

The background of the entire image is a close-up photograph of several vertical wooden planks. The wood has a warm, golden-brown hue and a prominent, textured grain. There are several knots and natural imperfections visible on the surface, adding to its rustic appearance. The planks are separated by dark, vertical lines representing the joints.

ARQUEOLOGÍAS DEL PRESENTE

Estereras

Pedro Ortuño



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ARQUEOLOGÍAS DEL PRESENTE. *Estereras*
Pedro Ortuño

COMISARIADO: Carlos Miranda

TEXTO: Polaroid Star, Araceli Delgado Galeote, Pedro

Ortuño MONTAJE: Antonio Cañete y Juan Antonio Lechuga

COLABORA: MaF (Málaga de Festival 2013)

EDITA: Maringa Estudio S.L., 2015

ISBN: 978-84-1335-336-4

© UMA Editorial. Universidad de Málaga

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos) - 29071

Málaga www.umaeditorial.uma.es

© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

ARQUEOLOGÍAS DEL PRESENTE

Estereras



Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga

Del 14 de noviembre al 20 de diciembre de 2013





Arqueologías del Presente: Estereras

Pedro Ortuño 2013

La instalación *Arqueologías del Presente: Estereras* muestra lo mecánico, ritual y extraordinario de lo que acontece en el trabajo dentro de una fábrica de Esteras de esparto, en la que curiosamente solo trabajan mujeres, situada en un pequeño pueblo llamado Blanca de la provincia de Murcia.

La exposición comprende por un lado, una serie fotográfica realizada en el interior de la fábrica de Esteras y por otro, fotografías antiguas recuperadas y aportadas por los vecinos de la localidad. También incluye diversas piezas de madera que sirven de soporte para la fabricación de Esteras; dibujos realizados con diferentes diseños, que rememoran algunas pinturas de Kandinski, en las que plasma su teoría del color y algunos de los elementos de la psicología de la forma; fragmentos de tejidos de esparto, alguno de ellos teñidos en diferentes colores y dos vídeos titulados *Necesidad* y *Blanca sobre Negra*.

En *Necesidad* se muestra el proceso de creación artesanal de las estereras, al mismo tiempo que se narran anécdotas de la vida de estas mujeres, sus vidas, sus quehaceres y cotidianidades.

El vídeo se inicia con un plano donde las trabajadoras preparan su lugar de trabajo. Irrumpen en la escena dos mujeres que arrastran un viejo tablón de madera que servirá de soporte de las estereras. Con un martillo dan golpes sobre la vieja madera preparando así con clavos las guías por donde surcarán las trenzas de esparto.

A partir de ahí, a través de varias secuencias realizadas con primeros planos, apreciamos el esfuerzo manual que tienen que hacer las mujeres para unir, con una aguja, las diferentes capas del esparto trenzado. Escuchamos la voz de sus protagonistas “la alegría que tuve de llevar el primer jornal a mi casa. El primer día que le entregué el jornal a mi madre le dije: mamá, ya no vamos a pasar hambre,” comenta una de ellas.

Testimonios que reflejan la rutina de un trabajo artesanal que produce objetos hermosos y bellos. Delicadas manos, con sortijas de oro y protegidas con guantes de las asperezas del esparto, tejen entre clavos ordenados milimétricamente. En la última escena, las estereras conforman la alfombra girando entorno a ella, como si de un ritual religioso se tratase. Escuchamos como sonido y telón de fondo música que rememora la mecanicidad de la vida ideada por George Gurdjieff.

En *Blanca sobre Negra* la cámara se adentra en los microrrelatos de tres mujeres tejedoras que narran sus historias de trabajo y rutina, historias de incertidumbre laboral, de injusticia social y de falta de perspectiva para el futuro de sus hijos. Una red de vidas que, junto con otras similares, conforman un sistema social y de producción mantenido a costa de sus integrantes. Cada sujeto -cada trabajadora- incorpora dentro de sí un patrón de comportamiento social completamente externo para que el sistema siga operativo, aunque económico y humanamente insostenible.

La instalación *Arqueologías del Presente: Estereras*, forma parte de una serie de proyectos de Pedro Ortuño que dan visibilidad a zonas rurales cada vez más precarias y marginados de las redes tecnoeconómicas y globalizadoras de prosperidad y poder. El entorno social, cultural y laboral de este pueblo de Murcia queda enredado en una dinámica micropolítica de explotación, desregularización y precariedad. Añadir que es además un intento y ejercicio de recuperara la memoria relacionada con esta tradición artesanal.





