

ESTANTES

Una conversación entre Ángel Calvo Ulloa y Alfredo Puente

Ángel Calvo Ulloa

Curador e investigador independiente ✉

Alfredo Puente

Curador de Fundación Cerezales Antonino y Cinia [FCAYC] ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.97906>

Resumen: Esta conversación sobre papel tiene como desencadenante el proyecto *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*, plasmado en una exposición realizada en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia [FCAYC] entre el 18 de diciembre de 2022 y el 2 de abril de 2023. Ángel Calvo Ulloa realizó el trabajo de comisariado para la exposición, Alfredo Puente es curador de FCAYC.

Palabras clave: Alberto; vanguardia; pueblo.

ENG SHELVES

A conversation between Ángel Calvo Ulloa and Alfredo Puente

Abstract: This conversation is triggered by the project *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*, embodied in an exhibition at the Fundación Cerezales Antonino y Cinia [FCAYC] from 18 December 2022 to 2 April 2023. Ángel Calvo Ulloa curated the exhibition, Alfredo Puente is curator of FCAYC..

Keywords: Alberto; Avant-garde; people.

Cómo citar: Calvo Ulloa, Á. y Puente, A. (2024). ESTANTES. Una conversación entre Ángel Calvo Ulloa y Alfredo Puente. *Re-visiones* 14, 117-124. <https://dx.doi.org/10.5209/revi.97906>

ALFREDO PUENTE / Creciste en un pueblo gallego, Ángel, mientras que yo trabajo hace años en uno leonés. No sé en tu caso, a mí me resulta empobrecedor restringir la palabra pueblo a una geografía en concreto, a una morfología rural o a una entidad de población menor que una ciudad. En mi caso el término no deja de ampliarse a cada paso. En el trayecto de regreso diario a León el pueblo que percibo sigue presente. Y al llegar a casa. Lo está, además, cuando cojo el tren que me lleva a Madrid. Cuando escucho a un guía de sala en el MNCARS o en el Museo del Prado hablar sobre unas u otros artistas, al aflorar un vocabulario cercano y personal y donde se pierde acento institucional. Surge en conversaciones acerca de imágenes, en materia y lenguaje. Circula en formas de gobernanza diseminadas en todos los estratos de la sociedad: en el Tribunal de las aguas o en el Defensor del Pueblo. Lo identifico en el tema de Bad Gyal —a todo volumen en los auriculares de mi compañera de asiento en el metro— y en la combinación de calabaza, cuerda, madera de Biriba y paja trenzada del *berimbau* que lleva otro pasajero. Mi compañera de trayecto lanza su *playlist* desde un teléfono cuyo sistema operativo tiene raíces Unix: una expresión popular y colectiva de computación creada por la comunidad Linux. Ahora, la manzana que brilla en el logotipo nos recuerda que el código libre que lo nutre ha mutado mordisco a mordisco en una cotizada empresa del NASDAQ.

Si algo desencadena ese cúmulo de relaciones y secuencias en distintos ambientes o situaciones es aquello que leí a Pedro G. Romero: «Antes todo era alta cultura, hoy todo es baja cultura» (2023). Pienso, por tanto, en lo popular, como un código vivo y lo vinculo con un tipo de inteligencia compartida y distribuida. El trayecto de Cerezales a Madrid, hasta el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se detiene ante una escultura que parece hecha a base de gestos de amasado. Es obra de un escultor de Toledo que se llama Alberto, tú conoces bien su forma de *hacer pueblo*.

ÁNGEL CALVO ULLOA / Querido Alfredo, celebro este arranque por tu parte. Podrías haber comenzado reduciéndolo todo, restringiendo los límites hasta convertirlo en un espacio donde situar expresiones en peligro de extinción. Y sin embargo comienzas dando diferentes ejemplos de todos los lugares en que todavía late la abstracción *pueblo*. Existe un texto de Beatriz Escudero publicado en 1996, meses después del asesinato de la dominicana Lucrecia Pérez en las ruinas de la antigua discoteca Four Rouses en Aravaca (Madrid), que me vuelve cada poco tiempo. En él Escudero habla de los *suburbios opulentos* que bordean las ciudades, creando murallas de chalets adosados, *alineados en torno a rastro de viejos pueblos [...] donde*

