

Apoyos institucionales al arte contemporáneo en Francia, Estados Unidos y Alemania entre 1945 y 1980.

Basado en una premiada tesis doctoral defendida en 2022 en la Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, este libro considerablemente grueso (más de 650 páginas), está repleto de interesantísimas informaciones e interpretaciones sobre las políticas culturales en tres países que, durante las décadas en torno a 1968, fueron referente vertebral del mundo occidental y marcaron el paso de la consagración del “arte contemporáneo”. Esa designación en francés se identifica con el periodo posterior a la II Guerra Mundial, tras las vanguardias modernas de principios de siglo; pero en inglés la diferenciación terminológica reivindica, frente a las obras autotélicas del *Modernism*, un arte más contextual y procesual, que ya no podía ser valorado desde presupuestos formalistas. De ahí la importancia de estudiar sus vías de reconocimiento, por parte de los iniciados y de la sociedad en general, en una relación dialéctica que, irónicamente, iría consagrando la influencia de una élite de *curators* en plena efervescencia de las reivindicaciones democráticas sesentayochistas. Ejemplos paradigmáticos serían Henry Geldzahler como director del National Endowment for the Arts y, sobre todo, Brian O’Doherty al frente del Visual Arts Program, durante la “edad de oro” de la inversión estadounidense en arte contemporáneo, bajo la administración de Nixon. Pero también en Francia descollaron poderosos mandarines culturales tanto en el engranaje del Ministerio de Cultura creado por Malraux como en museos de arte contemporáneo dependientes de las administraciones locales (prefiero no dar un listado que sería excesivamente largo, por ser tantos los nombres a los que se dedican

bastantes párrafos); e incluso en la República Federal de Alemania (donde el apoyo al arte estaba descentralizado en instancias territoriales en colaboración con los respectivos Kunstvereine) hubo figuras influyentes como Hilman Hoffmann, cuya autoridad iba más allá de sus competencias institucionales en Francfort. Ahora bien, más que los datos y nombres que he aprendido, lo más interesante es en mi opinión el brillante relato histórico: ante todo porque está muy bien escrito, combinando en algunos capítulos referencias a los tres países investigados mientras que en otros se desarrollan sus respectivas narrativas en paralelo; pero además porque el autor se atreve a expresar sus puntos de vista, tanto sobre la actuación de algunas personalidades prominentes como sobre la historiografía precedente (e.g. en la página 207 tacha de exagerada la abundante bibliografía sobre el apoyo de la CIA al arte abstracto en los museos y en la página 430 repreueba la mitificación histórica de los espacios alternativos anti-establishment). Es una señal de madurez y un valor añadido para esta publicación, que probablemente ha ganado mucho con los años que ha tardado en materializarse, tras una destilación reposada. Por eso mismo merece despaciosa lectura, para asimilar y disfrutar mejor la magistral aportación de Nicolas Heimendinger.

Carmen Martín Gaite, paradigma de mujer de letras

Hay veces en que lo normal pasa a extraordinario así por las buenas y lo notamos sin saber cómo.

Existen muchas maneras de llegar a la obra de Carmen Martín Gaite (Salamanca, 1925 – Madrid, 2000). Para algunos es por la

vía de la obligación, pues novelas suyas como *Entre visillos* o *El cuarto de atrás* han formado parte de los programas de Selectividad durante años. Otros llegan a ella a través de sus traducciones –me sucedió a mí mismo, pues creo que lo primero que leí de su letra fue su traducción de *Cumbres borrascosas*–. También hubo quien la descubrió en la serie que guionizó para Televisión Española sobre Santa Teresa de Jesús en 1984. La producción de Carmen Martín Gaite fue amplia, polifónica, variada y atrevida. Y, en este sentido, el título de la exposición que la Biblioteca Nacional de España le dedica con motivo del centenario de su nacimiento es adecuado si entendemos el vocablo “paradigma” en su acepción de “ejemplar”, pues su producción excede el contexto de la literatura femenina española de su tiempo, especialmente en los años de la posguerra, en los que existieron voces tan destacadas como Carmen Laforet, Ana María Matute o Josefina Aldecoa, pero ninguna tuvo la presencia literaria que Martín Gaite alcanzó ya en la segunda mitad del siglo XX, una presencia tan firme que conquistó espacios que hasta entonces solo podían abrirse a ciertos autores masculinos.

La exposición de la Biblioteca Nacional de España partía de una necesidad: rendir homenaje a una de las voces más relevantes de la literatura española contemporánea. Una tarea a cumplir no sin dificultades: reflejar en una exposición esa carrera tan amplia y variada era complicado. La exposición logra sus expectativas y consigue crear un discurso coherente, interesante y visualmente atractivo.

El relato expositivo es bastante lineal, haciendo un recorrido cronológico por la vida de esta autora. La exposición nos presenta sus orígenes familiares: Martín Gaite procedía de una familia con un elevado nivel cultural y durante su infancia le marcaron especialmente los períodos vacacionales en Galicia, donde su abuelo había construido una casa familiar en San Lorenzo de Piñor (Orense). Galicia y sus ambientes estuvieron muy presentes en su obra. Estudió Bachillerato en el Instituto

Femenino de Segunda Enseñanza de Salamanca y, posteriormente, Filosofía y Letras en la Universidad de la misma ciudad. En 1948 se trasladó a Madrid con el objetivo de emprender un doctorado y allí conoció a través de Ignacio Aldecoa al grupo formado por Rafael Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre, Carlos Edmundo de Ory, etc. Con Sánchez Ferlosio se casó y tuvo un feliz matrimonio que duró 17 años, durante los cuales Martín Gaite destacaba el reparto de tareas domésticas, la complicidad y no la interferencia en las actividades profesionales el uno del otro. Tras su separación, la década de 1970 fue una de las más activas de su carrera profesional. Vivía sola con su hija Marta y aprendió a habitar esa soledad de forma activa, convirtiéndola en un motor creativo, intelectual y vital. Ese cierto aislamiento no implicó una falta de reconocimiento. Así lo reflejan sus estancias norteamericanas. Desde 1979, cuando visitó Nueva York por primera vez para asistir a un congreso sobre novela española contemporánea, sus viajes a Estados Unidos fueron frecuentes, asistiendo como *visiting professor* en diferentes universidades. Esas estancias supusieron un gran impulso creativo y una vía de evasión para la autora. El fallecimiento de su hija Marta en 1985 la sumió en un intenso duelo que tardaría tiempo en lograr sobrellevar. Los siguientes años serían de reconocimiento a su labor profesional, cabe destacar el Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1988 o el Nacional de las Letras Españolas en 1994. Falleció repentinamente, después de una enfermedad fulminante, en el año 2000.

