expresan una autoimagen ligada al pasado como incorporan nuevos elementos que dinamizan esa imagen y rectifican su derrotero. Además, la propia imagen dominada actúa como vehículo de dominación; sólo hasta cierto punto se opone a las formas ajenas o las reinterpreta según intereses propios y en gran medida tiende a la reproducción del sistema dominante.

En segundo lugar, el arte no busca desnudar sus motivos e intenciones ni explicar los contenidos deseados como un modo más o menos mágico de acceder a ellos. La expresión de intereses liberadores no significa su declaración literal; ellos no tienen en el arte la claridad

del proyecto, sino la ambigüedad del deseo; son confusos y contradictorios y remiten siempre a objetos equívocos. Los móviles del arte son furtivos: se zafan ocultándose de forma en forma y se muestran —siempre sólo a medias— a través de maniobras lingüísticas y escamoteos retóricos. Por eso el conflicto revelado o su esperada resolución no se presentan a cuerpo gentil ni admiten mansamente la traducción de las formas: son sugerencias de sí mismos, ausencias que remiten a su objeto a través del rodeo de figuras y ficciones. En este sentido, dice Dufrenne que “el arte es el heraldo de un mensaje imposible” (Dufrenne, 1982: 297) y Lyotard, que la obra de arte “es siempre testigo de su incumplimiento” (Lyotard, 1982: 205). Este autor señala la diferencia entre el síntoma, como expresión directa del deseo ligada a formas unívocas, y el arte, en el que el deseo mantiene su disponibilidad y se vincula con formas dinámicas y complejas, difícilmente descifrables: la función del arte no es “ofrecer un simulacro real de la realización del deseo”, sino “dejar abierto el campo de las palabras, líneas, colores y valores para que la verdad se represente allí”.

Por lo tanto, el arte no puede colmar el vacío, sino habilitarlo como lugar de representaciones, como escena abierta al juego extraño de las figuras. Y no puede provocar el cambio ni aplacar su anhelo a través de su satisfacción imaginaria, sino predisponerse para que la presión del deseo pueda desencadenar fuerzas creadoras (volviendo al revés la ausencia para que se convierta en espacio activo de expresiones). Es que la obra de arte no promueve el cambio social mediante la denuncia de las contradicciones de la realidad de la que parte ni los anuncios de su superación, sino proponiendo nuevas maneras de percibirla y, revelando, así, aspectos suyos que la hagan vulnerable del cambio que habrá de ser propiciado desde otras escenas. Por eso un poema, una imagen o una canción de protesta, por más expresivos de los intereses del pueblo que sean considerados, no rebasarán su función declamatoria y panfletaria si no son capaces de expresar esos intereses desde sus propias organizaciones significantes (y desde la propia experiencia del pueblo, pero eso constituye otro problema).

Ambivalencias

El supuesto de que el arte popular, en cuanto producto subalterno, es expresión de “los de abajo” y se encuentra, como tal, en una situación en parte enfrentada a la cultura hegemónica, no conduce necesariamente a la conclusión de que sus formas actúan siempre en dirección contrahegemónica. En primer lugar, las relaciones sociales no capitalistas -sostén de las principales formas del arte popular- signan su producción con rasgos específicos que otorgan a las innovaciones un sentido diferente. En las comunidades indígenas originarias —las anteriores al conflicto de la dominación colonial—, el arte cumple funciones aglu-

tinantes: propone una imagen del conjunto social, asegura su cohesión y avala su reproducción. En ese momento no cabe hablar de arte popular porque no existe una cultura alternativa a una dominante y porque en el seno de la comunidad los conflictos no se manifiestan en formas culturales opresoras y oprimidas, sino que se expresan y se asumen imaginariamente en los rituales y los mitos colectivos. El núcleo del arte indígena -la ceremonia y la fiesta, la danza y la representación- coincide con el discurso mítico en ese punto oscuro y fecundo en torno al cual se procesa la memoria y se traman las imágenes del conjunto social.

Las ceremonias rituales indígenas son dramáticas: elaboran el conflicto y reestablecen la unidad imaginaria, regulan el devenir e incorporan el cambio. Cuando la colonización arrasa el culto religioso imponiendo sus propios relatos encubridores, los mitos originarios parecen desaparecer, pero sobreviven espectralmente, readaptados, mimetizados en la cultura mestiza, camuflados en las nuevas formas de religiosidad popular o codo a codo con los símbolos adversarios. Por eso la impugnación -al igual que sucede en la cultura erudita, en última instancia- supone tanto ruptura como conservación; a veces se resiste reemplazando los viejos mitos; otras, conservándolos. Además, en situaciones etnocidas, la autoafirmación cultural tiene de por sí un sentido de resistencia política. El fortalecimiento de la conciencia comunitaria y, consecuentemente, la valorización de los símbolos propios puede contrarrestar uno de los mecanismos más eficientes de la dominación cultural: el desprecio de lo alternativo, el fomento de una autopercepción negativa; el mito, en fin, de que sólo el arte occidental es arte. Por eso, valorizar las producciones artísticas de los grupos indígenas deviene una manera de luchar por el reconocimiento de los derechos de la diferencia y de un ámbito propio desde el cual ejercerlos.

Esos derechos tienden a ser argumentados sólo mediante la denuncia de la explotación y la marginación que sufre el indígena, de su situación humillada y su condición humana trasgredida. Pero, sin desconocer esos menoscabos, por encima de una visión catastrofista conviene promover la fuerte capacidad creativa de los indígenas. Ellos no son sólo seres despojados y miserables: son creadores que, porfiadamente, mantienen alerta su potencial poético, a pesar del hostigamiento constante, a pesar de la persecución y la reducción irreversible de sus espacios. Y esto no es poco hoy, cuando las sociedades saciadas de Occidente titubean, desconcertadas, ante los síntomas de una sensibilidad entumecida por racionalismos burocratizados y omnipotentes tecnocracias.

Pero retomemos el tema de las posibilidades críticas de los sectores tradicionales. Cuando se quiebra desde afuera la unidad mítica de la cultura, lo que hoy llamamos arte

popular nace marcado por una ambigüedad fundamental: por un lado, resulta dominado y excluido; por otro, carece de mecanismos retóricos para refutar las condiciones históricas de la dominación: sus formas están diseñadas para apuntalar la historia, no para impugnarla. Las formas del arte indígena crecen nombrando el núcleo de sentido que organizaba aquel universo hoy hecho jirones; las del arte campesino tienden a expresar armónica y serena, alegremente por momentos, sus creencias y expectativas en torno a su diario enfrentar la naturaleza en pos de una historia entrecortada. Pero como los sectores que producen esas formas ven amenazadas sus posiciones por el avance de las fuerzas dominantes, procuran defender sus territorios simbólicos mediante una actitud de resistencia básica ante la homogeneización que procuran esas fuerzas.

Hay otra ambigüedad en ese movimiento confuso de conservación-resistencia y de cambio-enriquecimiento: según sirva o no a la comunidad, la tradición puede ser retardataria o impugnadora y la asimilación, alienante o dinamizadora. En este sentido Chauí caracteriza la cultura popular como esencialmente ambigua, y la define como mezcla de conformismo y resistencia, de atraso y de deseo de emancipación (Chauí, 1986). Giménez, por su parte, describe bien esa ambigüedad cuando habla de cultura religiosa rural:

“Por una parte es el último baluarte ofensivo de la identidad campesina frente a la agresión de la sociedad capitalista envolvente, pero, por otra parte, perpetúa el inmovilismo y el atraso. Es fuente y estímulo principal de la vida festiva y de la expresión estética del pueblo, pero también la flor marchita de una cultura de la pobreza y de la opresión. Es una fiesta que danza en torno a una utopía de abundancia y de liberación en lo imaginario, pero a la vez un formidable obstáculo para la comprensión crítica de la condición propia. Es una fuerza de impugnación hacia fuera, pero a la vez una fuerza de conformismo y de resignación hacia adentro”. (Giménez, 1978: 248).

Desde el momento en que no existen fronteras estables que separen la cultura subalterna de las formas hegemónicas, ni parapetos muy firmes que la protejan de sus embates, tales formas, más fuertes siempre, la acosan e invaden constantemente. Los valores y paradigmas centrales hacen frecuentes incursiones en el campo popular, se infiltran y ocupan distintos emplazamientos; a veces son repelidos o hechos cautivos, pero muchas otras, sus poderosas imágenes, inoculadas en la comunidad subalterna, engendran frutos espurios, verdades degradadas. Es ya demasiado conocido el hecho de que los mecanismos hegemónicos inculcan en las culturas subordinadas formas que encubren la figura de la sujeción y sabotean

una autocomprensión sistemática de los dominados en cuantos tales: ni el arte indígena traduce en conjunto la marginación y el despojo, ni el campesino, la explotación y la miseria.

De ahí el carácter bivalente de la cultura popular, lastrada por pesadas convenciones tradicionales y embarcada a medias en proyectos ajenos. Muchas veces sus formas pueden resistir impidiendo la entrada de las impuestas o capturándolas para convertirlas a la causa propia. Pero para que esto ocurra deben existir, a más de reservas formales fuertes y bien entrenadas, sentimientos y valores, experiencias y verdades que las sostengan; no sólo los aspectos significantes, sino los propios contenidos ideológicos deben ser neutralizados o desviados para que las formas puedan actuar libremente y desencadenar otros contenidos.

Por último, no puede expresarse en formas artísticas lo que no existe en las prácticas sociales concretas; es imposible sacar formas de lo imaginario sin ningún apoyo en lo real.

Lo popular como tema

La postura que será considerada ahora, presupuesta en casi todas las anteriores, entiende que el arte popular es aquel que tematiza ciertos aspectos, generalmente idealizados, de la práctica del pueblo. Es decir, hace del motivo el portador de lo popular y, al hacerlo, reitera el repertorio de un arte definido desde la pura referencia: escenas de luchas obreras o campesinas, cuando no de bucólicos paisajes; altivos rostros indígenas o emotivas imágenes de la producción de las masas trabajadoras, sus fiestas y su quehacer cotidiano.

En este punto valen tanto las críticas derivadas de un enfoque socioantropológico como las basadas en la propia teoría del arte: el esfuerzo de representar la vida del pueblo no busca construir formas que enfrenten, desde su propia organización significativa, la “realidad” del indio o el mestizo asumiendo la perspectiva de sus culturas, sino que se limita a describirla literalmente desde miradas ajenas. Y está claro que nunca será el tema lo que define lo específico de una cultura; el motivo, lo inmediatamente denotado, es apenas un punto de partida para elaborar complejos significantes que puedan hacerse cargo de los muchos contenidos que no deja ver la mera referencia. El arte da cuenta de la realidad, pero lo hace a partir de las formas que la enfrentan, la expresan o la niegan y no desde la presentación de aspectos inmediatos suyos. Pero el *tematismo* mira estos aspectos desde afuera; los considera unívocamente y apunta a sentidos invariables, a verdades prefijadas.

Un concepto de arte popular

A partir de lo desarrollado hasta ahora, en este texto se define el arte popular como el conjunto de formas estéticas producidas por sectores subalternos para apuntalar diversas funciones sociales, vivificar procesos históricos plurales (socioeconómicos, religiosos, políticos), afirmar y expresar las identidades sociales y renovar el sentido colectivo. Así, resulta válido hablar de arte popular en cuanto es posible reconocer dimensiones estéticas y contenidos expresivos en ciertas manifestaciones de la cultura popular. Lejos de ocurrir desgajados de su realidad social, estos contenidos y aquellas dimensiones forman parte activa de su dinamismo y aun de su constitución. Y en cuanto significan, al menos en parte, una manera alternativa de la comunidad de verse a sí misma y comprender el mundo, las diversas manifestaciones del arte popular implican además un factor de autoafirmación y una posibilidad política de réplica.

En este trabajo se define lo popular atendiendo el lugar subordinado que ocupan determinados sectores; la cultura popular, considerando la elaboración simbólica de esa situación y el arte popular como un cuerpo de imágenes y formas empleadas por esa cultura para replantear sus verdades. El arte no ocupa más que un rincón reducido y agudo dentro de los terrenos amplios de lo cultural: un puesto de límite, una zona crispada e intensa que desestabiliza las certezas instituidas por la cultura para discutir los límites de la sensibilidad colectiva e intensificar la experiencia social.

Lo expuesto en el párrafo anterior tiene dos consecuencias. Por una parte, permite discutir una definición del arte popular sustentado en propiedades sustantivas: rasgos intrínsecos provenientes de su origen (tradicional, campesino), de sus técnicas (procesos manuales de producción, rusticidad) o cualidades formales prefijadas que lo definirían esencialmente y le serían propias (“ingenuismo”, uso del color y la profundidad, grado de abstracción). Lo que caracteriza el arte popular es la capacidad de un grupo diferente de procesar estéticamente su propio tiempo y de reconocerse en esa operación. Deviene inútil, pues, pretender determinar en abstracto el estilo del arte popular. Existen, de hecho, diversos rasgos expresivos compartidos, afinidades formales que identifican comunidades, grupos, periodos y aun autores, pero esos trazos no pueden ser erigidos en pautas normativas según las cuales se pueda dictaminar que una pieza sea o no popular.

Por otra parte, el concepto de arte recién propuesto (como punto extremo de condensación dentro de la cultura) supone que no todo lo cultural es artístico y, aun, que no todas

las culturas populares generan formas artísticas. El arte es exigente en condiciones propicias; para convocar su manifestación, la colectividad requiere cohesión social, memorias densas y proyectos firmes; pero, además, requiere terrenos bien abonados y reclama climas sutiles; atmósferas especiales, requisitos desconocidos. Pueden aventurarse conjeturas acerca del porqué una comunidad destila ciertas formas en un momento determinado, mientras otra permanece seca y silenciosa, pero es imposible explicar la esquiva aparición de esas formas, movida por mecanismos oscuros y ocurrida tras confusas razones: la caprichosa presentación de lo poético siempre burlará las previsiones y expectativas de los conceptos.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1981): *Mitologías*, Siglo XXI, México.
- BARTOLOME, Miguel A., ROBINSON, Scout (1971): “Indigenismo, dialéctica y conciencia étnica”, *Journal de la Société des Americanistes*, Tome LX, Extrait, Au siegue de la Société Musée de l’Homme, París.
- BARTRA, Eli (1983): “Retorno de um mito: a arte popular”, en *Questão Popular. Arte em Revista*, 2ª edic. 3 CEAC (Centro de Estudos das Artes Contemporâneas), São Paulo.
- BLANCO, José Joaquín (1982): “Los intereses privados y la cultura popular”, en *Culturas Populares y Política Cultural*, Museo de Culturas Populares, México.
- BRUNNER, José Joaquín (1985): *Notas sobre cultura popular. Industria cultural y modernidad. Material de discusión*, Programa FLACSO N° 70, Santiago de Chile.
- CHAUÍ, Marilena (1986): *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*, Editora Brasiliense, São Paulo.
- DUFRENNE, Mikel (1982): “El arte y la ciencia del arte, hoy”, en DUFRENNE, M., KANPP, V.: *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. Arte y Estética*. Derecho, Tecnos, Unesco, Madrid.
- ESCOBAR, Ticio (1993): *La belleza de los otros (arte indígena del Paraguay)*, RP y Museo del Barro, Asunción.
- ESCOBAR, Ticio (1997): *El arte en los tiempos globales*, Don Bosco, Asunción.
- ESCOBAR, Ticio (2008): *El mito del arte y el mito del pueblo*. Cuestiones sobre arte popular, Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile.
- GIMÉNEZ, Gilberto (1978): *Cultura popular y religión en el Anahuac*, Centro de Estudios Ecuménicos, México.
- LYOTARD, Jean-Francois (1982): “La aproximación sicoanalítica, en el arte y la ciencia del arte, hoy”, en DUFRENNE, M., KANPP, V.: *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. Arte y Estética*. Derecho, Tecnos, Unesco, Madrid.
- MARGULIS, Mario (1984): “La cultura popular”, en COLUMBRES, A. (comp.), *La cultura popular*, Premiá, La Red de Jonás, 4ª edic., México.
- MUKAROVSKY, Jan (1977): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, edición crítica de Jordi Llovet, Gustavo Gili S.A., Barcelona.
- NAJENSON, José Luís (1979): *Cultura nacional y cultura subalterna: dos categorías para la antropología de América Latina*, Universidad Autónoma de México, México.
- SALERNO, Osvaldo (1983): *Artesanía y arte popular*, Cuadernos de Divulgación, Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo, Asunción.

GENIUS LOCI: ENTRE ARTISANAT ET DEVELOPMENT LOCAL

Marilena Vecco

Introduction

Dans son acception communément admise au niveau institutionnel, “la culture au sens large peut être considérée comme l’ensemble des éléments spirituels et matériels, intellectuels et affectifs uniques qui caractérisent une société ou un groupe social. Cela comprend non seulement les arts et lettres, mais aussi bien que les modes de vie, les droits fondamentaux des êtres humains, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances”¹. La culture donne un sens à la vie en société, en participant à la création de limites qui font les territoires et par la suite qu’ils vont caractériser les sites². Dans ce contexte, deux conventions doivent être mentionnées: la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, respectivement de 2003 et 2005. La première, en particulier, définit le patrimoine culturel immatériel comme les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire (know-how) —ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés— que les communautés, les groupes et, dans certains cas, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, leur histoire et de leur interaction avec la nature. Cela leur procure un sentiment d’identité et de continuité, permettant ainsi le respect de la diversité culturelle et de la créativité humaine. Parmi les domaines d’expression du patrimoine immatériel les connaissances et savoir-faire liés à l’artisanat ont un rôle central. Cette approche, favorablement acceptée au niveau international, a été enrichie par Claval (2003) avec les trois idées directrices proposées pour la géographie culturelle:

1. Conférence mondiale sur les politiques culturelles. Rapport final de la conférence internationale organisée par l’UNESCO à Mexico City du 26 juillet au 6 août 1982. Publié par la Commission UNESCO Allemande. Monaco de Bavière: K. G. Saur 1983 (Rapports des conférences de l’UNESCO, n. 5, p. 121).

2. *Ivi*.

- la culture est une création collective et renouvelée par les hommes. Elle donne aux hommes de codes qui leur permettent de s'adapter à des conditions changeantes et d'innover;
- la culture donne aux hommes les moyens pour s'orienter, apprendre, et ensuite utiliser l'espace;
- les cultures changent dans le temps (Claval, 2003: 287).

Depuis les années quatre-vingt du XXe siècle cette approche géographique se conjuguent avec l'émergence du concept de territoire en économie. La crise économique et les limites du modèle post-fordiste de développement ont contribué à la prise de conscience que le développement n'est pas seulement lié à l'économie. Il mobilise également les facteurs d'ordre culturels, sociaux et environnementaux qui ont des effets sur les agents de ce développement, sur leur manière d'agir et d'utiliser la ressource territoire et lieu (Greffé, 2005: 25). Pouvons-nous affirmer que nous assistons à une renaissance culturelle de l'économie dans laquelle la cognition et la culture trouveront leur statut en tant que facteur de production dans le contexte territorial?

Selon la même définition de l'UNESCO, la ressource est "l'ensemble des aspects spirituels et matériels, intellectuels et affectifs uniques qui caractérisent une société ou un groupe social", c'est-à-dire tous les outils matériels et immatériels à la disposition d'une communauté donnée. Parmi les ressources qui peuvent être mobilisées au niveau local afin de définir un lieu, l'artisanat joue un rôle clé. En fait, il peut aider à le délimiter, identifier et structurer en réseau et/ou système et à le caractériser par rapport à d'autres endroits.

La question du rôle de la culture artisanale dans les processus d'identification et de mobilisation des ressources territoriales trouve un continuum dans les politiques de développement: "Ne pourrait-t-on pas aller plus loin en passant de l'économie de la culture, celle qui montre les implications économiques des choix culturels, à l'économie culturelle, celle qui montre en quoi le développement culturel d'un pays renforce ses aptitudes à la créations ou à l'innovation économique et inversement" (Greffé, 1990: 25).

Dans notre approche, l'artisanat est considéré comme un produit (output) et une ressource (input). Sans négliger le premier aspect, à travers lequel l'artisanat du lieu est directement exploité, nous mettrons l'accent sur l'artisanat dans le cadre du processus de production suivant deux lignes différentes. L'artisanat, participant comme actif dans le processus de production d'un bien, est utilisé pour atteindre un objectif spécifique et il a une valeur. Il

est donc important de comprendre comment la ressource « savoir-faire » d'un lieu devient un actif.

Deuxièmement, l'artisanat affecte et influence d'autres ressources. Comment l'artisanat opère pour les mobiliser et transformer afin de générer de nouvelles activités? Deux hypothèses différentes sont présentées dans cet article. La première considère l'artisanat comme un élément essentiel du processus d'innovation et de création d'emplois dans les lieux tandis que la seconde présente le métier en tant que source d'une qualité spécifique du lieu. Après avoir rappelé le rôle de l'artisanat dans le processus de mise en place du lieu, la même question sera traitée en termes de développement économique local. L'objectif est de montrer que l'artisanat est le produit d'un lieu spécifique, mais en même temps est une ressource convertible en actif, capable aussi d'identifier et de développer de nouvelles ressources.

Le lieu entre définitions et caractéristiques

Le lieu peut être défini comme « un espace avec un caractère distinctif. Depuis l'antiquité, le *genius loci* a été considéré comme une réalité concrète que l'homme affronte dans la vie quotidienne. [...] un ensemble de choses concrètes avec leur substance matérielle, forme, texture et couleur. Toutes ces choses définissent ensemble un "environnement" qui est l'essence du lieu. En général, le lieu est défini par sa nature ou "l'atmosphère". Un lieu est donc un phénomène "global" qualitatif, qui ne peut être réduit à une de ses caractéristiques individuelles, comme par exemple, celle des relations spatiales, sans perdre de vue son caractère concret. [...] Alors que l'espace indique l'organisation tridimensionnelle des éléments du lieu, le "caractère" signifie "l'atmosphère" général, qui représente la propriété la plus pertinente de n'importe quel lieu. [...] Nous devons reconnaître que, en général tous les lieux ont un caractère et que ce caractère est le principal mode de "production" a priori du monde. Le caractère d'un lieu est en partie aussi une fonction temporelle: il change avec les saisons, le cours de la journée et la situation météorologique (Norberg-Schulz, 1979, 2007: 6, 8, 11, 14).

La définition proposée par Norberg-Schulz est pleine d'idées d'analyse pour mettre en évidence que, dans la notion de lieu, non seulement la dimension tangible, mais aussi celle intangible est cruciale pour la dénotation du lieu. Le lieu peut être défini comme une entité concrète construite mais en même temps intangible, ayant un caractère multi-dimensionnel, qui est basé sur une cohérence géographique, historique, culturelle, architecturale, aussi bien

qu'économique et sociale. L'interaction de ces dimensions caractérise l'unicité qui distingue les différents lieux.

Élément commun à plusieurs endroits est d'être des écosystèmes. Leur existence est basée sur les principes suivants:

— **Principe de l'interdépendance:** tous les membres d'une communauté écologique sont impliqués dans un vaste réseau complexe de relations. Ils tirent leurs propriétés essentielles et, en fait, leur existence même des relations avec les autres membres (Capra, 1996).

— **Principe de coopération ou de partenariat:** les échanges cycliques d'énergie et des ressources dans un écosystème sont soutenus par une coopération généralisée. La tendance est d'associer, forger, et vivre l'un dans l'autre ou l'un attaché à l'autre.

— **Principe de flexibilité:** la flexibilité d'un écosystème est une conséquence de ses multiples boucles de rétroaction, qui tendent à ramener le système à l'équilibre dès qu'il y a un écart par rapport à la norme en raison de l'évolution des conditions environnementales.

— **Principe de la diversité:** dans l'écosystème la complexité du réseau est une conséquence de sa biodiversité. Une communauté écologique diversifiée est une communauté élastique, résiliente, capable de résister et de s'adapter aux perturbations, car elle contient de nombreuses espèces dont les fonctions écologiques se chevauchent et se complètent mutuellement.

Sur la base de la représentation du lieu comme un écosystème, nous pouvons affirmer que le lieu est un système autopoïétique, c'est à dire un système qui se redéfinit sans cesse et qui en interne se soutient et reproduit lui-même. C'est un système dans lequel chaque composant est conçu pour participer à la production ou à la transformation d'autres composants dans le réseau multidimensionnel, qui est basé sur sa cohérence géographique, historique, culturelle, architecturale et économique. Cette cohérence marque la distinction, l'unicité et sa significativité du lieu.

De cette façon, le lieu, conçu comme écosystème se construit sans cesse, est produit par ses composants et il les produit à son tour; cette reproduction a comme objectif dans le temps que dans l'espace (résilience), mais aussi l'innovation et l'évolution du lieu, étant donné que le lieu grâce à sa résilience se régénère et s'enrichit avec de nouvelles significations, qui renforcent davantage sa spécificité et de son importance.

D'un point de vue économique, nous pouvons attribuer les caractéristiques suivantes à la notion de lieu:

- l'**unicité**,
- l'**être irremplaçable**,
- la **non-reproductibilité** (Greffé, 1999: 50),
- la **non-homogénéité**,
- la **significabilité**,
- la **durée et l'irréversibilité**, lorsqu'il est endommagé ou détruit, un lieu ne peut pas être restauré ou reconstruit dans sa forme originale. Il s'ensuit que, pour continuer à en bénéficier il est nécessaire de le conserver. Ce n'est pas une question de volonté mais la nécessité de préserver "the need to conserve what, because of its age, is subject to decay" (Vecco, 2006: 45). Il s'agit d'un besoin évident de maintenir une perspective anthropologique;
- **une durée** de vie étendue par rapport à la durée des biens économiques. Dans ce cas, les notions de court, moyen et long terme doivent être considérées sous un angle différent; est un bien commun: il s'agit d'un bien caractérisé par la non-exclusion (une fois "produit", personne ne peut être exclu de la consommation du bien), et la rivalité (la consommation par une personne empêche les autres de le consommer).

Il a aussi quelques caractéristiques du patrimoine culturel:

- c'est un **bien d'expérience**: dont la qualité peut être jugée seulement après l'avoir consommé;
- c'est un **bien multidimensionnel et "multivalorial"** dans le sens où il peut appartenir à plusieurs dimensions de sens (économique, social, culturel, etc.) et qu'il reçoit de ce fait des valeurs différentes;
- c'est un **capital culturel** "which embodies the community's value of its social, historical, or cultural dimension", un "cultural capital is the stock of cultural value embodied in as asset". Cette notion est utile pour comprendre le concept de lieu, du point de vue économique, dans le sens où il permet d'exprimer la valeur complexe (Fusco Girard, 2000: 62) du lieu où les catégories économiques et les outils traditionnels sont insuffisants. Cette notion est le trait d'union entre le système économique et le système culturel;
- la **double nature de tangibilité et d'intangibilité**: le site a également un caractère intangible lié aux valeurs, au sens qu'il transmet.

L'artisanat comme un élément constitutif des lieux

L'artisanat peut d'abord être considéré comme une production directe, ayant un rôle fondamental dans les processus de spécification et de dénotation des lieux. Dans la cohérence multidimensionnelle dont nous avons parlé précédemment, souvent un élément tend à être privilégié par rapport à un autre. Par exemple, l'artisanat peut être mobilisé pour expliquer le support d'identité d'un lieu. Par exemple, certaines sociétés autochtones peuvent s'identifier que par leur espace. Elles ont besoin de se référer à l'endroit où elles vivent afin d'exister.

Le site doit être caractérisé par une double nature: matérielle et symbolique. À cet égard, la définition du territoire de Guy de Meo peut être récupérée et bien adaptée à celle de lieu: “[il étant le territoire] avant tout une construction sociale [...]. Sa vertu essentielle réside sans doute dans le fait que sa construction mobilise tous les registres de la vie humaine et sociale. Son édification combine les dimensions concrètes, matérielles mais aussi les dimensions idéelles des représentations et des pouvoirs” (Di Meo, 2001: 273).

- La culture contribue à la distinction d'un lieu par rapport à un autre, mais peut aussi contribuer à sa limitation. Une étude de 2003 sur le rôle de la culture dans les projets de réorganisation territoriale a identifié trois types de territoires:
 - les territoires culturels pertinents: il s'agit des territoires fortement caractérisés par des lieux avec une forte connotation historique et culturelle;
 - les territoires culturels “nommés”: les noms de lieux sont révélateurs de l'histoire de la région et montrent un fort ancrage dans les traditions au niveau local. La topographie révèle les méthodes de construction des lieux;
 - Les territoires structurés: la culture génère des réseaux structurant le territoire. La structure est basée sur la relation entre les lieux qui caractérisent et structurent le territoire. Cette structure se manifeste concrètement (par exemple par la création de parcours thématiques axés sur les produits locaux) et symboliquement, associant l'expérience que révèle l'héritage du lieu et les sens qu'il propose (La soudière, 2004: 66-67).

L'artisanat comme produit spécifique du lieu

Dans le cadre de l'économie de la culture, à la suite de l'affirmation à échelle mondiale de quelques industries, nous pouvons détecter le développement de produits artisanaux

aussi bien que celui de produits culturels génériques. Par exemple, la musique classique — même si elle est un produit localisé, les techniques et les procédés de fabrication et de diffusion permettent d’atteindre le marché mondial— présente les caractéristiques d’un produit générique culturel:

- la nécessité de grands moyens;
- elle adopte la reproduction en série;
- elle est au service du marché;
- elle est fondée sur l’organisation du travail de type capitaliste, qui transforme le travailleur créateur et la culture en produit culturel (Warnier, 2002: 16).

L’espace devient un lieu de diffusion, dont le but est essentiellement de faciliter les échanges.

Une autre approche consiste à créer des produits culturels spécifiques aux lieux, étant généré par un ensemble de savoir-faire, de culture et d’histoire. Ces produits développés en relation avec un territoire deviennent plus tard les caractéristiques particulières du lieu qui sera organisé pour les préserver au niveau local.

Par exemple, nous pouvons citer la production artisanale en bois de la Vallée d’Aoste, la tradition de fabrication du violon de Crémone, la tradition de la verrerie à Murano, le savoir-faire de la maroquinerie Florentine. Il s’agit de produits faits à la main qui sont fondés sur un patrimoine intangible transmis d’une génération à l’autre. A travers ces exemples, nous pouvons affirmer les spécificités du produit artisanal:

- le produit est créé à partir des références culturelles spécifiques d’un lieu;
- les moyens et les ressources utilisés impliquent une participation forte des acteurs locaux;
- enfin, une organisation spatiale spécifique est créée pour renforcer et maintenir cet attachement au lieu.

L’artisanat émerge alors comme une ressource pour créer d’autres activités.

La ressource artisanat come actif économique

Si l’on considère l’artisanat comme u lors il peut être considéré aussi comme une ressource. La difficulté de l’analyse dépend de sa nature intangible. Cet obstacle peut être surmonté

en partie en partant de la dimension tangible du patrimoine culturel afin de saisir celle intangible. Les patrimoines artisanaux peuvent être considérés comme des détecteurs ou des métonymies de la ressource artisanat du lieu, car ils nous permettent d'identifier et de caractériser les ressources culturelles qui ont contribué à la construction d'un lieu. Ces patrimoines artisanaux peuvent être caractérisés par un double processus. Le premier est celui de la transmission qui permet le passage intergénérationnel à moyen et à long terme. Le transfert du patrimoine s'accompagne d'une activité de sélection sous l'influence des cultures contemporaines. Ce processus de sélection comporte plusieurs étapes: l'abandon, l'identification, la protection, la conservation, la restauration, l'exposition, la valorisation par de nouveaux usages et, dans certains cas, la destruction. Cette transformation a été analysée par Barel sur la base de la comparaison entre logique capitaliste et logique patrimoniale (Barel 1981: 34). La gestion du patrimoine n'est pas concernée ou concerne très peu la maximisation ou l'optimisation. La gestion d'un patrimoine, c'est transmettre presque entièrement un stock d'opportunités et ainsi la possibilité d'en créer de nouvelles. L'objectif est de protéger la diversité afin d'éviter le problème de l'irréversibilité. Ce processus nous permet de proposer un emplacement spécifique du patrimoine par rapport à la culture. Le premier pourrait être considéré comme un stock accumulé au fil du temps, qui se transforme, sous l'influence des facteurs culturels constamment en développement, selon l'évolution des lieux et des relations entre les acteurs qui les animent. Le patrimoine serait alors la matérialisation d'un flux permanent saisi/ qui fait l'objet d'appropriation par les acteurs locaux, au service de la construction spatiale. Le patrimoine, cependant, n'est pas seulement un stock mais aussi une ressource, dont la spécificité est d'être un ensemble composé de connaissance et des patrimoines du passé, qui sont des actifs tangibles et intangibles. Il ne s'agit pas simplement de la "transformation en produits des ressources assimilables à des stocks, mais de la capacité créatrice des hommes [...] à renouveler leur relation avec la culture et la nature" (Barel 1981: 34). Le patrimoine comme une ressource subit une double évolution. D'une part, nous assistons à l'extension continue du champ d'application et de définition. Il inclut, outre les monuments, le patrimoine naturel, les paysages, des systèmes de représentation (Vecco; 2006: 37). D'autre part, le mouvement d'extension porte sur les acteurs et les institutions concernés: des spécialistes du patrimoine aux conservateurs jusqu'aux institutions, telles que les autorités locales et les associations. Cette évolution du patrimoine peut "être comparée à celle des lieux. La multiplication est accompagnée par toute utilisation du patrimoine comme une production de sens qui informe soit des formes de sociabilité, soit de leurs relations avec les formes institutionnelles, politiques et économiques" (Glevarrec, 2002: 412). La ressource patrimoniale se

structure sur le territoire, permettant de représenter l'histoire et le symbole d'un lieu. Un exemple peut nous aider à comprendre cette logique: le Canal du Midi classé au patrimoine mondial par l'UNESCO en 1996, à différentes échelles de représentation, symbole du commerce dans le sud de la France au XVIII^e siècle et des relations entre Toulouse et le Languedoc. Encore en usage aujourd'hui, surtout dans le contexte du tourisme, ce canal voit croître par l'exploitation touristique, une valeur supplémentaire à sa valeur initiale en cours d'utilisation, un phénomène essentiel à son processus de patrimonialisation. Cet exemple montre le patrimoine comme une ressource, car il n'existe pas, sauf s'il est "perçu avoir une valeur d'usage. Elle doit être socialisée. En ce sens, une ressource est une relation sociale" (Brunet, Ferras, Thery, 1996: 433), car évoque la notion de valeur aussi bien que les notions d'échange des moyens de communication et d'éducation. Le patrimoine, comme objet transmis peut être sélectionné pour satisfaire des usages concernant la construction et le développement des lieux. Son statut est caractérisé par une évolution: d'objet donné il devient un bien commun (Klamer, 2003). En fait, il n'est pas exclusif, en ce sens le fait de l'employer n'empêche pas les autres acteurs de l'utiliser pour développer des buts différents. La culture patrimonialisée peut représenter une ressource économique qui qualifie et caractérise le lieu qui en bénéficie. Par la suite on analyse cette ressource non seulement comme produit mais comme un moyen de valorisation des autres produits.