grandes torres de cemento circundan un pequeño recinto, también encementado, donde antes, alguna vez, estuvo la plaza: la plaza pública, cuando había pueblo o algo parecido (1996, pp. 263-265). Es un texto que me ha permitido entender por qué en Lavapiés, donde ahora vivo, las plazas son ocupadas cada tarde por grupos de personas migrantes que vuelven a hacer de la plaza pueblo, que aprovechan el espacio urbano para encontrarse y celebrar, por medio de «largas horas de paro sin techo, entre conversaciones, bromas, risas, al radiante sol de la plaza, impertérritos, aunque les quiten los bancos y les dispersen una y otra vez», añade Escudero. Esas plazas que yo veo rebosantes de ritmos ultramarinos —similares o idénticos a los que escucha tu compañera de metro—, de bailes y de risas pese a todo, y que parecen sentarle mal a un nutrido grupo de habitantes, se encuentran a pocos metros de esa escultura a la que haces referencia. *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella. ¿Serán ellos ese pueblo que ansía alcanzar esa estrella con la que corona Alberto su tótem?*

AP / La estrella a la que aludes refleja un pensamiento de vanguardia, inscrito en el conjunto de la obra de Alberto Sánchez. Es significativo que la atención y el lenguaje en la obra de este escultor defiendan desde el primer tercio del siglo XX aspectos tan simbólicos como el horizonte (*Escultura del horizonte. Signo de viento* cat. 1930-1932) o la conservación de otras formas de vida no humanas, como las aves (*Monumento a los pájaros*). La estrella-guía que corona el tótem de Alberto no es, por tanto, una concesión a signos agotados sino que, más bien, señala hacia una percepción del mundo que mantiene el pulso de su tiempo.

Ahora, casi un siglo después, somos más conscientes que nunca de la importancia estructural en relación a lo vivo inscrita en el pensamiento de vanguardia. Su vibración se ha desplazado de la utopía a la urgencia. El calentamiento global, sin ir más lejos, es un hecho que desdibuja y reubica la línea del horizonte en la que se fijó Alberto y la ciencia nos dice que el deshielo de los casquetes polares moverá micra a micra su altura —artistas como Abelardo Gil-Fournier investigan con nosotros en Cerezales el concepto de *planetariedad* y lo que representa esa brecha entre la vieja y la nueva línea del horizonte—. La biodiversidad se encuentra amenazada en todos los lugares del planeta y me vienen a la cabeza proyectos como *Sexta Extinción* de José Luis Viñas, donde los pájaros reciben una atención como la que Alberto intentó prevenir.

Son solo algunos ejemplos de cómo conceptos, mensajes y formas —estrellas, horizontes, pájaros o estanterías— construyen y mantienen actualizado, permeable y en vanguardia, el concepto de pueblo. En mi experiencia, esa palabra, pueblo, no es fruto de una lógica binaria —quién es frente a quién no es—, sino que refleja una construcción más compleja. Los espacios de convivencia que subraya incluyen a quienes se sienten molestos por el baile, a quienes quieren abatir a los pájaros o a quienes sólo ven en las estrellas lejanas una fuente de riqueza por colonizar. Esos colectivos también hacen *pueblo*. Es indispensable aceptar ese escenario en tensión para entender sus mutaciones. Reconocer que engloba no solo a aquello diferente, sino también a nuestros opuestos. Esa condición está en la base de la inteligencia política y la sensibilidad colectivas con agencia transformadora.

La estrella y el tótem se quedan en la plaza, frente al MNCARS, sin embargo, en el pueblo observamos estos días juntos el firmamento y el paso de las Perseidas. Nos reunimos desde hace casi una década para ello. Es un momento de celebración, de representarnos colectivamente en una narración que construye el cosmos en términos de vida, evolución y mutabilidad.



Fig. 1. Programa *Cielo Abierto* correspondiente a la sesión *Cielo de verano*, que reúne cada verano hasta la actualidad, desde 2015, coincidiendo con el paso de las Perseidas, a vecinos, divulgadores y aficionados a la astronomía en las instalaciones de FCAYC en Cerezales del Condado. [Fotografía]. Archivo FCAYC

Has decidido traer a FCAYC para tu exposición *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto* un *documento*, la base del *Monumento a los pájaros* (cat. 1930-1936): un fragmento de textura pétreo sobre el que acordar que viento, piedra, erosión y pájaros también hacen pueblo.