Hebras de historia y poesía sobre el esparto.

Pedro Ortuño

“todos los artesanos son poetas... no se les llama poetas, tienen otros nombres...” (Platón) ²

Una de las celebraciones más tempranas del artesano se halla en el himno homérico al dios patrón de los artesanos, Hefeso: “A Hefeso, conocido por su industria, canta Musa de voz sonora, el que junto a Atenea, la de los ojos de lechuza, oficios ilustres enseñó a los hombres que moran sobre la tierra, quienes antes en grutas de las montañas habitaban como fieras. Pero ahora, habiendo aprendido oficios gracias a Hefeso, admirado por su ingenio, con holgura, en tanto se suceden los años, su vida pasa sin cuidado, en sus propias casas.” ² Por su espíritu, el poema se opone a la leyenda de Pandora, que surge más o menos en la misma época. Pandora influye decisivamente en la destrucción; Hefeso, en el artesano como dador de paz y productor de civilización.

La palabra que el himno utiliza para designar al artesano es *demioergos*, término compuesto a partir de público (*demios*) y productivo (*ergon*). El artesano arcaico ocupaba una franja social aproximadamente equivalente a la clase media. Además de los trabajadores manuales cualificados, como los alfareros, entre los *demioergoi* se encontraban lo médicos y los magistrados, inferiores, así como los cantantes y los heraldos que en tiempos antiguos hacían las veces de los actuales

1. Adam Sharr. *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.

2. Gaby Wood, *Living Doll*, Londres, Feber and Feber, 2002, p. XIX.



presentadores de noticias. Esta franja de ciudadanos comunes vivía entre los aristócratas que no trabajaban, y la masa de esclavos, que realizaban la mayor parte del trabajo y que en muchos casos, poseían grandes habilidades técnicas, pero cuyos talentos no les procuraban ningún reconocimiento político ni de derechos. Era una sociedad arcaica donde el himno honraba como civilizaciones a quienes combinan la cabeza y la mano.

El himno destaca oficios como la tejeduría, en cuanto prácticas que ayudan a civilizar a las tribus de cazadores-recolectores. Cuando la sociedad arcaica se hizo clásica, todavía se celebraba la virtud pública de las tejedoras. En Atenas, las mujeres hilaban una tela, el *peplos*, que luego exhibían por las calles de la ciudad en un ritual anual.

El filósofo clásico que más empatía mostró con el ideal arcaico de Hefeso fue Platón, a quién también preocupaba su desaparición. Remontaba la habilidad a la raíz lingüística de *poiéin*, que significa hacer. Es la palabra de la que deriva poesía, y también en el himno los poetas aparecen como una clase de artesanos. Toda artesanía es trabajo impulsado por la calidad; Platón formuló este objetivo como la *areté*, el patrón de excelencia, implícito en todo acto: la aspiración a la calidad impulsará al artesano a progresar, a mejorar antes que a salir del pasado con el menor esfuerzo posible.

Para comprender la presencia viva de Hefeso, pido al lector que de un gran salto mental. Las estereras de Blanca que participan en la creación de alfombras de esparto, son artesanas que encarnan algunos de los elementos celebrados por primera vez en el himno de Hefeso. Aunque en una forma moderna, más que menospreciado, este cuerpo de artesanas parece ser un tipo de comunidad insólita, marginal.

El esparto ha sido una de las plantas más importantes de la parte meridional de la Península. Se la incluye en la familia de las gramíneas, con la designación botánica de *Stipa tenacísima*, nombre que





recuerda las estepas salinas donde se cría. Actualmente es más usada la denominación *Macrochloa tenacísima*. A la planta del esparto se le llama en España *atocha* y a las hojas esparto; estas son lineales y planas, abiertas cuando están verdes y arrolladas sobre sí mismas y filiformes cuando secas.

Las plantas jóvenes son delicadas en los dos o tres primeros años, siendo muy sensibles a los fríos intensos y a las heladas: su crecimiento es muy lento al principio y va aumentando hasta los doce o quince años, en que pueden aprovechar ya sus hojas. Se desarrolla mal a la sombra, razón por la cual prefiere los rasos y calveros. No solo se reproduce la planta por semilla, sino que puede producirse también por plantación de los brotes. También se ha practicado la replantación por el fuego; las atochas viejas, quemadas después de arrancadas las hojas, retoñan con fuerza y la antigua cepa puede llegar a adquirir nueva vitalidad.