L'artisanat comme opérateur de valorisation des ressources

Il s'agit de mieux comprendre le rôle de l'artisanat dans le processus de spécification et de connotation de la ressource territoriale. La nature et les modalités de coordination jouent un rôle essentiel. Cela suppose de "comprendre ce qui est révélé d'un lieu ou d'un espace à travers le jeu des acteurs impliqués dans le processus de coordination. La notion d'enracinement local signifie dans cette perspective, le résultat des réunions productives qui durent grâce à la mémoire fondée sur des coordinations du passé réussies". Nous pouvons alors identifier différentes formes de coordination potentielle (Colletis, Pecqueur 2004: cd-rom):

- l'artisanat comme élément de mobilisation de nouvelles ressources;
- l'artisanat comme élément du lien entre les ressources du territoire;
- et, enfin, l'artisanat en tant qu'élément d'attractivité territoriale.

La première forme de coordination peut être illustrée par l'exemple de la zone des Préalpes Méditerranéennes, une zone typique de production de lavande et des produits dérivés. Il s'agit d'une filière complète qui s'est établie au fil des années, au sein de laquelle les distillateurs occupent un rôle au niveau technique et économique en raison de leur capacité à stocker et déstocker la lavande en fonction de l'évolution des besoins. Au cours des années quatre-vingt le secteur a été affecté par une crise sans précédent causée par l'importation d'essences de lavande d'origine chinoise et bulgare et par l'introduction, dans les industries de produits d'hygiène, des produits résultant de transformations chimiques. La culture subit une forte baisse, et aucune aide publique n'a été accordée pour équilibrer le marché. A cette époque, vivaient dans ces régions des néo-ruraux, arrivés dans les années soixante, qui malgré les difficultés d'intégration, ne renoncèrent pas à appliquer des techniques agricoles traditionnelles. Parmi ceux-là, il y avait des couples hollandais, qui, grâce à leurs compétences linguistiques et leurs relations entretenues avec leurs milieux urbains d'origine, se saisirent de la demande dans le domaine du bien-être et commencèrent à cultiver des herbes comme le thym et mélisse. Les difficultés caractérisèrent la production mais non la commercialisation de ces produits. Pour surmonter ces obstacles, ils créèrent une coopérative qui réunissait les fabricants locaux possédant les techniques de collecte et de conservation. Au fil du temps, une filière complète s'est formée: en amont du savoir-faire local et en aval, un dispositif commercial fondé sur une bonne capacité de pénétration du marché.

Les analyses économiques qui proposent la notion de territoire, donc celle de lieu, ont en commun le fait qu'elles ne considèrent pas l'espace comme une réalité administrative ou physique, mais comme le résultat de l'action humaine. Il en résulte que l'espace n'est pas un réceptacle ou un ensemble de distances, mais un ensemble de "rapports techniques, des relations économiques et sociales entre les agents situés à des endroits différents" (Aydalot, 1986: 361). Cela implique qu'il n'y aurait pas d'espaces vides qui peuvent être modélés par les entreprises grâce à leur action, mais uniquement des régions, des villes et des lieux avec leur propre histoire. Ces espaces, plus ou moins riches en interactions entre les agents, donnent lieu à des processus d'apprentissage collectif. Ces caractéristiques définissent la notion de lieu, un espace privilégié de relations non marchandes entre les agents (Benko, Lipietz, 2000: 346). Une dernière approche propose de placer l'artisanat comme un élément d'attractivité territoriale. Bien que la concurrence entre les territoires s'exprime le plus souvent par des critères de nature économique, certains territoires ont construit un positionnement basé sur l'artisanat.

Conclusions

Cet article s'est proposé de mieux définir le rôle de l'artisanat dans le processus de construction des lieux et de mieux comprendre les conditions dans lesquelles l'artisanat peut devenir une ressource ainsi que sa relation avec le mode d'organisation. Cet ensemble est la base du fonctionnement de l'entité lieu et permet le passage d'une ressource potentielle à un actif. Une région riche d'un point de vue culturel ne fonctionnera pas sans organisation. A l'inverse, une forte organisation territoriale ne peut fonctionner sans une base culturelle/artisanale solide.

Par la suite, l'article a pris en compte la relation entre patrimoine du lieu et artisanat local. Le premier fonctionne comme un stock d'opportunités, qui se transforme continuellement sous l'effet d'un double processus de transmission et de sélection ; cela n'est pas simplement un stock prêt à être mobilisé. Les cultures artisanales locales, qui s'expriment par le biais des acteurs locaux, déterminent ce processus de sélection qui intervient également afin de rendre ces patrimoines ressources territoriales/locales. Enfin, l'artisanat peut également fonctionner dans le sens de la mobilisation d'autres ressources; ceci permettant de distinguer entre une ressource spécifique et une ressource générique, mais aussi d'en exploiter de nouvelles.

Bibliographie

- AYDALOT P. (1986): *Milieus innovateurs en Europe*, GREMI, Paris.
- BAREL Y. (1981): "Territoires et codes sociaux", ronéo, citée par Georges GOYET, in *Montagnes Méditerranéennes* n° 15, juillet 2002.
- BARRERE Ch. (2001): «Les économistes face à l'objet patrimoine» *Les entretiens du patrimoine 2001*, Université de Reims, Reims.
- BENKO G., LIPIETZ A. (2000): *La richesse des régions, La nouvelle géographie socio-économique*, Economie en liberté, PUF, Paris.
- BRUNET R., FERRAS R., THERY H. (1996): *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, La Documentation Française, Reclus Paris.
- CLAVAL P. (2003): *Géographie culturelle: une nouvelle approche des sociétés et des milieux*, Armand Coli, Paris.
- COLLETIS G., PECQUEUR B. (2004): «Révélation de ressources spécifiques et coordination située », Groupe de Recherche « dynamiques de proximité », CD-ROM présentant la synthèse des rencontres des 17-18 juin 2004.
- DI MEO G. (2001): *Géographie sociale et territoire*, Ed Nathan Université, Paris.
- FUSCO, L. (2000): *Risorse architettoniche e culturali: valutazioni e strategie di conservazione. Una analisi introduttiva*, F. Angeli, Milano.

- GLEVAREC H., SAEZ G. (2002): *Le patrimoine saisi par les associations*, La Documentation française, Paris.
- GREFFE X. (1990): *La valeur économique du patrimoine*, Anthropos, Economica, Paris.
- GREFFE X. PLIEGER S. (2005): *Culture and local development*, OECD, Paris.
- KLAMER A. (ed. 2000): *The Value of Culture*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- LANDEL P.A., TEILLET P. (2003) : *La place de la culture dans la recomposition des territoires, le cas des pays issus de la loi Voynet*, Grenoble, Observatoire des Politiques Culturelles, Grenoble.
- LA SOUDIÈRE M. (2004): “Lieux dits nommer, dénommer renommer”, *Ethnologie française*, XXXIV, 1, 58-71.
- MATTEACCIOLI A. (2004): “Mise en scène territorialisée d’une ressource historico-socio-culturelle et développement local durable : le Puy du Fou en pays Haut-Vendéen » *Ressources naturelles et culturelles, milieux et développement local*, GREMI, Neuchâtel, Editions EDES.
- NORBERG-SCHULZ CH. (1979, 2007), *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente Architettura*, Electra, Milano.
- ORLEAN A. (2002): «Le tournant cognitif en économie», *Revue d’Economie Politique*, 112, 5, 717-738.
- VECCO M. (2006), *Economie du patrimoine monumental*, Economica, Paris.
- WARNIER J. P. (2002), *La mondialisation de la culture*, Editions La découverte, collection repères, Paris.

DEONTOLOGIE DU TRAVAIL ARTISANAL.

L'acte artisanal du point de vue des *sùfis* Hamid Triki

*Que la navette de chacun de vous lui tienne lieu de chapelet,
Ou bien qu'il articule ses doigts en pratiquant la couture,
Ou encore en tressant des objets de vannerie.*
Imam Chàdili à ses disciples (XII^e siècle)

Cette contribution aspire à situer l'acte de l'artisan dans l'environnement historico culturel musulman, particulièrement dans la perspective des *sùfis* magrébins et andalousis. L'acte est fondé sur deux principes de tradition islamique: Dieu est beau et il aime la beauté. Dieu fait bénéficier de sa miséricorde celui qui, en exécutant un travail, tend à le réaliser aussi parfaitement que possible. Ces principes fondent le comportement de l'artisan sur les plans éthique et mystique. Ils le poussent à aller au-delà en tant qu'être humain redevable, devant Dieu, de sa mission au service de la communauté! Ainsi devrait être l'artisan; ainsi furent effectivement plusieurs parmi eux.

Artisans et enseignement des *sùfis*

Depuis l'époque médiévale, les *sùfis* ont privilégié la résidence dans les quartiers d'artisans, comme ce fut le cas à Marrakech dans la zone appelée, au cours du XII^e siècle, *al-jànib ash-Sherqî* (le côté Est). Considéré, d'autre part, sous l'angle rituel sunnite, l'acte de l'artisan ne doit être entrepris qu'une fois que l'intéressé ait déclaré de bonne foi que son intention (*an-Niyya*) est avant tout un acte de piété indemne de toute arrière-pensée illicite. Ensuite le travail est initié par l'évocation du nom divin, puis par une prière à l'adresse du Prophète. Certains métiers nécessitent une cadence sont accompagnés d'airs chantés dont les coups mesurés donnent le rythme du travail. C'est le cas des terrassiers dont le rythme est alors soutenu par des prières du genre: *Dieu bénisse le Prophète*. De leur côté, les *sùfis* ayant opté pour l'exercice d'un métier composaient de légères pièces à résonnance mystique pour accompagner leurs actes. Citons, à titre d'exemple, le cas de Sidi al-Halwi (Mon-

seigneur Pâtissier). Ce savant, né au XII^e siècle à Séville où il a exercé la haute charge de qâdi, s'installa par la suite à Tlemcen où il s'est converti en pâtissier. Avec un rythme de claquement des mains, il harpentait les rues, tournait et dansait en chantant des vers sur l'amour divin :

“Toi, mon seigneur! Goûte et goûte encore à cette merveille de la création!
Quintessence des fleurs, (...)”.

Pour donner l'exemple aux citoyens, un autre sûfi qui fut un éminent professeur à la Qarawiyyin à Fès n'hésitait pas, après son cours, à revêtir l'humble tunique du tanneur, et à traverser ainsi la cité à destination de la fosse de son atelier. Ce témoignage par le travail rejoint cette recommandation du grand sûfi andalusi Ibn Masarra (XII^e siècle):

“Ô mon fils ! s'il faut absolument rechercher le bien de ce Bas-Monde
(), ne les recherche surtout pas en utilisant, à cette fin, la religion. Pars plutôt
à leur quête par le travail de tes mains ().

Ô mon fils ! il est plus salubre pour toi de consommer les biens de ce
Bas-Monde en jouant du tambour et de la flûte”.

Cette exhortation du travail verse dans le même sens que la recommandation (mise supra en exergue) de l'Imam ash-Shâdili qui invite à considérer l'outil comme un chapelet de prière. Les textes hagiographiques médiévaux du Maroc et al-Andalus ne cessent de rappeler les positions suivantes :

- La répugnance des sûfis à exploiter le travail des autres
- Le souci pieux de ne consommer que ce qui a été gagné à la sueur du front.

Ces principes réagissent principalement au phénomène du développement des Zawiyas, confréries religieuses dont certaines abusaient du labeur des autres. Ils s'en est suivi une forte polémique au Maroc et à Grenade aux XIII-XIV^e siècles. Elle opposa les faqih, Clercs détenteurs de la loi et les Shaykhs, directeurs spirituels des confréries. Le Faqih marocain al-Fichtali conclut son épître par cette position catégorique contre les dits Shaykhs: Aujourd'hui (XIII^e siècle), il n'est permis, écrit-il, d'avoir que deux sortes de maîtres : ceux qui enseignent la science et ceux qui apprennent un métier. Au cours du XIV^e siècle, les échos de cette polémique se sont répercutés, entre autre, dans l'œuvre d'Ibn Khaldûn.

Cela dit, les artisans, étant hors des cogitations intellectuelles, n'ont pas pour autant abandonné l'adhésion aux confréries qui fournissaient un cadre socio-religieux adapté à leurs besoins spirituels. Au Maroc, ils se sont affiliés aux tariqas, confréries auxquelles ils ont adhéres par l'intermédiaire des corporations des métiers. Il est fort significatif que les artisans groupés par corporation sont nommés Arbàb at-Turqa./ Ceux de la Tariqa, terme spécifique désignant également la confrérie religieuse. Il est un autre terme couvrant le même sens tant du côté des corporations que de celui des confréries. Il s'agit du mot Wadhifa, indifféremment utilisé pour les litanies d'un Shaykh spirituel et le travail rituellement effectué par les artisans, particulièrement ceux de la sparterie. On remarquera que ash-Shàdili fait allusion à ce genre de travail. Dans ce contexte, l'acte manuel est une prière au même titre que les litanies.

Au sein des corporations, les artisans choisissaient leurs saints patrons et célébraient leur commémoration en de multiples manifestations au cours de l'année. A Marrakech, Sidi bel-'Abbàs as-Sabti (XIIè siècle) est le patron des soyeux ; Ibn al-'Arif d'Almería (XIIè siècle) veille sur tous les métiers. A Fès, les soyeux tissent la Keswa luxueusement brodée destinée à couvrir le catafalque de Moulay Dris, le saint patron de la cité. Les tanneurs de Marrakech offrent à Moulay Brahim (XVIIè siècle), tous les ans, la chamelle rituelle qui emporte au sanctuaire situé dans le Haut-Atlas tout le mal de la cité.

De l'acte artisanal à la création artistique

Considéré sous l'angle sùfi, le travail artisanal revêt un caractère moral et spirituel. Il tient lieu des témoignages rendus à l'acte divin de la Création. En cela il est comparable à la notion chrétienne médiévale du témoignage par le travail. Pour les sùfis: "La Création est l'écho répété de la Parole primordiale, les choses sont le reflet des attributs de l'Être. Le monde des formes est une manifestation de celui des idées". Dès lors, il ne serait pas hors de propos de préciser qu'au-delà de l'acte de l'artisan, se profile celui de la création artistique telle qu'elle se manifeste dans l'art musulman en général, et notamment dans l'art maghrébo-andalusi. Cela est particulièrement perceptible dans les figures géométriques ainsi décrites par Rafael Pérez Gomerès: "En efecto en un deseo de manifestar con el lenguaje de la geometría su creencia en la existencia de la unidad (Allah) dentro de la multiplicidad, agotaron las estructuras geométricas planas posibles. Esta es la razón primera de la decoración geométrica de la Alhambra".

Les Testir —Art de la ligne— devient alors le moyen fondamental exprimant de manière abstraite l’amour du nombre et “tout le travail de l’artisan révèle une âme imprégnée du nombre”. Dans ce sens, l’entrelacs irradiant autour de l’étoile centrale constitue le motif le plus fréquent aspirant à réaliser l’infini par le recours à l’étoile à 6 ou 8 branches selon le principe d’un nombre égal à un multiple de 6 ou 8, soit 12, 16, 24, 32, 48, 64, etc.

Ainsi conçue, l’étoile centrale, destinée à la contemplation pure, est dégagée de tout ce qui peut en distraire, comme l’état de béatitude recherché par les sùfis dans la contemplation d’un astre. (fig. 1 et 2).

Pour sa part, l’art calligraphique arabe exprime de manière évidente “l’écho répété de la Parole primordiale”, et cela par le recours aux compositions doublées dites “écriture en miroir”.

Ces exemples suffiraient à appréhender l’art musulman sous un autre angle que celui d’une stricte application d’un quelconque interdit religieux relatif à une discutable prohibition de l’image. Le recours à l’abstraction et à la stylisation exprime le fait qu’on est en présence d’un art répondant à une sensibilité spécifique et à un objectif spirituellement très élevé. L’art de l’artisan, qui ne plane certes pas à une telle hauteur, n’est pas moins aussi motivé eu égard à la profonde foi qui l’anime. En cela, les deux modes d’expression se rejoignent en un même point de convergence.

Cela explique encore comment le simple travail artisanal est susceptible de constituer une intéressante passerelle vers la création artistique pure. Il en fut ainsi dans l’art musulman qui inspira d’éminents artistes tels Paul Klee et Escher (Fig.3). Actuellement au Maroc, les frontières s’estompent entre les domaines de l’artisanat, ceux de la tradition artistique classique musulmane et ceux des artistes et designers qui se réfèrent de plus en plus à l’héritage légué par la civilisation musulmane.

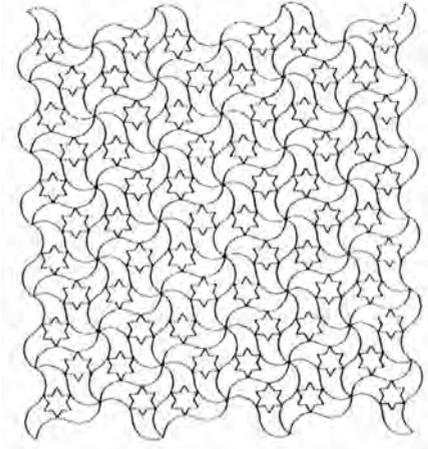


Figura 1. Réf. Rafael Pérez Gomez,
Sinfonia para una loseta.
Los mosaicos de la Alhambra, in: Al.Andalus
El legado científico, 482, Granada, 1995

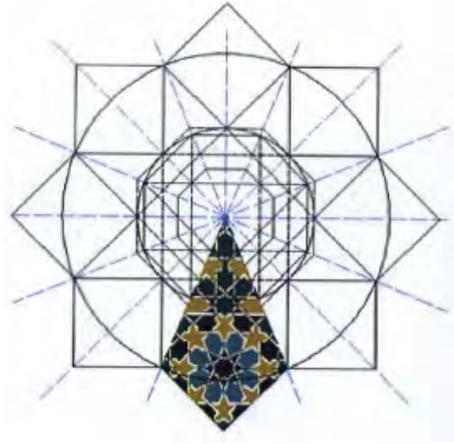


Figura 2. Equilibre basé sur la proportion.
Réf. « 7 Paseos Por La Alhambra » 417,
Granada, 2007

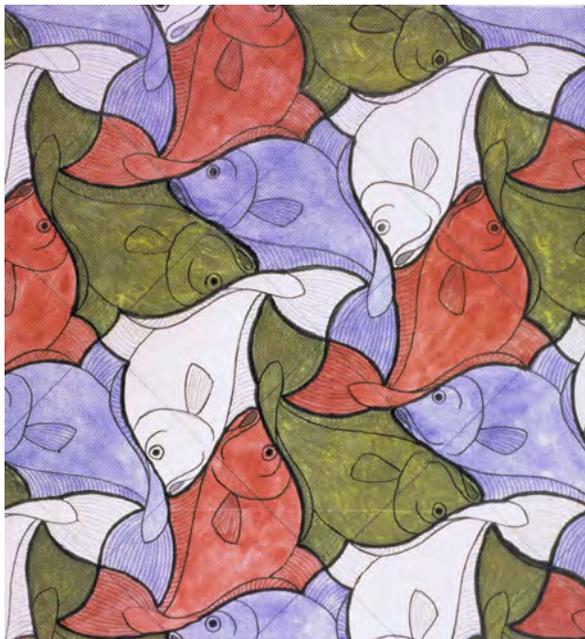


Figura 3. Escher N° 20 [Pez]

ENTRE GRANADA Y TETUÁN
ARTESANÍA, DISEÑO Y ARTE CONTEMPORÁNEO

DIÁLOGO
ENTRE LAS
DOS ORILLAS

CRISIS DE LA ARTESANÍA, ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS E INDUSTRIALES Y PROMOCIÓN DE LA ENSEÑANZA ARTESANAL EN MARRUECOS DURANTE EL PROTECTORADO ESPAÑOL¹

M^a Luisa Bellido Gant

La crisis de la artesanía en Marruecos

A finales del siglo XIX la crítica situación en la que se encontraba el imperio jefiano incidió en la decadencia del artesanado y en la desorganización de las corporaciones de oficios. A esta crisis contribuyó también la importación de manufacturas europeas y el establecimiento de industrias extranjeras en el noroeste africano, como consecuencia del establecimiento del régimen de libre comercio, que consagraba los acuerdos adoptados en la Conferencia de Algeciras. Pero el Acta de Algeciras demostraría que había servido para destruir aquello que debió proteger. Después de dos décadas de política económica de puertas abiertas, la concurrencia extranjera se había convertido en una de las causas más serias de decadencia de la artesanía marroquí, que había perdido sus mercados exteriores y visto disminuir el comercio local, como consecuencia de la invasión de producciones exóticas (González Alcantud, Martín Corrales, 2007).

En los años treinta se podía hablar ya de coexistencia de dos modelos de organización industrial, de características contrapuestas: el local, que se practicaba en el ámbito doméstico o en talleres artesanos para satisfacer las necesidades elementales de la población, y el europeo que, a pesar de su reciente instalación se encontraba altamente mecanizado y regido

1. Parte de este texto ha sido publicado en Bellido Gant, M^a Luisa: “La promoción de la enseñanza artesanal en Marruecos durante el Protectorado Español”, en *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*. Barcelona. Anthropos, 2010. pp. 261-284.

por el sistema de producción capitalista. Aunque en principio se planteó satisfacer necesidades no cubiertas por las artes y oficios tradicionales, su orientación, en ocasiones, interfirió sobre la práctica artesanal, acentuando su crisis.

Entre las causas de la decadencia interna de la artesanía marroquí se encontraba la insuficiencia de recursos para aumentar y abaratar la producción, la pérdida de capacidad técnica y la utilización de instrumental deficiente y de escaso rendimiento. La descoordinación entre producción y comercialización condujo a la pérdida de sus mercados tradicionales: el norafricano y de Oriente (Túnez, Argelia, Siria...). Marruecos sintió entonces su incapacidad para buscar destinos alternativos comerciales para sus productos. Por su parte, la baja capacidad productiva en la zona jalifiana, donde existía un reducido número de artesanos en las corporaciones de oficios, se trató de paliar con la importación de producciones y materias primas extranjeras. Esta práctica conllevó graves consecuencias, especialmente porque los productos japoneses constituían una dura competencia.

El mercado europeo, estimulado por Inglaterra, Francia y España, supuso una vía de escape fundamental, pero Occidente no demandaba productos utilitarios, sino más bien artísticos; línea a la que Marruecos prestaba escasa atención. El declive artesanal de Marruecos afectaba también a la calidad de los productos. Así pues, detectadas las causas internas y externas de la decadencia de la artesanía marroquí, procedía emprender acciones para su pleno restablecimiento. Francia y España así lo entendieron, pero emprendieron sus respectivas acciones desde posiciones e intereses diferentes (Morales Lezcano, 2002).

Las iniciativas españolas cobraron especial relevancia durante el franquismo. Las publicaciones oficiales sobre el tema constituyen el mejor testigo acerca de intereses, iniciativas e ideología que subyacía en el proyecto de relanzamiento de la artesanía en España y el Protectorado Español de Marruecos. La Delegación Nacional de Sindicatos publicó en 1944 *Artesanía: España y Marruecos*, una obra en la que Rafael de la Roda Jiménez confrontaba sus ideas con la experiencia llevada a cabo en algunos países europeos aunque se fijaba muy especialmente en los ensayos emprendidos en el Protectorado Francés. Las citas a Alfredo Bel, La Tour du Pin, M. Massignon, M. Adrien Massonnaud, Prosper Ricard, M. Tranchant de Lunel o M. Valabrégue son frecuentes.

En el caso español destaca la puesta en marcha en Marruecos de experiencias relacionadas con la enseñanza profesional y de las artes y oficios y con la organización sindical de

los artesanos que deben ponerse en relación con lo que acontecía por las mismas fechas en los ámbitos señalados más arriba (Castro Morales, 1999).

La reorganización de la artesanía marroquí bajo el franquismo

La reactivación española de la artesanía marroquí discurrió por una triple vertiente: reorganización de las corporaciones o gremios, formación de los artesanos, y fomento comercial de los productos artesanos. Al igual que se estaba haciendo en el resto de España, el franquismo se planteó reactivar los gremios como un proyecto de reforma social. Pero en lugar de exponer la iniciativa como una continuación del proyecto emprendido en toda la nación, se prefirió tender otro vínculo simbólico entre el sistema corporativo de los oficios que persistía en Marruecos y el andaluz medieval. Desde la óptica española, interesaba insistir en la idea de que tanto gremios como artes industriales debían su existencia y pervivencia en Marruecos a la influencia de los artesanos de Al-Andalus.

Los artesanos y mercaderes de cada ciudad de Marruecos pertenecientes a una misma profesión constituían un gremio, al que estaban directamente incorporados maestros, obreros y aprendices. Aunque estas corporaciones carecían de personalidad jurídica expresamente reconocida por la legislación, su existencia y estructura estaba consagrada por el respeto al canon o norma consuetudinaria. Hasta el establecimiento de los protectorados no había existido en Marruecos ninguna organización oficial que preparase técnicamente para la práctica de los oficios, aunque sí intervenían algunas instituciones tradicionales como el Majzen y el Habus en la regulación de los conflictos o del uso de locales para la producción. Por esta razón la acción de los Protectorados en materia artesanal conllevaba el establecimiento de un orden nuevo que podía chocar con ideas y hábitos ancestrales de la población local. España valora dos realidades: de un lado, la pervivencia de las corporaciones que regulan la práctica de los oficios tradicionales; de otro, el éxito de los sindicatos profesionales que habían acogido a los trabajadores —muchos de ellos españoles— que practicaban numerosas profesiones de reciente implantación, al calor de la presencia extranjera.

Para la toma de decisiones se carecía de información precisa, de ahí que se impusiera como una necesidad de primer orden el estudio directo de la realidad social, la situación de los oficios, las necesidades de los artesanos y el estado de las corporaciones subsistentes. El Servicio de Estadística del Protectorado elaboró un censo completo de los “oficios indígenas”, expresión del número de establecimientos, maestros, aprendices y trabajadores, así como de los gremios que permanecían en activo. M. Massignon había llevado a cabo una

iniciativa similar en el Marruecos francés. Los resultados de su estudio fueron publicados en 1925 con el título *Enquete sur les corporations musulmanes d'artisans et de commercants au Maroc*.

Con el ánimo de no perturbar la vida de las viejas corporaciones, en lugar de decretar su supresión, el régimen optó por mantenerlos, pero planteó englobar a los gremios dentro de los sindicatos profesionales correspondientes. En este sentido, el franquismo ensayó en la Zona del Protectorado el mismo modelo de organización del trabajo artesanal que había implantado en España.

La secuencia cronológica no siempre muestra paralelismos estrictos, pero, sin lugar a dudas, se trató de experiencias análogas. Los desajustes detectados bien pudieron achacarse a la propia dinámica del provincialismo cultural; pero, en ocasiones, las anticipaciones demuestran que España ensayó en Marruecos estrategias que luego, años más tarde, fructificarían en el suelo peninsular. Así, el primer censo de oficios artesanos para la Península se realizó en 1946, mientras que el de Marruecos fue prácticamente concluido en 1944 por el Servicio de Estadística del Protectorado.

Para evitar conflictos entre patronos y trabajadores y, sobre todo, para prevenir el crecimiento de una masa obrera al margen de las corporaciones, se planteó hacer obligatoria la agremiación a todos los trabajadores que se dedicaran a las actividades que fueran renovando su estructura productiva. El proceso de renovación productiva de los oficios tradicionales fue progresivo, de modo que la jerarquía local pudiera acomodarse en las juntas municipales creadas para supervisar la nueva estructura de los oficios sin sentirse relegados.

Algunos oficios afines que contaban con corporaciones independientes debieron ser agrupados en un único gremio, para facilitar la labor centralizadora del Protectorado. La demarcación estrictamente local que poseían las corporaciones tradicionales se reveló como un agente debilitador de la estructura artesanal marroquí cuando se implantó el régimen económico liberal. El libre comercio sólo favoreció a los países europeos que llegaron incluso a desplazar a las producciones locales en el abastecimiento de objetos útiles de uso cotidiano.

Los oficios artísticos fueron los primeros en recibir el estímulo organizativo del Protectorado. La respuesta entusiasta de las corporaciones, que vieron mejorar sensiblemente los procesos productivos y su cuenta de resultados como consecuencia de la intervención

foránea en la comercialización, proporcionó a los gestores confianza en la bondad del proyecto y creó entre los marroquíes un clima de confianza hacia las autoridades españolas.

Los intercambios comerciales y el consumo interno en la Zona se regularon desde el Comité Económico Central, creado el 1 de julio de 1937, que se transformaría en la Dirección General de Economía, Industria y Comercio el 20 de septiembre de 1940, y pasaría por último a convertirse en Delegación de Economía, Industria y Comercio. Para control previo de la producción se creó en 1942 la Inspección de Bellas Artes, que servía además de enlace entre artesanos, gremios y autoridades. En el Protectorado francés existía desde 1920 un Servicio de Artes Indígenas.

Con retraso respecto a la zona francesa se inicia en el Protectorado español la promoción de mercados de artesanía para facilitar ventas sin intermediarios, se impulsó la constitución de Cooperativas artesanas y desde 1939 se instituyeron Concursos de Artesanía Hispano-Marroquí así como Exposiciones permanentes y provisionales a modo de acciones complementarias para reforzar el proyecto del Estado (Pérez, 1945: 19-25)



Figura 1. Marruecos y sus producciones artesanales estuvieron presentes en las Ferias de Muestras celebradas durante los años cuarenta y cincuenta.

Las producciones artesanales del Protectorado estuvieron presentes en las numerosas Ferias de Muestras celebradas en la Península durante los años cuarenta, entre las que cabe destacar las de Barcelona (Revista Marruecos, 1948-1949) y Valencia (Revista Marruecos, 1948-1949) (Bellido Gant, 1999). También se exhibió en otras ferias celebradas en la propia Zona del Protectorado, como la convocada en Tánger en 1955 (Revista África, 1955). En todas ellas se intentó destacar las industrias desarrolladas por España en la zona del Protectorado español y se insistió en la importancia de la artesanía marroquí, intentando mostrar que este territorio tenía para España no sólo un interés turístico, sino sobre todo económico e industrial (Martín Corrales, 2002).

Enseñanzas artísticas e industriales en el Protectorado Español en Marruecos

Hasta la intervención del Protectorado en la regulación de la enseñanza de los artesanos, se mantenía en Marruecos el sistema gremial por el cual el padre entregaba la potestad de su hijo al maestro para que le enseñara un oficio en el taller, en convivencia con otros aprendices y obreros. Los españoles decidieron crear también una red de centros de enseñanza de las diversas especialidades artesanales y otros oficios que, genéricamente, se agrupan bajo el título de enseñanza profesional.

Uno de los ámbitos que potenció la enseñanza del Protectorado, junto con la educación primaria, fue la educación artística e industrial. La Junta de enseñanza planteó su desarrollo como un vehículo para potenciar el sector económico y estrechar los lazos culturales con España.

La Junta de Enseñanza en Marruecos

No se puede hablar de la Junta de Enseñanza de Marruecos sin antes hacerlo de la Liga Africanista Española, cuya acta de constitución tiene lugar el día 10 de enero de 1913. La finalidad con la que surgía la Liga era ejercer una propaganda eficaz en favor de los intereses de España en Marruecos, servir de preparación, apoyo y contraste a la acción oficial, estimular todas las acciones individuales o colectivas sobre África, sin distinción entre el bracero emigrante y las empresas acaudaladas, y fomentar los estudios geográficos, mercantiles, económicos y jurídicos necesarios para el desarrollo e implantación de la política española en aquellas comarcas de dominio, protectorado e influencia.

La Junta de Enseñanza en Marruecos se creó por R.D. de 3 de abril de 1913 para organizar la enseñanza en la Zona del Protectorado. En ella se encontraban representadas las Administraciones centrales de los Ministerios de Estado e Instrucción Pública, las Facultades de Letras, la Junta de Ampliación de Estudios, el Centro de Estudios Marroquíes, la Real Sociedad Geográfica y los Centros Hispano-marroquíes ya existentes.

Esta Junta de Enseñanza estuvo influenciada por los postulados de la Liga Africanista Española, que en sesión de 29 de diciembre de 1913, concretó las siguientes orientaciones: que se subvencionen las escuelas coránicas, que se creen escuelas hispano-árabes en la zona marroquí del Protectorado español, que en Tánger, Tetuán y Larache se creen escuelas de Artes y Oficios sin perjuicio de establecer un instituto de segunda enseñanza en Tánger, que en Tetuán y Alcazarquivir se establezcan granjas agrícolas y escuelas de veterinaria, que se den mayor extensión y desarrollo a la Universidad Coránica de Tetuán y que se cree una escuela de medicina en Tetuán o Tánger.

Estas orientaciones se convierten casi en programa de actuación y, a pesar de los cambios políticos que se experimentan en la metrópoli con la Dictadura de Primo de Rivera, la República, la Guerra Civil y la Dictadura de Franco, puede hablarse de continuidad en los esfuerzos por conformar un sistema educativo globalizador en el que tuvieran cabida tanto la enseñanza primaria tradicional marroquí —israelita y musulmana—, como la enseñanza artística y la profesional.

Con el ascenso del franquismo, aún en plena Guerra Civil, se inicia el proyecto de reestructuración de las enseñanzas en la Zona. En este sentido se dicta la Ordenanza de S.E. el Alto Comisario de 29 de enero de 1937, que las reorganiza y dicta normas específicas para la española, que queda separada de las demás, así como para la hispano-árabe.

Luego la Ley de 8 de noviembre de 1941, por la que se reorganizan los servicios de la Alta Comisaría, concederá la estructura definitiva al proyecto educativo y cultural que impulsará el franquismo en Marruecos. En 1944 se crean Juntas de Enseñanza y en 1955 las Juntas de Educación y Cultura.

Respecto a las enseñanzas artísticas hay que señalar que su reestructuración viene por el dahir de 15 de septiembre de 1942, al tiempo que se crea la Inspección de Bellas Artes, cuya actuación será decisiva tanto para la enseñanza de las Bellas Artes como para la de la artesanía, pues Mariano Bertuchi diseñará un proyecto global para ambos niveles educativos.