ACU / La razón de llevar la base de aquel monumento a Cerezales tiene que ver con la desaparición. Fíjate en primer lugar que Alberto firmaba sin su apellido, como un Juan del Campo cualquiera, que diría Juan de Mairena y que yo le he escuchado en muchas ocasiones a Pedro G. Romero. Llevar

la base tiene significado por sí mismo, pero es, de algún modo, hacer alusión al hecho de que Alberto se va a Rusia directo desde París y que algunas de sus esculturas —las que sobrevivieron a los bombardeos— fueron emparedadas en un trastero en la zona del Rastro de Madrid. ¿Y qué me dices de esa búsqueda en la que Xavier Arenós y yo nos afanamos y que fue Josefina Alix quien la concluyó? Ella defendía que las fotos que Dora Maar había realizado del yeso de Alberto —el que dio origen a la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*— habían sido tomadas en el taller de escultura que Picasso tenía en Boisgeloup. Y teníamos serias dudas de si aquel estudio seguía operativo en 1937, pero finalmente apareció una fotografía en donde se ve claramente a la comitiva española, con Picasso, Sert, Lacasa y otros; y un hombre más alto que todos ellos, agachado y de espaldas, pero que claramente es Alberto. Un Alberto que tiende siempre a no estar, a desaparecer.



Fig. 2. Exposición dedicada a Alberto y la cerámica popular española en el Museo Carlos Maside en 1975. [Fotografía]. Autor/a desconocido/a

Esa foto podía verse junto con otras en la exposición, en una mesa que situamos muy cerca de la base del monumento. En esa mesa incluimos gran parte de los materiales existentes a propósito de las estanterías de Alberto. No son muchos, es cierto, pero existen documentos de la época que destacan el carácter de Alberto y los pagos que recibió por quedarse como montador en el pabellón; o los listados de las piezas pertenecientes a las colecciones de Ceferino Palencia y de José María Giner Pantoja, que fueron llevadas a París para ser expuestas sobre las estanterías —y que, tras meses consultando aquí y allá, desistimos en nuestro empeño por localizarlas en los sótanos de algún museo madrileño—. Incluimos también el extenso estudio de Josefina Álix (1987), el que fue editado por el MNCARS coincidiendo con la extensa exposición que ella comisarió para el museo en 1987; y también el que el investigador Fernando Martín Martín publicó en 1983. Confieso además que, a modo de revancha simbólica, decidí incluir los catálogos de las exposiciones que en 1975 dedicó el Museo Carlos Maside a Alberto y a la cerámica popular española. Un museo, el Carlos Maside, cuyo espíritu sería definido por Luis Seoane como «un centro cultural que tuviese como primer apoyo el de los campesinos, obreros y pescadores que son sus vecinos» (1970).

El pasado mes de abril, antes de que el calor de Madrid comenzase a hacer imposible salir a la calle, volví a casa de Josefina Álix. Ya había estado allí una vez, con Xavier Arenós —tú lo sabes, pero quien nos lea quizás no—, y volví porque ella me invitó, y porque, además, entendí que la conversación iniciada con ella a propósito de Alberto y de sus estanterías, no estaba cerrada. Josefina me habló aquella mañana de la pertinencia del discurso de Alberto y empezamos a establecer conexiones con los trabajos de otros artistas cuyo efecto prevalece. No puedo evitar recordar los siete mil robles plantados en Kassel a propuesta de Joseph Beuys. Todos y cada uno con su monolito de basalto. Qué bestia todo eso, ¿no crees?

Yo he regresado a Madrid después de más de un mes en mi pueblo. Aquí no se ven las estrellas porque la contaminación lumínica no lo permite y porque quizás la boina de polución tampoco. Pero vivo a pocos metros de la plaza en la que se erige la falla de Alberto —porque es una falla, y eso lo deja muy claro Josefina en nuestra entrevista y, de hecho, está ciertamente desproporcionada— y, a mí, tengo que reconocer que su estrella roja me alegra el día cuando paso muy tarde o muy temprano, yendo o volviendo de la estación de Atocha.

AP / Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto, el proyecto al cual aludimos, fue presentado entre el 28 de diciembre de 2022 y el 2 de abril de 2023 en forma de exposición en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia [FCAYC], en Cerezales del Condado (Calvo Ulloa 2022). Aunque propusiste como desencadenante de tu investigación el trabajo de Alberto durante la exposición realizada en el Pabellón Español de 1937 en París, la propia complejidad de su figura condujo la búsqueda hacia los derroteros de lo popular y su diseminación entre todas las capas de lo social, sobrepasando cronologías. Esa lógica hizo caminar el proyecto en compañía de panaderos toledanos, mineros leoneses, monjas alemanas, artesanos mexicanos del huarache,

pescadores irlandeses, tejedoras del Atlas, sopladores de vidrio del Poble Español, talladores de boj en Los Ancares... y entre coros y danzas populares.