La muestra comisariada por José Teruel Benavente demuestra, por un lado, la importancia del ensayo en la producción global de Martín Gaite: sus obras ensayísticas superan cuantitativamente a las novelísticas. También el interés de la autora por el arte y la cultura de masas. La fotografía tuvo una importantísima presencia en su vida y se dedicó ampliamente al *collage*, especialmente durante sus estancias norteamericanas. Al respecto, José Teruel también ha

comisariado este año una exposición en Matadero sobre Martín Gaite y el *collage*, presentando un conjunto de 80 obras realizadas durante la estancia de la autora en Norteamérica entre septiembre de 1980 y enero de 1981. Pero, sobre todo, el interés de la exposición es de naturaleza fetichista: cualquier admirador de Martín Gaite se deleitará contemplando los más de cien originales que presenta la muestra, entre ellos los manuscritos de *El cuarto de atrás*, de *Usos amorosos de la posguerra española* o el collage original para *Caperucita en Manhattan*. Personalmente, me emocionó ver una carta dirigida por Martín Gaite a Carmen Laforet felicitándola efusivamente tras la lectura de *Nada*. Por ello, la exposición es un cumplido homenaje a la rica y compleja figura de Martín Gaite y una ocasión para seguir descubriendo su voz.

Comedia, que no es poco

Uno de los pilares del cine español, mal que pese a ciertos sectores, es la comedia. Este género atraviesa toda la historia de nuestro cine, sirviendo no solo de testigo, sino también y más importante, como reflejo de los distintos hitos históricos y transformaciones sociopolíticas del país. Más allá del estereotipo o del chiste fácil al que la memoria colectiva parece llevarnos cuando hablamos de “comedia española”, esta exposición pretende rendir homenaje y reivindicar la risa y humor hispano como una de las características representativas del país, a la par que como un lazo de unión entre todos sus habitantes.

Partiendo de esta idea, los comisarios Arturo González-Campos (conocido por su labor como humorista y director/colaborador en diversos *podcasts* culturales, centrados en el mundo del audiovisual y la ficción) y Maribel Sausor realizan un

recorrido de casi un siglo del que se han extraído aquellos *films* más destacados e icónicos que han acompañado a la sociedad española.

La exposición se despliega en el interior del Palacio de Longoria, sede madrileña de la SGAE, en tres secciones distintas claramente delimitadas, puesto que cada una se desarrolla en un espacio diferenciado. A su vez, estas secciones se componen de cartelerías, recortes de revistas, documentos originales (guiones, partituras, bocetos, planes de producción, etc.) y *memorabilia* diversos, que llaman la atención del visitante, enriqueciendo su experiencia. Todo ello, se completan con paneles que, más allá de cartelas explicativas, funcionan como homenajes escritos por profesionales del cine actual, como los directores Paula Ortiz y Rodrigo Cortés, la guionista Marta González de la Vega que toma el ejemplo de Conchita Montes para honrar a todas las mujeres silenciadas en la historia del cine patrio, o la crítica Mariona Borrull.

De esta manera, la primera sección, bajo el título de “La comedia en blanco y negro”, marca el pistoletazo de salida del recorrido expositivo con *La verbena de la Paloma* (1935) de Benito Perojo, ejemplo paradigmático del cine zarzuelero y uno de los primeros grandes éxitos del cine sonoro. En recorrido circular –ya que esta sección ocupa el vestíbulo que rodea a la escalera central del palacio, de la que se asoma un recorte de José Isbert en *Bienvenido, Míster Marshall*, dando, precisamente, la bienvenida a los visitantes–, la muestra enlaza con otros clásicos del cine del franquismo como *La vida en un hilo* (1945, Edgar Neville), *Historias de la radio* (1955, José Luis Sáenz de Heredia), *Mi tío Jacinto* (1956, Ladislao Vajda), *El Pisito* (1958) y *El Cochecito* (1960) de Marco Ferreri, *La gran familia* (1962, Fernando Palacios) y diversas obras de la filmografía de Fernando Fernán Gómez, que se ilustran no solo con fotogramas y fichas, sino también con la Medalla del Círculo de Escritores Cinematográficos que recibió

por el argumento de *La vida por delante* (1958) y su máquina de escribir personal.

Precisamente Fernán Gómez sirve como vínculo de unión con la siguiente sección de la exposición, que se centra en esos autores que reinventaron la comedia clásica española y la imbuyeron de personalidad. No puede faltar, por lo tanto, un espacio dedicado a Luis García Berlanga, ilustrado por carteles, fotografías y los guiones originales de sus éxitos; y otro dedicado a José Luis Cuerda, con documentos sobre la gestación de *Amanece, que no es poco* (cinta que da nombre a la exposición), su máquina de escribir y, coronando el espacio, el proyecto para la escultura de Cuerda que se erige en Albacete.

Acompañando a estas dos figuras titánicas de la comedia española, también se referencia al cine de los 70, personificado en el *landismo*, como inauguración de ese cine de sol, playa y erotismo; y a la lucha frontal contra la censura por medio de la comedia, aunando en un expositor los dibujos satíricos y *storyboards* de Manuel Summers y el expediente de censura de la cinta *Cuando los maridos se iban a la guerra* (1976, Ramón Fernández), entre otros objetos.

El recorrido termina con “la comedia moderna”, donde se dedica un enorme espacio a Pedro Almodóvar, figura capital a la hora de actualizar la risa hispana, de cuyas cintas se exponen guiones y partituras originales. Al director que nos dio a conocer allende nuestras fronteras, acompañan las tendencias de los últimos 20 años: desde *El milagro de P. Tinto* (1998) a *Torrente* (1998, Santiago Segura), *Campeones* (2018, Javier Fesser) o *Padre no hay más que uno* (2019, Santiago Segura). Por supuesto, no puede faltar una referencia a la película más taquillera del cine español: *Ocho apellidos vascos* (2014, Emilio Martínez-Lázaro), que se acompaña por una claqueta del rodaje y el Goya a Mejor Actor que ganó su protagonista, Dani Rovira.

La muestra cuenta con el enorme privilegio de desarrollarse en el interior del palacio modernista de Longoria, cuya arquitectura y patio merecen una visita por sí mismos. A pesar del juego de espacios tan interesante que éste permite, por ejemplo, con la escalera central, no hay marcado un recorrido claro. Tampoco nos encontramos ante un discurso expositivo cronológico, aunque así pueda parecerlo, así que esa libertad del visitante para elegir dónde empezar y terminar el recorrido puede aprovecharse para servir a uno de los objetivos de la muestra: todas las películas allí presentadas beben de una misma base cultural y de un entendimiento compartido del sentido del humor de un país.

Así pues, la exposición no solo cumple con el propósito servir de recordatorio nostálgico y homenaje de uno de los grandes géneros de nuestro cine, sino que actúa como un escaparate dignificador al equiparar a todos los cineastas y autores, obligando a convivir a Alfredo Landa con Almodóvar, o a Benito Perojo con Los Javis. Tal y como los comisarios buscaban transmitir, ninguna de las comedias que allí se contemplan habría existido sin sus predecesoras.