De este modo, la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán se vería fuertemente potenciada, al tiempo que nacía una Escuela Preparatoria de Bellas Artes.

Merece destacar el papel de Mariano Bertuchi (Granada, 1884-Tetuán, 1956), pintor orientalista, asesor artístico del Ferrocarril de Ceuta-Tetuán y de la Alta Comisaría del Protectorado, que tomó parte en los años veinte en campañas militares del ejército español en Marruecos —como la entrada en Tetuán y la conquista de Xauen—. Se trata de una influyente personalidad que, desde su llegada a Marruecos en la segunda década del siglo XX, desplegó una importante acción en favor del estudio de las producciones populares, el rescate de las artes tradicionales y la puesta en marcha de las instituciones docentes precisas para preservar las artes industriales, con tal éxito, que de forma casi ineludible, obtuvo el apoyo tanto de la Dictadura del General Primo de Rivera, como de la Segunda República y del Franquismo.



Figura 2. Mariano Bertuchi pintando en su estudio

Este granadino planteó la preservación de la cultura popular marroquí y la regeneración de sus oficios tradicionales como un acto de reafirmación del *tipismo* de la zona. Pero, a su vez impulsó la creación de un sistema de enseñanza de la artesanía y las artes plásticas que garantizara la continuidad de las expresiones locales sin adulteraciones que pudieran resultar de la influencia de los extranjeros que visitarían el país animados por la promoción turística.

Bertuchi creía que la turística era la mejor industria que España podía impulsar en la Zona. Hablaba del valor turístico como riqueza, del valor social de la enseñanza y la conservación de las artes indígenas y por último, de la importancia que tenía para justificar la acción protectora española la consideración de que dichas artes fueran de origen hispanomusulmán.



Figura 3. Carteles del Comité Oficial de Turismo. Obra de Mariano Bertuchi. c. 1936-1940.

Frente a la competencia francesa y para legitimar su presencia en la zona, Bertuchi esgrime el argumento del vínculo que existe entre Marruecos y España a través de Andalucía y, más concretamente, Granada. A la hora de regenerar las producciones locales realimenta los modelos extrapolando técnicas y formas nazaríes, así como modelos populares de la Alpujarra. Bertuchi anticipaba de este modo enfoques que luego formularía la política africana que soportó las relaciones exteriores del Régimen a partir de los años 40. Pero a la vez magnificaba el valor social de la conservación y resurrección de las artes indígenas, tanto en su vertiente arquitectónica como en la decorativa, porque constituían el principal atractivo para el turista y por lo tanto una fuente para el desarrollo local.

Asimismo, confiaba en que la enseñanza industrial repercutiera socialmente creando unas condiciones de vida suficientes para frenar el éxodo hacia la industria moderna y las ideas marxistas que se propagaban en sus talleres. Pero, más allá del oportunismo, debemos

valorar el despliegue civilizador de España en Marruecos, asumiendo directrices avanzadas para el aprendizaje de los oficios artísticos, capacitando de forma efectiva a la población e impulsando la formación artística, aspectos que no suelen destacarse suficientemente.

Carlos Sanz, en un artículo que publica en 1949, destaca como grandes creaciones de Bertuchi la orientación que da a partir de 1930 a la Escuela Industrial de Artes Indígenas de Tetuán, también el Museo de Arte Marroquí; instrumentos al servicio del gran proyecto de “...rescatar para Marruecos el valor de sus maravillosos artesanos, que gracias al cariño en interés de España, conservarán una de las más puras y viejas tradiciones del país” (Sanz, 1949: 10-14)

El sistema de enseñanza profesional que acabó por definir el Protectorado fue elogiado por Mariano Bertuchi con estas palabras:

“La enseñanza industrial, la escuela profesional, es un factor poderoso de seguridad social, que crea y afirma el artesano, es decir, un tipo de hombre independiente, que no es una carga para el Estado, sino el creador de una riqueza que atrae el dinero del viajero a la par que un buen ciudadano, tranquilo y trabajador, con la independencia del artista y la soltura del pequeño taller, en el cual, así como en la pequeña huerta, residen la paz social y la independencia económica”.

La unión espiritual con España, sin duda, pretendía dar soporte a la prosperidad material que pudiera resultar de la apertura del Marruecos español al turismo y a los intercambios comerciales. Para lograr este fin, se llegó a plantear la aproximación de Marruecos a España a través de proyectos de obras públicas, la promoción turística y la participación de Marruecos en certámenes nacionales e internacionales; proyectos que en ocasiones rayaron la utopía, en otros casos se granjearon el aplauso y el interés de muchos.

De la Escuela de Artes Industriales a la Escuela de Artes Indígenas

Las diferentes etapas por las que pasa este centro hablan del interés por la enseñanza artesanal; también de la demanda real que existía de este tipo de estudios que, cada vez con mayor solvencia, se adaptaban a las peculiaridades marroquíes.

Su historia comienza cuando el Ateneo Científico y Literario proyecta en 1916 la creación de una Escuela de Artes y Oficios que se instaló en Tetuán, un centro que en su etapa inicial contó con cinco talleres: tapicería, carpintería, pintura decorativa, armas y objetos de arte árabe, bordados y trabajos sobre pieles. En 1919 fue nombrado director de la Escuela Antonio Got Inchausti, capitán de Artillería, y se trasladó al número 70 de la calle Luneta, donde abrieron talleres de Mecánica de ajuste, Metalistería y faroles, Marquetería y Pintura decorativa. En 1921 se hizo cargo de la dirección José Gutiérrez Lescura, arquitecto Municipal de Tetuán. El nuevo director creó otros talleres: almohadones de paño, ebanistería, incrustaciones en madera de estilo granadino y abrió una clase de dibujo lineal y artístico para obreros.



Figura 4.
Exterior del Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929)



Figura 5.
Interior del Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana (Sevilla, 1929)

La importancia que la Escuela iba adquiriendo queda de manifiesto en el encargo que recibe en 1928 para decorar el Pabellón de Marruecos en la Exposición Iberoamericana que se celebraría al año siguiente en Sevilla. La decoración de algunas salas y habitaciones del Palacio de S.A.I. el Jalifa en Tetuán y la realización de mosaicos para la Alta Comisaría, también en Tetuán refuerzan la imagen que pronto adquirió el centro. Pero la decoración del Pabellón de Marruecos fue sin duda la mejor propaganda de la labor artística desarrollada por la Escuela. En 1930 cesó José Gutiérrez Lescura del cargo de director y fue ocupado por Mariano Bertuchi. Comenzó entonces la era de mayor esplendor de la escuela.

En 1931 la Escuela cambió su nombre pasando a denominarse Escuela de Artes Indígenas, como ejemplo del nuevo componente que Mariano Bertuchi quería introducir en el centro, caracterizado por un estilo depurado, tradicional y sin influencias nuevas (El Mundo, 1950: 577-578). En ese mismo año se reorganizaron los talleres. El de almohadones fue sustituido por uno de alfombras y el de ebanistería e incrustaciones en madera por otro de carpintería en general.

Los talleres tendrían como lema “...el purismo, sin sabor turístico, un arte árabe andaluz en su clara y transparente manifestación”. Se produce entonces el mayor trasplante de modelos artísticos granadinos. Para conseguir estas premisas se prohibió que la Escuela vendiera sus productos para evitar modas pasajeras que apartaran a los artesanos del verdadero estilo.

La Escuela se decoró con las producciones de los talleres: los mosaicos de los jardines, el artesonado del salón de exposiciones y la sala estilo árabe. Los trabajos realizados por los alumnos entre 1931 y 1932 se muestran en una sala de exposición permanente, que se concibe casi como un museo.

Con la reorganización de las enseñanzas en 1942, la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán se reafirmó como centro directivo de todos los de su género, siendo dependiente de él las escuelas de Xauen, Tagsut... y se intentó hacer revivir las artes indígenas en todos sus aspectos. El interés básico de esta enseñanza fue preparar a los alumnos para que fueran introduciéndose en los medios comerciales e industriales del país. Para ello se potenció toda iniciativa encaminada a la creación de talleres de artes indígenas que contara con los alumnos preparados en la Escuela, así como la concesión por la Caja General del Crédito de ayudas a obreros.

La uniformidad de las enseñanzas se logró controlando que las plazas de maestros de taller se ocuparan siempre con personal perteneciente a la Escuela de Tetuán. Asimismo se fomentó que se trasladaran a la Escuela de Artes Indígenas de Tetuán alumnos de otras escuelas para su perfeccionamiento. Al finalizar su aprendizaje los alumnos obtenían un diploma para acreditar su formación.

La Escuela de Artes Indígenas en 1947 pasó a denominarse Escuela de Artes Marroquíes y el Museo de Arte Indígena anejo a la escuela se transformó en Museo de Arte Marroquí.

La red de escuelas de artes indígenas

La Escuela de Tetuán se concibió como la cabeza de una red de escuelas filiales que habrían de crearse progresivamente en las tres regiones del Protectorado. Destacamos la Escuela de Xauen, creada el 1 de octubre de 1928. En 1945 se agregan nuevos talleres. El edificio de dos plantas albergaba en la inferior talleres de artes decorativas, carpintería, ebanistería y pintura artística, así como una sala de exposiciones; en la superior dos grandes talleres de alfombras. Estaba formada por talleres de tejido, carpintería y pintura decorativa. La Escuela acogía sólo a niñas que, al terminar su aprendizaje, instalarían su propio taller o estarían capacitadas para trabajar en alguno ya existente como el de la Beneficencia Musulmana.

El caso de Xauen era singular: en esta ciudad la tradición andalusí -importada por sus pobladores provenientes de España- se mantuvo durante casi cinco siglos. Era la evolución de los modelos de Oriente que, teniendo su origen en la primitiva iconografía persa, prefirió posteriormente los modelos bizantinos, de carácter más geométrico, en alternancia con los motivos florales. Cuando se recuperó la ciudad, hasta entonces vedada a los europeos, se instaló una industria de telares artísticos (alfombras, tapices, mantas, etc.) que la salvó de la decadencia general y que, de inmediato, se transformaría en Escuela de Alfombras. En este centro, Bertuchi intentó restaurar la tradición de los tejidos granadinos, especialmente las alfombras de la Alpujarra morisca.

La Escuela de Tagsut se creó el 1 de septiembre de 1940. En el momento de su inauguración contaba con tres talleres: cueros bordados, incrustaciones en plata y herrería y forja artística. Sin embargo esta Escuela tuvo una breve existencia, siendo clausurada ocho años después, siendo los maestros trasladados a la Escuela de Artes Marroquíes de Tetuán.

Contribuyó en la toma de esta decisión la lejanía y difícil acceso a la población, situada en las montañas del Rif, que hacía muy difícil la labor de inspección desde Tetuán (Valderrama Martínez, 1956).

Creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes

La armonización entre la enseñanza artesanal, la defensa del patrimonio cultural e histórico-artístico y arqueológico debe comprenderse dentro del proyecto general de reordenación educativa emprendido a comienzos de los años cuarenta. Su coherencia en gran medida se debe a la sensibilidad de Mariano Bertuchi, que supo impulsar la cultura tradicional marroquí. Pero, como pintor que era, conocía la importancia de la preparación de los jóvenes para ingresar en una Escuela Superior de Bellas Artes, de ahí que completara el esquema ya comentado con la creación de un centro preparatorio.

Junto con la Escuela de Artes Marroquíes, se creó en Tetuán, la Escuela Preparatoria de Bellas Artes para fomento de las vocaciones artísticas. Su fin fue permitir perfeccionar o aprender algunas de las artes plásticas y preparar para el ingreso en las Escuelas Superiores de Bellas Artes de España.

La Escuela fue organizada por Mariano Bertuchi que ocupó su dirección y se inauguró el 12 de diciembre de 1945. Fue creada oficialmente, tras un periodo de prueba, el 27 de noviembre de 1946, como centro dependiente de la Delegación de Educación y Cultura, bajo la dirección del Inspector de Bellas Artes. Las enseñanzas se organizaron en un plan cíclico comprendiendo cuatro cursos de duración y las siguientes materias: Dibujo del Antiguo y Ropajes, Historia del Arte, Colorido y Modelado. El Profesorado se seleccionó entre artistas titulados de Escuelas Superiores de Bellas Artes de distintas especialidades. Entre sus profesores figuran: Mariano Bertuchi, Tomás Ferrandiz, María Jesús Rodríguez, Carlos Gallegos, Guillermo Guastavino (director de Archivos y Bibliotecas y director de la Biblioteca Nacional), Araceli González, Diego Gámez y Alejandro Tomillo (Bacacoa Arnaiz, 1967).

Para el ingreso en el Centro se exigió a los alumnos una cultura general primaria y que simultanearan sus estudios con los cuatro primeros cursos del Bachillerato o cultura equivalente.

La labor de España en la promoción del artesanado en la Zona del Protectorado hay

que entenderla dentro de su contexto político y social. Aquellas instalaciones anticuadas y en ocasiones mal atendidas, siguen utilizándose hoy en muchos casos porque no se ha construido ningún elemento de relevo. Ha cambiado el acento que resuena en los talleres de la Escuela Industrial de Artes de Tetuán, pero el entorno permanece y, lo que es más importante, los niños siguen aprendiendo de los maestros artesanos locales los modelos tradicionales; quizás algo transformados, ya que la aproximación de lo marroquí a lo granadino impulsada por Mariano Bertuchi caló muy hondo, de modo que, a la larga, efectivamente en la artesanía de Marruecos se sienten ecos de la artesanía de Al-Andalus y viceversa. Al fin y al cabo el proyecto ideológico, artístico y cultural se apoyaba sobre el reconocimiento de la existencia de una tradición común.

Bibliografía

- BACAICOA ARNAIZ, Dora (1967): *Gestación de la Escuela de Tetuán*, Publicaciones españolas, Cuadernos de Arte.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa (1999): “Difundir una identidad: la promoción exterior de Marruecos”, en AA.VV., *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte e ideología en el Protectorado español de Marruecos*, Universidad Carlos III de Madrid-Boletín Oficial del Estado, Madrid.
- BELLIDO GANT, M^a Luisa (2010): “La promoción de la enseñanza artesanal en Marruecos durante el Protectorado Español”, en GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A., *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Anthropos, Barcelona.
- BERTUCHI, Mariano (1936): “Las industrias artísticas tetuanés”, *La Gaceta de África*, número extraordinario, 43-45.
- CASTRO MORALES, F. (ed.) (1999): *Al-Andalus: una identidad compartida. Arte e ideología en el Protectorado español de Marruecos*, Universidad Carlos III de Madrid-Boletín Oficial del Estado, Madrid.
- GARCÍA FIGUERAS, T. (1948-1949): “La obra cultural de España en Marruecos”, *Marruecos*, vol. 1.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2010): *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Anthropos, Barcelona.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A.; MARTÍN CORRALES, E. (eds.) (2007): *La Conferencia de Algeciras en 1906: un banquete colonial*, Bellaterra, Barcelona.
- MARTÍN CORRALES, E. (2002): *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica, siglos XVI-XX*, Bellaterra, Barcelona.
- MORALES LEZCANO, Víctor (2002): *El colonialismo hispano-francés en Marruecos: 1898-1927*, Universidad de Granada, Granada.
- MORALES LEZCANO, Víctor (1986): *España y el norte de África: el Protectorado en Marruecos: 1912-1956*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid.
- PÉREZ, Vicente Tomás (1945): “Los problemas de la artesanía en el Marruecos Español”, *África*, n. 44-45, 21.
- RODA JIMÉNEZ, Rafael (1944): *Artesanía: España y Marruecos*. Imprenta de la Delegación Nacional de Sindicatos, Madrid.

SANZ, Carlos (1967): “La Escuela de Tetuán: homenaje a Bertuchi”, *Ateneo*, Madrid.

SANZ, Carlos (1949): “Un reportaje con el maestro de pintura Bertuchi. Cómo ha resurgido la artesanía marroquí”, *Marruecos*, 1.

VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando (1956): *Historia de la acción cultural de España en Marruecos 1912-1956*, Editora Marroquí, Tetuán.

LAS ARTES TRADICIONALES DE TETUÁN

Mhammad Benaboud

Las artes tradicionales de Tetuán se distinguen por su diversidad, autenticidad y creatividad. Son artes tradicionales marroquíes, pero destacan por sus características propias reflejando la especificidad del Norte de Marruecos. Son el producto de muchos siglos de desarrollo en una ciudad donde la artesanía era el pulmón de la economía de la ciudad, impulsada por el comercio y donde el elemento andalusí ha marcado todos los aspectos del desarrollo histórico, urbanístico, arquitectónico, cultural y artístico de la Medina.

Las artes tradicionales de Tetuán destacan por su diversidad fruto de su larga trayectoria. Estas artes reflejan tradiciones relacionadas con la vida cotidiana, ocasiones sociales especiales e incluso la decoración arquitectónica.

Las artes tradicionales de Tetuán son el producto de una síntesis de culturas incluyendo la tradición andalusí, la tradición fassí, la tradición yeblí, la tradición rifeña, y la tradición argelina. La presencia judía y española también es evidente en algunos casos. Esta síntesis de culturas siguiendo el modelo andalusí de la convivencia estuvo detrás del desarrollo de las artes tradicionales de Tetuán, que son el producto de su situación estratégica y de su historia de cinco siglos desde la refundación de la ciudad por el granadino Ali al-Mandari a finales del siglo XV y comienzos del XVI.

La dimensión andalusí y marroquí de las artes tradicionales de Tetuán se mezcla a dos niveles. Por una parte, estas artes tradicionales se desarrollaron en tierras marroquíes, en un contexto socio-cultural y geográfico del Norte de Marruecos. Por otra parte, su desarrollo sigue el modelo andalusí porque han podido integrar técnicas y tendencias artísticas de orígenes diversos para formar un modelo específicamente tetuaní. La cultura andalusí es de carácter universal, porque se extendió fuera de las fronteras históricas de Al-Andalus en el Norte de África y en Oriente. Pero ese desarrollo continuó después de la conquista de Granada en 1492 y el fin de la entidad política de Al-Andalus a través de la inmigración andalusí tras la expulsión y, en Tetuán, el desarrollo de la cultura y las artes tradicionales siguieron el

modelo del reencuentro y síntesis de varias tendencias culturales. La capacidad innovadora de la cultura y las artes tradicionales andalusíes fue transmitida a la cultura y las artes tetuaníes. Abdelmajid Benjelloun habla de *tetuanité*.

El elemento cultural y artístico andalusí siempre estuvo presente en la memoria colectiva de la sociedad tetuaní. El orgullo de pertenecer a la cultura andalusí es un sentimiento que se extiende a través del Magreb a todos los centros urbanos que recibieron la migración andalusí en Marruecos, Argelia, Túnez y Libia. Este orgullo no se limitó a las familias descendientes de andalusíes sino a la sociedad en general que fue capaz de absorber la cultura y las artes tradicionales andalusíes.

Si estas observaciones son obvias para los conocedores de la historia andalusí y marroquí, hay opiniones diversas sobre este asunto. Por ejemplo, algunos subrayan la cultura amazigh como la cultura marroquí por excelencia. Otros subrayan otros elementos culturales y artísticos como piezas fundamentales de la cultura marroquí y sus artes. Sin embargo, vemos que estas interpretaciones no se contradicen, porque si la definición de la cultura marroquí se debe esencialmente a su relación con las tierras que constituyen la unidad territorial del Estado de Marruecos en el pasado y el presente, también está ligada a los habitantes de estas tierras que han incluido e incluyen a los habitantes autóctonos por una parte y a los inmigrantes que en ella se instalaron desde hace siglos y cuyas generaciones han contribuido de manera palpable al desarrollo de la cultura y las artes que ahora llamamos marroquíes. La influencia judía y española en las artes tradicionales marroquíes ha contribuido a enriquecerla.

Sin embargo la cultura y las artes tradicionales andalusíes se han impuesto de manera diferente como componente fundamental de la cultura y las artes de muchas ciudades y aldeas del Norte de Marruecos. Especialmente encontramos ciudades donde el elemento andalusí se integró desde el principio como en Chauen y Tetuán.

No hace falta hacer un gran esfuerzo para identificar la influencia cultural y artística andalusí en Tetuán, que fue una fortaleza andalusí construida en tierras marroquíes. El argumento principal para la clasificación de la Medina de Tetuán como patrimonio mundial por la UNESCO en noviembre de 1997 fue que la cultura andalusí se ha mantenido viva en esta ciudad.

La dimensión andalusí de las artes tradicionales de Tetuán se puede identificar en todas sus formas y géneros. La parte más antigua de la muralla de Tetuán en Suk el Hut el Qdim presenta una arquitectura granadina militar del período nazarí. La Mezquita Jamaa el Qasba y el Arco de la Justicia son réplicas de la arquitectura de esta época. Las técnicas para la construcción de los arcos colgados que tienen como función el soporte de los muros de las casas son técnicas importadas de Al-Andalus desde comienzos del siglo XVI. Nos referimos tanto a los cientos de arcos colgados a través de toda la Medina construidos con ladrillos y cal con tierra, como algunos arcos excepcionales como el que está pegado a la parte trasera de Jamaa al Qasba construido únicamente con piedras según el modelo andalusí de origen romano. Los mausoleos más antiguos de los muyahidines granadinos fundadores de Tetuán también representan la arquitectura y las artes nazarís de Al-Andalus y su trasplante en Tetuán a finales del siglo XV y comienzos del XVI. Algunas cúpulas de estos mausoleos son réplicas de las encontradas en el Palacio de la Alhambra. Por ejemplo, las técnicas de conectar cúpulas octogonales con muros cuadrados de soporte son idénticas, pero también lo son los elementos de tránsito geométrico del interior de estas conexiones. La dureza de estas construcciones que han resistido el tiempo durante más de cinco siglos y los materiales de construcción a base de ladrillos y mortero de cal con tierra, también son idénticas. Hasta la patología que sufren estas cúpulas de la Alhambra y del cementerio musulmán de Tetuán son idénticas.

El elemento cultural y artístico andalusí también es evidente en el desarrollo de las mezquitas, los mausoleos, las zauías, las torres y las casas privadas a través de los últimos cinco siglos con modelos de arquitectura y decoración andalusí. Por ejemplo, las casas tetuaníes del siglo XVI y XVII y las casas de la familia Naqsis del siglo XVII son idénticas a las moriscas de Andalucía de la misma época. Las casas tetuaníes del siglo XVIII presentan modelos diferentes con la introducción de nuevos elementos de decoración que se desarrollaron más durante el siglo XIX y el XX.

Hay una tendencia que destaca en el desarrollo de la arquitectura y las artes tradicionales de Tetuán y es su diversidad y su especificidad. Por una parte, hay una distinción clara entre la arquitectura y la decoración de las casas de un siglo a otro. También existe esa diversidad y esa especificidad dentro de cada una de las artes tradicionales que decoraron estas casas como por ejemplo los azulejos, la madera pintada, las inscripciones sobre la cal, la forja y hasta las ventanas interiores de vidrio. Hay una gran riqueza en la decoración y los muebles de estas casas como resultado de la mezcla de productos locales por una parte, y de la importación de objetos procedentes de otros centros comerciales como Fez y los

puertos europeos. Elementos decorativos de estas casas incluyen, además de la cerámica y los tapices típicos del Rif, los mendil de la región Yebala, tapices y artículos de plata de la compañía Richard Wright Brothers importados de Inglaterra, espejos y lámparas importadas de Francia o Italia, además de pianos, vasos de vidrio, platos y otros artículos de cerámica francesa, alemana, china y japonesa de los siglos XVIII, XIX y XX.

El comercio de Tetuán explica parte del desarrollo de sus artes tradicionales junto con el desarrollo local de estas artes en la artesanía local. El barrio artesanal Jarrazin de Tetuán constituye el tercer tipo de barrio de la Medina junto a los barrios comerciales y los barrios residenciales.

Las artes tradicionales de Tetuán son el producto de sus cinco siglos de historia. Reflejan la unidad cultural y artística de Marruecos, pero también la especificidad y la autenticidad de la ciudad fortaleza de Tetuán (*Qal'at Tittawin*).

Modo de fabricación y características decorativas

Las artes tradicionales de Tetuán destacan por su especificidad y su singularidad y por una serie de motivos que pueden contribuir individualmente o de forma conjunta a esta finalidad. Esto es lógico puesto que las artes tradicionales tetuaníes son el producto de diferentes épocas, desarrollo artístico, técnicas importadas de Al-Andalus pero también de otras culturas islámicas en ciudades marroquíes como Fez o argelinas como Tlemecén además de regiones del Norte de Marruecos con tradiciones artísticas diversas en la región de Yebala y el Rif. Nos referimos por ejemplo a los azulejos tetuaníes de origen granadino, el bordado tetuaní de origen argelino, la madera pintada tetuaní de origen fassí además de los artículos de decoración y piezas de muebles importadas de España, Portugal, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, China y Japón por una parte, y Arabia Saudí, Siria, Turquía y Egipto por otra. Esto era posible en gran medida gracias a la red de navegación comercial del Mediterráneo de la cual el puerto de Tetuán formaba parte desde el siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XIX.

Para apreciar la autenticidad y la especificidad de las artes tradicionales de Tetuán, es necesario examinar caso por caso. Por ejemplo, los azulejos tetuaníes se distinguen de otros en Marruecos. Son de origen granadino y se fabrican utilizando materiales locales y técnicas andalusíes. Sin embargo, hay otra dimensión que destaca en estos azulejos, y es que son únicos. Son únicos, porque fueron la creación de una tradición artesanal local. Se

distinguen por la pequeñez de sus piezas, la originalidad de sus motivos geométricos decorativos, la multifunción de su uso en las mezquitas y sobre todo en las casas privadas tetuaníes. Se utilizan para decorar las fuentes públicas y las fuentes murales de las casas privadas, porque estas fuentes son diferentes de las fuentes de otras ciudades de Marruecos, Oriente y Al Andalus. Los azulejos tetuaníes destacan, porque a veces su uso se hace en estructuras originales de la arquitectura tetuaní. Por ejemplo, la decoración de los pilares en el 'bit bel Jarraya', o sea, dos cuartos unidos para doblar la anchura del cuarto utilizando pilares como soporte entre los dos cuartos, es único porque esta técnica fue inventada por los m'alems tetuaníes, y no creemos que existan en otras ciudades de Marruecos. Esta técnica fue creada antes del uso del hierro cuando los troncos de los árboles servían para construir los techos de los cuartos. Ejemplos de este tipo de azulejos existe en algunas casas de familias tetuaníes como la Casa Torres, la Casa el Hay, la Casa Seffar, la Casa Bricha, entre otras.

En muchos casos, los azulejos tetuaníes también se distinguen por la decoración geométrica. Esta decoración destaca por sus colores más suaves, que son diferentes de los colores de los azulejos en otras ciudades de Marruecos, por sus efectos, puesto que las técnicas de fabricación de los azulejos tetuaníes están hechas de minerales locales, además de un largo desarrollo durante los últimos tres siglos. También hay un factor importante que puede explicar la singularidad de los azulejos tetuaníes: la localización geográfica de Tetuán que le dio cierta independencia por una parte, y la continua inmigración de diversos orígenes que hicieron posible aportaciones de otras tradiciones culturales como la andalusí o la otomana a través de la inmigración argelina, sobre todo durante los siglos XVIII y XIX. Hay que tener en cuenta que la independencia de los artesanos tetuaníes era grande y esto se ve comparando los azulejos en dos casas construidas durante la misma época. Cada artesano trató de distinguirse dando su toque a nivel de los detalles más pequeños.

La originalidad de las artes tradicionales se ve de manera más clara en otras formas de expresión artística. El caso de las inscripciones sobre la cal confirma nuestra observación. Si comparamos este arte decorativo con la decoración en otras ciudades de Marruecos, veremos la gran diversidad de estas artes. Por ejemplo, el arco de las casas tetuaníes hecho de ladrillos y cal con tierra se distingue por su simplicidad. El arco de la casa Fassi está hecho de yeso fabricado en moldes y su forma decorativa suele ser mucho más cargada como lo es el arco de las casas de Rabat y Sale fabricado con una piedra local de color marrón.

Las artes tradicionales tetuaníes se encuentran en los lugares menos esperados. Por ejemplo, los cientos de arcos colgados en las calles de la Medina fueron construidos como

soporte de los muros de las casas de estas calles. En pocas medinas de Marruecos se ven arcos de este tipo en número tan grande. En algunas medinas como la de Marrakech, las calles son tan anchas que la construcción de tales arcos no se plantea. En ciudades como Fez, su ausencia explica por qué los muros de muchas casas son frágiles y se desplazan. Al restaurarlo primero hay que añadir un soporte de palos de madera antes de cualquier intervención. Su decoración destaca por varios motivos; en algunos casos han sido construidos en serie, en otros casos son de distintos tamaños según la anchura de las calles y toman formas diversas. Por ejemplo, detrás de la Mezquita Jama al-Qasba que data del período del fundador en el siglo XVI, hay un arco colgado hecho de piedras talladas según el modelo romano. Este arco es uno de los más antiguos de la ciudad. A diez metros de este arco colgado, hay otro hecho de ladrillos y cal con tierra cuya técnica de fabricación es totalmente distinta, porque su función era de soporte de un *sbat* que es una planta de una casa que cubre parte de una calle. En la entrada de la antigua Casa Benabud en el Barrio de Jamaa el Kébir convertida en el Museo del Nacionalismo en el Norte de Marruecos, hay una serie de arcos única en la ciudad que se distingue por la decoración de ladrillos sobre una madera cuya función original era la de cimbra del arco pero que se dejó tal cual y se transformó en parte decorativa del arco. El uso de estos arcos decorados se extiende por calles en diferentes barrios de la Medina como la Calle Zaqat al Mqadem, algunas calles del Barrio del Mellah y muchas calles en el Barrio de Jamaa el Kébir. Es interesante constatar también que los arcos colgados fueron desarrollados a lo largo de los cinco siglos de la historia de la ciudad porque se ven tanto en los barrios del siglo XV al XVI como en los barrios del siglo XIX y primera parte del XX.

El uso de ladrillos y cal con tierra también se encuentra en lugares insospechados como dentro de algunas casas tetuanés del siglo XVII al siglo XX donde encontramos muchas ventanillas que se llaman *chemmasa* y que tenían como función la aireación de los cuartos a través del patio. Estas ventanillas también se ven en algunas mezquitas y zauías como la Raisuniya que miran directamente a la calle. Se distinguen por sus numerosas formas originales.

La decoración no se limita al interior de las casas sino que se extiende para cubrir las azoteas. En ellas hay dos elementos que destacan por sus formas decorativas: las chimeneas y las pirámides de vidrio que cubren los patios. Las chimeneas de las casas tetuanés hechas de ladrillos y cal con tierra se distinguen por su gran tamaño porque a través de ellas sale el humo de las cocinas de las grandes casas. Destacan por sus formas rectangulares y la decoración con ladrillos de la parte por donde sale el humo. Estas chimeneas también se ven sobre el techo de algunos hornos públicos.

En cuanto a la forma piramidal del vidrio sobre los patios, se trata de la adaptación de nuevos materiales y elementos a la tradicional casa tetuaní porque solo se ven en las casas construidas a partir del siglo XX cuando aparece el vidrio en la ciudad.

Las inscripciones sobre la cal son una forma original de decoración tetuaní. En algunas casas constituyen la forma más destacada de decoración de los muros sobre todo ubicados sobre fuentes murales o al comienzo de las escaleras o las puertas que llevan a diferentes partes de la casa desde el patio. Sin embargo también se ven en los techos de las escaleras entre las diferentes plantas donde hay que hacer un esfuerzo para verlas. Las inscripciones sobre la cal se distinguen de otros tipos de inscripciones en otras ciudades como Fez, Mequinez o Marrakech donde el uso de moldes de yeso es más común.

Si la diversidad es la característica más destacada de la decoración en las casas tetuaníes, la simplicidad decorativa de las casas de tipo morisco del siglo XVI y XVII contrasta con el lujo de algunas casas de las grandes familias como la Casa Bricha, la Casa Torres, la Casa el Hay, la Casa Rkaina o la Casa Lebbadi, entre otras. En estas casas construidas a comienzos del siglo XX, se ven nuevos elementos como las inscripciones sobre las puertas y la introducción de la madera pintada para decorar los techos sofisticados como en el caso de la Casa Belbachir. En las casas Lebbadi, Rkaina y Torres, se ve la introducción del yeso a base de moldes para decorar los cuartos de recepción en las primeras plantas o los *maq'ad*, el cuarto de recepción abierto con arcos que mira hacia el patio principal en la planta baja.

Los elementos artísticos y arquitectónicos originales se ven hasta en los cementerios. Por ejemplo, los mausoleos de los fundadores granadinos de Tetuán son unos monumentos que por su difícil situación geográfica, sobre el Monte Dersa, no suelen ser visitados frecuentemente. Se ven desde lejos por sus posiciones y sus formas originales, pero hay detalles interesantes hasta en el interior de algunos de estos monumentos. La creatividad andalusí también se observa en que los detalles decorativos de los dieciséis mausoleos que quedan son diferentes.

El tema de las artes tradicionales de Tetuán es muy rico y no pretendemos haberlo estudiado de manera exhaustiva. Nos hemos limitado principalmente a las artes tradicionales como elemento decorativo arquitectónico, pero también se pueden estudiar en otros contextos como la decoración de las joyas o el bordado tetuaní. La música andalusí tetuaní también es una expresión artística como lo son el mobiliario de las casas que han sido muy importantes porque fueron en parte el producto del comercio de Tetuán, no sólo con otras ciudades

marroquíes como Fez, sino también con una red de ciudades mediterráneas con las cuales se mantenía relaciones a través del puerto de Tetuán desde el siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Sin embargo, estas relaciones comerciales también se mantenían durante el período del Protectorado sobre todo con España. El problema de este arte es que está en vía de extinción por varias razones que se pueden resumir en la orientación general de la Medina de Tetuán y la falta de conservación de gran parte de su patrimonio cultural.

GLOCALIZACIÓN E HIBRIDACIÓN EN LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS

Estudio de casos en el contexto granadino

Belén Mazuecos

La “Glocalización” como causa y la Hibridación como efecto en el arte actual.

La globalización ha introducido modificaciones en los procesos de creación artística y en las maneras de consumir arte en la nueva era del Capitalismo Cultural Posfordista. En las llamadas Sociedades del Conocimiento contemporáneas, —caracterizadas por el nomadismo, la multiculturalidad, los flujos de información y la disolución de las coordenadas espacio-temporales—, la interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” se reflejan también en la producción artística contemporánea, siendo la hibridación de discursos, lenguajes y procesos una de sus principales consecuencias. Este mestizaje que caracteriza a la creación artística reciente puede manifestarse de diferentes modos, siendo las transferencias culturales entre arte contemporáneo y artesanía (y, como consecuencia, el sincretismo de técnicas y materiales) uno de los más recurrentes.