De alguna manera, robándole el verso a Alberto Zitarrosa (1994), la investigación comenzó a crecer desde el pie —la narración y las estructuras de lo popular siguen siempre una lógica de abajo hacia arriba y no a la inversa— y decidiste incluir distintos casos de estudio para acotarla. Una cultura material descrita en zapatos, faldas y cojines sembró los correos. Las mesas y estanterías —las icónicas de Alberto, las filmadas por Andrea Büttner, las que hubo que construir para Claudia Fernández, las señaladas por Oriol Vilanova, las que cumplieron una función de manifiesto con Xavier Arenós o las asentadas a cielo abierto por Salvador Robles con un bulldócer y detectadas por Nader Koochaki— comenzaron a poblar el espacio de trabajo.

Xavier Arenós y Teresa Lanceta, dos artistas críticos con las formas, usos y expresiones populares de la artesanía, conocedores de la obra de Alberto en profundidad, se unieron al diálogo desde un primer momento a propuesta tuya. Ambos, compañeros en la Escola Massana durante varios años, anclan sus trabajos en este tipo de códigos y, a partir de ellos, han analizado los procesos de dominación y la tensión emancipatoria inscritas en lo popular, rastreando sus pervivencias a través de distintos registros materiales y formales. Teresa Lanceta, quien reivindica a las tejedoras marroquíes como compañeras en su labor siempre que tiene oportunidad, canaliza estas reflexiones mediante su atención hacia el textil; Xavier Arenós lo hace por medio de una amplia variedad de soportes que incluyen la carpintería o la instalación. Una y otro insisten en la idea de aprendizaje colectivo *mediado* por el contexto —geográfico, cultural, humano—, que recoge el saber popular más allá de los límites de sus expresiones materiales y su condición política. Esa atención hacia el aprendizaje colectivo se encuentra también en el Alberto enviado temporalmente por el gobierno republicano a Moscú en 1938 —hasta la victoria de las fuerzas republicanas en España—, para hacerse cargo de la enseñanza plástica entre el alumnado infantil evacuado. Alberto habla ya de ellos, de ese pueblo en el exilio, como «los marcados»¹ (Robles Vizcaíno 1974, p. 234).

Cojines, mesas y estanterías, presentes en la exposición como parte de una gramática de objetos cotidianos, artesanales y populares, sugieren las primeras preguntas a las que hubo que enfrentarse (y de las que hubo que aprender a desembarazarse): ¿quién o qué reposa sobre qué?, ¿qué jerarquía se establece entre lo sustentante y lo sustentado?, ¿qué desaparece y que se realiza en ese acto poderosamente político?

ACU / Celebro que lances estas preguntas, ya que, como sabes, ese fue quizás el primer gran error que se cometió al iniciar la investigación. Recuerdo que nos pasamos meses en una única dirección, la de las estanterías de Alberto como objeto. Y dejamos en un segundo plano la cerámica para la cual habían sido construidas. De pronto, aplicamos aquella jerarquía al dispositivo, y lo hicimos exclusivamente porque el autor era Alberto. Convertimos el dispositivo en obra —aunque eso no sea exactamente un error— y la obra en dispositivo. Entonces, al pensar en todas aquellas piezas de cerámica, surgió la duda. ¿Dónde se hallan hoy? La reacción inicial fue pensar en los herederos de Ceferino Palencia y de José María Giner Pantoja, exiliados inmediatamente tras el fin de la Guerra Civil. Intuimos, sin embargo, que, en sus respectivas salidas hacia México y París, posiblemente la recuperación de las cerámicas no fuese una prioridad. Hay que añadir también que, al término de la Exposición Internacional, todas las piezas de la exposición de arte popular fueron depositadas en el Museo del Hombre en París, con el fin de hacer una exposición que finalmente tuvo lugar entre finales de 1938 y comienzos de 1939, y todos los documentos contemplan la presencia de la cerámica. Entonces, entendimos que posiblemente las piezas hubieran regresado a España junto con el resto de piezas, puesto que, en la primavera de 1939, el recién estrenado gobierno de Franco, por medio del Servicio de Recuperación del Patrimonio, exigió que las obras y objetos expuestos en el pabellón fueran devueltos a España.