Recientemente reconocida por el premio Evento FlixOlé-URJC 2025, esta exposición muestra la supervivencia de un género que, tras las carcajadas y la mal llamada “españolada”, esconde un valioso comentario sobre la sociedad que las gestó y las recibió en el lienzo de plata.

Eduardo Lozano vuelve a sorprender con sus paisajes

Eduardo Lozano se mantiene fiel a su estilo de toque empastado y temperamental, aunque parece haber remitido la deriva

expresionista que tiempo atrás le había llevado a adentrarse casi en la abstracción incluso en algunos cuadros de figuras. En ese sentido, esta exposición en la galería Olga Julián parece ser más figurativa, aunque no desde un punto de vista iconográfico, pues no hay figura alguna, ni humana ni animal, que protagonice estos inspirados cuadros de paisajes, el género pictórico al cual debe sobre todo su fama. Una vez más he disfrutado mucho en esta ocasión con sus vistas de Zaragoza, tomadas algunas de ellas desde lo alto del mirador en la torre noroeste del Pilar, muy oportunamente contrastadas con las panorámicas erizadas de rascacielos que pintó durante su estancia en Nueva York, gracias una beca de la Fundación CAI. Mi problema es que lo tengo tan asociado a los paisajes urbanos con los que se dio a conocer nada más regresar de sus estudios en Salamanca, que siempre me asombro al ver sus cuadros de bosques y montañas, en los que representa una impetuosa naturaleza. En realidad, no son ninguna novedad, pero han vuelto a causarme una grata sorpresa y creo que son exquisito contrapunto en esta pequeña pero muy selecta muestra personal, para la que ha escogido con mucho tino la imagen del cartel, pues esos icónicos picos nevados constituyen un potente reclamo navideño.

Una densa panorámica del ecosistema artístico aragonés entre 1976 y 1995

Aragón y las Artes llega a su tercera entrega, que va de 1976 a 1995, es decir, desde el año del referéndum de Reforma Política al momento de la fundación del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos. Si los hitos que demarcan el

largo temporal abarcado en esta exposición se encuadran en la historia política y de la gestión cultural, no parece sorprendente que también hayan inspirado su narrativa argumental. Más allá de reunir un muestrario selecto y representativo de aquella época, el principal mérito de las comisarias Eva María Alquézar, Begoña Echegoyen y María Luisa Grau ha sido ofrecernos un relato muy coherente, combinando obras artísticas con materiales históricos en vitrinas y sintéticas glosas textuales, todo ello pautado en nueve secciones bien articuladas. Cada una de ellas comienza con un gran rótulo en mayúsculas y se distingue con un color de fondo. La primera es la titulada *Acción y reivindicación cultural durante la Transición*, que presenta –sobre muros apropiadamente rojos– la labor militante del Colectivo Plástico de Zaragoza en 1975-78 con pinturas murales de reivindicación social e icónicos estandartes que los vecinos de barriadas obreras portaban en sus manifestaciones; solo alguno se ha conservado milagrosamente, así que sobre todo hay expuestas fotografías y memorabilia, complementada por libros de la época sobre arte en las calles y un cartel de cuando recaló el Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en los bajos del Mercado en 1977. Como reservado callejón aparte, hay luego una sala dedicada a la cultura popular *underground*, *El cómic, expresión artística y narrativa para una nueva generación*, donde emergen los dibujos –entre sombrías paredes negras– de jóvenes autores que, en torno al colectivo Bustrófedon, se incorporaron en los setenta a revistas contestatarias, como por ejemplo *El Pollo Urbano*, pero en seguida llegaron los apoyos institucionales que beneficiaron a los dibujantes en los ochenta a partir de las Jornadas Culturales del Cómics del Ayuntamiento de Zaragoza en 1982, y desde 1986 el Certamen Juvenil Aragonés de Cómics de la DGA.

Otros patrocinios de las administraciones públicas dan seguimiento al recorrido principal –volviendo a las paredes rojas, quizá en honor a los partidos en el poder– con una

sección titulada *Pintando la democracia*, sobre los encargos decorativos institucionales como los murales para cuatro cúpulas del Pignatelli, el techo de Antonio Saura para la Diputación de Huesca, o las intervenciones de Broto para el Pabellón de Aragón en la Expo 92. Un edificio icónico que da paso al apartado “Arquitecturas para el ocio”, que sin solución de continuidad –pues los muros siguen siendo rojos– abre la sección *Nueva imagen para nuevos tiempos*, porque la intensa vida nocturna de los ochenta se identificó con discotecas y bares donde bullía un mundo de creatividad, también reflejado en el vanguardista diseño de salas como *MODO* o *A sangre* en Zaragoza, *Vértigo* en Teruel, o bares con decoraciones de los jóvenes artistas. Era la época dorada de “la Movida”, que también eclosionó entre nosotros polinizando frentes de rebeldía creativa en la esfera pública.

“Enamorado de la moda juvenil” es un apartado que muestra el ansia por salir de la uniformidad en el vestir, plasmada por tantos artistas y fotógrafos en los ochenta. Una década en la que se dedicaron al diseño gráfico muchos creativos como Samuel Aznar y Manuel Estradera, José Luis Cano, Paco Rallo, Víctor Lahuerta o Francisco Meléndez, que renovaron los logos de nuestras instituciones e imprimieron una imagen innovadora a los catálogos de exposiciones o a las nuevas revistas –casi siempre de vida breve, con destacadas excepciones como *Turia* en Teruel–. Una alegre mezcla de artes emergentes agitaba el programa *Arte en la calle* de la DGA en Zaragoza, Huesca, Teruel, Tauste, Fraga y Alcañiz, o festivales como *En la frontera*, que dio cancha al street art en Zaragoza, o las coloridas instalaciones de arte público encargadas por el Ayuntamiento de Zaragoza para embellecer sus barrios, como la *Puesta de sol* de Fernando Navarro en la glorieta de los Enlaces o *La Bañista* de Carlos Ochoa en el Jardín de la Memoria de San José, de ahí el nombre de este apartado: “Un espacio urbano en technicolor”.