En este texto se analizan algunos proyectos significativos de artistas granadinos —o vinculados profesionalmente al contexto de Granada— que se sirven de artesanías locales para la producción de proyectos artísticos que entroncan con las poéticas globales.

La “glocalización” (como causa) y la “hibridación” transcultural (como efecto), son rasgos característicos del arte internacional actual. Para defender y argumentar esta tesis, nos centraremos en distintos proyectos de nueve artistas contemporáneos, seleccionados por nutrirse de diferentes técnicas artesanales locales granadinas para producirlos.

Bajo las nuevas condiciones de las sociedades de la información, el artista posmoderno se convierte en un perpetuo viajero (físico o virtual) que busca su inspiración en la otre-

dad. Los artistas actuales tienen a su disposición y utilizan fuentes múltiples para inspirarse. Precisamente, la posmodernidad se caracteriza por el recurso constante a las citas y al ensamblaje, desarrollando una actitud neobarroca (Calabrese, citado por Keska, 2008)¹. Los viajes a eventos culturales como la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, o la visita a prestigiosas ferias internacionales de arte —que constituyen en sí mismos contextos globalizados que estimulan el intercambio multicultural—, o el acceso a los flujos de información que discurren por Internet, posibilitan este “nutrirse del otro”, expandiéndose el espectro de las transferencias culturales (Freixanes, 2004).

La antropóloga del arte, Lourdes Méndez distingue dos dinámicas indisociables de la mundialización: la globalización y la glocalización, entendiéndola por la primera el acelerado proceso de interdependencia global en el mundo actual, y por la segunda la interpenetración entre lo global y lo local, y el hecho de que todo colectivo humano participe de la globalidad a la par que posee una identidad cultural específica (Méndez, 2000: 30).

Para Néstor García Canclini, lo local no puede ser comprendido sin considerar lo global ya que las sociedades contemporáneas, híbridas y mestizas, se caracterizan por una antropofagia selectiva, ávida por incorporar elementos de fuera pero enriqueciéndolos con las propias señas de identidad culturales (García Canclini, 2004). De esta sugestiva mixtura nace la noción de “glocal”.

El neologismo “glocalización”, (formado al intersecar las palabras “globalización” y “localización”), introducido en el discurso académico por el sociólogo americano Roland Robertson² en 1992 (Robertson, 1992) y retomado más tarde por el alemán Ulrich Beck (Beck, 1998), encuentra su origen en el término japonés “*dochaduka*” acuñado en el ámbito del *marketing*, para definir el compromiso del país nipón con la economía global, basado en la estratégica relación entre lo universal y lo particular.

Este concepto, —que hoy se aplica no sólo al campo de la economía sino también al de la cultura (las identidades locales y su relación dialéctica con el universalismo informacional de base mediática)—, enfatiza que la localización y la globalización no son realidades

1. El Neobarroco, término acuñado por Omar Calabrese es una de las características que mejor definen las piezas de arte contemporáneo y se perfila como un término equivalente a Posmodernidad.

2. Roland Robertson es uno de los primeros sociólogos preocupados por el fenómeno social de la globalización. El pensamiento de Robertson sobre la globalización es un intento de comprender las maneras en las que lo global y lo local interactúan para producir una “cultura global”

irreconciliables sino que, por el contrario, se encuentran íntimamente imbricadas: la glocalización o articulación entre lo global y lo local, describe el actual proceso de transformación cultural vivido en la aldea global. Lo local gana en significado, jerarquía, visibilidad y diferencia dentro de un sistema globalizado.

Precisamente, fue en el marco del Foro Social de Porto Alegre³ donde se empezó a hablar de la necesidad de pensar globalmente y actuar localmente, como principio rector de acción en la nueva sociedad de la información. La “glocalización” se percibe como una reacción a la “globalización”. Ante el dilema establecido entre globalizarse o defender la propia identidad cultural, la “glocalización” supone una solución intermedia. En el siglo XXI se cuenta con una sociedad, por un lado muy abierta hacia el exterior y, por el otro, cada vez más reafirmada en lo propio. La respuesta inmediata frente al avasallamiento que conlleva la globalización, es la defensa y énfasis de lo local. Por ello, para un análisis de la cultura no se pueden separar ambas dimensiones (lo global y lo local); lo local debe entenderse como un aspecto de lo global.

La interculturalidad y los fenómenos de la globalización y la “glocalización” (como resistencia frente a la globalización que supone la gestión armoniosa de lo global y lo local) se convierten, en argumentos y estrategias recurrentes en el arte contemporáneo, obligando a repensar la noción de identidad en base a la hibridación, ya que ésta deja de ser un conjunto de rasgos fijos y se convierte en un concepto dinámico y móvil que introduce cambios en la cultura.

Néstor García Canclini, sugiere además —en este escenario— la necesidad de desplazamiento del objeto de estudio de algunas disciplinas como la Antropología o el Arte, desde la identidad hasta los procesos de hibridación, ya que “un mundo en creciente movimiento de hibridación requiere ser pensado no como un conjunto de unidades compactas, homogéneas y radicalmente distintas sino como intersecciones, transiciones y transacciones.” (García Canclini, 2003: 8)

Los procesos de hibridación se perfilan como una metodología eficaz y sofisticada que supera la mera descripción de la interculturalidad y explica sus causas y efectos, proporcionando traducciones ajustadas de la realidad que nos envuelve. Precisamente, es la hibridación la que consiente que se produzca la interculturalidad y no sólo el multiculturalismo

3. 2º Foro Social Mundial. Porto Alegre (Brasil), 31 de enero - 5 de febrero de 2002.

(o convivencia sin mestizaje de las diversas culturas). Los dos paradigmas dicotómicos de la interpretación de la realidad —en clave de exaltación de los logros de la globalización o la lectura de la misma a través de los conflictos en contextos de alta interculturalidad, donde las diferencias locales y subjetivas colisionan— pueden, según Canclini, ser traducidos recurriendo a la hibridación como recurso. (García Canclini, 2003).

Para la socióloga Nathalie Heinich los mundos del arte son “terrenos privilegiados para comprender hasta qué punto el reconocimiento recíproco es un requisito fundamental para la vida en sociedad [y para entender] las condiciones necesarias para que se pueda ejercer [sin reducirlo] a relaciones de fuerza o de “violencia simbólica.” (Heinich en Méndez 2000: 28)

Los estudios de casos que, a continuación, analizaremos representan un paradigma de la utilización de la “glocalización” como estrategia creativa, donde la influencia de la cultura local, —y concretamente de la artesanía—, es clara.

Transferencias culturales entre arte contemporáneo y artesanía.

El arte contemporáneo presenta una complejidad sin precedentes debido, entre otros factores, a la especialización y diversificación de los mediadores, el entrecruzamiento de las actuaciones públicas y privadas, a la multiplicación de espacios para el arte (ya que junto a los receptáculos acreditados para el arte han emergido en las últimas décadas contextos espaciales no específicos con una voluntad claramente transgresora), al incremento de artistas (y a la disolución de los límites entre productor y consumidor, como consecuencia de la interactividad), a la velocidad con que se suceden las nuevas tendencias, al constatable proceso de desmaterialización de la obra, a la masificación del consumo de arte, al fenómeno de internacionalización de los mercados o a la fusión de los lenguajes, procedimientos y materiales en un mundo globalizado.

En relación a esta última característica, los trabajos de porcelana china de Jeff Koons, la pintura corporal con *henna* documentada fotográficamente por Shirin Neshat, la utilización del tejido de punto de Rosemarie Trockell, el *petit point* de Narelle Jubeline, las mixografías grabadas sobre papel artesanal de Ed Ruscha, los bordados de Francesco Vezzoli o Ghada Amer, las terracotas de Gabriel Orozco, la incorporación de azulejos en las instalaciones de Joana Vasconcelos, el arte comestible de Fátima Mendonça desarrollado con pan elaborado

manualmente, las piezas de cristal de Murano de Dale Chihuly, el uso de la piel curtida de Meret Oppenheim, la taxidermia de Alfredo García-Revuelta o Maurizio Cattelan o la cerámica vidriada de Grayson Perry, representan solo algunos ejemplos de artistas de la escena mundial que recurren al empleo de artesanías locales para materializar sus proyectos.

Estudio de casos en el contexto granadino.

Mediante el método del estudio de casos, pretendemos identificar la “glocalización” como estrategia creativa distintiva de las producciones artísticas de artistas granadinos y/o vinculados profesionalmente al contexto de Granada, y la hibridación como su resultado práctico, examinando la dialéctica que se establece entre la cultura local granadina y la cultura artística hegemónica.

Para proceder a la demarcación del campo, hemos seleccionado como unidades de observación, a nueve artistas exponentes del empleo de diferentes artesanías locales, constituyendo la muestra objeto de estudio. Para la recogida de datos y la sistematización de la información que se presenta en este documento, hemos recurrido al método de investigación etnográfica y a diferentes técnicas durante la fase de trabajo de campo, como la observación participante y la entrevista semi-estructurada.

Valeriano López (Huéscar, Granada, 1963)

Valeriano López, disecciona en sus proyectos la cultura local granadina criticándola desde sus cimientos, haciendo uso para ello de elementos fácilmente reconocibles del folklore popular y de artesanías autóctonas como la **cerámica de Fajalauza**⁴ o el **empedrado granadino**. Su práctica artística irreverente y transgresora, recurre a diferentes disciplinas para concretizarse como la *performance*, el videoarte o la instalación. Profesor de NN.TT. en la Escuela de Artes de Granada (antigua Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos), Valeriano aglutina en su obra tradición y modernidad, trasladando el paradigma del propio centro donde es docente, esto es, incorporando los nuevos recursos sin renunciar a la conservación y aplicación de tecnologías milenarias.

4. Cerámica típica granadina.



Figura 1
Valeriano López.
Utopía.
Empedrado granadino y vídeo.
Instalación.
Medidas variables.
2006.



Figura 2
Valeriano López.
Paseo De la Bomba.
Cerámica popular granadina. Ins-
talación.
Medidas variables.
2006

Para el montaje de su video-instalación *Utopía*, los alumnos del Centro Albaycín realizaron un empedrado popular granadino con una granada de mano en el centro (en lugar del fruto homónimo de la ciudad que aparece en los empedrados urbanos) en el interior del Palacio de los Condes de Gabia, donde se exhibió su muestra “Granada de mano” (Baena, 2006). La proyección de un vídeo que registraba en bucle el lanzamiento de piedras a la alberca del Palacio de Comares de la Alhambra, completaba una pieza cargada de ironía, que recurriendo al imaginario de la ciudad cuestionaba a la sociedad granadina.

Formando parte de la misma exposición, Valeriano López presentó la obra *Paseo de la Bomba*, en la que utilizó cerámica popular granadina intervenida. En esta ocasión, fueron los artesanos de la Fábrica de Fajalauza de la ciudad, los que colaboraron estrechamente con el artista para la materialización de un proyecto en el que, nuevamente, el juego de palabras

entre el nombre de una calle de Granada y la alusión a la granada de mano, le permitía incidir mordazmente en la necesaria destrucción para la construcción del cambio.

Asunción Lozano (Granada, 1967)

La artista multidisciplinar Asunción Lozano, profesora de la Universidad de Granada desde 1993, recurre a diferentes medios de expresión artística en su trabajo como la pintura, la escultura, la instalación, la fotografía o el video. La naturaleza, el individuo y la sociedad son los objetos de estudio centrales en una obra, que en su dimensión pictórica, recurre al empleo de **pieles curtidas y teñidas** que, posteriormente, modifica mediante distintas operaciones como **cortar, coser, bordar o imprimir**. La condición de producto manufacturado e imperfecto y el tiempo invertido en el proceso se condensan en una obra que se nutre de la obsesión de la artista por la taxonomía.

Un ilustrativo ejemplo es su pieza *Jardín de violetas negras*, donde la artista utiliza piel teñida pacientemente cosida sobre tela *courtisán*, generando cuadros monocromos en los que el color se atribuye con un marcado carácter simbólico a personas conocidas que conviven en su entorno social, conformando una galería de retratos psicológicos que se nos aparece como una suerte de enciclopedia ilustrada, donde “cada flor y su cualidad tienen su correlato en individuos concretos” (Barrionuevo, 2008: 7). De esta manera, Asunción Lozano, cultiva un frondoso jardín-inventario que va creciendo con el paso del tiempo, donde el espacio natural y social se identifican y la naturaleza se convierte en receptáculo de historias de vida, almacenando “variedades de flores tan diversas como cualquier comunidad, unas más atractivas y sugerentes que otras y con recorridos, entresijos y costuras distintas”, como la misma artista explica.

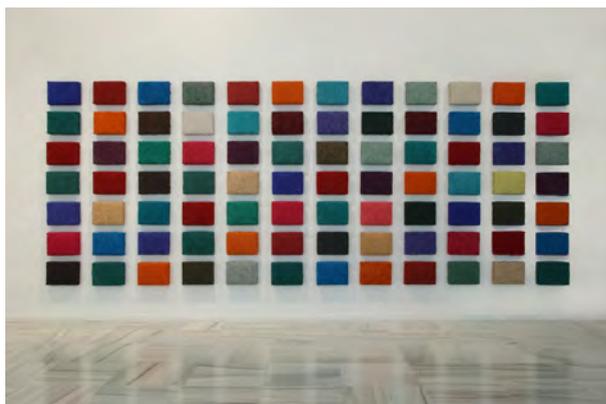


Figura 3
Asunción Lozano.
Jardín de violetas negras
Piel teñida cosida sobre tela
courtisán.
Medidas de montaje variables
(84 cuadros de 27 x 37 x 7 cm c/u)
2011

David Escalona (Málaga, 1981)

Investigador del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada, los proyectos del artista David Escalona giran en torno a temas trascendentales con un fuerte componente autobiográfico como la memoria, el dolor, el sacrificio o el accidente⁵, enfocados desde la óptica del exorcismo del trauma y la superación personal. Interesado por el imaginario popular, la ciencia y la medicina, Escalona genera esculturas o instalaciones utilizando materiales muy diferentes entre los que se cuentan la **porcelana, la resina, el alabastro, el cristal, el papel o el pan artesanal**. La manualidad y la laboriosidad del procedimiento, son rasgos característicos de un concienzudo trabajo compuesto, en muchos casos, por multitud de pequeñas piezas que conforman un todo unitario y que se generan inspirándose en las técnicas de amasado aprendidas en la infancia en el obrador de pan familiar. Su proyecto “El pan”, presentado en la Galería Isabel Hurley (Málaga) en 2011, ilustra claramente estas premisas, evocando mediante el empleo de alabastro, resina, porcelana y cristal, su primer contacto con la materia en la panadería de su padre. David Escalona reconstruye su historia personal, —como el cirujano los tejidos—, amasando pacientemente episodios amargos de su pasado que ha aprendido a digerir con los años como el pan.



Figura 4

David Escalona.

Sin título I (El pan).

Instalación. Técnica mixta (alabastro, resina, cristal, porcelana).

Medidas variables.

2011.

⁵ El artista sufrió un grave accidente durante la infancia, con la amasadora de la panadería de su padre, que le desgarró la mano derecha. Esta experiencia vital terminaría convirtiéndose en un poderoso catalizador de su vocación artística, condicionando su poética personal no solo a nivel temático, sino también determinando las propiedades de buena parte de los materiales utilizados (resinas, engrudos, pastas experimentales, etc., dúctiles y maleables como el pan), así como las técnicas empleadas para su procesamiento.

Paco Montañés (Alcalá la Real, Jaén, 1980)

Formado en la Facultad de Bellas Artes de Granada, el objeto de estudio del pintor Paco Montañés es el ser humano. Inquieto e incesante viajero, su trabajo se nutre de diferentes culturas, realizando trabajo de campo en distintos puntos del planeta como China, Tailandia o la India, que le han consentido la producción de proyectos preñados de un fuerte exotismo, como JDZ, THAI CELADON o RAGA, donde recurre al empleo de artesanías locales (tales como la **porcelana china**, la **cerámica tailandesa** o la **miniatura india**). Su virtuosismo como pintor y dibujante unido a la pericia técnica de los artesanos con los que colabora⁶, conforman un perfecto connubio entre arte-artesanía, occidente-oriente, tradición-modernidad, que cristaliza en un sólido proyecto personal, en el que el artista se comporta como un escrupuloso etnógrafo que recolecta datos de otras civilizaciones y los traduce e interpreta plásticamente.



Figura 5
Paco Montañés.
Joven.
Porcelana. 15 cm (altura).
2010.

La exposición “La pincelada única”, celebrada en el Palacio de los Condes de Gambia de Granada en 2012 (Baena, 2012), pone de relieve cómo la utilización del esmalte azul de cobalto (pigmento característico de la cerámica popular granadina de Fajalauza), habla precisamente de las interferencias, transferencias, cruces, contagios o contaminaciones simbióticas, producto del contacto entre culturas y que, hoy, más que nunca, la globalización no ha hecho más que intensificar.

⁶ Paco Montañés utiliza como soporte de su dibujo y pintura piezas de porcelana magistralmente levantadas por maestros chinos, ocupándose de la dirección y supervisión de todo el proceso de fabricación de las mismas.

José F. Freixanes (Pontevedra, 1953)

La obra del artista José Freixanes explora las transferencias culturales que se producen en los procesos de creación. Desde 1995 es profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, una actividad que no sólo concilia con la producción artística personal sino que considera indisolublemente unida a ésta. Comprometido socialmente, su trabajo se centra en los problemas de la sociedad en que vivimos, recurriendo a una suerte de “pintura expandida” que transita fluidamente desde el plano del cuadro hasta el espacio que habitamos (utilizando bienes inmuebles patrimoniales como contenedores de algunos de sus proyectos “*site specific*”), desde las técnicas pictóricas tradicionales hasta la versatilidad de materiales no específicos del arte y desde la individualidad hasta la autoría compartida por equipos interdisciplinares de trabajo, reinterpretando determinados elementos del **patrimonio inmaterial** y numerosos motivos ornamentales de procedencia tradicional, principalmente de las culturas árabe e hindú.

La exposición “Voces de basalto negro”, organizada y producida por el Instituto Cervantes de Damasco (Siria) en los espacios de una antigua residencia de comerciantes otomana del S.XVIII hoy transformado en centro cultural, plantea un íntimo diálogo con el edificio mediante la citación de fragmentos de veintiún poetas españoles y árabes estarcidos con piedra de basalto negra molida. Para desarrollar el proyecto, contó con la colaboración de dos maestros calígrafos y un equipo de setenta alumnos de las Facultades de Bellas Artes de Granada y Damasco. La intervención artística no solo ofrece una nueva relectura de los espacios patrimoniales donde se imbrica sino que, además, contribuye a la conservación y puesta en valor de determinados elementos del patrimonio intangible como la **caligrafía**, la poesía o la tradición oral...



Figura 6

José F. Freixanes. *Voces de basalto negro*. Intervención *site specific* en el espacio Jan Asaad Basaha, (Damasco, Siria). Caligrafías realizadas con piedra de basalto molida sobre lecho de harina de arroz. Dimensiones variables. 2007.

Elvira Correa (Granada, 1968)

Elvira Correa Alcántara, traslada coherentemente a su proceso creativo los métodos y técnicas de la actividad profesional que viene desempeñando desde hace quince años: la conservación y restauración de bienes culturales muebles. Las técnicas del **dorado al agua** y del **estucado**, así como los ensayos de envejecimiento acelerado, constituyen el principal elemento diferenciador de sus instalaciones, pinturas y esculto-pinturas, en las que aplica, además, nuevos materiales para el arte contemporáneo como las transferencias. De este modo, su trabajo artístico se convierte en un receptáculo de tradición y contemporaneidad con numerosas connotaciones sobre la identidad y la alteridad; el individuo y la sociedad; el sentido de pertenencia o exclusión, etc.

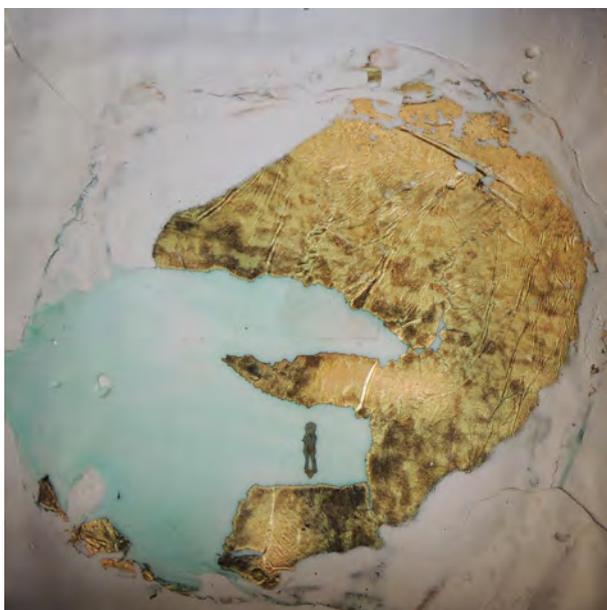


Figura 7

Elvira Correa Alcántara. *s/t.* Pan de oro sobre estuco. 40 x 40 cm. 2012.

Marisa Mancilla (Granada, 1972)

Los temas centrales que vertebran el trabajo de Marisa Mancilla son la memoria y la identidad cultural, exploradas a través de la imaginaria doméstica. Profesora en la Facultad de Bellas Artes de Granada, la artista decide las técnicas y materiales a utilizar (de alta o baja tecnología) en función de cada nuevo proyecto: desde la pintura a la fotografía; desde el dibujo a la instalación o la video instalación, etc.

En este estudio nos centraremos en aquellos proyectos en los que ha recurrido a técnicas artesanales para su concretización como *Estudio para desastre*, donde emplea materiales cerámicos en la serie *Instrumentos para doma* que forma parte de la instalación final (De la Torre, 2008: 220). *Instrumentos para doma* es un conjunto de piezas cerámicas en las que utiliza técnicas tradicionales como el **rakú**, diferentes vidriados y pastas cerámicas como la porcelana y el gres, a las que agrega áridos para modificar su textura. A medio camino entre el diseño de objetos funcionales-no funcionales, el arte y la artesanía, estos objetos-contenedores fueron ideados para domar malas hierbas, supeditando la supervivencia de las mismas a un número limitado de días al dosificar la cantidad de agua que reciben. Sus entrevistas con varios agricultores de la Vega de Granada le permitieron conocer la resistencia y períodos de germinación de las plantas. Las piezas, inspiradas en la técnica tradicional del mural de azulejo típico de la capital lusa (donde desarrolló y produjo este proyecto), así como en las técnicas y materiales hispanomusulmanes, fueron producidas con el asesoramiento de expertos ceramistas con conocimientos profundos del medio, dispuestos a transferirlos al contexto de la producción artística contemporánea, una “oportunidad magnífica para aprender y compartir”, según declara la propia artista.



Figura 8
Marisa Mancilla.
Serie objetos para doma.
Cerámica rakú y planta viva.
2002.

Carlos Miranda (Málaga, 1971)

El artista Carlos Miranda es profesor de la Universidad de Málaga desde 2002. El tema central que anima su trabajo es la idea del arte como relato, articulando una relectura de lenguajes y códigos culturales preexistentes. En sus proyectos artísticos utiliza diversos lenguajes en función del concepto expresivo. En algunas obras ha recurrido a materiales y

técnicas de influencia tradicional como la **cerámica esmaltada de cuerda seca** desarrollada en motivos modulares (donde el precedente árabe medieval es claro) o a la **loseta de cemento hidráulico pigmentado**, de amplio uso en la arquitectura doméstica de mediados del S. XX, entre otros ejemplos, valiéndose de la asistencia técnica de artesanos especializados para la ejecución de dichos proyectos. Su serie de azulejerías *Estancias de Anonymus* representa un claro exponente de esta línea de trabajo, explorando la propia identidad a través de la invención de un personaje ficticio y el espacio (construido-deconstruido) que habita.



Figura 9

Carlos Miranda.

Estancias de Anonymus: asomado al monstruo.

Barro cocido y esmaltado. Dimensiones variables en instalación (módulos de 20 x 20 cm. c/u) 2003.

Ángel Sanz (Madrid, 1960)

El artista Ángel Sanz es profesor desde 1984 en la Escuela de Artes de Granada de la materia Arte Textil, una disciplina “en peligro de extinción” según declara él mismo. Sanz aplica las técnicas tradicionales y primitivas utilizadas en la fabricación de objetos como tapices, alfombras, telas para confección, ropa de cama y doméstica, cestería, encajes, bordados, reposteros, etc., a su proyecto artístico personal, produciendo esculturas textiles en las que emplea todo tipo de materiales susceptibles de ser tejidos, siendo la reutilización y el reciclaje estrategias recurrentes en su trabajo.

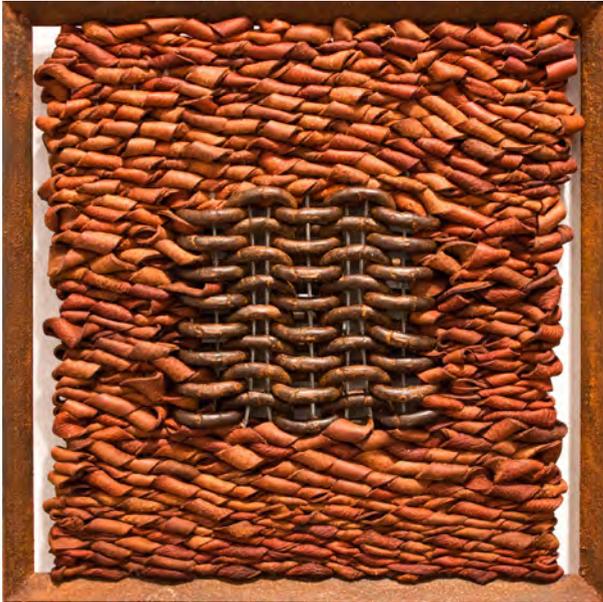


Figura 10
 Ángel Sanz.
En tierras de Castilla (nº 6 de la serie: *Paisajes*).
 Tejido sobre bastidor de hierro (urdimbre: cable de acero; trama: cuero y cadena de hierro).
 35 x 35 cm.
 2010.

Su serie *Paisajes* representa un muestrario de materiales no convencionales en el ámbito de lo textil, utilizados como insólitas tramas y urdimbres para generar piezas que evocan el tradicional género de las “*vedute*” italianas. La pieza nº 6 de este proyecto, *En tierras de Castilla*, sugiere la aridez y colorimetría del suelo, gracias al empleo combinado de materiales como cable de acero, cuero o cadena de hierro.

El binomio “Glocalización”-Hibridación como tema, estrategia creativa y herramienta hermenéutica del arte último

En las geografías globalizadas actuales no es posible interpretar lo local en ausencia de lo global: lo local es “translocal”. En un complejo contexto interculturalizado como el actual, donde las demarcaciones se permeabilizan, las coordenadas espacio-temporales se disuelven y a los flujos migratorios tradicionales se añaden las peregrinaciones virtuales a través de la red de redes, protagonizadas por un nuevo perfil socio-demográfico, el nómada sedentario (Castells, 2006), las fronteras se convierten en contextos porosos de alta interculturalidad y las prácticas artísticas condensan un elevado potencial para representar metáforas eficaces de los procesos de transferencias e interferencias culturales.

Los estudios de caso analizados representan un paradigma de la utilización de la “glocalización” como estrategia creativa que se concretiza en proyectos híbridos y mestizos, donde la influencia de la cultura local, —y concretamente de su artesanía—, es clara.

La “glocalización” (como resistencia frente a la globalización que supone la gestión armoniosa de lo global y lo local), se convierte en argumento recurrente y estrategia creativa en el arte contemporáneo. De esta forma, los procesos de hibridación que contaminan los lenguajes artísticos actuales, constituyen en sí mismos una eficaz herramienta hermenéutica para aproximarse a la realidad cultural —global y local— donde se inscriben.

Bibliografía

- BAENA, F. (Coord.) (2006): *Granada de mano. Una explosión de Valeriano López*, Diputación de Granada, Granada.
- BAENA, F. (Coord.) (2012): *Paco Montañés. La pincelada única*, Diputación de Granada, Granada.
- BECK, U. (1998): *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Ediciones Paidós Ibérica S.A. Barcelona.
- BARRIONUEVO, F. (Coord.) (2008): *Asunción Lozano. Lugares comunes*, MECA Mediterráneo Centro Artístico, Granada.
- DE LA TORRE, I. (Coord.) (2008): *Arte desde Andalucía para el S.XXI*, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, Sevilla.
- GARCÍA, X.L. (Coord.) (2002): *Freixanes. Los días lentos*, Universidad de Granada, Granada.
- CASTELLS, M. (2006): *La era de la información*, Alianza Editorial, Madrid.
- FREIXANES, J. (2004): *De Magiciens de la terre a Partage d'exotismes. Intercambios panculturales en la era de la globalización*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, Granada.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003): “Malentendidos interculturales en la frontera México-Estados Unidos” en GARCÍA, J. L. y BARAÑANO, A. (2003): *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2003): “Noticias recientes sobre la hibridación” en *Revista Transcultural de Música-Transcultural Music Review*, 7, pp. 1-10, <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>, [05/02/13].
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2005): *La globalización imaginada*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- KESKA, (2008): “Matthew Barney: artista de la era neobarroca” en *Actas del Simposio internacional Nuevos medios y realidad socio cultural en la creación audiovisual contemporánea*, Editorial Universidad de Granada, Granada.
- MÉNDEZ, L. (2000): “Globalización y glocalización en los mundos del arte actual” en *ZEHAR*, núm. 42, pp.: 28-31, Arteleku, San Sebastián.
- ROBERTSON, R. (2000): *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad. Zona Abierta 92-93*, pp. 213-242

ARTE Y NATURALEZA: EL MIMBRE, SOPORTE EN INSTALACIONES ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS Y ARQUITECTURA EFÍMERA

Ana Ibáñez Fernández - Ana Marqués Ibáñez

El presente texto expone la continuidad del uso del mimbre en el arte contemporáneo y la arquitectura como material innovador y como muestra de una cultura artesana milenaria. Para ello se presentan diversas instalaciones artísticas efímeras y proyectos arquitectónicos contemporáneos que utilizan la fibra natural de mimbre como elemento para su construcción.

En la II Bienal Internacional de Arte Efímero en Granada se realizó una pieza titulada: *DEseda* para el evento de Spora 09; el grupo artístico que elaboró los ovillos de seda diseñó la realización de la estructura en alambre, pero se comprobó que las fibras naturales como la caña y el mimbre eran más adecuadas, ligeras, flexibles y resistentes.

Otra obra seleccionada es una instalación efímera *Con una vara de mimbre* de Soledad Sevilla creada como homenaje a la figura de Federico García Lorca. Se utilizó el mimbre como soporte de los prismas difractores de la luz, incorporándose la luz como protagonista.

Por último, se han seleccionado trabajos representativos de arquitectura contemporánea en los que se ha empleado el mimbre como material constructivo: El Pabellón español, Shanghai (China), realizado por la arquitecta Benedetta Tagliabue, para la exposición del 2010, que recibió el nombre de *Escamas de mimbre*, y el proyecto efímero de Andrea von Chrismar *Membranas de Mimbre*.

La fibra natural: El Mimbre

El **mimbre** es una fibra vegetal que se extrae de los sauces: *Salix viminalis* y de otras especies. Las fibras entrelazadas se han utilizado desde la antigüedad para realizar objetos, cestos, nasas para pescar, prensas, muebles, etc. Es una fibra ligera y de gran resistencia. Para tejer se utilizan el tallo y las ramas, para el entramado láminas que se obtienen cortando longitudinalmente la fibra.

Existen referencias que documentan el uso del mimbre desde la Edad del Hierro y en culturas como el Antiguo Egipto. Hay representaciones de utensilios de mimbre a lo largo de la historia, que muestran su uso continuado hasta la actualidad.

Su estética ha estado influida por el Movimiento de Artes y Oficios de finales del siglo XX, sus cualidades de resistencia y ligereza han demostrado que se utilizará en el futuro.

Extracción y manipulación de la fibra

El mimbre brota en primavera, su corteza se desprende y finalmente se pela. Para su tratamiento la varilla se manipula en fardos que se colocan en un pozo con agua durante 5 meses, así se obtiene la fibra de mimbre de color natural: *mimbre blanco*. El proceso antes se hacía de forma manual, pero actualmente se realiza con peladoras eléctricas.

Otro proceso hace que la varilla tome un color rojizo tostado, más oscuro que el mimbre sin tratar, al cocer las varillas en agua hirviendo, la corteza se desprende fácilmente. Esta diferente coloración se utilizó en la Exposición de Shangai para obtener un efecto bicolor asociado a la simbología del año del tigre, periodo en el que se realizó la muestra.

Al comienzo del siglo XX el cultivo se desarrolló en Europa. En la actualidad hay pocos países dedicados al cultivo del mimbre y a la fabricación de cestos, vallas, muebles, etc. Sin embargo han surgido nuevos usos utilitarios y artísticos por sus cualidades. En España, Cuenca es la provincia con mayor producción de esta fibra.

Proyectos artísticos contemporáneos

Selección de trabajos artísticos contemporáneos creados con mimbre como material de soporte.

DEseda

El primero de ellos es un proyecto artístico que se presentó para la II Bienal Internacional de Arte Efímero en Granada a través de la obra: DEseda¹ para el evento cultural de Spora 09. Según la comisaria Ana García López, la muestra era: “*Un itinerario diferente por la ciudad, aunando la modernidad con el patrimonio histórico, en un proyecto al que han acudido 60 artistas de 10 países con trabajos de Arte, naturaleza y nuevas tecnologías.*” (García López, 2009).

Es una instalación conceptual, efímera y didáctica, que propone un paseo por la cultura de la seda, donde se analiza su importancia e impacto; desde las profundas transformaciones que los cultivos de moreras produjeron en el paisaje, hasta las relaciones comerciales y culturales de la Ruta de la Seda, pasando por las implicaciones sociológicas de esta forma de producción.

La pieza era un viaje a través del tiempo, un recorrido por la técnica y tradición de una actividad que es industrial y artesanal, que llegó a ser de las más importantes en época nazarí en Al-Ándalus: la *sericicultura*.

Se propuso la construcción metafórica y etnológica de un conjunto de oficios, ya desaparecidos en nuestra cultura e incluir tradición-innovación, con un lenguaje contemporáneo donde se integran escultura y video-proyección.