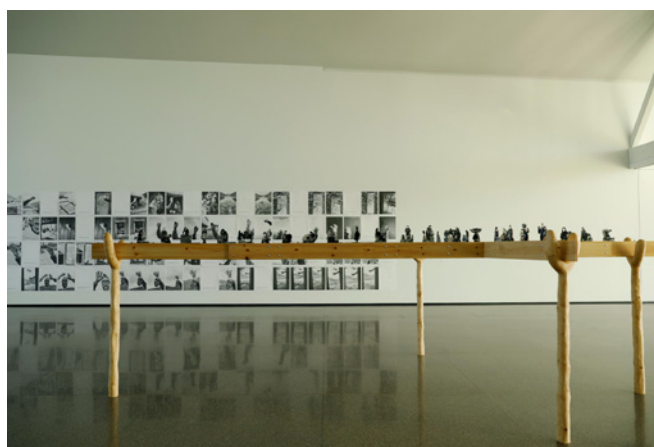


Fig. 3. Vista parcial de la exposición *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*, realizada en FCAYC entre el 18 de diciembre de 2022 y el 2 de abril de 2023. En la imagen se aprecia, en primer término, la obra *Los bienaventurados* (2022) de Xavier Arenós. [Fotografía] Archivo FCAYC

¹ Lo recoge Socorro Robles Vizcaíno (1974): “Sí, llegaban del miedo. Eran los derrotados. Les hablan marcado con hierro al rojo como a las ovejas del rebaño. Gente marcada”. Véase además María Teresa León (1970, p. 27).

Sabíamos que en septiembre de 1940 las fotos de Ortiz-Echagüe habrían regresado al Museo del Pueblo Español y también que los fondos de aquel museo se habían fusionado en 1993 con los del Museo de Etnología. Iniciamos así la ronda de consultas que nos llevó finalmente al Museo del Traje CIPE (Centro de Investigaciones del Patrimonio Etnológico), donde la pista de las cerámicas se perdió. Quizás nos toque en el futuro tocar a la puerta de los herederos o, quizás, haya que añadir las a la lista de piezas desaparecidas. Releo, entre las páginas de la magna investigación que Josefina Álix dedicó al pabellón, la sonrojante declaración del Museo del Pueblo Español: «Las colecciones estaban recogidas, pero los mejores trajes habían sido robados por los rojos y según las primeras noticias habían sido regalados a Rusia» (Álix Trueba 1987, pp. 168-170). Sin embargo, la propia Josefina Álix destacaba en su pesquisa el exquisito cuidado que el Gobierno de la República había puesto en todo momento en la custodia de las colecciones. Intuyo, por tanto, que no sería muy razonable iniciar un conflicto diplomático con Rusia por este hecho incierto. Consigo imaginar a Miguel Gila reclamándole al enemigo los cuatro trajes de Lagartera que, supuestamente, habrían sido robados.

AP / Restaurada la continuidad, en lugar de la ruptura, entre estanterías y cerámicas —y con ello entre artesanos y artistas gracias a la investigación junto a Josefina Álix— pienso hacia dónde se prolonga esta. Si seguimos con el trabajo de Alberto, dicha continuidad parece extenderse a su percepción del “oficio”. Una percepción donde la distinción entre el artesano y el artista pierde las aristas. Alberto fue herrero y panadero. A su paso por Madrid, con ocasión de una exposición de Alberto, Oteiza deja una anotación reseñada por José Rodríguez Alfaro, que es interesante recoger:

Hoy reconozco, claramente, al lado del escultor Alberto conocido, un secreto Alberto con el que me encuentro singularmente identificado. Es como otra forma de sentir, de oficiar, de entenderse el escultor, personalmente, con su escultura (1989).

Me interesa la manera en que Oteiza subraya el verbo «oficiar» en relación al artista. Pienso en las huellas de ese verbo sobre un resto material a caballo entre el documento y la obra, que dialoga con las estanterías: la base del *Monumento a los pájaros* (1957-58), un refugio para las aves creado por Alberto en la cima del cerro Almodóvar o Cerro Testigo, campo de operaciones de la Escuela de Vallecas. Es un resto del tamaño de una masa de pan que recoge el saber hacer de quien ha trabajado agua y harina con las manos. No olvidemos que Alberto impulsó la posibilidad de crear un «sindicato de artes blancas» para agrupar al oficio de los panaderos. De nuevo, Alberto pone el oficio al servicio del artista y viceversa.