El esparto, sinónimo de tierras esteparias y de mucho sol, crece en toda la franja mediterránea de España. La concentración mayor de la recolección del esparto y de sus centros fabriles se da en Murcia y en Albacete, zona que corresponde aproximadamente a las antiguas delineaciones del *Campus Spartarius*.

El escritor Romano Plinio el Viejo, ya mencionaba el esparto en sus escritos sobre Historia Natural³, que menciona “el esparto para tejer cuerdas”, precisa de extensión del *Campus Spartarius* detallando su superficie: “30.000 pasos de anchura por 100.000 de longitud”. Si esta extensión fuese paralela a la costa, abarcaría desde el golfo de Santa Pola en Alicante hasta pasando Almanzora en Almería, ocupando toda la fachada del litoral murciano. Plinio no deja de insinuar que la extensión de los atochales sobrepasa el llamado *Campus Spartarius*,

3. Plinio Segundo, Cayo. *Historia natural*. Obra completa. Madrid. Editorial Gredos. Volumen I, 1995.

pero que “el costo impide que el esparto sea transportado desde más lejos” .

En los años de máximo auge, la cosecha española, la oficialmente controlada por el Servicio del Esparto, excedía de las 150.00 toneladas de fibra ya seca. Estas cifras, que implicaban un número muy elevado de hombres y mujeres ocupados y repartidos en el monte, en las fábricas y en la manufactura doméstica, cubrían los circuitos industriales y comerciales de la producción espartera. Quedaba fuera de la reseña parte de la producción del autoabastecimiento campesino, que no era siempre fácil ya que éste llegaba a formar parte entonces de los productos de estraperlo. En la década de los años 50, el esparto fue una industria nacional importantísima, que influía en actividades tan básicas como la fabricación de envases, la recolección de aceites, la elaboración de papel, la pesca y la navegación.

En la localidad murciana de Abanilla a principios de 1920, se dio la circunstancia de que centenares de mujeres trabajaban el esparto contratadas por patronos foráneos. Con el fin de instruir a obreras de otras poblaciones en el manejo de la artesanía del esparto y se agruparon en una cooperativa. Verdaderas multitudes de trabajadoras llegaron de poblaciones cercanas como las de Fortuna, Archena, Blanca y Cieza. La idea de crear una cooperativa debió de representar una auténtica revolución local en la época. La *cooperativa de las mujeres confiteras* se fundó conjuntamente con la *Casa del Pueblo*, durante la II República, con estatutos y reglamentos. A partir de una suscripción de 25 pesetas, multiplicada por centenares de accionistas, la empresa alcanzó pronto un acelerado desarrollo, y las mujeres unos jornales que reflejaban el beneficio directo de sus productos. Por ejemplo en diez horas de trabajo diario la mujer realizaba cuatro cofines de esparto, de los utilizados en el prensado del aceite, por los cuales la Cooperativa abonaba tres pesetas. Comparativamente, la mujer que dependía de un patrono ganaba solo dos pesetas por el mismo trabajo; el jornal medio de un bracero era entonces de cuatro a cinco pesetas.





La cooperativa no solamente era de producción sino que se convirtió en un mercado de cambio y en una cooperativa de consumo. Poco antes de la Guerra Civil y ya en plena contienda recibía aceite, jabón, harina, pita, etc., a cambio de esteras y productos artesanales de esparto. Tuvo al terminar la guerra un desenlace desafortunado. Por incautación de bienes y expolio, las mujeres se quedaron sin la riqueza creada por sus propios esfuerzos y sin indemnizaciones. No quedaron tampoco ni los libros de contabilidad, y la hazaña empresarial de una autogestión provechosa solo pervive en la memoria de unos pocos.

En Blanca, la industria de fabricación de esteras comenzó en 1929, habiendo constancia de que la primera estera se terminó el 29 de junio de ese mismo año, día de San Pedro Apóstol. Por ello, los trabajadores del esparto en Blanca tienen a ese santo como patrón, y todos los años por esas fechas festejaban con un castillo de fuegos artificiales el aniversario del comienzo de las esteras.⁴

Tal y como auguró Platón, el esparto también tiene sus poetas, que se olvidan de la realidad cotidiana y crean otros mundos más afines a la fantasía. Es importante poder ver labores antiguas para imaginarse las maravillas que se hicieron antaño con solo unas hebras de esparto. Se aprovecharon todas las técnicas para dar al esparto elegancia y belleza, y así contrastar las insólitas texturas finas con las diarias pleitas de trabajo.