La instalación formada por una nube de hilos transparentes se completó con un video de telas de seda que parecían volar para expresar sutilmente la ligereza de la sensitiva fibra. La pieza estaba compuesta por cuatro capullos de seda de grandes dimensiones, embojados o enramados con ramas de laurel, y realizados sobre estructura de mimbre con fibras mojadas previamente que permitían su flexibilidad. Recubiertos por una tela de geotextil traslúcida compuesta por fieltro de polipropileno no tejido. Esta lámina de textura similar a los capullos

1. El grupo DEseda está integrado por los arquitectos: Jorge Asencio Juncal, Fidel Garrido Carretero, Ana Ester Cervilla Maldonado y las licenciadas en Bellas Artes Ana Marqués Ibáñez y Mercedes Cuenca González, (artista-creadora del video).

de seda, se envolvía exteriormente con sedal de nylon generándose una imagen final de hilo de seda enrollado en torno a los capullos. La luz es la gran protagonista de la pieza, como ocurre en las demás obras seleccionadas.



Figura 1. *DEseda*, 2009. Casa de los Tiros. Granada.

***Con una vara de mimbre.* Soledad Sevilla.**

Soledad Sevilla realizó una instalación en la que el mimbre es el soporte de los prismas de metacrilato que construyen la pieza. La temática poética sobre la obra de Lorca crea un diálogo entre la luz, la poesía y la arquitectura en la que se integra. La instalación se creó para la torre del MACBA durante la primavera del aniversario de la muerte de Federico García Lorca. El título *Con una Vara de Mimbre* se debe a las varillas de mimbre que sujetan los prismas y pertenece a un verso del “Romancero Gitano”.

“Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios, con una vara *de mimbre* va a Sevilla a ver los toros.” Federico García Lorca



Figura 2 y 3. *Con una vara de mimbre*, 2001. Soledad Sevilla

La obra se expuso en tres espacios: Llocs Lliures, Jávea en 1998, en el Instituto Cervantes de Damasco (Siria) en 1999 y en el IVAM del Centre del Carme en Valencia en 2001.

Compuesta por cuatro mil prismas triangulares de metacrilato que se distribuían sobre el muro, cuando la instalación se exhibió, surgió como elemento mágico el efecto de la luz blanca que se dispersaba en sus colores como una multitud de arco iris. Los prismas se insertaban en un elemento orgánico: la vara de mimbre. El efecto cinético que aporta el soporte era muy importante en sus distintas ubicaciones: el interior de edificios o en espacios abiertos con luz natural. Esta obra se asimilaba al lugar respetando su identidad cultural y a la vez potenciando con su poética luminosidad un efecto multiplicador de la belleza del entorno y de la propia obra, un dialogo que difícilmente se consigue. Se trata de una de las

instalaciones más paradigmáticas de la artista valenciana, Premio Nacional de Bellas Artes 1993 y medalla de oro en 2007.

Proyectos Arquitectónicos Contemporáneos en mimbre

En relación a los proyectos arquitectónicos contemporáneos en mimbre se han seleccionado dos por la utilización de esta fibra como materia prima para construcciones efímeras: el pabellón de España de la Exposición Universal de Shangai (China) de 2010, realizado por la arquitecta Benedetta Tagliabue, que recibe el nombre de *Escamas de mimbre* y el de la arquitecta chilena Andrea von Chrismar: *Membranas de mimbre* que explora la fibra vegetal en sus obras.

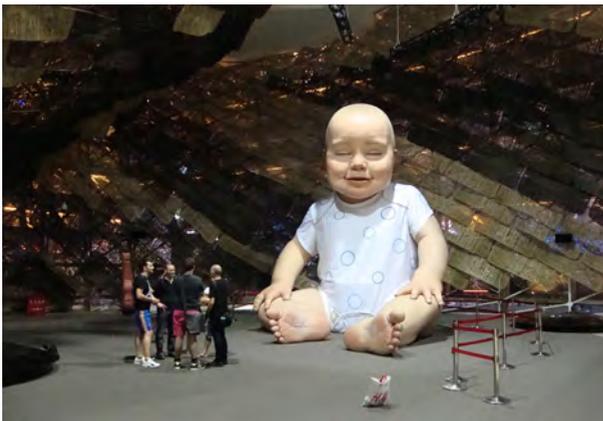


Figura 4 y 5. *Escamas de mimbre*, 2010. Benedetta Tagliabue

Pabellón español Expo 2010, Shanghai. *Escamas de mimbre*

Las escamas de mimbre cubrían el esqueleto de acero del gran dragón, que se escondía en el interior del pabellón. El acabado exterior se construyó en piezas con un bastidor rectangular curvado de caña y tejido de mimbre, cosidas a la estructura de tubos de acero y montadas combinando la fibra de diferentes tonos. Principalmente mimbre blanco y marrón, en una simbología al año del tigre.

Los 8.524 paneles tejidos en mimbre formaban una piel exterior de curvas envolventes, la radiación solar durante el día tamizaba la luz intensa y la iluminación interior de noche emitía al exterior la iluminación nocturna.

El pabellón de España encargó a la arquitecta italiana Benedetta Tagliabue del Estudio Miralles & Tagliabue de Barcelona el proyecto que pretendía transmitir desde su estructura exterior la temática de la exposición. Se mostró una arquitectura efímera expositiva innovadora y creativa que surge de la artesanía y la naturaleza.

“En el año chino del tigre, el recinto se parece a la piel con rayas de uno de estos animales y su estructura tiene una forma viva basada en este elemento natural”, Tagliabue explicaba en la presentación del pabellón su proyecto, donde indicó que “las placas de mimbre dibujan caracteres en mandarín sobre la luz, la luna, los bosques y la buena relación entre China y España”. (Tagliabue, 2010).

El bebe gigante Miguelín (Xiaomi baobao), símbolo del futuro de España con 6,5 metros de altura fue creado por Isabel Coixet; la cineasta diseñó un enorme robot que movía los brazos, la cabeza y su cara gesticulaba con expresividad; consiguiendo una transmisión de ternura y cercanía hacia los visitantes. Fue el gran protagonista del pabellón de España en la Expo de Shangai.

La instalación tuvo mucho éxito, por la originalidad de su arquitectura y por el programa de actividades diseñado para dar a conocer la cultura española, en la que se representó mediante una muestra teatral el quijote en chino.

Fue uno de los pabellones más admirados, visitados de la muestra y premiado con el tercer premio del BIE (Oficina Internacional de Exposiciones) en la categoría de diseño arquitectónico. “Un proyecto muy experimental, incluso para nosotros ya que estará recu-

bierto de mimbre de diferentes texturas que harán tanto artesanos chinos como españoles.” (Benedetta Tagliabue: 2010.)

Andrea von Chrismar. *Membranas de Mimbre.*

La arquitecta Andrea von Chrismar, realizó un proyecto arquitectónico contemporáneo elaborado en mimbre con cuatro estructuras curvadas tejidas con esta fibra. Esta artesanía fue introducida en Chile por los españoles y se utiliza en este proyecto para crear estructuras de formas orgánicas y producir sombras. La materia prima, el mimbre de gran plasticidad permite manipular el espacio arquitectónico.

En 2009 comenzó una investigación sobre las posibilidades de diferentes materiales que expresaran su creatividad plástica, y se concretó cuando conoció a los tejedores de fibras de mimbre y las propiedades arquitectónicas de la misma.

En Chimbarongo la arquitecta aprendió con los artesanos la técnica y les transmitió su proyecto para que lo ejecutaran. Las cuatro grandes estructuras *Membranas de Mimbre* se presentaron en CasaCor; considerada la exposición de diseño, arquitectura y paisajismo más importante de Latinoamérica.



Figura 6. *Membranas de Mimbre*, 2010.

Arquitecta: Andrea von Chrismar.
Artesanos: Raúl Briones, Pablo Gonzales, Ricardo González, Julio Vidal.

La artesanía en mimbre, instalada en Chile por los españoles de forma muy temprana, se asocia a la tradicional manufactura de objetos utilitarios de pequeño formato. Destaca por la facilidad que ofrece el material para construir formas complejas y resistentes a partir de

la flexibilidad de la fibra. A partir de estas propiedades, el proyecto experimenta la artesana realización del tejido para su uso en el ámbito de la arquitectura. Se trata de una investigación del uso de una materia prima natural y una técnica ancestral de carácter cultural para su incorporación a la modernidad.

El resultado del tejido es rígido y resistente a esfuerzos de compresión, en la escala de la arquitectura, lo que la hace resistente a esfuerzos de tracción, una cualidad importante en las estructuras por lo que se adapta bien para la construcción de espacios. El tejido se comporta en arquitectura, del mismo modo que en los objetos, siendo una propuesta de máxima eficiencia y perfecto equilibrio entre la forma, la resistencia y la delimitación del espacio.

Bibliografía

- AAVV. (2005): *Soledad Sevilla (2000-2005)*, Nova Era, Barcelona.
- GUTIERREZ, C. (2011): *Membranas de mimbre/Andrea von Christmar*, Plataforma arquitectura.
- HUICI, F. (1993): *Soledad Sevilla gana el Premio Nacional de Artes Plásticas*. El País. 22/12/1993. Sección Arte.
- OLMO, S.B. (2001): *Soledad Sevilla, El Espacio y el Recinto*, IVAM, Valencia.
- PLAUT, J., SAROVIC, M. (2012): *LATAM 01 Arquitectura Contemporánea Latinoamericana*, Comunicaciones y Producción Constructo Limitada, Santiago de Chile. Chile.
- SIERRA, C. (2007): *Benedetta Tagliabue vuela sola*. El País. 22/12/2007. Sección Arte.
- TAGLIABUE, B. (2010): *1 Spain pavilion at Expo Shanghai 2010*, Pencil, Valencia.
- VALVERDE, F. (2009): *Granada apuesta por el arte Efímero*, El País, 16/12/2009.

EL CAMT. CENTRO DE ARTE MODERNO DE TETUÁN

Bouabid Bouzaid

El Museo del Centro de Arte Moderno de Tetuán está considerado como uno de los símbolos más importantes de la amistad y la cooperación hispano-marroquí, y andaluzatetuaní en el ámbito de la memoria común y dicho museo es también un testigo de nuestra larga memoria común.

La arquitectura neomodéjar de la antigua estación de tren es obra del famoso arquitecto español Julio Rodríguez Roda y fue inaugurada el 4 de mayo de 1918. Actualmente tras la debida rehabilitación es la sede del Centro de Arte Moderno de Tetuán, gracias a la colaboración de la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura marroquí.

El eje principal del discurso del *CAMT*, se ubica en las distintas consideraciones que la ciudad de Tetuán ha desempeñado dentro de la historia pictórica marroquí como punto de encuentro de muchos artistas atraídos por la belleza de la ciudad y por variados motivos, según las circunstancias históricas, y también como centro destacable de la producción artística, en la que la ciudad creó y continúa creando un arte original que podemos definirlo, como la Escuela Pictórica de Tetuán. Una creación de distintos artistas y distintas generaciones y experiencias, cuya expansión se refleja tanto a nivel nacional como internacional.

Debemos recordar que Tetuán como ciudad marroquí y de origen andaluz es conocida por la belleza de su patrimonio visual que ha acumulado a través de siglos de evolución y de ascenso, que se observa claramente en las distintas artes patrimoniales y que son testigos de la sensibilidad estética de la sociedad tetuaní, y la finura de sus artesanos en las artes de los azulejos y la madera incrustada y pintada, ya sea como la cerámica y el bordado etc.

Esta escuela conoció un gran desarrollo histórico y artístico en el ámbito del arte moderno y contemporáneo a través de diferentes estaciones, a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, ya que pasó por varias etapas de formación, variedad, innova-

ción y expansión. Todas estas cualidades han conformado su identidad original; destacada dentro del arte pictórico marroquí.

En relación a estas consideraciones se ha realizado la organización y distribución del discurso museológico de manera fluida y de fácil captación y comprensión, con el objetivo de dar a conocer la evolución del arte moderno, como el arte contemporáneo de Tetuán y de Marruecos desde la mitad del siglo XX hasta nuestros días. Y todo esto sin olvidar la inscripción de la identidad artística común entre Tetuán y Andalucía en el pasado, presente y futuro.

Se articula el trayecto museológico en cuatro espacios temáticos según la cronología histórica que son los siguientes:

Primera sala

La Escuela Pictórica de Tetuán, los fundadores y pioneros desde 1945 hasta 1956 con el tema principal del establecimiento de Mariano Bertuchi en Tetuán y la fundación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán.

El primer contacto de Tetuán con el arte occidental moderno o arte de caballete se remonta a los años sesenta de la década del siglo XIX, tras la *Guerra de África* y su posterior ocupación por los españoles desde 1860 a 1862. Esta ocupación propició la apertura de la ciudad en muchos ámbitos, como el teatro (los españoles construyeron el primer teatro en Marruecos, llamado *Isabel II*) y la prensa (el diario *El Eco de Tetuán*). En la música introdujeron nuevos instrumentos musicales. De igual forma, los artistas e intelectuales tetuaníes tuvieron la oportunidad de abordar la cultura y el arte español.

El resplandor de la ciudad atrajo a gran número de artistas extranjeros como el español Mariano Fortuny, quien la visitó tres veces desde 1860, cuando preparaba sus lienzos sobre la *Guerra de África* a instancias de la Diputación de Barcelona. Varios cuadros del artista immortalizaron esta visita, como su famoso cuadro *La Batalla de Tetuán*. Maravillados por la belleza y el encanto de la ciudad, otros muchos sintieron el influjo tetuaní, creándose una escuela de artistas orientalistas y románticos españoles, en la que destacaron, entre otros, José Tapiero, José Navarro Llorens, Antonio Muñoz Degrain y Gonzalo Bilbao.

Durante el Protectorado, los artistas españoles continuaron interesándose por Tetuán. Sus obras, ya menos influenciadas por el estilo orientalista del pionero Fortuny, se hallaban más cercanas a la realidad social, artística y arquitectónica de la ciudad; y buscaban como referentes las nuevas técnicas y corrientes inspiradas en los modelos occidentales: realismo, impresionismo y fovismo. Esta segunda generación de artistas españoles, fascinados por la belleza de las artes de Tetuán, trató de abordar la cultura y el patrimonio de la ciudad a través de la expresión artística.

El pintor granadino Mariano Bertuchi es considerado como la personalidad más destacable de ésta época. Tras varias visitas a Marruecos se instaló definitivamente en Tetuán en 1928. Fue conocido por su gran número de obras, por la variedad de los temas tratados con un estilo impresionista basado sobre el *fácil-difícil*, cargadas de pinceladas pastosas en las que se expresa su fascinación por la luz y el color marroquí. Hay que destacar junto a su profesionalidad como artista, su participación en diversas tareas administrativas relacionadas con la conservación del patrimonio tetuaní como inspector principal de los asuntos de Bellas Artes y director de las Escuelas de Artes y Oficios Autóctonos en Tetuán, Chauen, Taghzout. Así mismo fundó la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán en 1945. En el ámbito de la edición diseñó varias cubiertas de libros y novelas, carteles, sellos etc.

Teniendo en cuenta el legado que dejó en el mundo de la creación y del patrimonio, se considera a Mariano Bertuchi como el padre espiritual de la Escuela Pictórica de Tetuán.

En esta sala se exponen las obras realizadas entre 1944 y 1957 y que intentan plasmar una mirada retrospectiva en honor a la memoria histórica común entre Andalucía y Tetuán, ya que ofrece al visitante un viaje que abarca alrededor de medio siglo. Así mismo esta sala intenta homenajear a Mariano Bertuchi como fundador y Mohamed Serghini como artista marroquí pionero. Y también en honor a la Escuela Preparatoria de Tetuán y la participación de artistas marroquíes y españoles en su despegue.

Segunda sala

En esta sala se presentan los pioneros marroquíes y la fundación de la identidad pictórica marroquí desde 1956 hasta 1979 con el tema de la memoria común y las experiencias sobre la búsqueda de la identidad.

Los artistas marroquíes que pertenecen a esta generación investigaron sobre temas relacionados con la identidad pictórica marroquí e intentaron sobrepasar las tradiciones pictóricas relacionadas con la época del Protectorado. Así mismo modernizaron la enseñanza artística marroquí con profesores en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tetuán que se renovó en 1957 con la dirección del artista pionero Mohamed Serghini y cuyos discípulos continuaron el desarrollo pictórico tetuaní y marroquí.

Esta generación fue conocida por la variedad de sus investigaciones y sus preocupaciones objetivas hacia la difusión del arte marroquí, por la creación de un diálogo abierto con los intelectuales y críticos; también en la edición de escritos críticos e históricos y en la organización de exposiciones colectivas y participación en diferentes manifestaciones artísticas en Marruecos y en el extranjero. Estos esfuerzos y ambiciones se coronaron con la fundación de la Asociación Marroquí de Artes Plásticas en 1972, que ha tenido un papel primordial para dar a conocer el arte marroquí a nivel internacional.

El objetivo principal de esta sala es dar a conocer a los visitantes los principios de la identidad pictórica marroquí y valorar la investigación de los artistas de esta generación, y su importancia histórica abriendo camino al arte contemporáneo marroquí.

Tercera sala

El tema principal de esta sala es la apertura artística y la celebración de las exposiciones de primavera desde 1979 hasta 1986. El objetivo principal es destacar el desarrollo de la creación de la escuela pictórica de Tetuán.

Esta época empieza a partir de un importante acontecimiento que surgió con la creación en 1979 de la primera exposición de primavera, organizada por tres jóvenes artistas recién licenciados de distintas facultades europeas: Habiba Bouhoumou, Bouabid Bouzaid y Abdelkrim Ouazzani, incluyendo además al artista y profesor Ahmed Amrani. Dicha exposición tenía muchos objetivos, siendo el primero el de abrir el arte al gran público a través de la exposición al aire libre en la plaza del Feddan,—actual plaza del Mechuar— alejándose de las formas tradicionales de exhibición. Estas exposiciones continuaron hasta 1986. Esta forma de exponer supuso la introducción de nuevas tendencias ya que los pintores de esta generación venían cargados de diferentes influencias artísticas europeas; sobre todo de Bélgica, Francia y, por supuesto, España. Esta generación enriqueció el arte tetuaní-marroquí con nuevas concepciones y expresiones e influenciaron como profesores en la moderniza-

ción de la enseñanza artística en el Instituto Nacional de Bellas Artes de Tetuán. Con esta época, surgieron los principios de la apertura del arte marroquí y su globalización, a pesar de las dificultades de transformación que podemos observar en el producto artístico de esta generación que ha intentado traspasar el pasado.

Cuarta sala

El objetivo de esta sala es destacar la experiencia artística contemporánea juvenil de la Escuela Pictórica de Tetuán y las nuevas tendencias desde 1986 hasta nuestros días con el tema de la variedad hacia lo contemporáneo.

Si el arte orientalista del siglo XIX, el arte académico y costumbrista de la época del Protectorado y el arte abstracto son producto de la época de los años sesenta y setenta que ha intentado implantar la cultura de la identidad nacional, en esta sala se presentan las generaciones de los años ochenta y noventa que crearon una época ubicada sobre la variedad de las experiencias y estilos. A pesar de la particularidad de sus proyectos conceptuales se pueden considerar como la continuación de la acumulación del pasado con el despegue de una nueva generación de descubrimientos artísticos abierto sobre el arte contemporáneo-mundial y marcado por la libertad de ideas y técnicas. Nos encontramos las últimas expresiones artísticas como las instalaciones, *performances* y *video-art*, etc.

ESPACIO AL-MANDRI DE LAS ARTES Y EL PATRIMONIO DE TETUÁN.

Contribución al fomento de especificidades culturales y desarrollo humano sostenible e inclusivo

Mohamed Hafid Zouaki

Sin lugar a duda, es difícil hoy en día tratar un tema social, o hablar de relaciones internacionales sin hacer referencia al escenario en el que se encuentra inmerso el mundo con la problemática de la crisis. Dentro de ese contexto se evocan desde hace algunos años, numerosas realidades de incertidumbre induciendo por ello a que muchos asuntos se estén cuestionado... ¿se trata de una crisis económica o reconsideración de comportamientos?... ¿de ideologías y creencias o lagunas en aspectos de justicia social?... ¿de riesgos medioambientales o exceso de consumos irracionales?... ¿de crecimiento económico o carencias en un desarrollo humano inclusivo?...

Se habla también de modelos... pero, ¿hace falta un solo modelo para todos?... ¿sería factible encontrar un equilibrio entre aspectos de la globalización y respeto de la diversidad?... ¿viable mantener una dialéctica entre desarrollos de la modernidad y expresiones tradicionales?... ¿asequible conciliar lo que tenemos que conservar, y lo que probablemente debemos de innovar para mantener viva la creación y el progreso humano...?

Se sabe que, la creación y la producción de una sociedad refleja, entra otros, aspectos de sus características y especificidades sociales y culturales. Éstas, están hechas por el Hombre y deberían servir de recurso para el desarrollo de su comunidad y desarrollo humano en su ámbito general. La creación está en permanente evolución y tiende a responder a necesidades cambiantes de las sociedades, aspirando en principio a un desarrollo creciente, justo y sin ningún tipo de discriminación.

La creación parte del saber y el genio del Hombre y se desarrolla en el cúmulo de la interacción que éste ha podido mantener dentro de su comunidad y a través de otras; viendo, analizando y perfeccionando sus componentes de manera continua. Pensamos que se han de tener en consideración diferentes métodos de aproximación en el desarrollo de esas prácticas, tanto los tradicionales como los modernos, basándose en la realidad de las percepciones sociales que generalmente son más bien complementarias.

La investigación es una herramienta de trabajo que tiende a reflejarnos esos aspectos y guiarnos hacia realidades vividas, asentándose en fundamentos históricos contemporáneos con el objeto de difundir sus resultados para un uso académico, de sensibilización social, de componente para un desarrollo y otros.

Para que esos usos tengan el máximo impacto, vemos en la actualidad que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación constituyen una de las mejores herramientas de trabajo para acercarnos hacia grupos, metas y consecución de objetivos.

Desde esa aproximación ubicamos una aportación al trabajo que está desarrollando la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada dentro del proyecto titulado “Transferencias Culturales. *Diálogos entre Artesanía, Arte y Diseño*”, mediante la exposición de una acción llevada a cabo por la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo (FTCM).

La FTCM¹, es una ONG andaluza cuyos objetivos se centran en el siguiente concepto:

“(…) En una época en que la confrontación y la exacerbación de los particularismos provocan continuos conflictos y situaciones de exclusión y marginación, la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo ha asumido el compromiso de promover la convivencia entre culturas y religiones mediante el conocimiento mutuo y el intercambio de ideas y experiencias que fomenten un acercamiento entre los pueblos mediterráneos”.

Para este propósito la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo se propone fomentar relaciones y acciones al desarrollo humano sostenible vinculados con sus objetivos, a través de su asociación con entidades de investigación para el desarrollo y la innovación, compo-

1. Ver página Web de la FTCM : www.tresculturas.org

nentes de la sociedad civil, organismos públicos de ámbito internacional y actores implicados.

En este sentido y desde su creación, la FTCM ha desarrollado varias acciones en distintas zonas geográficas y sectores del desarrollo humano. Como ejemplo de la labor en la que contribuye a sentar bases para un desarrollo en consonancia con el tema del presente proyecto, citamos la acción que está impulsando desde hace unos años en el norte de Marruecos con diferentes socios y actores de esta zona geográfica con la participación de entidades andaluzas.

La acción concierna entre otros, el sector de la cultura y la rehabilitación del patrimonio histórico común. En él, la FTCM acaba de implementar una actuación en colaboración con el Ministerio de Cultura de Marruecos, autoridades locales, investigadores que desarrollan su acción en el ámbito universitario como dentro de la sociedad civil así como entidades y profesionales andaluzes. La actuación de por sí constituye un eslabón dentro de una estrategia de asentamiento de bases para una contribución al desarrollo entre las dos orillas del estrecho. Se trata de un programa que ha plasmado intervenciones y sigue realizando otras de forma integral, vinculadas con temas de estudio, formación, dinamización, intervención y evaluación en concordancia con fundamentos y orientaciones de organismos que obran en el marco de las relaciones internacionales para el desarrollo como es el caso de la Comisión Europea dentro de los objetivos de la Conferencia Euro mediterránea de Barcelona, y los de Naciones Unidas dentro de los Objetivos de Desarrollo del Milenio.



Figura 1. Vista general del Espacio al Mandri

En la mencionada actuación se ha creado el Espacio al Mandri de las artes y el patrimonio de Tetuán. Una creación basada en un contenido del legado andalusí y trasvases culturales entre España y Marruecos. En concreto se proyecta la puesta en valor de un patrimonio común, de arte tradicional como moderno, fomentándolo mediante nuevas tecnologías de diseño y comunicación para su uso y dedicación a la sociedad de la información y el conocimiento, y la finalidad de su contribución a un desarrollo humano.

La acción se ubica en el entorno regional de Tetuán. En este se han forjado, a través de fases históricas, trasvases culturales mediante flujos en la Puerta del Mediterráneo, generando especificidades sociales y culturales territoriales. El intercambio, por momentos puntual y en otros más amplio, tuvo sus períodos de interés. A veces, percibidos como unilaterales, sin embargo, de esas relaciones fraguaron casi siempre aportaciones en las que ambos territorios y poblaciones han podido sacar usos y ventajas. En la actualidad, y desde hace un tiempo, se perciben voluntades compartidas entre actores de ambas orillas que tienden a emprender caminos conjuntos para un desarrollo equilibrado en este punto del espacio mediterráneo.

La vecindad, el legado cultural común y declaraciones de intención para el fomento de un desarrollo social, constituyen sin lugar a duda y entre otros, oportunidades para emprender esos caminos con el desafío de identificar realidades y necesidades sociales prioritarias, planificar acciones viables, ejecutar actuaciones eficaces, y evaluar continuamente su desarrollo para adoptar posibles ajustes o asentar consolidaciones.

El territorio objeto de nuestro interés, constituye el espacio que reúne probablemente más fortalezas y condiciones, aunque la voluntad de desarrollo territorial es mucho más amplia. El entorno de Tetuán, urbano como rural, cultural como natural, dispone de potencialidades en aspectos del patrimonio tangible como intangible². Especificidades que pasaron por situaciones relativamente mermadas por el efecto de la globalización, sin embargo, mediante voluntades de buena parte de la sociedad civil, y la continuación de funcionamiento e impacto de instituciones de formación, conservación, investigación y fomento de características culturales y naturales, se ha podido paliar una indudable desestabilización de ese legado.

Justamente, entre la normalidad de la evolución y circunstancias sociales, aspectos de la modernidad han podido guiar componentes de la sociedad hacia otro modo de vida.

2. Ver http://www.apdn.ma/images/storie/file/Rapport_final_TERRITOIR.pdf

No obstante, no se han perdido de vista artes populares, ni han desaparecido espacios históricos o se han transformado completamente costumbres sociales. Todo lo contrario, se ha mantenido una cierta dualidad y dialéctica entre lo tradicional y lo moderno que se refleja en aspectos de vida desarrollados dentro de espacios residenciales y públicos, acontecimientos festivos, artes de la arquitectura, la vestimenta, la gastronomía, y otros.

Más aún, en las dos últimas décadas la percepción social ha ido recobrando cada vez más interés, por parte de componentes de la sociedad civil como de organismos públicos y privados, para la puesta en valor de esas especificidades dado su vínculo de identidad dentro de la diversidad cultural, así como su valor de recurso para el desarrollo social y económico de comunidades, básicamente las más desfavorecidas.

De esta forma se ha iniciado una nueva percepción del patrimonio, al tiempo que se ha percibido la necesidad de reubicarlo en la nueva realidad social y económica. Pues la noción de prácticas de transmisión de conocimientos, difusión y competitividad, han cambiado... la del tiempo, también... de ahí, haciendo un uso adecuado de las nuevas tecnologías de la información y comunicación dentro de un plan de acción, se puede contribuir a un desarrollo de la sociedad orientando estas herramientas hacia una investigación, planificación, formación, difusión, intervención y evaluación.

En ese sentido vemos que la realidad social y territorial de Marruecos en general, y la de la región de Tánger–Tetuán, por el caso que nos ocupa, vive en esta última década nuevas perspectivas de desarrollo. Varios aspectos vinculados con los Objetivos de Desarrollo del Milenio y los de la Conferencia Euro mediterránea están al orden del día, a parte de las relaciones históricas, culturales, de vecindad, y de intereses comunes que unen Marruecos a España lo testifican en actuaciones conjuntas. En ese camino, Andalucía ha consolidado su asociación y relaciones institucionales y populares con Marruecos al igual que la FTCEM a través de una serie de intervenciones desde su creación.

Dentro de la dimensión regional y el contexto de Tánger-Tetuán, Marruecos está aportando inversiones en varios sectores para el desarrollo de esta región con una doble recalificación territorial de la zona. Pues en consideración a sus recursos naturales, geográficos, humanos e históricos, vemos por una parte que la recalificación se enfoca hacia su modernización mediante el desarrollo de infraestructuras de comunicación y transporte, industria no contaminante, aspectos de desarrollo social y humano, y por otra parte la puesta en valor

de su patrimonio histórico cultural y natural, ya que la región está dotada, de un potencial de cierto valor (*en parques y paisajes naturales, yacimientos arqueológicos, tejidos urbanos históricos de valor universal, artes y costumbres populares con especificidades en arte tradicional y arte moderno*).

Dentro de la plasmación de dicha calificación territorial se manifiestan intenciones y se implementan actuaciones entre ambas orillas. Nos paramos en el segundo aspecto de esta calificación sobre la puesta en valor del legado histórico cultural y natural dentro del contexto de su nueva percepción social e institucional.

Este se encuentra desde hace un tiempo en el orden del día de debates, planes y políticas tanto de organismos institucionales como entidades de la sociedad civil para su mejor recuperación y uso dentro de acciones integrales y participativas.

Dentro de ese espíritu, la FTSM así como instituciones públicas y entidades de la sociedad civil de Andalucía colaboran desde hace más de una década, en actuaciones concretas de estudio de dichas especificidades, edición y difusión de sus contenidos, formación e intercambio de experiencias con sus gestores y profesionales, rehabilitación de tejidos históricos y espacios naturales, modernización y creación de establecimientos de formación, conservación y difusión, etc.

Esta acción, como lo hemos mencionado, se desarrolla dentro de una estrategia consensuada con actores implicados en esta materia, los cuales actúan con espíritu de partenariatado con organismos y entidades andaluzas. El Espacio al Mandri de las artes y el patrimonio de Tetuán constituye el eslabón de una cadena, que enlaza actuaciones realizadas con otras en curso, de interés común. En definitiva, se propone aprovechar la vecindad geográfica, valorar las preocupaciones sociales de ambas orillas, fructificar el intercambio de experiencias entre actores y profesionales, y cultivar las potencialidades de una parte y otra con la finalidad de optar a un desarrollo mutuo y equilibrado de los pueblos de este punto del mediterráneo, consolidando las relaciones históricas de ambas partes y proyectando un futuro mejor para sus nuevas generaciones.

La idea del Espacio Al Mandri se fundamenta dentro de esa nueva percepción del patrimonio histórico cultural y natural, e impulsó en sus líneas directrices:

- Una investigación sobre aspectos del legado común,
- El diseño de un discurso atractivo y ameno para su acercamiento hacia un amplio público,
- La difusión de aspectos de sus especificidades en soportes de comunicación tradicionales (paneles, edición de libros y otros), pero también en soportes tecnológicos interactivos, de artes visuales, de información a distancia... en una palabra, en medios referentes a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (las TIC).



Figura 2. Espacio al Mandri de artes y patrimonio – interactivos sobre artes tradicionales

El trabajo en concreto reunió técnicos, profesionales y académicos locales para determinar aspectos de ese patrimonio cultural y natural que constituye especificidades locales del entorno de Tetuán con otros profesionales andaluces y perfilar así contenidos relevantes pero concisos. Estos últimos diseñaron discursos amenos para dirigirlos a un extenso público, y se han expuesto entre otros en soportes interactivos de difusión vinculada con las nuevas TIC para hacerlos más atractivos y con posible impacto tanto en el ámbito local como exterior. Todo el proceso fue permanentemente consultado y consensuado entre ambas partes para garantizar un trabajo correcto que aspira a una valoración positiva por parte de la población y cumpla con la consecución de los objetivos marcados.

En sus contenidos el Espacio al Mandri presenta aspectos del patrimonio cultural (yacimientos, conjuntos urbanísticos, arquitecturas singulares, artesanía, música y arte moderno,...) así como facetas del patrimonio natural (sitios y paisajes naturales) dentro de unos itinerarios temáticos. Esta actuación cierra una fase de acción participativa y conjunta entre ambas orillas con desarrollo de rehabilitación de tejidos urbanos y monumentos históricos, modernización y creación de museos (arqueológicos, etnográficos, de arte moderno,...),

formación e intercambio de experiencia con gestores culturales, estudios de investigación, fomento de actividades culturales y artísticas dentro de manifestaciones populares de relevancia en la región, etc.

La ubicación del Espacio Al Mandri dentro de la Escuela de Artes y Oficios Tradicionales se fundamenta en la intención de orientar la actuación hacia una transmisión de mensajes para actores territoriales. Se trata de consolidar intenciones del mencionado Espacio dentro de objetivos de la Escuela.



Figura 3. Espacio al Mandri y su vínculo con la Escuela de Artes y Oficios Tradicionales de Tetuán

La Escuela consiste en una institución casi centenaria para el fomento de la conservación y formación de artes y oficios ancestrales de origen marroquí y andalusí, vinculados básicamente con la ornamentación arquitectónica, la vestimenta, y el mobiliario.

— En ese aspecto, el Espacio Al Mandri busca crear una dialéctica entre la transmisión de conocimientos de forma artesanal y otra mediante nuevas tecnologías de la información y la comunicación con el objeto de inducir a los jóvenes alumnos y alumnas de la escuela en el análisis y valoración de aspectos de los dos paradigmas.

Desde su creación esta escuela ha mantenido como objetivos la preservación del patrimonio artesanal, así como ser recurso para el fomento del empleo y desarrollo social, al tiempo que desarrolló relaciones con la Escuela de Bellas Artes de Tetuán desde la creación de esta última.

— En ese sentido, el Espacio Al Mandri busca fortalecer esos aspectos con la intención de crear puentes entre la adquisición de conocimientos del patrimonio cultural y artístico de forma tradicional y las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para estudios de conservación y apertura hacia nuevas creaciones, su promoción y difusión para mayor sensibilización, y posicionamiento dentro de mercados de comercialización y fomento de empleo.