Es mi favorito en esta 3º planta, aunque también soy fan del

contiguo, titulado “El papel de las galerías en el escenario artístico de la democracia” pues con la creación de ARCO el sector ganó visibilidad, destacando en Zaragoza la galería-tienda-bar *Pata Gallo* y su continuación *Caligrama*, que programaron exposiciones, conciertos, moda, teatro, u otros actos, además de las galerías de Miguel Marcos, Fernando Latorre y Pepe Rebollo, o la galería y escuela de fotografía *Spectrum-Sotos*. Otras galerías como *Costa 3* y *Zaragoza Gráfica*, se especializaron en grabados, pero eso se cuenta ya en la sección *La obra gráfica despunta como apuesta creativa* –con muros verdes– donde se revela la importancia que tuvieron en Zaragoza *Salamandra Gráfica*, el taller de Maite Ubide, el de Pascual Blanco en la Escuela de Artes, o muy destacadamente el taller de serigrafía de Pepe Bofarull, pero también *La Estampa* en Huesca, el *Taller Valeriano Bécquer* en Borja, o el *Taller de Grabado* del Museo del Grabado en Fuendetodos. Y a otra técnica artística tradicional se dedica luego la sección *La cerámica, material ancestral con expresión contemporánea* donde –con paredes negras que aumentan el efecto teatral del montaje de las cerámicas sobre un estrado, ante el que por primera vez se nos invita a sentarnos en un banco– son presentadas sobre podios variadas piezas representativas del esplendor que en los ochenta se vivió en Zaragoza con el colectivo “Cerámica y ceramistas”, que alcanzó gran seguimiento público en la plaza San Felipe, en la galería Ambigú, y en la Feria Nacional de Cerámica Creativa, como queda testimoniado en carteles, fotos y abundante documentación recogida en las vitrinas.

En la 4^a planta se retoma el hilo con otra técnica, la fotografía, en la sección Distintas miradas a través de una lente protagonizada por los trabajos de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza y la Galería *Spectrum* de Julio Álvarez Sotos, quien también colaboró con el Ayuntamiento y las Diputaciones en la organización de exposiciones y festivales de fotografía como *Tarazona Foto*, *Imagenueva* y *Huesca Imagen*, donde triunfaron las fotos aquí expuestas –sobre paredes

negras-. Luego –en muros también negros– viene la sección dedicada al cine, Del super 8 a la videocreación, que comienza rindiendo homenaje a los grandes cineastas aragoneses Luis Buñuel, José María Forqué, José Luis Borau, y Carlos Saura, activos en otras tierras, pero también se recuerda a los que en Aragón cultivaron el cine independiente como Alejo Lorén y los hermanos Sánchez Millán, los documentales etnográficos de Eugenio Monesma o Julio Alvar, así como los inicios de la televisión con Antonio Páramo. Aunque la gran sorpresa para mí ha sido el vídeo de joteros titulado *Centauro*, que hizo Javier Codesal en 1988 y también he aprendido la existencia de una productora cinematográfica iniciativa de la Asociación Cineceta, a la que tomó luego el testigo la Asociación Alucine.

Luego viene una amplísima sección, Las artes plásticas, bandera para las instituciones de la democracia, apoteósico reino absoluto –entre paredes azules– de la pintura y escultura. Hubiera resultado algo enmarañado un relato estructurado por grupos, generaciones o individualidades, así que los sucesivos capítulos siguen desgranando aspectos de la escena cultural que marcaron aquella época. El primero, que se titula “Museos para el arte contemporáneo”, nos recuerda que surgieron entonces museos especializados en pintura y escultura del siglo XX, como el Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón dirigido por Félix Ferrer en Huesca con donaciones y depósitos de los artistas –yo destacaría un interesante cuadro de Teresa Ramón– mientras duró el apoyo de la Diputación entre 1975 y 1987; en cambio el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo promovido por Federico Torralba en Veruela entre 1976 y 1988 se formó con ambiciosas compras –impresionante el gran cuadro de Natalio Bayo–; luego viene el Museo del Dibujo inaugurado en 1986 por la asociación Amigos de Serrablo, liderada por Julio Gavín, quien consiguió abundantes donaciones de sus amigos artistas –entre ellos Javier Sauras, representado aquí por un dibujo que yo desconocía– con un entusiasmo que se mantiene vivo en el

castillo de Larrés; en cambio, no llegó a nacer el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo creado por decreto del Gobierno de Aragón en 1993 para el que su directora, Concha Lomba, hizo importantes adquisiciones –por ejemplo, un espléndido cuadro de Salvador Victoria, titulado *Remes*–; por fin el Museo Pablo Serrano, abierto en 1994, que al año siguiente dará lugar al IAACC.

Para no desairar a los turolenses se ha incluido en este apartado al Museo de Teruel, una institución no especializada en arte contemporáneo, pero que desde 1985 disfrutó de nueva sede, con abundantes las exposiciones y adquisiciones de arte contemporáneo, sobre todo gracias a las Becas Endesa a partir de 1989 –uno de los primeros becarios fue Dis Berlín, del que se muestra aquí una divertida escultura: *Sillón de Matisse*–; con ello pasamos al apartado “Premios y certámenes para nuevos creadores”: el San Jorge e Isabel de Portugal de la IFC –a mí me ha encantado por su realismo mágico el cuadro *El mar*, de Iris Lázaro–, el Concurso Nacional de Pintura Teruel, el Premio de Pintura Francisco Pradilla de Villanueva de Gállego, el Certamen de Artes Plásticas Villa de Tauste, el Taller de Escultura de Calatorao – para no pecar de farragoso no puedo destacar ejemplos en cada caso, pero aquí he de citar la escultura *Sendero* de Santiago Gimeno–, el Certamen Juvenil de Artes Plásticas de la DGA –en el que ganó primer premio una curiosa cajita sin título de Mario de Ayguavives–, el Certamen de Pintura Fundación Nueva Empresa, las exposiciones en el Museo Pablo Serrano –hay una gran escultura de Ricardo Calero, emparejada con dos cuadros de Santiago Arranz y Alicia Vela –, en el Museo de Zaragoza y en la Escuela de Artes Aplicadas, la Lonja, el Palacio de Sástago, el Museo Pablo Gargallo, el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, la Aljafería –un gran cuadro de Mariano Viejo de la colección de las Cortes de Aragón–, el Instituto de Bachillerato Mixto 4 –donde se expuso una abstracta *Cascada* pintada por Izaskun Arrieta, el Ayuntamiento de Huesca –sendos cuadros de Antonio Saura y Víctor Mira–, la Diputación de Huesca –han puesto la famosa

foto que Richard Long hizo de su intervención en la Maladeta, con la que se abrió en 1994 el proyecto “Arte y Naturaleza”-, y en las salas de la CAZAR –hay una pintura de Sergio Abraín expuesta en la Sala Torrenueva más otras de Pilar Urbano y Lorén Ros que fueron mostradas en la nueva sede central de Ibercaja–, o de la CAI –un cuadro de Julia Dorado expuesto en la Sala Barbasán y, como colofón, en recuerdo de una exposición individual que la Sala Luzán dedicó a un proyecto de Teresa Salcedo para la iglesia de San Miguel en Alquézar, han traído un boceto y el enigmático paquete donde la autora encerró sus dibujos–.