La técnica en espiral, con el cosido del esparto picado, se ajusta más que la paja a la perfección de la forma, mantenida firme por la resistente armadura de esparto crudo; la textura, de esparto picado, ha perdido toda connotación de fibra dura. Las hilachas teñidas se ciñen como hilos de bordar a la idea del dibujo que, se va repitiendo en la bandeja de esparto, en el cesto y en las esteras.

4. Castán Esteban, José Luis. *Blanca, una página de su historia*. Ed. Ayuntamiento de Blanca. 1999.



En cambio, el tejido perpendicular realza, por la posición paralela a las hebras, la nitidez del esparto crudo. Ligamentos de sarga, alternando hebras de distintos colores, o la inserción de cañas de cereal, que producen bellísimos reflejos y juegos de luz, son algunas de las formas de ornamentación que, al margen del reducido grupo de mujeres muy mayores, ya nadie sabe aplicar.

Los colores, sorprendentes siempre, procedían antiguamente de tintes vegetales. Cocciones de azafrán, la cáscara de granada como mordientes y muchos otros ingredientes formaban parte de un complejo recetario. En este contexto formal de mujeres, y también de algunos hombres, confeccionaban *baleos* para aventar el fuego, tapaderas de sartén, carteras escolares para los niños, costureros y tabaques.

Las estereras de Blanca tejen poesía con sus esteras de colores, pero no se les llama poetas, tienen otros nombres.





Poética de las simples esteras

Alguna clase de presión debe existir; el artista existe porque el mundo no es perfecto. El arte sería inútil si el mundo fuera perfecto, como el hombre no buscaría la armonía si simplemente viviese en ella. El arte nace de un mundo mal hecho.

Andrei Tarkovski

Hay modos particularmente útiles, por reveladores, de comenzar un texto sobre arte, y yo lo haré aquí permitiéndome una remisión a un buen ejemplo de ello. Hal Foster iniciaba su libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996) narrando una anécdota que le servía, al tiempo, como justificación del título y, sobre todo, como una confesión pública de los límites de la recepción especializada:

No hace mucho tiempo, me encontraba yo con un amigo junto a una obra de arte compuesta por cuatro vigas de madera dispuestas en un largo rectángulo, con un espejo colocado detrás de cada esquina de modo que reflejara los otros. Mi amigo, un artista conceptual, y yo conversábamos sobre la base minimalista de aquella obra: su recepción por los críticos de entonces, su elaboración por los artistas más tarde, su importancia para los practicantes hoy en día, todos ellos

temas de los que este libro también se ocupa. Enfrascados en nuestra charla, perdimos de vista a la hija de mi amigo mientras jugaba entre las vigas. Pero entonces, avisados por su madre, levantamos la vista y vimos a la niña atravesar el espejo. En el interior del salón de espejos, la mise-en-abîme de vigas, cada vez se alejaba más de nosotros, entró en la lejanía y también en el pasado. Sin embargo, de pronto allí estaba ella justo detrás de nosotros: todo lo que había hecho había sido saltar por entre las vigas en la habitación. Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica. Pues su juego con la obra no sólo llamaba la atención sobre temas específicos del minimalismo –las tensiones entre los espacios que sentimos, las imágenes que vemos y las formas que conocemos–, sino también sobre algunos deslizamientos generales que se han producido en el arte durante las últimas tres décadas, como son las nuevas intervenciones sobre el espacio, las diferentes construcciones de la visión y las definiciones ampliadas del arte. Su acción tenía asimismo una dimensión alegórica, pues describió una figura paradójica en el espacio, una recesión que es también un retorno, lo cual me hizo evocar la figura paradójica en el tiempo descrita por la vanguardia. Pues incluso cuando vuelve al pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado por el arte innovador en el presente. Esta extraña temporalidad, perdida en las historias del arte del siglo XX, es uno de los temas principales de este libro.¹