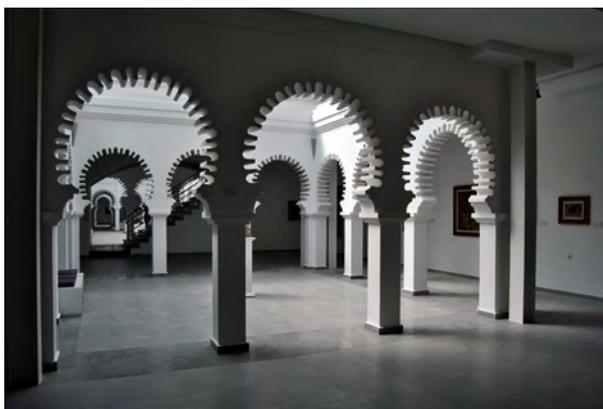


Figura 4. Espacio al Mandri y su vínculo con el Centro de Arte Moderno y Bellas Artes de Tetuán

La Escuela se ubica en un espacio colindante al casco histórico, la “Medina de Tetuán” y dentro de un circuito turístico.

— En ese aspecto, el Espacio Al Mandri busca atraer usuarios del tejido histórico como del turismo cultural y fomentar un circuito temático amplio que promociona este último, pero abre horizontes sobre aspectos del urbanismo y arquitectura del ensanche creado en la primera mitad del siglo XX, entornos naturales locales, y desarrolla vínculos con el Instituto de Bellas Artes y el Centro de Arte Moderno de Tetuán.

Más allá del Espacio Al Mandri de las artes y el patrimonio, objeto del presente tema, la FTSM se interesa por:

- *“Patrimonio Cultural y nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación”...*
- *“Artes Tradicionales y Arte Moderno”...*
- *“Cultura y Modernidad”...*

- “*Diversidad Cultural y Globalización*” ...
- “*Cultura y Desarrollo Territorial*” ...

En el marco de sus objetivos y relaciones Euro-Mediterráneas, la acción de la Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, se podría proponer si las condiciones lo permitiesen;

— Situarse dentro de la cita del post 2015 en el que la UNESCO proyecta el interés de una educación sobre los valores del Patrimonio Cultural Inmaterial en la creación de sociedades inclusivas y sostenibles... y mantener viva la idea. “Para alcanzar el desarrollo sostenible, es preciso lograr cambios fundamentales en el modo de pensar y actuar de la gente. No bastan las soluciones económicas y tecnológicas, las normas políticas y los alicientes financieros. El elemento esencial para lograr cambios duraderos es la educación”³.

— Situarse también dentro de la cita del 2020 en la que, la Comisión Europea marca un hito con una “*Estrategia para un crecimiento inteligente, sostenible e integrador*”⁴,

— Seguir impulsando jalones de aportación, intercambio y acercamiento hacia países del espacio mediterráneo, con acento particular en su acción de vecindad con Marruecos, en consonancia con planes y políticas de este país y los de Andalucía y España.

De este modo, la Fundación Tres Culturas intentaría mantener su asistencia y aportación participativa entre ambas orillas del estrecho dando una prolongación a la acción llevada hasta ahora con el objeto de contribuir con los socios y actores implicados a la instauración, entre otros, de una ingeniería cultural para una calificación territorial y fomento de un desarrollo humano sostenible, inclusivo y más equilibrado en la Puerta del Mediterráneo.

En la actualidad se están poniendo las primeras piedras para asentar circuitos de intercambio entre PYMES andaluzas y marroquíes en tema de industrias culturales y creativas dentro de una acción participativa de actores vinculados con el sector mediante un enfoque que desarrolle conceptos de Investigación, Innovación y Desarrollo (I + i + D).

3. <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002191/219155s.pdf>

4. Ver http://ec.europa.eu/commission_2010-2014/president/news/documents/pdf/20100303_1_es.pdf

El tema podría aportar mejoras en el conocimiento, la innovación, la competitividad, el crecimiento sostenible e integrador así como mejoras en la cohesión social y territorial. La apuesta requiere su tiempo, medios, constancia y rigor en la gobernanza. La voluntad de obrar en ese camino se ha manifestado y se encuentra en agendas de consultas y encuentros entre las partes.

Bibliografía

BOUZIANE, Ahmed, EL MALIKI, Abderrahman, et HAKIK, Ahmed (2010): *Connaissances, perceptions et attitudes de la population marocaine vis-à-vis de son patrimoine*, Ministerio de Cultura de Marruecos y el MDG Achievement Fund.

DÉLÉGATION DE L'UNION EUROPÉENNE AU ROYAUME DU MAROC (2008) : *Document conjoint UE-Maroc sur le renforcement des relations bilatérales/ Statut Avancé*, http://eeas.europa.eu/delegations/morocco/eu_morocco/political_relations/index_fr.htm

LAHBIL TAGEMOUATI, Naima, BERROHO, Youssef, ABOU EL AAZM, Amel, et FILI, Abdallah (2010) : *Diagnostic de l'économie du patrimoine culturel au Maroc*, http://www.minculture.gov.ma/fr/images/stories/pdf/Diagnostic_economie.pdf

NOLAN, Cathy (2012): *Informe (abreviado) de la obra Forjar la educación del mañana de E.J. Wals Arjen: Decenio de las Naciones Unidas de la Educación para el Desarrollo Sostenible*, UNESCO - Francia.

POUEZAT, Bruno (2010 y 2011): *Informes Anuales del Coordinador Residente del Programa de Naciones Unidas y Desarrollo*, Rabat, Marruecos, <http://www.pnud.org.ma/>

Servicio de Información y Formación Europea (S.G. Acción Exterior) (2011): *Monográfico Marruecos y Andalucía mirando al futuro*, Consejería de la Presidencia – Junta de Andalucía, Sevilla.

ENTRE LA ARTESANÍA Y EL ARTE: CONVERSACIONES CON ALGUNOS PROTAGONISTAS (GRANADA)

Francisco José Collado-Montero

Introducción

La supuesta línea que separa la artesanía y el arte es muy difícil de trazar en ocasiones, pues, aunque aquella no esté concebida inicialmente para hacer creaciones únicas e irrepetibles —lo que es propio de lo artístico—, la originalidad creativa, la calidad formal y el carácter manual de algunos objetos artesanales, bien merece su catalogación como piezas singulares, como verdaderos objetos de arte. En cualquier caso, el valor etnográfico y cultural de estas obras es incuestionable y, desde otro punto de vista, en absoluto desdeñable, también el económico, sobre todo en una ciudad, como Granada, que vive en buena medida, gracias a los ingresos promovidos por el turismo y la actividad cultural.

En esta línea de trabajo hemos redactado el presente texto, con el que queremos acercarnos a la realidad de la actividad artesanal en Granada, en el momento actual, a partir de los testimonios y opiniones de algunos de sus protagonistas. La información recopilada nos ha dado pie para elaborar algunas reflexiones y comentarios sobre el estado de la artesanía local, atendiendo a diversos aspectos que hemos considerado de mayor interés, como la evolución formal y técnica de la misma, su enseñanza y aprendizaje, su relación con lo artístico y el diseño o su situación y viabilidad, entre otros.

Esperamos aportar, de este modo, nuestra modesta contribución a la publicación colectiva editada al amparo del proyecto “Estrategias de comunicación del patrimonio a través del arte contemporáneo: transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño”, dirigido por la Dra. Ana García López, concedido en la convocatoria de proyectos de investigación “Compromiso con la investigación y el desarrollo” CEI BioTic Granada, 2012, de la Universidad de Granada

Objetivos

Dentro del planteamiento del proyecto, basado en el estudio y difusión de la creación, producción y comercialización de la artesanía a través del arte y el diseño, los objetivos básicos propuestos han sido: aproximarnos a la situación de la actividad artesanal en Granada; conocer las opiniones de profesionales del ramo sobre los productos artesanales fabricados, adquiridos y vendidos (tipología, decoración, materiales, técnicas) y sobre su relación con las instituciones competentes en la promoción cultural y turística; y evaluar la información obtenida, a fin de realizar un diagnóstico válido de la situación que permita apuntar propuestas de actuación posibles.

Metodología

El procedimiento seguido para cumplir los objetivos propuestos se ha basado en recoger los testimonios y opiniones que nos han ofrecido algunos de los principales protagonistas de la producción y del comercio artesanal en Granada, en diversas disciplinas representativas de la misma, como son: la cerámica, la taracea, la yesería, la marroquinería, la artesanía textil, la forja, los esmaltes sobre metal, la orfebrería y joyería, la compra-venta de antigüedades y la venta de objetos artesanales, así como la docencia de algunas técnicas artesanales-artísticas anteriormente citadas.

El instrumento básico empleado para ello ha sido el cuestionario elaborado a tal efecto (véase el Apéndice) al que han respondido los interesados o han cumplimentado por escrito, en el que se formulan preguntas relativas a los siguientes capítulos: “Sobre la actividad realizada”, “Sobre los objetos producidos” y “Sobre las instituciones responsables de la promoción del turismo local y/o regional”. Igualmente, hemos contado con otros comentarios interesantes de los entrevistados sobre aspectos técnicos de su actividad profesional y de la situación por la que atraviesa el sector.

Además, nuestro compañero en el proyecto y productor cinematográfico, Pepe Moreno Zapata (Bosenova Producciones S.L.U.) ha realizado un extenso y completo reportaje videográfico y fotográfico de las actividades artesanales estudiadas y de algunos de sus protagonistas.

Queremos indicar que, dada la extensa información recopilada y el breve espacio de que disponemos para este capítulo, sólo incluiremos y comentaremos aquellos datos y opiniones que consideramos más representativos y relevantes de las entrevistas, que nos proporcionen una visión de conjunto relativamente equilibrada.

Resultados y discusión: conversaciones y comentarios

Recogemos, y comentamos, primeramente, las entrevistas realizadas a algunos profesores de taller de la Escuela de Arte de Granada —antigua Escuela de Artes y Oficios— (www.arrakis.es/~caaoagr), ubicada en el centro de la capital granadina. Consideramos particularmente interesantes estos testimonios, pues nos ofrecen una visión conjunta tanto de la creación artesanal-artística como de la enseñanza de la misma, en unos momentos en los que hay grave riesgo de que dicha actividad se pierda, entre otras circunstancias por la ausencia de aprendices, en un sistema docente que no facilita esta tarea.

En este centro, dependiente de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, además de Bachillerato Artístico, se imparten Ciclos Medio y Superior en diversas disciplinas artesanales y artísticas, a algunas de las cuales nos hemos aproximado, a través de las opiniones de los profesores que las imparten, quienes aúnan, en muchos casos, labor docente y actividad artística-artesanal.

Agradecemos al director de la Escuela de Arte de Granada, D. José Manuel Fornieles Franco las facilidades proporcionadas para acceder al centro y entrevistar a los profesores, mediante la firma de un convenio entre la Escuela y el proyecto, al profesor D. Blas Calero Ramos y, particularmente a D. Esteban Fernández Navarro, profesor también de dicho centro, que ha tenido la amabilidad de ponernos en contacto con los profesores de la Escuela entrevistados y de facilitarnos las gestiones con dicha institución, entre ellas la firma del citado convenio.

La **yessería** está representada por el *Taller de Ornamentación Islámica*, impartida por D^a Carmen Esturillo Fernández, quien se dedica a esta actividad desde el curso 1989-90. Nos informa de que es la única asignatura sobre yessería islámica que se imparte en España, lo que la dota de especial valor.

En ella se elaboran objetos artesanales-artísticos y reproducciones, con motivos tradicionales islámicos (sobre todo nazaries): “Atauriques, lacerías y epigrañas, solas o combinadas entre sí.”



Figura 1. Reproducción de yesería islámica con motivos de ataurique, y herramientas para la talla (*Taller de Ornamentación Islámica*. Escuela de Arte de Granada. Carmen Esturillo)

Como materiales se utilizan la escayola, desmoldeantes, gomas sintéticas y herramientas apropiadas para la talla, empleándose la talla directa sobre escayola, el moldeado y el vaciado como técnicas habituales.

La Sra. Esturillo considera favorablemente los materiales actuales, dentro del natural proceso de evolución técnico: “Los materiales actuales son más puros —escayola más fina que las de las yeserías nazaries— y por ello más fáciles de trabajar. En cuanto a las gomas sintéticas para el moldeado son más rápidas y cómodas de utilizar y con más vida útil frente a las colas animales y las arcillas usadas antes —cola de conejo y molde de presión con arcilla— y la calidad de las reproducciones es mayor.”

Las salidas profesionales de este ciclo de Ornamentación Islámica, según D^a Carmen, podrían orientarse al trabajo en empresas de yesería o montando su propio taller.

Sobre el estado actual de la formación en la disciplina que imparte nos expresa su descontento, por la reducción del período de docencia, lo que influye negativamente en la calidad de la enseñanza: “(El estado actual de la formación) es malo, pues lo que antes se

enseñaba en 5 años (plan del 63), se ha visto reducido a dos cursos, con cuatro horas (1º curso) y catorce horas (2º curso) semanales.”

En el trabajo de la **cerámica** citamos la asignatura de *Taller Cerámico*, impartida por Dª Eulalia Ariza Rubio, quien se dedica a ello desde 1981. Nos informa del tipo de objetos que crean los alumnos: “Se elaboran todo tipo de objetos tanto artesanales, artísticos o de diseño, dependiendo de la propuesta de actividad, según la técnica de conformación que se vaya a realizar.”

En este sentido, nos informa la Sra. Ariza de las técnicas que usan: de placas, bola, churros, pellizco estirado, torno, etc., con todo tipo de materiales propios de un ceramista: pastas variadas, gres, porcelana, refractarios, óxidos, engobes, esmaltes, etc. Los motivos que utilizan son diversos, en función del diseño de la pieza, incluyendo tradicionales —también hispanomusulmanes—.

En lo que se refiere a la evolución tecnológica, la profesora reconoce un cambio positivo, pues “actualmente hay una variada gama de materiales tanto materias primas como pastas, esmaltes etc. con resultados mucho más fiables.”

Las salidas profesionales para los alumnos estarían relacionadas con la creación de cerámica o la docencia.

En el capítulo de **orfebrería y joyería** está el *Taller de Orfebrería y Platería*, a cargo de D. Julio César Moreno Chaves. En él, nos comenta el profesor, “se elaboran piezas de joyería: colgantes, pendientes, pulseras, gemelos, etc., empleando motivos decorativos variados, también tradicionales, habitualmente originales, de los propios alumnos —p. ej. hispanomusulmanes—.” El material que usan es, fundamentalmente, plata, mediante técnicas como el calado, sacado de fuego, entre otras. Emplean técnicas, con algunas innovaciones en equipos.

Las opciones laborales de los alumnos estarían relacionadas con el “trabajo en empresas del ramo, joyería, platería, orfebrería o como autónomos.”

En **esmaltado sobre metales** hemos entrevistado a Dª Rocío Medina Morales, que imparte el *Taller de Esmaltes*, desde 2009. Nos informa la Sra. Medina que “el esmalte al

fuego sobre metal es una de las técnicas artísticas más versátiles en cuanto a la creación de objetos artesanales, que permite producir piezas pictóricas, escultóricas, joyería, complementos de moda, objetos suntuarios, aplicaciones decorativas del mobiliario...”

En cuanto a los motivos decorativos, se emplean de todo tipo, en función de la técnica o el gusto de cada alumno: “En las técnicas tradicionales del esmaltado —nos comenta— se suelen proponer ejercicios que se inspiren en motivos de las diferentes etapas donde dichas técnicas han alcanzado su máximo esplendor: *cloisonné*: bizantino, *champlevé*: románico, vitral: medieval, *basse taille*: renacentista.”

Los materiales que utilizan en el taller son: metales esmaltables, como cobre, oro, plata, platino, hierro, acero, además de esmaltes para metales, para lo que utilizan tanto técnicas tradicionales de esmaltado (*cloisonné* —alveolado o tabicado—, *champlevé* —campeado o excavado—, *basse taille* —bajo talla—, esmalte pintado, pinturas vitrificables, vitral, *ronde bosse* —bulto redondo—) como contemporáneas y aplicaciones (esgrafiado, aplicación de pallón, reservas, tizas cerámicas, aplicación de calcas cerámicas, estarcido).

Reconoce D^a Rocío cambios entre los materiales tradicionales y los actuales: “Los más significativos llegan con la industrialización de las materias primas, cambios notables mejorando la toxicidad de los mismos. En cuanto a las técnicas también nos indica una evolución. Así, p. ej. en el *champlevé*, tradicionalmente el excavado se realizaba mediante buriles y cinceles creando los huecos de manera manual y en la actualidad se realizan mediante corrosión del metal mediante uso de ácidos.”

Este ciclo forma a los alumnos para trabajar como técnicos en esmaltes, por cuenta ajena o propia.

El trabajo de **forja** está representado por el taller de *Forja Artística*. En él hemos contado con las opiniones del profesor Alberto I. Vázquez Arganza, que se dedica a esta actividad desde hace 17 años. Nos ha informado sobre el tipo de objetos que elaboran: “Entre otros muchos: morillos de fuego, llamadores, veletas, armas de época, coronas...” Utilizan motivos de diversos estilos —del gótico en adelante—, y también originales.

Como materiales, según nos comenta, emplean materiales y técnicas tradicionales. Entre los primeros: hierro, acero, latón, cobre, bronce, aluminio. Entre las técnicas: forja artística, fundición, repujado y cincelado, batido de chapa, soldadura, pátinas... De especial

interés es “el uso de nuevos materiales como la cascarilla cerámica (moloquita), para vaciado (material empleada por la NASA) o el aluminio.”

Algunos problemas que reconoce en su actividad son, sobre todo, la subida del precio de los metales.

Considera que este ciclo docente capacita a los alumnos para ser “profesores, artistas, y trabajar en talleres profesionales.”

En el trabajo de **textiles artísticos** hemos conversado con la profesora D^a M^a Isabel López-Perea Retamar, que imparte docencia en los *Talleres de Alto-Lizo, Bajo-Lizo, Tintados y Estampación, Bordados y Encajes y Arte Textil*. Nos ha aportado valiosa y completa información sobre su experiencia docente y artesanal-artística, a la que se dedica desde 1985-86.

Elaboran diversos tipos de objetos, tanto planos como de volumen, empleando diversas técnicas y materiales naturales y sintéticos: “Desde el plano: tejidos tradicionales, telas para vestuario, ajuar doméstico; telas con remetidos tradicionales (camino de rosas, cinturón de monje, ojo de perdiz, árabe, *jarapas*; tapiz clásico, tapices contemporáneos; alfombras —planas como las esteras o *kilims*—, o de nudos —turco, hispanoárabe o español—, de técnicas mixtas como las colchas o alfombras de mota granadina, también llamadas alpujarrañas. Tejidos de enlace y de nudo —técnicas de bordado y encaje tradicionales con nuevos motivos que aportan los alumnos, redes, hamacas, pulseras...—; reposteros con tema heráldico, técnicas de retacería o de remiendo como la almazuelas —colchas—... Libros de artista, revista textil.” “Desde el volumen: cestería espiral —técnica utilizada desde el Neolítico— y radial —con materiales vegetales como el esparto, palmito, mimbre... y otros materiales actuales—. Sombreros —pleita, fieltro...—; bolsas, talegas, bolsos, donde aplicamos técnicas de estampación. Escultura textil.”

Según nos informa la Sra. López-Perea emplean diversos motivos decorativos, originales o reelaborados por los alumnos, tanto figurativos, como vegetales, geométricos y caligráficos: “Especialmente los motivos desarrollados en los textiles: la granada, la flor de loto, jazmines, árbol de la vida, grecas.... Geométricos árabes: motivos desarrollados en la Alhambra como la *pajarita* o estrella de ocho puntas, estampados o en encaje de bolillos montado en un abanico, desarrollados tanto en alicatados como en yeserías.”

Nos aporta detallada información también sobre las técnicas textiles que aplican: “(Técnicas) de origen hispano musulmán, especialmente en los tejidos de calada —remetidos árabes— y en las alfombras y telas —mota granadina—; bordados con puntos de cruz, tan desarrollados en los bordados marroquíes de procedencia egipcia y asiática; bordados en lana de tradición hispano musulmana —gran colorido—.”

Reconoce la Sra. López-Perea aspectos positivos y negativos en lo que a la influencia de la internacionalización se refiere: “Mayor información de materias y técnicas tradicionales de otros países —intercambio—. En el comercio, peor calidad de las materias primas, para abaratar los costes, lo que hace pensar que lo artesanal no reúne la calidad suficiente, siendo productos de vida muy corta.” Asimismo, considera, en este sentido, que se ha producido una “pérdida de producción cercana y de conocimientos técnicos.”

Nos detalla, finalmente, las posibles salidas profesionales de los titulados: “Técnico superior de Artes Plásticas y Diseño en Arte Textil. Enseñanza: ponentes en cursos para estudiantes, para maestros de educación especial, para alumnos/as discapacitados, para parados/as; como profesionales autónomos en el sector de diseño y decoración de interiores; vestuario de teatro, comercio (escaparate y tiendas de moda), mercado ambulante.”

Además de las entrevistas con los profesores de la Escuela de Arte, ya comentados, hemos tenido ocasión de contar también con las opiniones de artesanos correspondientes a diferentes disciplinas de arraigo en Granada: cerámica, taracea, cuero repujado y forja.

En el capítulo de **cerámica granadina** hemos entrevistado a dos de los principales ceramistas de Granada, que interpretan la cerámica tradicional desde una perspectiva culta: D. Agustín Morales Jiménez, y D. Bernardo (Shuaib) Sánchez Sánchez.

D. Agustín Morales es el dueño de *Cerámica San Isidro* (www.ceramicasanisidro.es), dedicado a la creación y venta de cerámica granadina —y otras cerámicas tradicionales españolas—, azulejería y escultura cerámica contemporánea. Se trata de un negocio familiar, que procede del siglo XVII (1659), si bien la tienda-exposición actual es de 1967: “El negocio nuestro es familiar, y procede del siglo XVII. Los Morales, como ceramistas, estamos inscritos en el Registro Eclesiástico del Salvador desde el siglo XVII.” Nos comenta D. Agustín, como, tras dejar la fábrica familiar montó su propio estudio, y empezó a hacer piezas más singulares.

Actualmente, en su taller, realizan todo tipo de objetos cerámicos, desde la cerámica más tradicional, de carácter utilitario y decorativo, hasta piezas propiamente artísticas.

Una parte del trabajo se basa en el uso de motivos tradicionales en sentido estricto, dentro de la cerámica tradicional: “La cerámica granadina es la más diferente, la más original, en la forma de usar el colorido —pues los colores son los mismos— y en la decoración.” Otra, en la innovación, dentro del campo de la cerámica granadina: así, p. ej. inversión de los elementos y colores de figura y fondo. Por otro lado, está la cerámica contemporánea, con un planteamiento estético distinto.

Nos confirma D. Agustín el uso de motivos tradicionales, de tipo vegetal, animal, geométrico: “Los motivos decorativos básicos, como el rameado, aves, la granada, dibujo geométrico (que sólo lo usamos nosotros), se mantienen, pero con cambios profundos. Por ejemplo, el motivo de la granada es de los más demandados por los clientes. Hay que adaptar la producción a la demanda y a la clientela.”

En cuanto al uso de colores, nos comenta: “Los colores que se utilizan se limitan, casi exclusivamente al azul y el verde, más el fondo blanco. Nosotros, S. Isidro, utilizamos también el marrón —que antes se llamaba morado—.” Y nos ilustra sobre la relación del color con el tipo de pieza: “Lo característico, desde el punto de vista tradicional, era que cada tipología de objeto tuviera sus colores característicos. P. ej. la fuente semi-llana siempre era azul —con fondo blanco—. Los tazones eran de color azul y verde. Los lebrillos, verdes”. Y añade: “El repintado es un tipo de decoración muy abigarrada, con horror al vacío. Antes, en los años, 20, siempre se hacía azul. Desde los años 40 empieza a introducirse el verde. En el repintado actual predomina el azul y el verde.”

En cuanto a los materiales, para la cerámica de alfarería tradicional, usan barro común, y para cerámica más contemporánea, arcillas refractarias, gres, porcelanas. Además, los óxidos habituales: óxido de cobalto (azul), óxido de cobre (verde) y óxido de manganeso (morado-marrón). Actualmente, algunos óxidos tradicionales como los de estaño o plomo ya no se utilizan, por su toxicidad, y se han sustituido por otros de zirconio, etc.

En lo que a técnicas se refiere utilizan la cerámica tradicional, gres, porcelana, cerámica refractaria, técnicas mixtas (cerámica-metal, cerámica-madera, p. ej., con técnicas contemporáneas).

Nos comenta también las diferencias entre materiales y técnicas tradicionales y actuales, y como ello influye en el acabado de las piezas: “Hay que considerar que todos los materiales que se utilizan actualmente proceden de un proceso industrial. P. ej. el óxido de cobalto, antiguamente se traía de las minas de Oria, en Almería. En Granada se molía. Como traía muchas margas, impurezas, el azul de cobalto de los siglos XVIII, XIX, principios del XX, es un azul que llamamos “azul piedra”, agrisado. Los medios industriales, desde los años 20, permitieron obtener ya un óxido de cobalto puro, que da un azul intenso. Ahí se ve, p. ej., una diferencia. Eso pasa con otros óxidos. De este modo, el estaño se sustituye por zirconio. El plomo, que daba un brillo característico, ya no se puede usar, lo que influye en el acabado. También en los años 60, el cambio de hornos, de árabe, a eléctrico o de gas, modifica el acabado de la cerámica.”

En el trabajo de D. Agustín Morales es claro el paso de lo artesanal a lo artístico, desde piezas sencillas de alfarería en las que introduce cambios en el uso de los motivos decorativos y colores tradicionales, hasta escultura cerámica de carácter contemporáneo.



Figura 2. Diversas tipologías de objetos de cerámica granadina, con motivos geométricos y vegetales, en los que se aprecia la interpretación formal y cromática de lo tradicional (*Cerámica San. Isidro*. Agustín Morales)

Considera D. Agustín que la situación actual es complicada, por lo que procede conservar lo existente, más que expandirse. Con todo, reconoce, con cierto optimismo, que también se han superado otras crisis: “La situación actual no es la mejor. Más que hablar de perspectivas de futuro lo que procede es hablar de mantenerse, de consolidar lo que hay. De todos modos, si alguien tiene interés en montar un negocio de este tipo, yo lo animaría, aunque para ello hace falta un respaldo económico. También ha habido épocas malas en otros momentos, como la llamada “crisis del petróleo”, en el 73, que fue fatal, yo creo que tan fuerte como ésta, y salimos adelante.”

En lo que respecta al apoyo de las administraciones, expresa su malestar por el trato que las administraciones prestan a otros sectores, de moda, en comparación con el que prestan a actividades como la artesanía: “Cuando las administraciones quieren promover, con fines turísticos, en ferias, etc. algo típico de Granada, invitan siempre a los hosteleros, porque es lo que está de moda. Las demás actividades, como la artesanía, parece que no existieran.” En esta misma línea, opina que instituciones como el Patronato de la Alhambra, con tiendas fuera de su recinto, suponen una competencia muy fuerte para artesanos, vendedores de artesanía, etc. que no tienen la capacidad de difusión ni de innovación del Patronato.

Otro de los artesanos-artistas entrevistados en el capítulo de cerámica granadina y andalusí es D. Bernardo (Shuaib) Sánchez Sánchez, propietario de *Cerámica Al-Yarrar S.L.* (www.alyarrar.com) que elabora piezas cerámicas diversas (andalusí, nazarí, califal), azulejería, alicatado-mosaico y complementos.

Nos ha contado la historia de su fábrica de cerámica, de su traslado en el año 1988 del taller en el Albaicín a la factoría de Atarfe, y cómo en 2007, coincidiendo con el comienzo de la crisis económica y el descenso en la demanda de trabajo, tomaron la decisión de abandonar aquella nave industrial, para instalarse en un lugar más pequeño, en un cortijo, también en Atarfe, donde se ubica actualmente el taller.

Su variada producción incluye piezas catalogadas en las siguientes categorías:

- Cerámica: nazarí y andalusí (platos, ánforas, botellas, lámparas, juegos de té, tibores, jarras, tarros, cajas y bomboneras, cuencos, otros) y califal (ataifores, jarros, candiles, redomas, series nuevas).
- Azulejería: zócalos, cenefas, aplicaciones.
- Mosaico: alicatados y cenefas.
- Complementos: espejos, maceteros, apliques, fuentes, mesas.
- Piezas especiales: como obsequio para celebraciones, encuentros profesionales, etc.

Hemos podido comprobar la calidad de los objetos y acabados, en los que se puede observar cómo el artesano-artista ha estudiado los modelos tradicionales y los ha interpretado de manera culta. Los motivos decorativos son de tradición andalusí, particularmente nazaríes, tanto geométricos como vegetales, y algunos figurados (animales, personas).



Figura 3. Cuencos de cerámica andalusí durante los procesos de esmaltado y decoración previos a la cocción final, con los útiles y esmaltes empleados (*Cerámica Al-Yarrar*. Bernardo (Shuaib) Sánchez).

El Sr. Sánchez nos ha mostrado parte de su amplia producción y nos ha ido explicando, con detalle el proceso completo de elaboración de una pieza cerámica: “Primero, el alfarero tornea las piezas que calibra con sus propias manos cuidando todos los detalles, diferentes en cada pieza. Después de retornear y secar la pieza en el sol se realiza la primera cocción. El baño se hace de modo manual y los esmaltes son fabricados con minerales orgánicos y metálicos. Después llega el momento de la decoración que, con los diseños Al-yarrar y su complicada geometría, pintan los decoradores, siguiendo un proceso lento pero agradable. Tras terminar todos los detalles decorativos de la pieza se hace la segunda cocción, más complicada pues ha de cuidarse el efecto de las temperaturas con cada esmalte.”

Nos ha explicado, por ejemplo, algunas innovaciones tecnológicas, con el paso del horno de gas al eléctrico, así como la influencia que el empleo de uno u otro tiene en el acabado final de los esmaltes.

Al igual que otros artesanos, nos expone cómo la crisis, desde el 2007, les obligó a cerrar la gran fábrica que habían instalado en Atarfe y volver, en cierta medida “a los orígenes”, trasladándose al cortijo-taller que ocupan actualmente, ajustando la producción a la demanda real.

Nos informa que, en los momentos de mayor expansión, solían asistir a ferias y reuniones de artesanía, aprovechando las subvenciones del 50% en la instalación del expositor, que les concedía la Junta de Andalucía. Posteriormente, comprobaron que los costes de esa asistencia no le compensaban lo recaudado y han dejado de participar en las mismas.

En el capítulo de **taracea granadina** hemos podido entrevistar a D. José Óscar Beas Oliver, gerente de la empresa *Artesanías Beas* (www.artesaniabeas.com), que se fundó en 1948 y cuenta con una tradición familiar de tres generaciones, siendo el establecimiento actual de hace unos 15-16 años. Además de proporcionarnos sus interesantes opiniones, nos ha permitido entrevistar también a su tío, el artesano D. Tomás Lara, que nos ha mostrado su taller y nos ha explicado algunos de los procesos de elaboración de piezas de taracea de lujo, tales como bargueños, en los que estaba actualmente trabajando.



Figura 4. Detalle de una de las obras de taracea artística durante su proceso de ejecución, en la que se aprecia el trazado del dibujo de base y la compleja decoración geométrica de las teselas de madera policroma (*Artesanías Beas*. Tomás Lara).

El Sr. Beas nos comenta que el tipo de taracea que ellos trabajan es típico de Granada. De origen árabe, fue en Granada donde quedaron los mejores artesanos, ebanistas, etc. Con los materiales que había por Granada se empezó a hacer esta taracea, con chapas teñidas, coloreadas y con un acabado característico.

Fabrican todo tipo de objetos de taracea, controlando ellos todo el proceso, desde el corte de la madera, el teñido, el encolado..., hasta el barnizado. El catálogo de productos es muy amplio: desde piezas más lujosas como muebles bargueños o cartujanos, pasando por mesas, puertas, techos, cabeceros, marcos, bandejas, joyeros, jamoneros, juegos de escritorio etc. hasta otras más sencillas como posavasos, tapones de corcho o imanes.

Podemos constatar, en este sentido, un interés de la empresa por innovar y adaptar una técnica tradicional a nuevos productos, en función de las demandas del mercado, como se puede observar en la aplicación de la decoración de taracea a jamoneros, posavasos, tapones de corcho o imanes, por poner sólo algunos ejemplos. O, más concretamente, en iniciativas como los *kits* para auto-montaje (*Hágalo Vd. mismo*), que incluyen todos los materiales e instrucciones para que el cliente puede hacer por sí mismo sencillas decoraciones con taracea.

Los motivos decorativos son, sobre todo, motivos geométricos, nazaries: “La fuente de inspiración tradicional, que continuamos, es la decoración de la Alhambra, con tracerías basadas en el lazo de 8, o de 12, etc.” Estos motivos los interpreta cada artesano según su gusto e imaginación, de acuerdo con unas reglas básicas en cuanto a geometría y color (por ejemplo, usar colores que destaquen unos de otros): “La estructura principal de los diseños, de carácter geométrico, se ha mantenido en lo fundamental. Sí han cambiado más los colores y maderas. Así, actualmente se utilizan maderas de importación, de Brasil o Argentina, de África, debido a la globalización, o el uso de madera de raíz de olivo, que antes, por no disponer de máquinas adecuadas, no se podía utilizar.”

Los materiales utilizados: “Fundamentalmente madera y chapa de madera. En ocasiones, hueso, para piezas más lujosas, al igual que materiales de lujo adquiridos hace muchos años, como concha de carey, cuya adquisición ya no está permitida —y se sustituye por madera—.”

Se mantiene, en lo sustancial, la técnica tradicional, con apoyo de alguna máquina para determinadas tareas: “La técnica es la tradicional, a base de formón y martillo, con la incorporación de alguna máquina de apoyo, para el corte, el lijado o el barnizado.”

Sobre la influencia de la “globalización” en el sector reconoce que “ha sido buena para algunas cosas, como el poder disponer de materiales —como tipos de maderas— que antes no se podían obtener. También ofrece otros aspectos negativos, como el peligro de perder la personalidad y el carácter típico de las obras.”

Con relación a la viabilidad de la empresa, aun reconociendo las dificultades, considera que se mantienen relativamente bien, con problemas específicos como retrasos en los cobros: “La situación es complicada. Pero nos mantenemos bastante estables, de modo que,

cuando las cosas han estado muy bien, nosotros no hemos ganado mucho, pero cuando las circunstancias van peor, conseguimos mantenernos. Tenemos una clientela más o menos fija. Hacemos determinados objetos habituales, pero también innovamos, hacemos cosas diferentes. Tenemos problemas de retraso en los cobros, en algunas ocasiones.”