Esta densísima exposición merece reiteradas visitas, donde cada quien irá encontrando sus ejemplos favoritos y echará en falta cosas que no han podido caber porque el espacio de dos plantas del IAACC se ha quedado pequeño. Tanto es así que esta vez la sección retrospectiva con la que empezó la anterior muestra, recordándonos algunas piezas selectas de la precedente, han tenido que reducirla a una pared entre los ascensores y la entrada a la sala 0.3. Así que solo han rescatado cuatro cuadros de la colección del museo, firmados por Eloy Giménez Laguardia, Fermín Aguayo, Antonio Saura y José Manuel Broto, en 1947, 1950, 1950 y 1970 respectivamente. iVa a ser duro el trabajo de seleccionar piezas representativas de las tres exposiciones, cuando el proyecto *Aragón y las Artes* culmine con una panorámica museográfica conjugando piezas selectas de entre 1939 y 1995! Pero no menos duro será completar el trabajo actual pues, lo mismo que las dos exposiciones anteriores, también la tercera habrá de legar a la posteridad un libro sobre el periodo concernido. Por otra parte, es de esperar que también esta gran exposición de larga duración se complemente en la sala 94 con otras muestras más breves, dedicadas monográficamente a artistas o a temas de 1976 a 1995 que merezcan atención especial. Sería el caso de “la Movida”, fascinante argumento para tratarlo más en profundidad y en relación con la escena madrileña, pero también con la influencia de la *Transvanguardia* cuyo mentor,

Achille Bonito Oliva, tenía poderosos seguidores en Zaragoza. Otra muestra monográfica merecería el *posmodernismo* en nuestra arquitectura, en la cual también reverberó con éxito ese “ismo” abanderado por Charles Jencks, aunque la arquitectura en esta exposición ha estado presente de forma muy testimonial, representada por Pérez Latorre con la maqueta del pabellón de Aragón para la Expo 92 y con la sede del Museo Pablo Serrano, a lo que se ha añadido únicamente la documentación del concurso para el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo que ganó Mario Botta frente a las propuestas de Rafael Moneo, Gae Aulenti, Carlos Ferrater & Luis Félix Arranz, Elena Fernández Salas y José M. Montaner, o el proyecto de Luis Franco y Mariano Pemán. Por último, no puedo dejar de anotar que, a pesar de que en 1986 se fundó la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte –según prueba la documentación fundacional depositada por AACa en los archivos del IAACC– en esta ocasión apenas hay referencias a críticos de arte: solo se dice en la sección de fotografía que ésa era la especialidad de las reseñas de exposiciones que firmaba Mercedes Marina en *Heraldo de Aragón*, y en el apartado sobre galerías de arte hay una vitrina con un álbum de prensa de Fernando Latorre donde podemos leer sendos artículos de Alicia Murría y de Alejandro Ratia sobre Pepe Cerdá. ¡Ojalá en el libro que se publique haya un capítulo sobre los críticos de arte!

La A6 cuando disipa la niebla

¿Cabe la posibilidad de que en pleno siglo XXI, concretamente en 2023, un artista produzca una obra pictórica plenamente contemporánea sin renunciar de manera explícita a la tradición? La exposición de Alejandro Pastor, titulada *La A6 cuando disipa la niebla* expuesta en la galería Bea Villamarín

en Gijón se sitúa exactamente en ese lugar incómodo, una pintura que no niega el presente, pero que tampoco se desprende de los recursos históricos que la tradición ofrece.

Es una muestra compuesta de unas quince piezas, en las cuales el artista emplea una técnica mixta sobre lienzo, con formatos variados que van desde dimensiones pequeñas (30 x 40 cm) hasta otras más amplias (97 x 195 cm). Dentro de su técnica mixta hablamos de óleo, sprays, lápices de colores y pasteles al óleo.

En una primera aproximación a la obra, es probable que al espectador le vengan a la mente referencias como *El jardín de las delicias* de El Bosco o determinados paisajes de la tradición flamenca, especialmente los de Joaquín Patinir. Sin embargo, si se intenta ir un paso más allá y profundizar en la imagen, comienzan a aparecer ciertas concomitancias con el universo surrealista.

Los paisajes oníricos y deliberadamente planos en los que Alejandro Pastor sitúa sus escenas remiten a imaginarios próximos a artistas como Leonora Carrington o Salvador Dalí, y también a otros más contemporáneos como David Hockney o Edward Hopper. En el caso de Hopper, esta relación se hace especialmente evidente en la manera de construir una atmósfera de soledad, una sensación que, de forma más o menos explícita, también atraviesa la obra de Pastor.

No obstante, la referencia a *El jardín de las delicias* va más allá de las similitudes compositivas o paisajísticas. Existe un nexo temático que resulta especialmente significativo. En el tríptico de El Bosco, las distintas escenas quedan articuladas en torno a la idea del pecado, profundamente ligada a una visión religiosa del mundo. En la obra de Alejandro Pastor aparece un componente sexual que, en otro contexto histórico, podría haber sido leído desde ese mismo prisma del pecado, pero que aquí se presenta como un elemento normalizado dentro de la experiencia contemporánea.

La representación reiterada de la homosexualidad no tiene una intención provocadora o de transgresión moral, sino que se entiende como el deseo de aceptar estas sexualidades como normativas, desplazando el peso simbólico del pecado hacia una reflexión más amplia sobre el deseo, la identidad y una sensibilidad, acorde con nuestra realidad social actual.

Los jardines y paisajes que aparecen en sus cuadros funcionan como telones de fondo, espacios escenográficos que enmarcan la acción. Sin embargo, estos entornos no son el verdadero protagonista de la obra, sino que sirven para reforzar la presencia y el protagonismo de las figuras.

Estas figuras humanas están claramente adaptadas al mundo contemporáneo. En ellas se normalizan aspectos que en otros momentos históricos resultaban problemáticos o incómodos, como la desnudez, la diversidad corporal o la sexualidad.

Además, cada una de las obras de Alejandro Pastor parece construirse a partir de una multiplicidad de escenas autónomas. Podríamos entender cada cuadro como un conjunto de pequeñas narraciones independientes que conviven en un mismo espacio pictórico. De hecho, estas escenas podrían aislararse, recortarse e incluso integrarse en otros cuadros del artista sin que se percibiera una ruptura visual o conceptual. Esto refuerza la idea de un universo coherente y reconocible, en el que las figuras y las situaciones se repiten, se desplazan y dialogan entre sí dentro de un mismo lenguaje plástico.

Si examinamos a los personajes que aparecen en las obras, observamos que algunos se repiten de manera recurrente: un mago, un fantasma, un esqueleto o incluso un macho cabrío. Estas figuras reaparecen a lo largo de las distintas piezas, lo que permite establecer una conexión entre ellas y entender que la narración no reside tanto en cada obra de forma aislada como en el sentido que adquieren en su conjunto.