1. Foster, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal. Madrid, 2001, p. VII.





El autor nos cuenta cómo llega a hacerse eco del plano puramente fenomenológico de la presencia de la obra, en este caso una pieza de Robert Morris, como vía de acceso a su interpretación. La niña había establecido con ella una relación de *juego*, comprendiendo éste, por ejemplo, en su condición eminentemente espacial, mientras que su amigo y él mismo se habían mantenido *fuera*, en la distancia de juicio estético que la tradición moderna establece respecto al *objeto* artístico. Sin duda, bajo la aparente espontaneidad de la anécdota, Foster da muestras aquí de su inteligencia argumentativa para no explicitar el proceso por el que la acción de la niña lo había transformado de espectador en *observador*, jugando a su vez él mismo, esta vez en el plano hermenéutico, con la retórica de la narración para naturalizarnos un hallazgo que, en realidad, es una construcción conceptual por su parte, mediante la que establece la bella metáfora con la cual presenta justificadamente el tema del libro. Una atribución de sentido posible, de nuevo, gracias a la distancia de juicio que le permite asistir a la ilusión generada por el deambular de la niña dentro de la pieza de Morris.

Si me he tomado la licencia de comenzar demorándome en esta reflexión es porque de juegos retóricos de desplazamiento me ocuparé al abordar el trabajo de Pedro Ortuño. En efecto, Foster nos lleva de la gramática escultórica a la verbal, del lenguaje espacial al escrito, y lo hace en función de un interés: convertir un acontecimiento sensible en una narración que le atribuya un sentido estético. Puede decirse que, muy coherentemente, nos muestra así el propio *proceso* productivo de la labor del crítico de arte, la tramoya del funcionamiento de un *hacer* que habitualmente es opacado por la asimilación del discurso teórico a la obra a la que se refiere, obviando la condición narrativa y, por tanto, ficcional de tal acción. De hecho, esto es, *literalmente*, lo que ocurre cuando escribo estas líneas: una proyección de sentido



que no es sino producto de un agenciamiento de la presencia de los objetos mostrados por Ortuño en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, para llevarlos –por supuesto, siempre dentro del papel que se les asigna en y para este texto- a una posición enunciativa, es decir, representativa. Así pues, sólo olvidando los infranqueables límites que separan el decir y el ver, hazaña aquí posible dada la condición, como decía, lúdica de los razonamientos que aquí traigo, será posible el acceso a unos modos de operación estética que, desde luego, se revelan paradójicos -problemáticos, por tanto- respecto a su propia condición artística: he ahí, según intentaré exponer, su indudable interés hermenéutico, en que suponen un reto a las propias herramientas y, sobre todo, *posiciones de interpretación* traídas por la(s) tradición(es) del arte contemporáneo.

Ortuño colecciona indiscriminadamente materiales, sin saber si habrá un sentido estético o no para ello, opera desde la citada oposición foucaultiana entre, por un lado, un discurso que no puede hablar de lo que vemos y, por otro, una visión que es indecible. Ahí se disparan las distintas estrategias de presentación de objetos recopilados, como diferentes modos de articular historias en suspenso, no resueltas, sin fin. Conviene aquí comenzar a señalar que Ortuño no representa, presenta: se hace cargo de una poética implicada en la idea de archivo que radica en su operatividad de demolición del discurso, de revelación de discontinuidades. Y son estos hiatos los que entiendo que vienen a significar precisamente la distancia entre los distintos criterios de apreciación estética que pueden articularse ante su trabajo.

De entrada, por ejemplo, nos encontramos con un sistema de valoración que establecerá la relación del trabajo artístico con el contexto social del que emanan sus materiales, los objetos *expuestos*. Y dado un importante aspecto de ese ámbito de procedencia,