Uno de los problemas de su actividad, que comparte con otras artesanías, es el carácter esencialmente manual, necesario para que no se pierda su esencia, pero que les impide llegar a una gran producción y a unos costes más bajos. Un aspecto relevante, que pone en riesgo la continuidad de la actividad es la falta de aprendices: “También hay un problema en la falta de aprendices, ya que pagar y asegurar a una persona que no va a rendir adecuadamente hasta dentro de dos años no nos resulta viable. No podemos dedicar ese tiempo a formar. Debería haber centros donde se formara a la gente para que se incorporaran inmediatamente al trabajo.”

Por otro lado, considera el Sr. Beas que esta actividad no cuenta con ayudas (salvo alguna subvención de la Junta de Andalucía para asistencia a ferias) y que, además “los artesanos no nos hemos movido ni organizado adecuadamente, y, en ocasiones, cuando nos hemos organizado, ha sido peor.”

Igualmente, expresa su malestar por el control que sobre el turismo de más nivel económico hacen determinados guías e instituciones, con los que no se puede competir, y que impiden que los turistas que van en viajes organizados, puedan adquirir libremente productos artesanales en el establecimiento que consideren: “En Granada, como en otras ciudades, el turismo de nivel (japonés, americano...) lo controlan cuatro guías, sobre todo la gente de la Alhambra. Así la Alhambra tiene su macrotienda en la misma entrada al monumento, de modo que muchos turistas vienen desde otras provincias directamente a la Alhambra, sin pasar por la ciudad siquiera... Por tanto, los turistas que vienen a la ciudad son aquellos que van por su cuenta, pues los que van con viajes organizados, en muchas ocasiones sólo van a la Alhambra o sólo les permiten acceder a las tiendas con las que tienen algún acuerdo.”

El arte de la marroquinería, en concreto el **cuero repujado**, está representado de modo excelente en nuestro proyecto por la empresa familiar *Munira Leather* (www.munira.net), ubicada en el centro de Granada (Plaza Nueva) y regentada por D^a Munira Mendonça, estadounidense afincada en Granada. Desde los años 70 ha trabajado el cuero y desde hace quince el cuero repujado, que lo ha aprendido de su maestro, a quien le adquirió el taller que ahora ella posee.

Sobre el tipo de trabajo que hacen, nos comenta. “Nosotros trabajamos el cuero repujado, un guadamecí típico granadino. En Córdoba, hacen dos tipos de trabajo en cuero: el cordobán, con piel de cabra, que lo trabajan por detrás, con mucho relieve, y luego lo van rellenando. Y el guadamecí, con piel de vacuno, que lo trabajan por delante, más parecido al trabajo que hacemos nosotros.” “Los artesanos de Granada aprendieron este guadamecí en Córdoba, y luego lo interpretaron de modo particular”, nos dice Munira.

Nos informa la Sra. Mendonça sobre la variedad de objetos que fabrica: bolsos, billeteras, accesorios (pulseras, collares, petacas, fundas de abanico), álbumes de fotos, arte en piel (caligrafías, cuadros, repujados), artículos de oficina (blocs, agendas, portafolios).

La decoración corresponde principalmente a motivos geométricos, vegetales y caligráficos. También motivos figurados de animales y personas (temas árabes e islámicos), pero sobre todo de influencia andalusí, particularmente nazarí. En este sentido nos comenta: “Utilizo sobre todo los motivos de las plantillas de mi maestro, aunque también elaboro otros propios, de tipo geométrico, caligráfico, vegetal o figurado.”

Los materiales son, sobre todo, tradicionales: piel (de vacuno principalmente), tintes (nogalina, anilina) y barnices (goma-laca) iguales que los de la madera. Para determinados objetos usan también algunas pinturas sintéticas al agua, a fin de evitar los craquelados que provocaría la goma-laca. En el uso de algunos de esos materiales modernos se puede apreciar algún cambio entre lo tradicional y lo moderno, así como en el uso de herramientas de corte (“hierros”) con cuchilla cerámica (cuchillo giratorio) y troqueles (éstos para piezas de una línea más moderna y de un precio de venta más económico).



Figura 5. Diversas piezas de cuero durante el proceso de repujado, tintado y lacado, con los útiles (“hierros”) habitualmente empleados (*Munira Leather*. Munira Mendonça).

La técnica empleada, como se ha dicho, es el guadamecí, trabajado a mano —para piezas de valor—, con la piel repujada por la parte de arriba. El cuero tiene que tener, en general, 3,5 mm. como mínimo, con dos colores, sobre todo, claro y oscuro.

El aspecto innovador lo incorporan, aparte de en el uso de algunos productos sintéticos y herramientas modernas, en la confección de determinados objetos muy actuales, como pueden ser fundas para móviles, tabletas u ordenadores portátiles, en donde se observa claramente la adaptación de la artesanía a las necesidades actuales del mercado y al diseño. En este sentido, nos dice, además, D^a Munira: “Estamos en contacto también con una multinacional norteamericana que hace repujado con temas de cowboys, para colaborar con la misma. También estamos probando tintes que ellos utilizan.”

Preguntada sobre el estado de la artesanía del cuero nos dice: “En Granada, toda la artesanía, no sólo la del cuero, está bastante mal. Tenemos asociaciones. Yo estaba en la junta directiva de una federación de artesanos pero era muy difícil. Nosotros tenemos una asociación de artesanos profesionales, no sólo del cuero. Pero esa asociación no tiene influencia, ni apoyo de las administraciones públicas.” En este sentido se lamenta de que, a pesar de haber tenido algunos contactos con la administración local, por ejemplo, no han contado con ellos para promover la artesanía ni el turismo vinculado a la misma.

Nos dice la Sra. Mendonça que las ventas se hacen, sobre todo, en la tienda “pues la gente prefiere ver, tocar, oler la piel.” Los clientes españoles proceden de la mitad norte del país, sobre todo. También hacen envíos nacionales y europeos. “El envío a Estados Unidos y Canadá es más complicado —nos dice—, por asuntos legales, y tarde mucho en llegar”. Nos informa de cómo recientemente han ampliado la tienda, para poder atender mejor a los clientes y hacer demostraciones *in situ* de repujado.

El último artesano que incluimos en este capítulo, en el trabajo del **hierro forjado**, es D. Patricio Altuna López, dueño de la empresa *Patri Altuna. Forja Decorativa* (www.patrialtuna.com), que se dedica, desde 1982 a la forja artística: forja clásica, moderna, para objetos de exterior e interior: barandas, pérgolas, elementos de jardín y terraza, etc.

Según nos comenta él mismo, emplea “los motivos decorativos propios de la rejería artística andaluza y otros procedentes de fuentes documentales de diversa procedencia. Algunos motivos utilizados se encuentran también en el norte de Marruecos, Túnez, etc.” En cualquier caso, muchos motivos los diseña él mismo a petición del cliente.



Figura 6. Espejos de hierro forjado, con motivos decorativos contemporáneos (*Patri Altuna. Forja Decorativa. Patricio Altuna*).

En cuanto a los materiales, recurre a perfiles de hierro existentes en el mercado, junto a otros materiales complementarios como vidrio, cerámica o madera. Considera nuestro entrevistado, que los hierros que se emplean ahora, a diferencia de otros tradicionales poseen menos maleabilidad, lo que dificulta el trabajo del metal y la obtención de determinadas formas.

La técnica utilizada es “la forja, además de diversos tipos de acabado como pátinas químicas, pigmentos, pinturas, barnices, lacas, cera, etc. También el galvanizado y el pavonado, p. ej.”

Según el Sr. Altuna la demanda de encargos se ha reducido en la actualidad, por la crisis, con relación a épocas anteriores. Nos confirma también que las administraciones no han contactado con él nunca a fin de promover su sector artesanal como parte de la actividad turística en Granada.

Para completar, aunque sólo sea como aproximación, el panorama de la actividad artesanal en Granada hemos querido también conversar con otros representantes de la misma que no se dediquen a la creación y producción, sino a la venta de objetos artesanales y a la compra-venta de antigüedades y objetos de arte.

Del sector dedicado a la **venta de artesanía** y souvenirs artesanales hemos entrevistado a D. Octavio Gutiérrez Fraguas, dueño del comercio *Zoco Nazarí*, localizado en

Granada capital (Plaza Nueva). La tienda actual la regenta desde el año 2000, si bien, según nos comenta, antes tuvo otras dos en diversas ubicaciones de Granada.

Nos comenta el Sr. Gutiérrez los objetos que vende, todos los cuales suelen tener alguna vinculación con la Alhambra, que es el monumento nazarí que más atrae al turismo: “Objetos relacionados inspirados o que representan imágenes de la Alhambra: azulejos, ornamentación, imágenes de diferentes espacios del monumento, cuadros (óleo y acrílico), grabados, cerámica, plata, cajas, abanicos, pañuelos...”

Se trata de objetos de diferentes materiales (cerámica, madera, plata, seda, piel...) elaborados, la mayoría, por artesanos granadinos: “Taracea, piel, cerámica, grabados y cuadros. Otros objetos de plata, no son granadinos, como cerámica que viene de Marruecos, taracea de Siria o telas con diseños de la Alhambra, pero que no se hacen en Granada.” Los motivos decorativos son nazaríes e inspirados en la Alhambra.

Con relación al estado de su actividad en las actuales circunstancias económicas, nos comenta: “Desde hace unos 3 o 4 años, con la crisis, se ha notado una merma en las ventas y en el tipo de productos. Este comercio se nutre tanto del turista nacional como extranjero, sobre todo de éste último. El turismo español, sobre todo, ha bajado mucho, a consecuencia de la crisis. El turismo extranjero se mantiene más estable. Los productos más económicos son los que tienen una mayor salida, como unas láminas (impresiones digitales de motivos de la Alhambra) a 3,50 €. Pero todo, con mayor o menor rapidez se va vendiendo.”

En el apartado de los posibles apoyos recibidos de las administraciones nos comenta que no recuerda que Ayuntamiento o Junta de Andalucía se haya puesto en contacto con él a fin de promover el turismo en Granada a través de la actividad artesanal.

Cerramos este breve repaso, aunque no exhaustivo sí representativo, al panorama de la artesanía granadina, refiriéndonos al sector de la **compra-venta de antigüedades y objetos de arte**. En este apartado hemos entrevistado a D. Fernando Carnicero Ruiz, dueño de *Ruiz Linares Anticuaria* (www.anticuariaoruzizlinares.com), empresa que nació como anticuario en 1883, en la Alambra, y que hoy en día ha ampliado su actividad a galería de arte, con una presencia destacada de arte gráfico y pictórico.

El Sr. Ruiz nos comenta que la actividad del negocio de antigüedades es similar en toda España, radicando la diferencia, sobre todo, en los tipos de objetos que se adquieren y

venden, lo cual varía según zonas y épocas: “Así, en los años 70 y 80 estuvo de moda entre los anticuarios el mueble inglés, que se importaba de Inglaterra y se distribuía. Últimamente pasa algo parecido con el mueble francés. Yo, a veces, veo que muchos no se preocupan tanto de las cosas españolas, puesto que buena parte del público busca esos objetos extranjeros.”

Sobre el tipo de objetos, materiales y técnicas que adquiere y vende nos comenta el Sr. Carnicero: “Hay variedad de objetos, algunos vienen del extranjero también, pero me gusta tener cosas españolas, incluso locales, de Granada, como objetos de campo, agrícolas, que tienen particular interés al encontrarse sólo por esta zona. Lo que quiero tener son piezas interesantes, de diversas tipologías y materiales. Variedad de objetos, con materiales y técnicas diversos: Grabados, dibujos con distintas técnicas, acuarela, pinturas al óleo, acrílicas, técnicas mixtas, técnicas cerámicas, talla en madera o piedra, artes industriales... La mayor parte de los objetos son, quizá, pinturas.” Sobre la antigüedad de las piezas nos informa que algunos objetos son del siglo XV, pero la mayoría del siglo XVI en adelante, hasta objetos contemporáneos.



Figura 7. Muestra de algunos objetos antiguos artesanales y artísticos: yesería, taracea, escultura, cestería, libros, mobiliario (Ruiz Linares Anticuario. Fernando Carnicero).

Nos indica que los motivos decorativos de los objetos artesanales son variados, siendo muchos de procedencia islámica, particularmente nazarí.

Con relación a la evolución experimentada por determinados motivos decorativos y técnicas tradicionales, reconoce, que en cerámica sí ha habido una evolución desde el punto de vista estilístico, lo que no ha ocurrido, según su opinión, con la taracea. Con relación a la cerámica: “En cuanto a la cerámica, sí observo un evolución, aunque no sea un experto,

hay piezas actuales que conservan parte de la tradición en materiales y procedimientos pero que introducen nuevos estilos, nuevas formas, que los hacen competitivos en el mercado, y tienen un público que aprecia esas piezas. Y hay varios artesanos o artistas que hacen cosas muy interesantes y de gran calidad.”

Sobre la taracea: “En la taracea, sin embargo, esta evolución es más difícil, pues al tratarse, sobre todo, de productos para turistas, tienen que reproducir ese modelo de procedencia nazarí, y se está más condicionado a seguir repitiéndolo.”

Aprecia, también, algunos elementos negativos en la internacionalización, como el que se venda en Granada taracea o artesanía de Marruecos o Siria, lo que elimina el carácter típico local, que según él, debe tener la artesanía: “Yo eso lo veo como algo, no sé, que me deja perplejo, porque el sentido de la artesanía tiene que ver con las características de ese sitio concreto, tiene como ese encanto de comprarlo allí. Y lo peor es vender ese objeto de fuera como si fuera típico local, eso es una falsificación. Y que eso sea la evolución de los tiempos, y de un mercado abierto, en una era globalizada, pues sí, pero a mí no me gusta ese aspecto... Es una confusión y, al final, eso es la puntilla para la artesanía local.”

Reconoce el Sr. Carnicero que en la actualidad se nota muchísimo la crisis en el sector, se vende mucho menos que antes. Los clientes proceden la mayoría del turismo, tanto nacional como extranjero. “Sin embargo -nos comenta- de estos turistas que están en la calle los que acceden al establecimiento son pocos, sólo aquellos más cultos y sobre, todo, con mayor poder adquisitivo. A veces, efectivamente, el cliente extranjero supone una buena parte de nuestro negocio, ayuda mucho.”

Con relación a la ayuda de las administraciones al sector, nos informa D. Fernando que no tiene conocimiento de que las administraciones se hayan puesto en contacto con empresas del sector para promover esta actividad artesanal o artística. Y añade: “De todos modos, no sé si esta actividad debería ayudarse o dejar que siga su propio cauce natural. Sí es importante que no se pongan trabas, que no se entorpezca. Yo particularmente, como anticuario, nunca he esperado que me ayuden, pues somos un negocio, y tenemos que valernos por nosotros mismos...”

Una frase para el final, del Sr. Carnicero, a modo de resumen —no se si de epitafio—, sobre el futuro de la artesanía: “En esto de la artesanía hay como un sentimiento de pena, al perderse algo que lleva siglos funcionando. Pero por otro lado, dices, debe evolucionar...”

Tras las opiniones e información suministrada por los artesanos, artistas y profesionales del sector entrevistados, podemos hacer un comentario e interpretación de las mismas, teniendo en cuenta las limitaciones de dicha información, por provenir de un muestreo breve y tratarse de testimonios personales —y, por tanto, subjetivos—. Con todo, consideramos que esta información nos proporciona puntos de vista orientativos válidos sobre los aspectos examinados que pueden contribuir a elaborar un diagnóstico de la situación del sector y apuntar propuestas de actuación, de acuerdo con los objetivos previstos en el proyecto.

Así, se constata que la artesanía granadina sigue presente en nuestra ciudad, en diferentes disciplinas, realizando piezas que, a pesar de la internacionalización inevitable, sigue produciendo, en muchos casos, objetos de buena calidad, con materiales y técnicas esencialmente tradicionales, que, incluso, son desconocidos, en muchos casos, por los propios granadinos.

En este sentido, se comprueba, efectivamente, una natural, pero contenida, evolución tanto en los motivos ornamentales, como en los materiales y técnicas empleados. En cuanto a los motivos, según las disciplinas, se siguen manteniendo los tradicionales, sobre todo de estirpe nazarí, lo que es lógico en Granada, si bien, todos los artesanos nos confirman que no se limitan a reproducir motivos dados sino que, habitualmente, son interpretados por ellos, más o menos libremente.

En lo que respecta a los materiales, vemos que la mayoría son los tradicionales, con los cambios y restricciones que impone la legislación actual, por ejemplo, en cuanto a toxicidad (p. ej. en algunos óxidos empleados tradicionalmente en cerámica), lo que ha obligado a sustituir estos productos por otros, con los consiguientes cambios en el acabado final (aunque sean leves) o por proceder de especies protegidas (p. ej. el uso de concha de carey en la taracea o de marfil). También se incorporan productos claramente contemporáneos para determinadas fases del trabajo, como la “cascarilla cerámica”, para moldes o gomas y resinas sintéticas, que permiten mejores acabados.

Las técnicas empleadas, asimismo, son básicamente las tradicionales granadinas, en las que la manualidad sigue muy presente, si bien con la inexcusable incorporación de algunos equipos industriales para agilizar las tareas, aumentar la producción y abaratar los precios con máquinas de corte, lijado o barnizado, sopletes, amoladoras, etc.

En este sentido, creemos, y es opinión también de algunos de los entrevistados, que determinadas técnicas actuales, si bien pueden acelerar y abaratar la producción, le restan calidad final a la obra. Nos referimos, por ejemplo, a los acabados de la taracea a base de barnices de poliuretano aplicados industrialmente, que proporcionan un brillo y tersura excesivos, desde nuestro punto de vista, que devalúa un trabajo previo artesanal muy cualificado.

Constatamos, por otro lado, que en algunas empresas, hay un claro interés por innovar y adaptar las técnicas tradicionales a nuevos productos, demandados por el mercado, dándose el paso de lo estrictamente artesanal al diseño, como el empleo de la taracea para decorar objetos no tradicionales (p. ej. jamoneros, imanes o tapones de corcho) o el repujado en piel, aplicado a fundas para móviles o portátiles.

Igual que comentamos al comienzo de este documento, al referirnos a la difícil, y en ocasiones, artificiosa distinción entre arte y artesanía, hemos podido constatar claramente cómo, en algunos casos, las técnicas tradicionales se aplican a productos propiamente artísticos, lo que es evidente en la escultura cerámica comentada y en muchos de los trabajos que se realizan en la Escuela de Arte de Granada.

Así mismo, las opiniones de los entrevistados, nos confirman las dificultades de viabilidad de esta actividad, debido a diversas circunstancias, como son: los costes de producción en el mercado actual; la competencia “desleal” de otras empresas o instituciones con mucha más capacidad de distribución y difusión de los artículos artesanales que comercializa; la disminución de las ventas, sobre todo en el mercado nacional, por la grave situación económica actual; la falta de apoyo de las administraciones públicas; o la falta de organización de los artesanos y empresarios, a fin de ejercer una acción conjunta en defensa de sus intereses.

Conclusiones

Tras lo comentado, queremos exponer, brevemente, algunas conclusiones, a modo de propuesta.

Es un hecho que la actividad artesanal en nuestra ciudad y provincia corre serio riesgo de extinción, o de quedar relegada a una situación marginal, como consecuencia de las circunstancias ya comentadas.

Por ello, consideramos que es necesario, casi imperativo, sobre todo, en una ciudad como Granada, que vive prácticamente de los servicios, y en muy buena medida del turismo cultural, promover la artesanía local, primero como parte de nuestro bagaje histórico y artístico, segundo, como motor de desarrollo económico.

En este sentido, estimamos básico el apoyo de las administraciones e instituciones públicas y privadas, no tanto en forma de ayudas directas, sino facilitando la creación de empresas, coordinando los intereses del sector, persiguiendo el fraude y divulgando esta actividad artesanal tan rica. Al respecto, también creemos que los propios artesanos y empresarios del sector, deben ejercer una acción conjunta de promoción y defensa de sus intereses, superando el individualismo y dispersión, cuando no la confrontación, que reina en muchos casos actualmente.

Opinamos, por otro lado, que deben conservarse, en la medida de lo posible, los materiales y técnicas tradicionales básicos, intentando cuidar los acabados y detalles de las piezas, a fin de crear productos de calidad en los que perviva el valor artesanal y artístico.

Junto a ello, es inexcusable la necesidad de innovación, tanto en los medios para que las empresas tengan una “visibilidad” y difusión adecuadas, sobre todo en la red, como en la adaptación a nuevos productos y soluciones demandados por la sociedad: sería la integración de lo artesanal-artístico con el diseño, como medio de conjugar la tradición con los requerimientos y demandas estéticos, funcionales, sociales y económicos del mundo contemporáneo.

Agradecimientos

Queremos agradecer sinceramente la colaboración desinteresada de todos los artesanos, artistas, profesores, empresarios e instituciones citados en el texto, particularmente por sus cualificados testimonios y opiniones, sin los que no habría sido posible la redacción del presente trabajo y que constituyen la base de nuestro proyecto.

Bibliografía

- BELLIDO GANT, M.L. (dir.) (2008): *Difusión del patrimonio cultural y nuevas tecnologías*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.
- FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA ARTESANÍA (2000): *Guía de la artesanía andaluza*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- LAORDEN, C. (et al.) (1985): *La artesanía en la sociedad actual*, Salvat, Barcelona.
- MAAROUF, N.T. and ÇAVUSOGLU, S. (2002): *Arts and crafts in the Muslim World: Proceedings of the International Congress on Islamic arts and crafts, 2002. Isfahan*, Research Centre for Islamic History, Art and Culture, Istanbul.
- MORA, T. (2011): *Artesanía española de vanguardia: innovación y diseño en las industrias artesanas contemporáneas = Cutting-edge spanish crafts: innovation and design in contemporary craft industries*, Lunweg, Barcelona.
- PAREJA LÓPEZ, E. (1978): *Artesanía granadina*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, Granada.
- GUERRERO LEBRÓN, M.J. (2007): *Subvenciones al comercio y a la artesanía en Andalucía*, Consejería de Turismo y Deporte, Sevilla.
- VVAA (1988): *Guía de la artesanía de la provincia de Granada*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- VVAA (2008): *Tierra de oficios [Recurso electrónico]: serie documental sobre oficios antiguos de Andalucía*, Tiquitoc, Madrid.

Apéndice

PROYECTO COMUNICACIÓN DEL PATRIMONIO A TRAVÉS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. ARTESANÍA/ARTE/DISEÑO

Cuestionario para entrevista a artesanos

Sobre la actividad realizada

Nombre y apellidos del artista/artesano/diseñador:

Edad:

Categoría profesional:

Actividad a la que se dedica:

¿Desde cuándo se dedica Vd. a esta actividad?

¿Qué tipo de profesionales están vinculados más o menos directamente con esta actividad?

Estado actual de su actividad. Viabilidad de la misma.

¿Conoce la diferencia básica entre la artesanía que usted produce y esta misma artesanía fuera de Granada?

¿Qué es típico o particular de dicha artesanía en Granada?

¿Qué se hace fuera de Granada con similar material y tecnología y cómo se relaciona con su modo de hacer?

¿Conoce qué peculiaridades tiene ese tipo de artesanía en cada lugar?

¿Qué formación suelen tener los artesanos?

Sobre los objetos producidos

Tipo de objetos artesanales/artísticos/de diseño que se elaboran en su actividad.

¿Qué motivos decorativos y artísticos emplea?

¿Utiliza determinados motivos decorativos o artísticos tradicionales o de influencia tradicional? Procedencia de esos motivos: hispanomusulmán, otros.

¿Están reelaborados dichos motivos por Vd.?

¿Qué evolución han experimentado dichos motivos ornamentales desde su punto de vista? El paso de lo artesanal a lo artístico, al diseño.

¿Qué materiales emplea?

¿Qué técnicas emplea?

¿Emplea Vd. materiales y técnicas tradicionales o de influencia tradicional? Procedencia de esos materiales y técnicas: hispanomusulmana, otros.

Principales cambios que reconoce Vd. entre los materiales tradicionales y los actuales

Principales cambios que reconoce Vd. entre las técnicas tradicionales y los actuales

¿Cuál es la influencia de la internacionalización de materiales y técnicas y cómo ello influye en la permanencia de su valor artesanal o artístico?

¿Existen problemas de disponibilidad de determinados materiales o de ejecución de determinadas técnicas tradicionales?

Sobre las instituciones responsables de la promoción del turismo local y/o regional (Patronato de Turismo, etc.)

¿Han contactado con Vd. alguna vez para apoyarse en la artesanía a la hora de promocionar el turismo en Granada?

¿Sabe si existe alguna guía o material impreso en Granada con un itinerario establecido por la artesanía/los artesanos en la ciudad?

¿Sabe si existe algún tipo de listado de artesanos locales?

LA IDENTIDAD DEL PATRIMONIO EN EL DISEÑO. ESTUDIO DE CASOS EN GRANADA

César González Martín

Gracias a la fuga de cerebros que está sufriendo España por el actual contexto socio-económico, tuve la oportunidad de enviar, a una amiga que ha emigrado a Viena, una postal con una gitana impresa, la cual tenía una parte de su vestido en relieve (un trozo de tela cortada, pegada sobre la cartulina, simulando los volantes propios de esta vestimenta).

Así es, busqué la más extravagante y estereotipada de las innumerables postales que poseía el establecimiento de *souvenirs* en Granada. La empatía me inundó y me cegó, sorprendiéndome mi estado y razonamiento, porque ¿acaso mi amiga echa de menos vestirse de gitana o ese traje?.

Como me comentó Ángel Medina, diseñador de *souvenirs* para sus tiendas “Artesanías Medina”, ante mi pregunta de manual, ¿Se podría realizar otros diseños que no estén basados, por ejemplo, en la Alhambra o en la granada (fruto)?, a lo que me respondió que sí, que Granada tenía muchas más cosas como los pueblos de la Alpujarra, pero, y cito textualmente, “si un granadino se fuera a Alemania, querría llevarse una gitana para ponerla encima de la televisión”, como la de los Morancos¹, añadió.

Esta reflexión proyectó en mí una imagen de un salón que nunca he visto, con mi amiga viendo la televisión con la muñeca gitana encima de este, y si ella representara esta imagen y nos la mostrara mediante una fotografía o video, y no supiéramos que está en Viena, juraríamos que se trata de una casa española. Pero, ¿cuántos salones tienen ese objeto y además situado de esta manera?. Siento no poder responder a esta pregunta, no he encontrado estudios al respecto.

1. Grupo cómico andaluz, formado por dos hermanos, que juegan con los estereotipos españoles y andaluces para desarrollar *sketches*

Todos tenemos en nuestros hogares objetos traídos de algún viaje, o por lo contrario regalados, como mis preferidos, aquellos que ponen “estuve en... y me acordé de ti”, como recuerdos, aunque en el último caso no puede ser un recuerdo de un lugar, será un recuerdo de la persona que te lo trajo, pero aun obviando esta reflexión, ¿qué veracidad de recuerdo es aquel que ni siquiera está producido en la zona?. Por ejemplo una taza, la cerámica que la compone, está producida posiblemente en China o India, distribuida en masa y serigrafiada, con suerte, en España, y con más fortuna en la zona donde se adquirió. Por tanto, lo único autóctono de ese recuerdo son las tintas de la imagen, y a saber dónde fueron fabricadas. Por esta razón, prefiero comprar identidades comestibles, como ir a Madrid y comerme un bocadillo de calamares, por ejemplo.

De cualquier manera, si obviamos el *made in*, lo cual nos llevaría a otros terrenos de reflexión, es indudable que estos objetos proyectan en nosotros una identidad cultural perteneciente a un lugar, la cual es, o debería ser, una parte de una construcción de la identidad corporativa del lugar.

La marca es una parte de la identidad corporativa

Como veremos más adelante la identidad cultural es una, de las siete partes que posee toda correcta identidad corporativa según Joan Costa. Este término está más arraigado en el diseño para la creación de identidades para empresas, pero no debemos olvidar que un ayuntamiento, una ciudad, e incluso un país, es en definitiva una empresa, o si no, por qué existe un organismo que cuida de la marca España, que según se puede leer en su página web “Su objetivo es mejorar la imagen de nuestro país, tanto en el interior como más allá de nuestras fronteras, en beneficio del bien común. En un mundo global, una buena imagen-país es un activo que sirve para respaldar la posición internacional de un Estado política, económica, cultural, social, científica y tecnológicamente²”

Esta preocupación es curiosa contemplarla en los medios de comunicación, que a raíz de que apareciera en nuestras vidas la prima de riesgo, como cada vez que se sucede una manifestación, o se destapa un escándalo financiero, reclaman en los medios de comunicación, “que si esto o aquello, está dañando la imagen de España”, es decir, la marca España.

2. Véase: <http://marcaespana.es/es/quienes-somos/que-es-marca-espana.php>

“La práctica del marcaje se pierde en el horizonte antropológico, manifestándose ligado al sentimiento de identidad” (Costa, 1987: 26). Esto significa que desde muy temprana andadura del hombre, hemos necesitado diferenciarnos socialmente, culturalmente, ideológicamente, etc., siendo en la Edad Media y el industrialismo los impulsores de la marca en el mundo económico como garantía de calidad, diferenciador entre gremios y los propios artesanos.

Hubo un tiempo, o incluso hoy en día puede resultar complicado de explicar, que la marca de una empresa, era sólo una parte de su identidad corporativa, muy importante por supuesto, pero que la construcción de estas identidades no bastaba con un conjunto de grafismos o composiciones más o menos acertadas.

La marca está dentro de lo que se denomina la identidad corporativa, que según Joan Costa en su libro “Identidad corporativa y estrategia de empresa”, debe comprender siete partes³: “Nombre o identidad verbal”, ya que si no se puede nombrar no existe; “el logotipo”, que consigue que visualicemos lo audible; “simbología gráfica” incorporada al logotipo o independiente, que puede incluso sustituir a este (pensemos en el símbolo de Nike); “identidad cromática” asociada, que incluso posee más inmediatez perceptiva que el símbolo; “identidad cultural” que otorga a cómo la empresa se proyecta a la sociedad mediante sus quehaceres, su filosofía, la personalidad, etc.; “la arquitectura corporativa” es el espacio donde se desarrolla la actividad de la empresa, el cual debe estar en consonancia con la identidad corporativa; e indicadores objetivos de Identidad” (Costa, 1992: 30-36).

Construcciones y reconstrucciones de identidades corporativas basadas en el Patrimonio

Entendiendo lo que implica el desarrollo de identidades corporativas, podemos entender lo que ocurre en muchas localidades, donde el patrimonio juega un claro papel en esta construcción, como por ejemplo Córdoba que, en la mayoría de las empresas afincadas allí, poseen algún rasgo de los arcos de la Mezquita. De hecho existía un anuncio radiofónico que decía (no recuerdo exactamente las palabras porque se emitía por el año 2000) que si una empresa de Córdoba, en su “logo” no aparecían estos arcos, no era de esta localidad.

3. El autor habla de “los siete vectores”

En algunas localidades, donde el patrimonio tangible e intangible no posee tanta influencia en el diseño de identidades corporativas, deben acogerse a un reclamo creado por otros, para impulsar el turismo en la zona, como las rutas de los pueblos blancos, itinerarios, etc., donde se agrupan para que su identidad sea más notable y conseguir la proyección deseada. Sin embargo, existen casos, que por unas circunstancias u otras, se han reinventado, haciéndose notar por sus propios medios.

El caso del pueblo pitufo

Pensemos en Júzcar, un pueblo de la provincia de Málaga (España), que tiene censo de 218 habitantes, —datos correspondientes al 2002— según la página web de la localidad, y que desde junio de 2011 hasta agosto de 2012 registró 140.000 visitantes⁴, una media de 180 personas diarias. La peculiaridad de esta localidad para ser un reclamo turístico es ser completamente azul.

La compañía *Sony Pictures Releasing* desarrolló una campaña publicitaria en la que buscaba una localidad para convertirla en el primer pueblo pitufo del mundo para el lanzamiento de la película “Los pitufos 3D”, siendo Júzcar la elegida. Tras 4.000 litros de pintura azul, se tiñeron todas las casas de este tono, desde la iglesia hasta el cementerio.

Esta campaña que tenía fecha de caducidad para devolver el blanco de la cal a sus paredes para seguir perteneciendo a la ruta turística de los pueblos blancos, fue frenada por los mismos habitantes, ya que el impacto mediático fue recompensado en ganancias económicas e impulso social, consolidando puestos de trabajos e incrementando ingresos.

Si entendemos las siete partes, citadas anteriormente, que deben aglutinarse para una correcta construcción de identidad corporativa, en este caso podemos encontrar que esta localidad posee un nombre, aunque a raíz de lo acontecido se implantó una nueva identidad verbal como “el pueblo pitufo”, prácticamente eliminando nombre original, por la carga del imaginario común de esos personajes animados. Aunque posee un escudo, que podría ser su logotipo, ya se ha construido otro más adecuado a su nueva identidad, incluyendo la simbología gráfica, sintetizando la figura de uno de estos personajes, y la cromática, siendo esta última el rasgo más destacado, por la peculiaridad de pintar de azul un pueblo entero, convirtiéndose en identidad en sí, repercutiendo en la arquitectura corporativa.

4. Datos sacados del periódico “El Mundo” en su versión digital. Véase http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/27/andalucia_malaga/1346058495.html [Consultado el 14/01/2013]

El Eccehomo de Borja

Es bien sabido que durante el periodo vacacional de verano los medios de comunicación se quedan sin contenidos de interés, recurriendo a todo tipo de noticias banales —y algún que otro agradecido destape—. En verano de 2012 apareció una nueva figura, o más bien dos figuras mediáticas, el Eccehomo de Borja (Zaragoza) y su “restauradora” Cecilia Jiménez.

La octogenaria autora consideró apropiado “restaurar”, sin conocimiento de las técnicas adecuadas, dicha imagen que se encontraba situada en la iglesia de esta localidad.

Este gesto, para algunos es despreciable —especialmente y como es comprensible para los restauradores— y para otros una reinterpretación que debe perdurar en el tiempo, recorrió 160 países del mundo convirtiéndose en una de las noticias más vista en el 2012.

A raíz de esto, el peregrinaje para contemplar el divino *remake* fue continuo, unas 3.000 personas a la semana, recaudando 14.000 € (entre el 15 de septiembre al 31 de octubre de 2012, publicación del artículo en el ABC⁵) el santuario de la Misericordia donde se aloja la obra. Es de señalar que el ayuntamiento de la localidad pensó emprender cargos judiciales contra la autora. Viendo estos datos, dudo que lo haga.