En el caso del macho cabrío, resulta especialmente

significativo su valor simbólico. Tradicionalmente asociado a lo instintivo, lo sexual y la lujuria, este elemento atraviesa muchas de las obras de Alejandro Pastor y remite, además, a una genealogía iconográfica concreta, como la presente en ciertas pinturas de Goya, donde el macho cabrío aparece como figura central en escenas de aquelarre. Sin embargo, mientras que en Goya estos rituales están vinculados a lo demoníaco y a una imaginería del miedo, en la obra de Pastor los rituales adquieren un carácter distinto. No se trata de ceremonias de conjuro o de expulsión del mal, sino de rituales asociados a la alegría, a la celebración y a la comunidad. La celebración como gesto último, casi necesario, para atravesar las vicisitudes, los temores y las inquietudes que atraviesa el ser humano.

Los vicios humanos salen a la luz: la fragilidad, los temores, la convivencia con los demás, así como con nuestro propio mundo interior, la soledad o la tentación. Frente a todo ello emerge con fuerza la nostalgia, entendida como la evocación de momentos alegres, familiares e íntimos, y el enorme deseo de volver a habitar en ese recuerdo y en ese paraíso perdido en el que alguna vez fuimos felices. El fin último de esta muestra es entender cómo la celebración y la reunión con el próximo siempre podrán combatir el dolor.

Y respondiendo a la pregunta inicial, solamente recordar la cita de Eugenio D'Ors "Todo lo que no es tradición, es plagio".

Goya en el relato artístico

español

El ideal y la imagen que de Goya se ha tenido en la posteridad no está basada en los complejos rasgos de la personalidad de este genio del arte universal, sino en los tópicos asumidos a partir de lo que otros vieron. A Goya se le han dedicado desde salas museísticas, pasando por esculturas, la celebración de exposiciones de carácter multitudinario, hasta la vulgarización de su arte tanto en la cultura visual como en la popular. De estas y otras muchas más cuestiones se centra Guillermo Juberías Gracia (Zaragoza, 1994) en su nuevo libro de largo título *Culto a los maestro e identidad nacional: Goya como referente para la cultura visual española (1868-1928)*, editado por la Institución Fernando el Católico, y elaborado a partir de su tesis doctoral en Historia del Arte. Dividido en tres bloques bien diferenciados, el libro profundiza desde la teoría de la recepción desde la Historia del Arte, el complicado proceso de canonización vivido por el maestro aragonés durante el periodo comprendido entre la Revolución Gloriosa (1868) y el primer centenario del fallecimiento (1928).

La cuestión nacional

La Revolución de 1868, conocida como la “Gloriosa”, trajo consigo consecuencias en el sistema artístico español. El derrocamiento de la monarquía tuvo un impacto fundamental en la gestión de los bienes culturales que habían sido propiedad de la Corona. En lo que respecta a la obra de Goya que perteneció a las colecciones reales, pasó a ser patrimonio de la nación, lo que permitió el estudio de su obra. En 1871, la llegada al poder de una nueva dinastía encarnada en la figura del italiano Amadeo de Saboya, la proclamación en 1873 de la Primera República y la posterior Restauración borbónica de 1874, puso en peligro el proyecto de la construcción del Estado Liberal articulado durante el reinado de Isabel II.

Durante el Romanticismo, el nacionalismo alcanzó su auge, que culminó con las unificaciones de Italia y Alemania. España no se quedó atrás y, al igual que el resto de europeos, fundamentó su propio canon histórico, artístico, literario y musical más o menos representativo del “carácter español”. En el ámbito artístico, la pintura, al igual que otras manifestaciones artísticas, sirvió como instrumento político, esto permitió la canonización de maestros como Velázquez, Murillo, Goya o el Greco. Velázquez y Murillo fueron, de todos los maestros antiguos de la pintura española, los más reivindicados como modelo para la regeneración del arte nacional. No será hasta finales de la centuria cuando Goya y el Greco comenzaron a cobrar importancia. Esta canonización vino a confirmar la puesta en valor que la tradición pictórica nacional vivió durante la Restauración.

Zuloaga fue un pionero en la reivindicación de la pintura del cretense, hasta entonces infravalorada y calificada como decadente. Del mismo modo que sucedió con Goya. Ambos artistas tenían en común una importante característica que fue apreciada por los pintores españoles del 98, su carácter colorista, lo que sería comprendido en su totalidad en época contemporánea. La celebración del Centenario del Greco en 1914 y la inauguración de la Casa Museo en Toledo contribuyó a la reivindicación de su figura. Lo mismo sucedió con Goya desde Aragón, con la inauguración en 1917 en Fuendetodos del museo de reproducciones fotográficas y las nuevas escuelas ubicadas junto a la casa natal. En octubre de ese mismo año tuvo lugar una romería hasta la localidad natal del pintor encabezada por lo más granado de la intelectualidad del momento: Zuloaga, Falla o el escultor Julio Antonio, autor del monumento a Goya cuya primera piedra fue colocada en la romería.

Goya y los artistas aragoneses

Dos exposiciones promovidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis y sus miembros fueron relevantes en la consagración de Goya en Aragón. La primera fue la

titulada *Zuloaga y los artistas aragoneses*, en el Museo de Zaragoza, puesto que se trataba de la más ambiciosa presentación de obras del pintor vasco -veinticinco obras en total que suponía un recorrido por toda su trayectoria-celebrada en nuestro país. Zuloaga se decidió por exponer en Zaragoza antes que en Madrid, Barcelona o Bilbao, lo que atrajo a la ciudad no pocas personalidades. La segunda fue el proyecto de exposición de retratos aragoneses realizados por los mejores retratistas españoles desde Juan de Juanes hasta Gárate, sin especificar sin embargo el título del cuadro en cuestión.

Otro punto importante fueron las alegorías y los homenajes realizados por artistas aragoneses e inspiradas, de una u otra manera, en la obra de Goya. El autor del libro destaca autores como: Marcelino de Unceta, Joaquín Pallarés, Ángel Díaz Domínguez, Rafael Aguado Arnal, Santiago Pelegrín, Joaquina Zamora, Martín Durbán, Lasuén, Antonio Aramburu o Juan José Gárate con su *Vista de Zaragoza* (1908, Diputación Provincial de Zaragoza), de clara alusión a *La pradera de San Isidro* de Goya (1788, Museo Nacional del Prado), y años más tarde, con el lienzo titulado *Goya y las majas* (1929, Museo de Zaragoza).