ACU / Es curioso que hablemos de pronto del Alberto panadero, de ese Alberto anónimo que comentaba al principio. Ese es quizás uno de los gestos que más me han gustado siempre y que lo hace confundirse entre la multitud. Justo en mi última visita a la casa de Josefina Álix, cuando salía de su edificio, vi una pequeña tienda de comestibles en los soportales. Te envió una foto del pan que allí me compré. Lo vi desde la puerta y me pareció una señal. Sé que no lo es, no es ninguna señal. No creo mucho en esas cosas, pero algo me empujó a entrar y comprar una de aquellas barras de pan. Al ver la imagen lo entenderás. En todo oficio que se precie —ya que hablas de oficiar— suele estar presente el pan.



Fig. 4. Barra de pan. Este tipo de forma y modelado de la materia ha sido tradicionalmente adscrito a Alberto como una característica de su obra, fruto de su desempeño en el oficio de panadero. [Fotografía]. Cortesía de Ángel Calvo Ulloa

Entiendo que de ese oficiar hay mucho en la línea de trabajos que Xavier Arenós propuso para la exposición. No sé si me repito, pero la participación de Arenós fue más allá del resto de participaciones. Es cierto que el Pabellón Español era uno de sus temas predilectos y que, seguramente, sea de las personas que más saben sobre él y sobre el propio Alberto. Arenós opera muy en esa dirección, lo que ocurre es que esa base de Alberto es solo base por una pérdida, porque es obvio que Alberto jamás la expondría así. Por esa razón, ese resto material que tú comentas pasa de obra a documento. Sin embargo, Arenós lima esas aristas entre obra y documento, de ahí que su trabajo tenga mucho de la una y mucho de lo otro, pero yo sigo sin entender si el documento es uno u otro, o si el documento es todo. Y creo que es ahí donde la cosa cobra fuerza. Quizás por eso, *Los bienaventurados*, una de las dos instalaciones que él realizó de manera específica para *Anidar en el gesto*, cuida tanto ambos aspectos. Yo intuyo, y esto lo digo a la postre, que más que entenderlo como monumento a esos oficios en desaparición, lo que Arenós plantea es una permutación muy al modo de Alberto. De pronto, es el artista generando la estantería —o la base— para esos recortables que —aquí puedo decirlo— a mí me han parecido desde el principio esas dianas sobre las que se dispara en las atracciones de feria.

Pienso en otra artista, en Alejandra Riera y en su gesto al dejar en libertad esos dos parterres del jardín interior del MNCARS. Es un gesto sencillo, o al menos lo parece. Es un gesto que podría partir del no hacer, simplemente no hacer, o dejar que *otros* hagan. Dar espacio a que las cosas sucedan sin normas o, mejor dicho, sin nuestras normas. Es simplemente un jardín que pierde su forma rígida y gana de pronto en riqueza. De pronto ya no es previsible, se vuelve un espacio en el que ese leve gesto transforma por completo el lugar. Y al mismo tiempo, podría entenderse como una grieta en la institución, y ahí es donde el gesto cobra sentido. Se trata de dejar hacer, de dejar que los acontecimientos se sucedan sin nuestra interacción. De ser, como mucho, defensores de esa posibilidad. Podría entrar aquí esa idea del oficial, de un oficial celebrativo.



Fig. 5. Roca desplazada por el operario de buldócer Salvador Robles durante la renaturalización de la Corta Pastora con intención de construir refugio para la fauna. Esta imagen forma parte del conjunto de documentación elaborada por el artista Nader Koochaki dentro del proyecto *Leer una escombrera* (2022) para la exposición *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*. [Fotografía]. Cortesía de Nader Koochaki.

AP / Limar las aristas ha supuesto uno de los compromisos conceptuales más firmes durante la investigación que ha guiado *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*. Llevar hasta su último extremo ese compromiso ha abierto la puerta a debatir el lugar desde el cual nos interpelan testigos materiales, como las nasas de pesca realizadas por artesanos irlandeses con materiales de Ikea. Forman parte de un trabajo titulado *Ikea Lobster Pots*, guiado por el artista Gareth Kennedy y llamado a poner en cuestión la penetración globalizada de los códigos del diseño y su economía de mercado en el universo local y doméstico de los pescadores de un pequeño pueblo costero. En la lógica de este trabajo, a mi juicio, hay algo relacionado con la desaparición, pero también con la producción de saber. Un tipo de producción de saber vinculado a la transmisión de las imágenes que se da en mundos quebradizos e indecibles y que recoge Georges Didi-Huberman cuando apunta: «Para saber, hay que imaginar» (2004, p. 177). También nos llevó a incluir, desplegado en la pared página a página, el fotolibro *O libro das mans* del etnólogo, poeta y fotógrafo Emilio Araúxo. Se advierte en él un riesgo de destrucción latente en el filo de esas aristas de las que hablamos—con especial intensidad en los espacios rurales— y que se traduce en el olvido y cuando no en la segregación y desprecio de imaginarios populares y las vidas —y manos— ligadas a la creación de dichos imaginarios.