La repercusión mediática, sobre todo a través de las redes de internet donde empezaron a surgir todo tipo de propuestas humorísticas mediante fotomontajes, impulsaron rápidamente la aparición del *souvenir* con el nuevo rostro como camisetas, chapas e incluso un vino se distribuye con esta imagen en sus etiquetas. Finalmente la “restauradora” ha sido contratada por esta bodega para diseñar otras etiquetas para otras ediciones. Esta señora ya posee una marca propia.

Granada, tierra soñada e inventada

Puede resultar extraño incluir la ciudad de Granada en este apartado de construcción de identidades, pero a partir de una conferencia impartida por el profesor José Antonio G. Alcantud, dentro de un curso-taller llamado “Granada soñada⁶”, nos reveló que Granada inventó su mito de fundación a través de una falsificación, Los libros Plúmbeos. “Granada

5. Véase: <http://www.abc.es/20121030/local-aragon/abci-ecce-homo-cecilia-borja-201210301554.html> [Consultado el 20/01/2013]

6 Véase: http://faaq.info/granada_so%C3%B1ada [Consultado el 02/02/2013]

(...) era una laboratorio de falsificaciones (...) quedando pocas pruebas por la complicidad social” (González, 2011: 33:33). Este antropólogo señala la importancia de los habitantes granadinos en encubrir el engaño para esta finalidad. Un simulacro, como es el caso, no se puede realizar sin la complicidad de algunos o de uno mismo. Así podemos hacer un símil entre el turista que visita esta ciudad con Jim Carrey en el “El show de Truman”, siendo el resto del reparto los granadinos, que ayudan a recrear la escena y a mantener el simulacro. “Simular es fingir tener lo que no se tiene” (Beaudrillard, 1978: 12).

Utilizo en el anterior párrafo términos cinematográficos o teatrales para continuar con lo que Alcántud llama en la misma conferencia “*un teatro de sombras chinesca*” refiriéndose a la Alhambra, sosteniendo que dicho monumento nunca fue habitado, puesto que no se conservan escritos sobre la utilización de las estancias y tampoco posee silos, convirtiéndose en una representación del poder. Pero, ¿acaso importa esto cuando es el monumento más visitado de Andalucía y uno de los más aclamados de España, con 2.260.299 visitantes en 2012’?

Creada o recreada, parece de incuestionable importancia para una sociedad poseer patrimonio tangible y/o intangible, y lo más importante, saber proyectarse a los demás y ser un reclamo, que consiga atraer a visitantes a sus espacios.

Nuevas miradas al Patrimonio granadino desde el diseño

Centrándome en Granada, el proyecto donde se enmarca esta publicación “Comunicación del patrimonio a través del Arte contemporáneo. Arte – diseño – artesanía”, me llevó a la caza y captura de empresas de diseño, ya fuera gráfico, web, industrial o de cualquier índole, que hayan o estén desarrollando sus diseños basándose en el patrimonio que posee esta localidad. Sinceramente creí que me quedaría sin poder aportar nada al proyecto en este ámbito, o al menos sólo podría centrarme en la utilización, por parte de innumerables empresas afincadas aquí, de la imagen de la Alhambra y/o la granada a la hora de desarrollar sus identidades corporativas o al menos su simbología gráfica y cromática.

El ayuntamiento de esta ciudad no es una excepción en la utilización de, sobre todo, la granada para desarrollar su identidad, como es el caso de la Consejería de Turismo que ha

7 Datos sacados de la página web del patronato de la Alhambra. <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/Balance-2012/1279+M5d637b1e38d/0/> [Consultado el 10/02/2013]

desarrollado “logos” como “Turismo ciudad de Granada” o el “Granada. Plan de turismo”, pero sobre todo esta representación la encontramos en la arquitectura corporativa, ya que si paseamos por sus calles podremos ver representada esta fruta en diferentes soportes como farolas, alcantarillado, empedrados, etc., incluso, y no es obra del ayuntamiento, el pomo de la puerta de salida de mi bloque de pisos, es una granada dorada.

Quizás el caso más interesante, llevado a cabo por este organismo de la ciudad, es la utilización de la cerámica granadina para la señalética de las calles, donde rescatan esta producción tradicional de la zona para esta finalidad.

Afortunadamente, pude encontrar otros campos de estudio, en algunos casos de proyección internacional, donde el diseño y el patrimonio se aúnan para desarrollar nuevos enfoques, donde sigue latente la identidad granadina.

Alfombras “La alpujarreña”

En esta búsqueda encontré esta empresa dedicada a la fabricación de alfombras, que nació en el barrio del Albayzín (Granada) en 1918, cuando José Pérez Ortiz reúne varios talleres artesanales que trabajaban el nudo alpujarreño. En 1926, al volver de Philadelphia, donde tuvieron mucho éxito en una feria, compraron las actuales instalaciones, contando hoy en día con trece naves solapadas en la Zúbia (Granada). En los años 30 implementan el nudo turco, muy extendido por Europa. En 1960 la fábrica contaba con 300 empleados, un 10% de los habitantes de esta población, y por el encarecimiento de la mano de obra en los 70, perdieron competitividad, llegando a un estado crítico en los 80. Ya en los años 90 incluyen una nueva técnica llamada *Tufting* manual desconocida en España, aportando la innovación necesaria para recuperar clientes como los hoteles Ritz, Palace, María Cristina, Alfonso XIII, etc.



Figura 1.

Señalética realizada con cerámica granadina.



Figura 2

Otra modalidad de señalética en la ciudad

En este tiempo, han realizado diseños de Mariscal, Alessandro Mendini o Frank Lloyd Wright. Han colaborado con Gloria García Lorca, Alberto Lievore, Manuel Estrada, y editaron una colección de tapices con trabajos de artistas contemporáneos como Dalí, Guillermo Pérez Villalta, José Guerrero, Luís Gordillo y Miguel Rodríguez Acosta.

Este ejemplo me interesaba incluirlo en el catálogo que estábamos produciendo en el proyecto por la vinculación creada entre la artesanía más tradicional con los diseñadores y artistas que he mencionado, además de por su apuesta por la innovación en el sector, base de su estatus actual en el sector, convirtiéndose en un ejemplo de gestión empresarial.

Centrándome en su identidad corporativa, lo que más me impactó fueron sus instalaciones, las cuales sigue manteniendo desde que se mudaron a la Zubia como he mencionado anteriormente, que pese a conseguir una proyección internacional, no se han mudado a un local más moderno, o más accesible como podría ser un polígono industrial, sino que están conservando la tradición en su arquitectura corporativa, un antiguo caserío donde puedes encontrar antiguas fotografías y telares de sus comienzos.

www.alpujarrena.com

La polla

Es un proyecto muy joven, que nace en el verano del 2012 a través de Carlos Quesada, Raúl Gómez y David Martínez, quienes se conocieron mientras realizaban sus estudios en diseño, surgiendo esta interesante iniciativa y arriesgada apuesta empresarial (quizás la más arriesgada que he encontrado y por tanto me apasiona), que mediante una expresión muy granadina (en general del oeste de Andalucía) como “que pollas hacemos” o “que pollas dices”, supieron interpretar este patrimonio, desarrollando las expresiones típicas con esa palabra y llevándolas al mundo gráfico.

El riesgo que conlleva la utilización de la palabra “polla”, por sus connotaciones, les hicieron reflexionar para darle otro enfoque, siendo su marca la combinación representada entre el miembro viril y la polla como hembra del pollo, amortiguando, al menos visualmente ya que la palabra tiene demasiada carga simbólica, el impacto de connotaciones que podrían ser negativas para su proyección.

Los miembros de este equipo están muy preocupados por la calidad de las impresiones y los materiales que ofrecen, consiguiendo un producto de calidad. Esta preocupación les lleva a un problema a la hora de los costes de producción, ya que aún no poseen una gran tirada y al preservar tan exigente calidad, sus productos están muy ajustados en los precios hacia el público, consiguiendo pocas ganancias para la empresa.

Dichos productos se presentan en un *packaging* muy ingenioso, como son los envases donde se suelen ofrecer los pollos asados, continuando con la idea de la hembra del pollo.

Este producto empieza a tener una gran acogida, sobre todo entre estudiantes Erasmus que llegan a la ciudad y quieren llevarse un *souvenir* diferente. De este modo, han empezado a hacer una llamada, a través de sus redes sociales, para que la gente les mande una fotografía con la camiseta puesta en cualquier punto del mundo.



Figura 3. *Packaging* de los productos de la empresa “La polla”

www.tiendalapolla.com

Granada Tierra Soñada

Proyecto impulsado por Vanesa Aguilera, Zer y Nano Torres quienes, inspirándose en la cerámica granadina, crearon una tipografía donde la identidad de esta artesanía quedaba reflejada.

En su página web se pueden observar aplicaciones de la tipografía, como en el diseño de papelería, en vasos, camisetas, etc.

Dicho diseño posee licencia *Creative Commons*, por lo que cualquier interesado puede descargárselo en su *website*.

www.granadatierrasoñada.es

Tarxia

Impulsado por Adrián Rosales Millán y Rafael Ruiz Casares, con una clara vocación hacia la proyección internacional —la página web que poseen solo está disponible en inglés—, han rescatado la taracea que se produce en Granada para otorgarle otro valor como decoración a las nuevas tecnologías como los teléfonos móviles de última generación, concretamente el iPhone, creando mediante procedimientos artesanales, carcasas para dichos aparatos tecnológicos.

Es el ejemplo más claro de adaptación de la tradición a nuestros tiempos de esta investigación que he llevado acabo.

www.tarxia.com

Artesanías Medina

Quiero finalizar este breve repaso por las empresas que se dedican a desarrollar, de otra manera, la identidad granadina a través del diseño, con aquella que nombré al principio de este artículo.

Se trata de un negocio familiar dedicado a la venta de *souvenirs*. Poseen cuatro tiendas en la capital granadina donde podemos encontrar todo tipo de objetos relacionados con Granada (y de los estereotipos más españoles), desde las artesanías más típicas como la taracea o la cerámica, hasta llaveros, imanes, cuadernos, etc.

Ángel Medina es el diseñador de la empresa y quien intenta crear nuevas formas de representar la identidad de la ciudad. Su labor es una ardua tarea, puesto que es un negocio con una clientela básicamente extranjera y sedienta de recuerdos estereotipados.

Incluir una empresa de estas características en el proyecto me parecía fundamental, porque son las sedes centrales de donde parten hacia otras localidades o al extranjero, aquellos objetos que beben del patrimonio, con más o menos innovación en sus diseños.

Dialogando con Ángel, sobre esta cuestión de reinventar la identidad o las posibilidades de nuevos enfoques, nos comentó lo complicado que puede resultar esta tarea, dándome un dato que me sorprendió y afirmando su postura, comentándome que en sus tiendas han tenido figuras de gitanas de todos los colores, teniendo finalmente que cambiarlas todas, dejando únicamente las de color rojo, ya que estas son las únicas que venden.



Figura 4

www.artesantiasmedina.com

Me negaba a pensar que este comentario fuera real, viendo proyectos como los presentados en este artículo, donde han sabido ver más allá de los estereotipos, entendiendo e inspirándose en el patrimonio que nos rodea para inventar y/o reinventar nuevas miradas a través del diseño de diferentes productos.

Cuando regresé a casa, donde convivo con una eslovaca, le comenté la reflexión que me planteó Ángel, respondiéndome firmemente que esto es así, sentenciando que “*una gitana es de color rojo*”.

Ahora, haciendo memoria, recuerdo que la gitana de la postal que le envié a mi amiga que vive en Viena, vestía de color rojo, ¿por qué será?.

Bibliografía

- BEAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
- CALVERA, A. (2003): *Arte ¿? Diseño*, Gustavo Gili, Barcelona.
- COSTA, J., CIAC (1992): *Identidad corporativa y estrategia de empresa*, CEAC, Barcelona.
- COSTA, J. (1987): *Imagen global*, CEAC, Barcelona.
- DORFLES, G. (1972): *Símbolo, Comunicación y Consumo*, Lumen, Barcelona.
- GONZÁLEZ, J.A. (2011): Conferencia *Fortalezas y debilidades antropológicas de Granada como ciudad-enclave de la memoria. Reflexión al hilo del tiempo presente* [en línea], Seminario “Granada soñada”, Granada, [Fecha de consulta 21/01/2013], disponible en <<http://faaq.info/content/seminario-granada-so%C3%B1ada>>
- MORA, T., ESPAÑA. MINISTERIO DE CULTURA and FUNDACIÓN ESPAÑOLA PARA LA INNOVACIÓN DE LA ARTESANÍA, (2011): *Artesanía española de vanguardia: innovación y diseño en las industrias artesanas contemporáneas*, Lunwerg, Barcelona.
- RAMBLA, W. (2007): *Estética y Diseño*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

CURRICULUM VITAE DE LOS AUTORES

MARÍA LUISA BELLIDO GANT

Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y coordinadora del Master Universitario de Museología de dicha Universidad y la Junta de Andalucía. Ha impartido cursos de posgrado y master en la Universidad Carlos III de Madrid, Universidad de Granada y Pablo de Olavide (Sevilla), Universidad de Zaragoza, Universidad de Málaga, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de La Laguna, Universidad Nacional de Misiones (Argentina), Universidad Nacional del Nordeste (Argentina), Universidad Politécnica de San Juan de Puerto Rico, Universidad de Cartagena de Indias en Colombia y Universidad Federal de Goiás (Brasil).

Entre sus publicaciones podemos destacar los siguientes libros: “La imagen de Córdoba en el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de 1929” (1996), “Patrimonio, Museos y Turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio” (1998) (editora), “Al-Andalus: una identidad compartida. Arte e ideología en el Protectorado español de Marruecos” (1999) (con otros autores), “Córdoba y la Exposición Iberoamericana de 1929” (2001), “Arte, museos y nuevas tecnologías” (2002), “Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista” (2007) (editora), “Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías” (2008) (editora) y “Arte y Museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas” (2013) (editora).

MHAMMAD BENABOUD

Doctor por la Universidad de Edimburgo en 1987. Actualmente es Catedrático de Historia Medieval de Al-Andalus en la Facultad de Letras de Tetuán de la Universidad Abdelmalek Es Saadi y coordinador del grupo de investigación sobre Historia de Marruecos y Al-Andalus en dicha Universidad.

Vicepresidente de la Asociación Tetuán-Asmir y Presidente de la Asociación Marroquí para los Estudios Andalusíes. Miembro fundador del Centro para la Documentación y los Estudios sobre el Norte de Marruecos con sede en la Escuela Superior de Tetuán y de la Fundación Sidi Tuhani Ouazzani en Tetuán, ambas en 1996.

Miembro del comité consultivo del comité de redacción de varias revistas como la Revista de la Facultad de Letras de Tetuán, la Revista de Historia Magrebí de Túnez, la Revista Marruecos Europa de Rabat y el Boletín de T.E.A.S. de la Universidad de Tokio. En esta Universidad fue profesor invitado en 1997-1998 para impartir conferencias sobre la historia de Al-Andalus.

Entre sus publicaciones destacamos el libro “Historia política y social de Sevilla durante la época de los Taifas” que obtuvo el premio de Marruecos para las Ciencias Sociales del Ministerio de Cultura en 1983 y “Sevilla en el siglo XI” publicado por la Universidad de Sevilla en 1992. También es coautor junto con Jean Luis Miége y Nadia Erzini de “Tétouan, ville andalouse marocaine”, CNRS, Kalila wa Dimna, 1996 y “Le Maroc, a la découverte d’un art de vivre”, Eddif, Edisud, 2000. En 2012 es nombrado Miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla.

BOUABID BOUZAID

Né en 1953 a Tétouan, après des études élémentaires et secondaires, il entra en 1972 à l’Ecole Nationale des Beaux-arts de Tétouan, Section Peinture. Il s’installe ensuite en Europe en 1975 pour suivre des études artistique supérieure à l’académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles (Belgique) et obtient le diplôme de capacité en peinture ainsi que le certificat des Cours Supérieurs en dessin. Formation en muséologie au centre d’art contemporain de Séville et dans plusieurs musées d’Espagne (2004). Formation de la restauration des œuvres plastiques à l’institut de patrimoine historique de Séville. Espagne (2006).

Actuellement directeur du centre d’art moderne de Tétouan. Professeur de l’histoire de l’art à l’institut National des Beaux-arts de Tétouan. Professeur vacataire de l’histoire de l’art et de patrimoine artistique marocain à la faculté des lettres de Tétouan. Membre fondateur du centre d’art moderne de Tétouan. Membre de l’association marocain des arts plastiques. Il a participé à diverses expositions individuelles et collectives au MAROC et à l’étranger.

FRANCISCO JOSÉ COLLADO-MONTERO

Licenciado en Bellas Artes (Especialidad Restauración) y Doctor en Bellas Artes, por la Universidad de Granada (2002). Profesor Colaborador del Dpto. de Pintura (Facultad de Bellas Artes) en el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de la Universidad de Granada. Investigador con línea de trabajo sobre el estudio y conservación de bienes culturales, particularmente revestimientos y decoración arquitectónicos.

Investigador colaborador en diversos Proyectos de Investigación (dir.: Dr. Víctor Medina), desde el año 1998 hasta la actualidad, entre ellos, el Proyecto de I+D+i *Decoración arquitectónica de tradición islámica. Materiales y técnicas de ejecución (HAR2011-27598)*, Ministerio de Ciencia e Innovación (2012-1014), y el Proyecto de Excelencia, *Estudio y conservación de la decoración arquitectónica de tradición islámica (HUM-02829)*, Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa. Junta de Andalucía (2008-2012). Investigador colaborador en el Grupo de Investigación del Plan Andaluz de Investigación *HUM104. Laboratorio de arqueología y arquitectura de la ciudad* (dir.: Dr. Julio Navarro, CSIC). Coordinador de dos Proyectos de Innovación Docente en la Universidad de Granada (años 2008-09, 2010-11). Investigador colaborador en el Proyecto CEI-BioTic Granada “Estrategias de comunicación del patrimonio a través del arte contemporáneo: transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño” (dir.: Ana García). Ha realizado diversas publicaciones sobre el estudio del color y los materiales en los bienes culturales, la conservación de los revestimientos arquitectónicos y la protección del patrimonio cultural.

TICIO ESCOBAR

Abogado y licenciado en Filosofía por la Universidad Católica de Asunción (Paraguay). Director del Museo de Arte Indígena, Centro de Artes Visuales, Asunción (hasta 2008) y Director de Cultura de la Municipalidad de Asunción (1992-1996). Presidente del Capítulo Paraguayo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Miembro del Claustro del Doctorado en Filosofía, Mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Es autor de la Ley Nacional de Cultura del Paraguay (Ley Escobar 3051/06).

Fue curador del Paraguay en la Bienal de São Paulo desde 1978 hasta 1988 y en diferentes versiones de las Bienales de Venecia, Cuenca, Trujillo, San Juan de Puerto Rico, Buenos Aires, Lima y Porto Alegre.

Entre sus publicaciones destacamos: “Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay” (1982 y 1984), “Misión: etnocidio” (1988), “Textos varios sobre Cultura, Transición y Modernidad” (1992), “La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco Paraguayo” (1999), “El arte fuera de sí” (2004). Muchos de estos libros han tenido varias reediciones.

Entre los reconocimientos obtenidos destacamos el Premio Crítico Latinoamericano del año 1984, el Premio Sudamérica concedido por el Centro de Estudios Históricos, Antropológicos y Sociales de Buenos Aires (1991), la Condecoración del Gobierno del Brasil, Orden de Río Branco en el grado de Comendador, Beca de la Guggenheim Foundation (1998), Llave de la Ciudad de La Habana (1998), Premio Príncipe Claus de Holanda para la Cultura y el Desarrollo (1998), Premio Basilio Uribe (2000). En 2004 recibe el Premio Bartolomé de las Casas otorgado por Casa de América (Madrid) y en 2009 recibe la distinción de Caballero de la Orden Francesa de las Artes y las Letras.

ANA GARCÍA LÓPEZ

Doctora en Bellas Artes, profesora de Audiovisuales y Proyectos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y vicedecana de Relaciones Institucionales, Movilidad e Investigación. Su formación tuvo lugar principalmente en la Universidad de Granada y en la UCLA (California), donde recibió formación de posgrado en Computer Graphics.

Forma parte del consejo editorial del Journal of Artistic Research y es editora asociada del Journal on the Arts in Society. Pertenece al Artistic Research Society y a ELIA (European League of Institutes of the Arts) y es miembro del Comité Directivo del Foro Europeo de Bellas Artes cuyo congreso bianual ha coordinado en Granada en septiembre de 2013.

Ha dirigido varios proyectos de investigación como el proyecto de I+D+i “Estrategias de Comunicación del Patrimonio a través del Arte Contemporáneo: Transferencias culturales entre Artesanía, Arte y Diseño” financiado por el Campus de Excelencia Internacional de Granada (2012). Forma parte del proyecto Europeo GLObal cOntemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTworks (GLOCAL FINEART) FP7 Marie Curie Actions (2013-2016). Ha dirigido las dos ediciones de la ‘Muestra de Arte Efímero. Tradición y Modernidad’ de Granada en 2008 y 2009 y la ‘Bienal del Milenio. Arte Contemporáneo y Patrimonio’ en 2011.

Preside la Asociación Cultural ARTES ARte, TEcnología y Sociedad con la que promueve exposiciones de arte, congresos, seminarios y talleres para la difusión del arte contemporáneo en la sociedad.

CÉSAR GONZÁLEZ MARTÍN

Técnico Superior en Artes plásticas y diseño en gráfica publicitaria por la Escuela de Artes de Córdoba en 2004, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada en 2009, Máster en profesorado de secundaria, bachillerato, ciclos formativos y enseñanzas de idiomas en 2010, Máster en producción e investigación en Arte en la Universidad de Granada en 2013, cursando el Master de Museología y doctorando de dicha Universidad.

Diseñador freelance con más de cuatro años de experiencia, destacando trabajos para la I Bienal del Milenio Reino de Granada en 2011 y FACBA. Feria de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Granada desde 2009.

Becario de iniciación a la investigación y de colaboración en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Investigador Junior en el proyecto Europeo: GLObal cONtemporary art market: the intrinsiC and sociologicAL components of FINancial and artistic valuE of ARTtworks y miembro del proyecto de I+D+i “Estrategias de comunicación del patrimonio a través del Arte Contemporáneo: Transferencias culturales entre Artesanía, Arte y Diseño”.

Comunicación en el I Congreso “el Arte contra el Arte. Creación desde la destrucción”. Posee publicaciones como “Arts and crafts: Back to the woods in Art and design” en “Fine Art practise, research and education across Europe” o “Web de cultura y exposiciones virtuales” en “La exposición como práctica docente. Nexo con el ámbito profesional”. Ha participado en numerosos proyectos de innovación docente en la Universidad de Granada. También ha realizado exposiciones colectivas en SPORA. II Bienal de Arte efimero de Granada dentro del colectivo Adeio, en la Bienal de Foto Jaén 2011 y en alRaso’09 Virtus-virtual, en la cual también fue becario-organizador de dicha edición o la exposición “Premios de la Universidad a la creación artística Alonso Cano” en 2013.

MOHAMED HAFID ZOUAKI

Arquitecto diplomado por el Gobierno de la República Francesa en 1984 habiendo cursado sus estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura de Toulouse. Es también titulado con la mención “*Excelente*” en el Master Experto en Cooperación Internacional y Desarrollo por la Universidad Personal (Divulgación Dinámica) de Sevilla en 2012.

Con una trayectoria profesional vinculada con temas de Cultura, Arquitectura y Cooperación al Desarrollo, ejerció cargos en Marruecos desde 1984 en calidad de responsable de la conservación y rehabilitación del patrimonio histórico y fomento de la acción cultural en la región de Tánger-Tetuán y responsable de la coordinación técnica para la ejecución de proyectos de cooperación al desarrollo financiados por la Comisión Europea, la AECID y la Junta de Andalucía.

Participó en varios seminarios y encuentros nacionales e internacionales vinculados con su profesión en países europeos así como del Golfo Pérsico, del Magreb y en Estados Unidos. Contribuyó a la publicación de estudios donde se resalta, entre otros, la participación en el libro: “Arquitectura Tradicional Mediterránea” editado en 2002 por “*Ecole d’Avignon*” y “*Col·legi d’Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona*” y financiado por el MEDA de la UE.

En la actualidad, y desde 2006 ejerce en calidad de encargado de coordinación técnica para la ejecución de proyectos de cooperación al desarrollo financiados por la Junta de Andalucía en el norte de Marruecos.

ANA IBÁÑEZ FERNÁNDEZ

Profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Doctora por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis “*Estudio paisajístico del entorno de la Alhambra, impacto ambiental de los nuevos accesos*”. Entre sus publicaciones destacamos “*Botánica Funeraria: Simbología de la vegetación en los cementerios*”, en Actas del I Encuentro Internacional sobre cementerios, una arquitectura para la muerte (1993), “*El agua y la vegetación en los jardines de la Alhambra*”, en Actas sobre el uso del agua en áreas verdes urbanas- Canal Isabel II (1993) y “*Restauración de los sistemas de riego de los jardines musulmanes de la Alhambra*”, en VI Jornadas sobre el paisaje, el paisaje del agua (1993). Ha realizado estancias de investigación en la Faculty of

Landscape Architecture. State University of New York y la Ecole Nationale de Superieure du Paysaje en Versalles (Francia).

Ha participado en varios proyectos como el “Proyecto y dirección *del Parque de los Pueblos de América*” que obtuvo el primer premio del Ayuntamiento de Motril (1987), el “Proyecto de jardín y ejecución de jardín para *guardería “La Luna”* del Patronato de Escuelas Infantiles del Ayuntamiento de Granada (1990), el Proyecto de Paisajismo *Parque Eras De Cristo* colaboración con el estudio Wulf & Corral del Ayuntamiento de Granada y el Proyecto de Paisajismo *Forum de Negocios* Estudio de Arquitectura del Corral & Wolf (Granada).

ANA MARQUÉS IBÁÑEZ

Profesora Ayudante Doctor en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de La Laguna. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Entre sus publicaciones destacamos el libro “*Representaciones artísticas sobre la Divina Comedia: Pintura, Escultura, Grabado e Ilustración*” (2006).

También ha realizado publicaciones de material didáctico de *Educación artística*. Facultad Ciencias Educación Universidad de Cádiz, *Dibujo III*. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. Universidad de Vigo, *Imagen II*. Universidad de Vigo. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, *Técnicas Informáticas Aplicadas al Diseño*. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra y Escultura: *Nuevos Materiales*. Universidad de Granada.

Ha participado en las exposiciones Galería CIDI HIAYA: “Sos Haití.” Colectiva. Granada. 2010, Casa de los Tiros. *II Bienal Internacional de Arte Efímero: Tradición y Modernidad*, Video-Instalación: *DESeda*. Granada. 2009, Crucero del Hospital Real. “*El Retablo de las Maravillas*.” Colectiva. Granada 2007, Centro Cultural Caja GRANADA. Primer Seminario Mujer y Arte “*La más elegante del invernadero*”. Colectiva. Granada. Mayo 2005, Parlamento Europeo (Bruselas). “*Granada: ojos del Sur. Artes Visuales y Literatura del siglo XXI*.” Colectiva. Bruselas. Abril 2005, Hospital Real. “*Coimbra Group General Assembly*.” Colectiva. Granada. Abril 2003 y Palacio de los Condes de Gabia. “*OFF the road*” Colectiva. Granada. 2002.

BELÉN MAZUECOS SÁNCHEZ

Profesora e investigadora del Departamento de Pintura de la Universidad de Granada desde 2002. Doctora en Bellas Artes con Mención Europea por la Universidad de Granada (2008) y Licenciada en Bellas Artes por la UGR y la *Accademia di Belle Arti di Brera-Milán* (2001) y en Antropología Social y Cultural por la UGR (2011). Miembro del grupo de investigación HUM-611 “Nuevos materiales para el arte contemporáneo”.

Entre sus líneas de investigación prioritarias destacan las prácticas artísticas actuales, el mercado del arte contemporáneo y la antropología del arte. Ha completado su formación investigadora en la Academia de Bellas Artes de Brera de Milán, la Universidad Bocconi de Milán, el Centro de Investigación en Economía del Arte (ICARE) de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia y en el Instituto Superior de Bellas Artes de Tetuán. Ha realizado estancias docentes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica y las Academias de Bellas Artes italianas de Florencia, Venecia y Palermo. Entre sus publicaciones destaca el libro *La coartada del arte contemporáneo. Transgresiones de los artistas y legitimación del mercado y sus instituciones* (EAE, Saarbrücken, 2011). Actualmente es Vicedecana de Extensión Cultural y Transferencia en la Facultad de BB.AA. de la Universidad de Granada, dedicándose intensamente a la promoción del arte emergente en Andalucía desde 2008.

Como artista, la obra de Belén Mazuecos explora la autobiografía, la idea de género, la construcción identitaria y los modos de relación del individuo con su entorno natural y social, recurriendo a diferentes medios de expresión artística como la pintura, el dibujo, la fotografía, la instalación o el arte de objetos, en una práctica multidisciplinar por la que ha obtenido diversos premios y reconocimientos.

HAMID TRIKI

Né à Safi (Maroc) Réside à Marrakech. Historien médiéviste. Retraité du Ministère marocain de l’Education Nationale. D.E.S. et troisième cycle en histoire médiévale à Rabat et Paris (1966-1971). Assistant d’histoire médiévale, Faculté des Lettres de Rabat (1971-1973). Inspecteur pédagogique. Ministère Education Nationale. Marrakech (1973-1975). Délégué du Ministère marocain de la Culture à Marrakech (1985-1986), détaché auprès de la Mission Culturelle Française au Maroc (1989–2002). Professeur invité d’histoire de l’art. Université de Marrakech, Faculté des Lettres (2002-2010).

Themes de recherches : Relations culturelles et artistiques MAROC-Andalousie musulmane au moyen-âge. Art et culture au Maroc médiéval; Vie quotidienne au Maroc et en Andalousie à l'époque médiévale ; La « Sainteté » et la constitution des ordres religieux (Zawiyas) au Maroc et en Occident musulman (Magheb – Andalousie).

Recherche sur l'histoire démographique du Maroc AU XVIIe. S.; Histoires et monuments des villes de Marrakech, Rabat, Safi et Fès. Numismatique : l'histoire du Maroc à travers ses monnaies (catalogue et exposition).

Publications : Fès. Mille deux cents ans d'histoire. Direction de l'ouvrage et participation par divers articles. Ed. Fondation Benjelloun – Meziane, Casablanca et Madrid (2008), Sèvres-Safi. Le renouveau de la céramique en France et au Maroc autour des Années 30. Ed. Attijariwafa Bank et Manufacture Nationale de Sèvres (2007), Fès dans la cosmographie de Léon l'Africain. Edi. Senso Unico, Mohammedia-Maroc (co-auteur) (2004), Maroc. Magie des lieux. Livre – catalogue de l'exposition à l'Institut du Monde Arabe. Paris (Direction) (2002), Itinéraire culturel des Almoravides et des Almohades. Fundación El Legado Andalusí .Grenade. (séparément en Espagnol et en Français).(Co-auteur) (1999), Monnaies, reflets de l'histoire du MAROC. Catalogue de l'exposition de la collection de la Banque Commerciale du Maroc. Casablanca (1997).

Distinctions : 1999 : Prix « Grand Atlas » de l'Ambassade de France à Rabat, pour l'ouvrage « Médersa de Marrakech » (1990). Jury présidé par Maurice Reims, de l'Académie Française ; Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques. République Française (1994) ; Diplôme de Grande Médaille de Vermeil, Société Académique «Arts – Sciences – Lettres» Paris (2006).

MARILENA VECCO

Marilena Vecco is Assistant Professor of Cultural Economics at Erasmus University Rotterdam. In the Department for the Study of the Arts and Culture, she lectures in the the MA Cultural Economics & Entrepreneurship. Her research focuses on cultural economics, arts management and cultural entrepreneurship.

She holds a PhD in Economic Sciences at University Paris 1, Panthéon Sorbonne, a PhD in Economics of Institutions and Creativity at University of Turin (I) and an MBA executive in International Arts Management from the University of Salzburg Business School in

collaboration with Columbia College, Chicago. Between 1999 and 2010 she was head of research of the International Center for Arts Economics (ICARE) and Research Fellow and Adjunct Professor of Cultural Economics and Art markets at the University Ca' Foscari of Venice.

Marilena has over 13 years of academic and professional experience as a researcher, lecturer and consultant. She has researched and consulted for several public and private organisations, including OECD, Centre for Entrepreneurship, SMEs and Local Development, World Bank and The European Commission.

Recent publications: *The Consumption of Culture – The Culture of Consumption*. Frankfurt: Lambert Academic (2011), *L'Europa della Cultura, Le Culture dell' Europa* [Europe of Culture, The Cultures of Europe]. Milan: F. Angeli, (2011), "Creative and Cultural Industries and Cities", *International Journal of Sustainable Development*, 2010, Vol. 13, n. 3 y "A Definition of Cultural Heritage: From the Tangible to the Intangible", *Journal of Cultural Heritage*, 2010, n. 11, n. 2.

DOCUMENTAL
“ENTRE GRANADA Y TETUÁN.
ARTESANÍA, DISEÑO Y
ARTE CONTEMPORÁNEO”

PRESENTACIÓN

Pepe Zapata

Este documental realizado para el Proyecto de comunicación del patrimonio de la Universidad de Granada nos muestra la relación existente entre la producción artesanal tradicional y sus repercusiones actuales en las artes plásticas y el diseño, a través de la investigación y catalogación de artesanos y artistas contemporáneos en Granada y Tetuán que desarrollan este trabajo. Se resalta la importante aportación que han tenido las “artes populares” en la formación de una estética o un carácter particular. La crisis económica actual, el incremento de los costes materiales y materias primas, más los gastos laborales, la competencia y deslocalización de las industrias a países asiáticos y el intrusismo de artesanías foráneas que se comercializan como locales, ponen en riesgo estas labores tradicionales.

El realizador Pepe Zapata, ha venido trabajando durante siete años en proyectos documentales de investigación y catalogación del patrimonio material e inmaterial en programas de cooperación cultural nacionales e internacionales que le han llevado a Cuba, India o Marruecos.

En la actualidad dirige la productora Bosenova, con la que explora las relaciones del folklore y las artes populares con la creación contemporánea; se encuentra desarrollando un proyecto de Fab Lab (Fabrication Laboratory) dedicado a la creación artística, con una propuesta, nacida de su experiencia en el trabajo con materiales naturales reciclados, de proyectos de creación escenográfica y decorados.



9 788415 1275350