Lo goyesco

Lo goyesco sirvió para ofrecer una visión edulcorada y nacionalista de la segunda mitad del siglo XVIII en España. Esa misma apreciación ya se vislumbra en los testimonios de ciertos intelectuales que, al albor del centenario de 1928, comenzaban a cuestionar el valor de lo goyesco. Sin embargo, ocurrió todo lo contrario, el centenario del fallecimiento del artista supuso la consagración definitiva de Goya, el ascenso al podio del arte español del que ya no descendería. La cultura española de la segunda mitad del siglo XIX asumió lo madrileño como de raíz castiza, que, junto con el andaluz, era identificado con la esencia de lo español. Sin embargo, a partir de los años 70 del siglo XIX, se aprecia una crisis del

costumbrismo romántico que había tenido especial fuerza en los focos andaluces y madrileños.

Todo ello no significó el abandono definitivo de la pintura de costumbres, pero sí es posible apreciar en la representación de majas y majos un interés más etnográfico en la captación de unos tipos sociales de tiempos pretéritos que comenzaban a desaparecer. Todo ello tuvo necesariamente un reflejo en las artes plásticas, especialmente en la pintura. Debemos de tener en cuenta que la mayoría de las imágenes femeninas fueron realizadas desde la óptica masculina. Los cuadros realizados en esa época reflejaban la concepción que los artistas varones tenía de las mujeres, generando arquetipos muy conocidos como la *femme fatale*. Los años 80 del siglo XIX fueron propicios en la representación tanto de escenas goyescas como de tipos extraídos de la España de Goya. Numerosos fueron los pintores de muy diversas regiones españolas que prestaron atención a las majas como personaje, recreando escenas que, en ocasiones, buscaban la fidelidad a la época que evocaba y en otras, en cambio, presentaban una mayor libertad compositiva. En cambio, en la pintura de comienzos del siglo XX, más que representar a majas, los artistas idealizaron la imagen de la mujer moderna portando atuendos castizos: mantillas, peinetas, mantones de manila, abanicos de estilo antiguo y vaporosos vestidos de encaje que recuerdan precisamente a los retratos de la corte realizados por Goya. Además de todo esto, la pintura de género de inspiración goyesca también recreó escenas conformadas por multitud de personajes propios del Madrid de finales del siglo XVIII y del universo taurino. Otro tipo de escenas muy presentes tanto en los sainetes como en la pintura decimonónica fueron las imágenes de verbenas y romerías, siendo la más popular y conocida la de San Isidro, patrón de la capital. Durante el franquismo, lo goyesco castizo cobrará una fuerza renovada encajando perfectamente con la concepción que la dictadura tuvo de las manifestaciones folclóricas.

A lo largo de este libro hemos podido corroborar cómo la

figura de Goya fue utilizada desde finales del siglo XIX con fines políticos, ideológicos, identitarios y comerciales, que se analiza en un complejo proceso evolutivo que va desde la mitificación hasta la conversión en leyenda.

ARS EX INDUSTRIA, el arte como espejo de la cultura y el patrimonio industrial vascos

ARS EX INDUSTRIA. El arte como espejo de la cultura y el patrimonio industrial vascos, es una exposición colectiva que homenajea la huella de la industrialización vasca y su patrimonio cultural, organizada por la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP) como una de las actividades centrales de su 40º aniversario. La muestra reúne 36 obras de artistas vascos, nacionales e internacionales que, desde los años 80 hasta hoy, han reflexionado sobre el universo estético, simbólico y social de la industria.

A través de pintura, escultura, fotografía, instalación y vídeo, la exposición no se limita a documentar el pasado, sino que lo interpreta, lo transforma y lo resignifica, utilizando el arte como herramienta de memoria, emoción y proyección hacia el futuro.

El comisariado de la exposición corre a cargo del artista y doctor en Bellas Artes **Alberto Salcedo Fernández**, especialista reconocido por su trabajo en la conexión entre práctica artística, contexto territorial y memoria industrial. Gracias a su dirección, la exposición desarrolla una narrativa visual

rica, múltiple y evocadora, que evidencia el papel de la industria como fuente de inspiración artística a lo largo del tiempo.

ARS EX INDUSTRIA es un reconocimiento a quienes han sabido valorar y proteger la herencia de la industria en nuestra historia. Supone una toma de posición clara y firme: el patrimonio industrial no solo merece ser preservado, sino también convertirse en una fuente de inspiración para el presente y el futuro. Para los organizadores, “la industria no solo forjó estructuras de acero, ladrillo y cemento: también forjó cultura. Dio lugar a valores, estéticas, memorias familiares, formas de resistencia y comunidades en transformación. Esta exposición es también un homenaje a esa dimensión intangible, a la memoria sensible de la industrialización, esa que pervive en la obra de quienes han hecho del arte un espejo de nuestra historia reciente”.

Varias generaciones de artistas vascos trabajaron influenciados por la industria. En un país como Euskadi era imposible abstraerse de ella. La arquitectura fabril, las chimeneas, el paisaje minero, la imbricación urbana entre ciudad y fábrica y sus límites difusos, el humo, el olor del metal de las fundiciones, el sonido de las sirenas llamando a los tajos y marcando el ritmo de cada jornada, los accidentes laborales, la indignación, la lucha solidaria, la represión...

Eduardo Sourrouille, Juan Carlos Eguillor, Agustín Ibarrola, Jesús Mari Lazkano, Iñaki Izquierdo, Fidel Raso, Jesús Ángel Miranda, Juantxu Rodríguez, Vinicius Libardoni, Carlos Cánovas, Santiago Yaniz, Ana Olías, Xabier Otero, Joan Fontcuberta, Itxaso Díaz, Igor Rezola o el propio Alberto Salcedo, son algunos de los artistas que abordan en sus obras la omnipresencia de lo industrial en Euskadi: la fábrica en la ciudad y la mina en los montes. “En ellas se forjaron saberes técnicos, relaciones sociales y luchas colectivas que lograron las grandes conquistas sociales del siglo XX. Hoy, en un contexto postindustrial, aquellas estructuras de hierro y

hormigón se han transformado en lugares de memoria, símbolos de una identidad colectiva que la AVPIOP se esfuerza por preservar y reinterpretar", señalan los organizadores.

La muestra incorpora además un componente didáctico y divulgativo que se plasmará en foros y espacios de intercambio para seguir alimentando la memoria colectiva. Mientras la exposición permanezca abierta, la AVPIOP pondrá en marcha un amplio programa de actividades públicas que incluirá encuentros con los artistas participantes, conversaciones abiertas y sesiones con especialistas en patrimonio, arte e historia industrial.

La intención es generar lugares de reflexión conjunta sobre los desafíos que afronta el patrimonio industrial vasco de cara al futuro, en cuanto a su conservación, su utilidad social, su reinterpretación contemporánea y su transmisión a las nuevas generaciones.