directamente vinculado a un trabajo artesanal ciertamente duro y precario en sus condiciones de ejercicio, estaríamos aquí ante un caso perteneciente a la más pura tradición de arte con vocación política. Sin embargo, la potencia -precisamente *política*- del modo del recopilador Ortuño la podemos situar con mayor acierto en un plano de esta línea de socialización del arte, que, insisto, no es el representacional. Pues, en efecto, esta manera de mostrarnos, en esta ocasión las *cosas* y narraciones de las estereras de Blanca, pueblo murciano en el que habita nuestro artista, hace cuestión de la actitud desde la cual son elegidos, ordenados y mostrados, y ello no podemos decir que implique efectivamente una voluntad de reivindicación alguna. Al contrario, si algo conlleva la “puesta en escena” a la que nos referimos es la pretendida neutralidad del autor como tal, incluso su desaparición como artífice, para adoptar una visión mucho más fenomenológica. La visita a la exposición que aquí me ocupa nos coloca antes, por ejemplo, en la sala de un museo de antropología que de uno de arte contemporáneo. Pero, si bien ello no es extraño hoy día, y precedentes tanto históricos como actuales de tales estrategias son innumerables, hay datos que nos hacen des-reconocer tal modo de acercamiento hermenéutico para devolvernos a la tradición apreciativa del arte moderno. Me refiero a la resignificación que lleva a cabo Ortuño con las piezas de su recolección, en las que como receptores distinguimos, además de su condición documental, un valor de *belleza* que, como digo, las sitúa finalmente en parámetros de interpretación muy difusos, pues no sabemos bien ante ellas a qué paradigma de reconocimiento acogernos para valorarlas estéticamente. Pues bien, es en este lugar móvil, en este territorio sin nombres en el que entiendo que actúa de modo político este proyecto, pues en él, bajo la apariencia “archivística” de lo contrario, sólo hay mención y sugerencia, y nunca un discurso concluso en su enunciación como tal. Su agenciamiento de códigos previos, de eminente raigambre histórica y de crítica social –las series





de fotografías nos recuerdan inmediatamente a autores como Lewis Hine, Dorothea Lange o al propio Robert Capa del *Diario de Rusia*- es dado en una clave, y en este punto no podemos olvidar el origen *trouvé* de estas imágenes, que se mueve entre polos tan dispares como, por un lado, la citada ausencia de enunciado de autor (por tanto de *auctoritas*, responsabilidad), y por otra parte una destilada ironía que nos actualiza esos códigos fotográficos al *moverlos* desde la épica de lo ya hiper-historiado a la intrahistoria que se nos presenta. Pues bien, en este hacer que nos formulemos preguntas respecto a cuál es nuestra situación como receptores es donde encuentro la raíz crítica, porque cuestiona la función del lenguaje, del trabajo que aquí me ocupa. De hecho, este fundamento tan *intelectualmente lúdico* del proyecto no puede sino retrotraernos a momentos tan genéticos como actuales de la propia historia de la Estética:

*El impulso de juego [...] en la misma medida en que arrebate a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos.*²

En efecto, nos hallamos de nuevo en el territorio de un *juego* de desplazamientos de sentido, mas sobre todo *de los sentidos*, en función del establecimiento de una retórica que nos obliga a ser *lectores continuos*, a no poder acabar de ejercer tal condición. Lo cual nos da un índice de la efectividad cívica del trabajo de Ortuño. He empleado aquí el término *lector* porque el lugar al que en mi opinión nos pretende llevar esta estrategia de presentación es el de

2. Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos. Barcelona, 1999, p. 229.





la narración, por cierto instrumento de expresión política de primer orden. Pero, ¿qué es una narración? Este término es empleado con tal asiduidad que damos por sobreentendida su significación y, sobre todo, sus posibilidades de aplicación para calificar estructuras visuales dadas a indiscriminadas lecturas. Habría que comenzar, pues, aclarando que sólo hay narración si hay una sucesión acontecimientos que contar, y que éstos no son cosas *cualquieras*, sino sólo aquellas que por una razón u otra adquieren una relevancia que las distingue como significativas. Y efectivamente, el acontecimiento, citando a la profesora María Caro,

[...] depende de un orden de sucesos regulados, una secuencia de elementos predecibles, que permiten que la aparición de lo inesperado no sea desdeñable y merezca su relato. No debe nunca confundirse con el hecho; la muerte, el nacimiento, el dolor de un ser humano es un hecho, es siempre el mismo hecho pero nunca el mismo acontecimiento. La ciencia tratará la muerte como un hecho, la filosofía tratará la muerte también como un hecho, es más, un hecho generalizado y universal. La narración, sin embargo, lo mostrará como un acontecimiento único e individualizado, encarnado en un hombre o mujer determinado, bajo unas circunstancias y en razón de unas causas anteriores al acontecimiento en sí.³

Pasar de los hechos recopilados a su transformación en acontecimientos es una acción productiva que Ortuño lleva a cabo de modo cuanto menos curioso, tanto más cuando, como ya he indicado, su actitud

3. Caro Cabrera, María: *El relato como irresolución narrativa. El caso de Adventure Series de Tracey Moffatt*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2014, p. 6.