Entre los casos de estudio más complejos de abordar hallamos el hacer sorprendente de un obrero, Salvador Robles, visto a través de los ojos y las decisiones como artista de Nader Koochaki. Quiero detenerme en él. La estantería es, en su caso, bancal en el propio terreno: repisas con escala de transformación orográfica y movimientos de tierra y rocas en la renaturalización de un cielo abierto de carbón —la corta Pastora— en la comarca leonesa de Gordón. Nader Koochaki ha sabido ver aquí la carga poética y estética ligada a la sensibilidad de Salvador Robles por la fauna y la flora. Es difícil saber dónde opera la acción de Salvador Robles, qué distancia se produce, en ella, entre obra y documento. Esta disyuntiva sobrevuela en las preguntas que afronta Nader Koochaki en su investigación. La herramienta principal de Salvador Robles es un buldócer. Los movimientos de piedras que Alberto Sánchez articula en el *Monumento a los pájaros* de acuerdo con una escala modesta adquieren en el hacer de este obrero otra potencia narrativa y se organizan en estudiadas acumulaciones de rocas de gran tamaño, con la finalidad de ofrecer refugio a perdices, palomas, liebres y cualquier animal que busque protección en el páramo árido, resultado de la explotación minera. La acción de Salvador no es fruto de la casualidad, como tampoco lo es del *land art*. Sin embargo, tal y como Nader Koochaki es capaz de hacer visible al dar continuidad al gesto de Salvador Robles en el suyo, la obra de Salvador «[...] abre otra narrativa. Introduce temas como la migración, la sensibilidad estética, la preocupación por el medio ambiente y supera dicotomías como las que se dan entre el hombre y la máquina, el mundo animal y el mundo humano, la creación y la destrucción» (Marcos 2023).

Si las aristas de las que hemos hablado prevalecen y separan con violencia la continuidad de unos modos de hacer en otros y de unas imágenes en otras, casos complejos y tan enriquecedores como este, expresado por Nader Koochaki en un archivo de indudable valor, permanecerían ausentes, invisibles o condenados a desaparecer.

ACU / ¿Qué más decir? Te has detenido en algunos de los trabajos de la exposición y creo que me corresponde el no dejar pasar la oportunidad de verbalizar lo que, por ejemplo, aquellas dos fotografías de Oriol Vilanova representaban dentro del montaje. Me comentaba tiempo antes el propio Oriol que aquel título, *detesto el folklore oficial y organizado*, lo había cogido prestado de una declaración de Luis Buñuel. Lo raro sería hacer una exposición como esta y que no apareciera Buñuel. Pero lo que Vilanova contaba en aquellas imágenes me sigue pareciendo de una sutileza que para mí vibraba dentro de la sala. Más allá del hecho de que las dos fotos podrían parecer la misma repetida, lo que en ellas se presenta son piezas de vidrio soplado, realizadas en los talleres de artesanía del Pueblo Español de Barcelona, dispuestas sobre la mesa de cristal que Mies van der Rohe había diseñado para el pabellón alemán de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona. Son dos mundos irreconciliables, por un lado, el del collage que supuso el proyecto del Pueblo Español y, por otro, la modernidad arquitectónica que proponía Mies van der Rohe. Recordaba, mientras redactaba los textos que acompañaron a cada una de las piezas, esa clásica cita de Antonio Gramsci: El viejo mundo se muere. El nuevo tarda en aparecer. Y en ese claroscuro surgen los monstruos.

Creo que gran parte de la exposición podría entenderse desde esa máxima. Recuerdo las conversaciones con Andrea Büttner y con Claudia Fernández. A la primera la había oído hablar en el Museo Reina Sofía y allí citó su pieza *What is so terrible about craft?* De pronto entendí que aquel era un trabajo que dialogaba a la perfección con las estanterías de Alberto. Las películas de Büttner demuestran cierto escepticismo respecto a esa modestia que suele envolver la idea de lo artesanal y era ahí donde aquella pregunta —¿qué tiene de terrible la artesanía?— encontraba de pronto un hueco no cubierto en la exposición. Si lo piensas, el planteamiento de la artista es muy simple. Ella echa mano de una religiosa que vive a medio camino entre dos realidades, por un lado, el lugar espiritual y, por otro, la promoción de productos en un centro comercial dedicado a productos artesanales. Esa monja aporta una voz en off que sirve a las dos pantallas que componen la pieza. De pronto, surgen equivalencias, patrones y apelaciones entre ambos mundos. A veces puede resultar irónico, pero creo que lo que subyace es menos gracioso de lo que puede parecer.