Limbo, Enrique Radigales

La exposición *Limbo* de Enrique Radigales trasciende la mera retrospectiva para convertirse en una meditación urgente y profunda sobre la vida y la muerte de la tecnología en el siglo XXI. El artista nos invita a un territorio conceptual bautizado como *Limbo*, un espacio de indeterminación digital que él rescata como metáfora del presente. Radigales articula un discurso multidisciplinar en el que la hibridación pictórica dialoga con los nuevos medios, y el pasado digital no es desecharlo, sino rescatado y materializado; un acto de resistencia poética que busca reactivar la memoria frente a la caducidad tecnológica y la voracidad de la obsolescencia. Esta obra de arqueología tecnológica desmantela la aparente pureza del sistema binario y aborda la disolución de los límites

entre lo biológico y lo maquínico, y el diálogo entre la acción caótica del ser humano y la previsibilidad algorítmica. Su propuesta culmina con una perspectiva crítica que desenmascara la supuesta intangibilidad de la red, poniendo de relieve su materialidad y señalando los severos costes hídricos y energéticos que la sustentan. *Limbo* es, en definitiva, una muestra conceptualmente densa y formalmente atractiva, que obliga al espectador a negociar con el presente desde esa fructífera zona de ambigüedad.

La solidez conceptual de la exposición se apuntala en una exquisita labor de comisariado por parte de Nerea Ubieta, que traza una línea temporal clave en la trayectoria de Radigales. Al reunir obras que abarcan desde el año 2009 hasta la actualidad -incluyendo las nuevas piezas creadas exprofeso para el contexto del Museo Pablo Serrano-, la muestra no solo ofrece un panorama de sus reflexiones históricas, sino que permite constatar el aumento progresivo de la madurez del artista. A lo largo de estos quince años, se evidencia cómo el artista ha ido pulimentando su conceptualización hasta alcanzar una delicadeza formal y una calidad argumental que brillan con especial intensidad en las obras más recientes.

La maestría de Radigales se manifiesta en su capacidad para disolver, de manera brillante, los límites entre técnicas y soportes, llevando a cabo una relectura audaz de la hibridación pictórica que incluye el cable, el residuo y el dato como elementos compositivos. En este universo, su trabajo se centra en el proceso de conexión entre el paisaje, su sonoridad y la infraestructura digital. Este enfoque culmina en la serie final de la exposición: *Depósito y pino* (2025), *BSC/Vadiello* (2008-2025), *Vadiello* (2025) y *Valdabra* (2025). Lo más notable de este conjunto es precisamente el diálogo impecable que se establece entre ellas, pese a la técnica dispar empleada en cada una. La sinestesia es clave: el artista logra capturar la esencia de la geografía a través de la instalación, donde el elemento matérico y sencillo de

Depósito y pino -un depósito de agua que invita al descanso y a la escucha- conecta sensorialmente con la pieza *BSC/Vadiello*. De este modo, Radigales une de forma sutil el paisaje físico con el peso tangible de la infraestructura tecnológica.

El artista consolida así su estatus como un creador que navega con pericia entre la tradición matérica y la potencialidad de los medios digitales, una dualidad que la muestra materializa con coherencia formal y conceptual en un diálogo entre la memoria digital y la crítica a la obsolescencia. Al presentar una reflexión sobre la materialidad de la red y sus implicaciones geográficas, *Limbo* ofrece una perspectiva necesaria que estimula el cuestionamiento sobre el presente tecnológico.

Libro consagración de una trayectoria artística

Nos encontramos ante un libro imprescindible. KAUFMAN [James Alexander Marr] (Hitchin, Inglaterra, 1975) reside y desarrolla su labor artística desde Benidorm (Alicante), ciudad en la que creció y cuyo Ayuntamiento ha contribuido a la publicación de esta obra. Más que un artista urbano –término que a menudo se asocia de manera restrictiva al ámbito de la ciudad–, conviene considerarlo un auténtico creador de espacios públicos, dado que su trabajo se expande también hacia territorios rurales, cuestionando los límites tradicionales de esta práctica.

La producción de KAUFMAN se articula en torno a tres nociones esenciales: lo urbano, la abstracción y la geometría, cuya interrelación constituye la esencia de su propuesta plástica.

En la confluencia de estos conceptos, las líneas rectas y las formas geométricas se transmutan en signos y símbolos que conforman un lenguaje visual propio. Dentro de este universo, lo lúdico ocupa un papel determinante, proponiendo al espectador una experiencia de reinención del espacio y del mundo. El ámbito urbano se mantiene como una constante en su obra, ya sea mediante intervenciones directas sobre el entorno o a través de la recuperación de materiales y fragmentos del mobiliario urbano que se incorporan al proceso creativo. En consecuencia, el reciclaje y la reutilización se erigen en fundamentos de su práctica. Aunque su obra revela ecos de referentes como **Mondrian** o de creadores surgidos del post-grafiti, su principal fuente de inspiración continúa siendo el propio entorno vital –ya sea el tejido urbano o el universo mediático digital que configura nuevas realidades perceptivas–.

El volumen reúne una cuidada selección de trabajos que abarcan desde su serie inaugural “*Celosías*” (2011) hasta “*Tubular*” (2023–2024), abarcando quince años de trayectoria fértil, coherente y sostenida. La publicación resulta oportuna y necesaria, especialmente en un contexto en el que escasean los catálogos y monografías dedicados a artistas que operan en el espacio público –salvo honrosas excepciones–.

La aparición de KAUFMAN en la escena artística alicantina fue especialmente significativa. Su primera propuesta, presentada en la convocatoria de Arte Joven del Centro 14 –dependiente de la Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Alicante–, consistía en una veintena de pinturas abstractas derivadas de un estudio previo sobre las celosías de Benidorm. A ellas acompañaba un extenso corpus de investigación compuesto por fotografías, dibujos, esculturas, vídeos e instalaciones, todo ello en sintonía con la actual cultura de archivo que caracteriza buena parte de la creación contemporánea.

Sin detenernos en el análisis detallado de sus distintas series –labor que compete al propio libro–, resulta pertinente

destacar la última de ellas, “*Tubular*” Concebida como herramienta y juego, esta propuesta genera combinaciones de formas de manera fluida y aleatoria, que el artista posteriormente traslada a muros y soportes diversos. Su interés reside en la participación que promueve y en su actualización –casi una metáfora del presente digital– de la experiencia que, en su día, lleva a cabo otro creador alicantino, **Eusebio Sempere**, en el *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas* del *Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*. Aquel proyecto pionero integraba los primitivos ordenadores de la época, fichas perforadas y fórmulas matemáticas como herramientas para la experimentación estética asistida por tecnología.

En suma, este libro se erige como un documento imprescindible, tanto recopilatorio como reflexivo, que da cuenta de una trayectoria artística coherente y de largo aliento, en un momento histórico en el que la hegemonía de lo digital parece relegar al libro impreso a un segundo plano. Quizá por ello, en el futuro sea igualmente necesario reconocer las redes sociales como fuentes documentales válidas, pues en ellas se conserva una parte sustancial de la producción artística contemporánea que todavía no ha sido objeto de registro editorial.