manifiesta al “hacer” pretende una congelación de su relación estética con los objetos, poniendo distancia respecto a su intervención en la naturaleza de estas cosas, adoptando la “objetividad” de la ortodoxia documental. Podríamos, pues, hablar de que *hace acontecimiento* de los materiales que recopila, sirviéndose para ello de las estrategias de agenciamiento de códigos que ya he referido, tanto del mostrar antropológico como del de la primera fotografía social. He ahí, en esa tan fina red de modos, relaciones e interferencias lingüísticas donde me parece que surge la más interesante extrañeza del discurso que aquí vengo a analizar, y es a partir de la creación de tal *campo de juego* desde donde podemos empezar a vislumbrar la tremenda expansividad que un trabajo de este tipo supone. Pues nos hallamos ya en un ámbito en el que, elevado lo presentado a la condición de acontecimiento sin necesidad del pedestal de la representación, podemos comprenderlo como operación de producción de espacio social, y precisamente allí donde éste se hace más necesario: en el lenguaje que lo conforma. Por eso digo que Ortuño resignifica, y por eso entiendo el suyo como un proceso de generación –que no de enunciación- de *otras lecturas*: del espacio, de la obra en sí, del tema tratado... de la historia. He empleado más arriba el término “intrahistoria”, y he dado cuenta de cómo observo unas prácticas de narrativización cuyo objetivo último, mediante el mero mostrar, vengo a situar en torno a una preocupación por los modos de mirar, de leer, de recibir, de, en fin, interpretar la realidad que articulamos al habitar el tiempo que vivimos. Por tanto, atendamos ahora, en este sentido, a quien ya navegara por tales cauces de la temporalidad hace más de un siglo, pues la lucidez de su diagnóstico nos revela la profunda actualidad de un pensamiento que, al tiempo, me sirve para situar la pertinencia del particular tratamiento que *Estereras* hace del hecho de *mostrar*:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido: sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedras.⁴

4. Unamuno, Miguel de: *Ensayos. En torno al casticismo*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1916, pp. 40-41. Publicados inicialmente en la revista madrileña «La España Moderna» entre febrero y junio de 1895, estos cinco ensayos fueron recopilados en un solo volumen por el propio autor bajo el título *En torno al casticismo* (Fernando Fé, Madrid, 1902). El extracto que aquí traigo, en el que muy tempranamente Unamuno ya circunscribe este concepto matriz de su pensamiento, pertenece al primero de ellos, “La tradición eterna”.





En esta tan célebre como hermosa definición de su concepto de intrahistoria, Unamuno nos advierte de la presencia cotidiana de un territorio previo a la épica de su relato, haciéndonos escuchar el silencio sobre el que se construye la representación, un mutismo que encuentro muy parecido a aquel del que se sirve Ortuño para ofrecernos la intrahistoria que nos presenta. Pues con ésta, de nuevo, nos encontramos en un extrañamiento lingüístico, pues el silencio persiste, y aún así tenemos la sensación –ese *interés de los sentidos* que nos decía Schiller- de que hay ahí una gran historia. Y hallamos que este desplazamiento de la intrahistoria a la historia, que es de

continua ida y vuelta, viene dado por un, de nuevo, *juego* polisémico posible en castellano: la *story* es aquí también *history*. Aquí radica la potencia poética que arma la *presentación* de Ortuño, pues se diluyen los límites entre ficción representativa y realidad, lo que nos da a ver, *basso continuo*, son indicios, rastros, escuetos restos de la existencia de un hacer que es vivir, de la dignidad del inmenso trabajo cotidiano constituyente de una realidad social perfectamente ocultada por una ideología del progreso que, en su condición de identificación con una modernidad sobrevenida y mal digerida, relega las intrahistorias de “ingrata” imagen al olvido. Aunque, como el silencio, ese olvido es





aquí valioso recurso retórico, y lo es porque implica una ausencia de enunciación que dota de verosimilitud a esta sorda melodía de la memoria, a esa historia abierta a un escenario que es el mundo, a unas *histories* que son la *story* de cada cual, a la intrahistoria de cada una de estas habitantes de Blanca tejidas con la trama de una esteras que siguen siendo, por suerte, simples esteras.