De algún modo, remite a los huaraches de Claudia Fernández o, más que a los huaraches, al modo en que ella ha ido reuniendo sus colecciones de objetos artesanales desde la década de los noventa. Para *Anidar en el gesto: unas estanterías de Alberto*, recuerdo que decidimos utilizar uno de los testers de vidrio de la sala como escaparate. El guiño era absolutamente dirigido a la pieza de Andrea Büttner, a la permutación —aunque fuese figurada— del lugar del arte en el lugar de la mercancía. Así, se desplegaban todos aquellos pares de zapatos artesanales que, además, jugaban con la idea de copia y original que todavía permite el objeto manufacturado. Es curioso, enumerando todos los trabajos, descubro que todo el proyecto terminó por convertirse en una estantería de estanterías.

Pero déjame volver a Barcelona y a aquella exposición de 1929. Hace algunos años una amiga me envió unas fotos de su casa familiar y, al preguntarle por aquella arquitectura, me contó lo siguiente: Su tío abuelo había trabajado como paleta en la construcción de una serie de pabellones de la exposición y, al interesarse por el destino de varias de aquellas construcciones efímeras, descubrió que algunos de los pabellones iban a ser desmontados y que a sus países no les compensaría pagar el viaje de vuelta de aquellas construcciones. Interesado en la gran cabaña que uno de los países nórdicos había proyectado y, asumiendo el trabajo de desmontarla y los costes de llevársela él mismo, terminó reconstruyéndolo en el Montseny. Por eso, hoy en día, el pabellón de Noruega de 1929 permanece allí, dando techo y reuniendo a una familia cada cierto tiempo. Imagina por un momento que las estanterías de Alberto hubiesen sido cuidadosamente desmontadas y ocupasen, desde hace alrededor de 85 años, el salón de la casa familiar de algún albañil parisino. ¿Qué te parece si lo dejamos aquí?

Bibliografía

- Álix Trueba; Josefina, *Pabellón español. Exposición Internacional de París. 1937*, 1987. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Calvo Ulloa, Ángel, 2022. [en línea] [consultado el 3 de enero de 2024]. Disponible en: <https://fundacionce-rezalesantoninoycinia.org/actividad/anidar-en-el-gesto-unas-estanterias-de-alberto/>
- Didi-Huberman, Georges, 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Escudero, Isabel, 1996. *El pueblo la trae el forastero*, en *Digo yo: ensayos y cavilaciones*. MAarid: Huerga y Fierro Editores.
- León, María Teresa, 1970. *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada.
- Marcos, Bruno, 2023. Nader Koochaki: “Una increíble transformación orográfica”. *La Nueva Crónica* [En línea] 7/2/2023. https://www.lanuevacronica.com/lnc-culturas/nader-koochaki-una-increible-transformacion-orografica_132405_102.html
- Martín Martín, Fernando, 1983. *El Pabellón español en la exposición universal de París en 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Oteiza, Jorge, 1989. Texto leído por Oteiza en el acto de inauguración de la exposición-homenaje *Alberto Sánchez: Retorno a El Escorial*, en el hotel Euroforum, San Lorenzo de El Escorial, el 24 de agosto de 1989. Recogido por RODRÍGUEZ ALFARO, José. [en línea]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/alberto-sanchez-1047841/>
- Robles Vizcaíno, Socorro, 1974. Aportaciones sobre Alberto Sánchez. [en línea] [consultado el 12 de septiembre de 2023]. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/download/11161/9223/31841>.

Romero, Pedro G., 2023. Pedro G. Romero: “Esta edición de ARCO será un fracaso glorioso”. *El Cultural*, 26 de febrero. [en línea]. [consultado el 3 de enero de 2024]. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20230226/pedro-romero-edicion-arco-fracaso-glorioso/742175830_0.html

Seoane, Luis, 1970. El Museo Carlos Maside. *Cuadernos del Laboratorio de Formas de Galicia*, nº 1, A Coruña.

Zitarrosa, Alfredo, 1994. Crece desde el pie. Disponible en: <https://music.youtube.com/watch?v=Xkj5ZpThg4M>