Polaroid Star



4

POSTPRODUCCION DE REALIDADES Y MATERIALES DE MEMORIA

Araceli Delgado Galeote

Pedro Ortuño Mengual vive y trabaja en Murcia. Es un artista multimedia, investigador, docente universitario y comisario de exposiciones. Los ejes conceptuales que vertebran su obra están relacionados con temáticas como la memoria, la vida cotidiana, el arte público como reivindicación social, la tecnología y los medios de masas, las tradiciones y trabajos artesanales extinguidos con el paso del tiempo y las políticas de identidad. Desde 1989, la trayectoria personal del artista Pedro Ortuño ha rodado en torno a la utilización audiovisual como herramienta artística, para comunicarse e interactuar con el público y para su personal procreación del espacio escultórico. Es doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, profesor titular de escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia y desde el 2009, Director de la revista "Arte y Políticas de Identidad". En su trayectoria artística y currículum destacan exposiciones como: "Arqueología do presente: lanifícios" Museo do Lanifícios, (Covilha 2011), Portugal "A Permanent Situation" (Gasworks, Londres, 2008); "Fire Within, Calm Without" (Sala Verónicas, Murcia, 2007); "Les línies del cel/Trencadís d'un horitzó" (PhotoEspaña Madrid,

2004 y Fundación Metrònom, Barcelona, 2002); “El extraño honor de las gallinas” (La Gallera, Valencia, 1998); así como su participación en “La Ciudad Total”, Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM (Valencia 2012), “Banquete nodos y redes” ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Alemania, 2009 y “Locuras contemporáneas” (Museo Nacional Reina Sofía, 2006). Ha comisariado “La imagen pensativa, 15 miradas al videoarte” (Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia, 2006-2011) y el programa de cine “Off-Bollywood” (Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2009).

El proyecto que se presenta aquí se compone de una serie de fotografías, algunas de las cuales te remontan a la memoria más antigua y otras están más cercanas y escriben la lectura que se puede hacer hoy de un oficio en estado de extinción. También hay una serie de piezas tejidas con esparto y una pequeña muestra de algún instrumental relacionado con este arte. Además, el artista ha recuperado toda una serie de diseños de alfombras que simulan dibujos de Kandinsky y Alfred Gockel.

Cada una de las piezas que dan forma a esta exposición, sintetizan a la perfección las preocupaciones del artista en torno a esta temática, “La Arqueología del presente”, que es una de las esencias de su trabajo en los últimos años.



El montaje a su vez teje una red de simetrías entre las diferentes piezas que casan a la perfección, se complementan y retroalimentan. El recorrido a lo largo de la exposición no está constreñido a una única direccionalidad, existen conexiones internas entre las piezas muy contundentes y a la vez muy sutiles. Estas dan sentido a cualquier itinerario que el espectador emprenda.

Dentro de la sala hay una proyección de un vídeo titulado *Necesidad*, en el que se muestra parte de la vida de unas mujeres de pueblo, trabajadoras del esparto. El artista crea en el espectador a través del visionado de este documento, un mundo entero de sensaciones alrededor de todo un ritual de ritmos, movimiento y trabajo, en el cosido, trenzado, hilado... de una alfombra de esparto. El vídeo muestra también de forma implícita la precariedad y la dureza de un oficio desempeñado fundamentalmente por mujeres, que lleva en sí mismo una herida que se escinde y separa. Esta proyección constituye junto con las fotografías, piezas escultóricas y dibujos, otra de las capas que forman esta obra.

En este proyecto como en muchos de los anteriores, el artista, se convierte en un etnógrafo o antropólogo y plasma a nivel artístico su estudio e investigación acerca de temas culturales, como la identidad y la memoria. Y el "otro", es decir, el protagonista de la obra, se encuentra en este caso en un pequeño pueblo de Murcia, Blanca. En palabras de Hal Foster, es el desarrollo de toda una estrategia artística

que tiende hacia la realidad, ya que esta dimensión, antes del arte contemporáneo, no se muestra. Y en palabras de Jacques Lacan, *lo real* forma parte de la estructura de la psique, junto con lo *simbólico* y lo *imaginario*.

Pedro Ortuño comienza su trabajo en esta pieza, utilizando el archivo como procedimiento. Su vídeo-instalación está llena de todo un proceso de documentación, todo expuesto como un archivo, como si de una pequeña biblioteca se tratase. Son los lugares de memoria los que le interesan al autor y en cierto sentido, el combate de la memoria pernicioso, la que se banaliza o se desmiembra. El artista ha recopilado a través de su exposición estereras, objetos y trozos del pasado y como historiador los ha ido montando para contarnos una historia colectiva. En el tejido del esparto, se suelta, se tensa y a veces se enreda y toca deshacer la labor tejida. Metáfora de la vida, de las relaciones humanas... de lo real.

