

La práctica profesional del peritaje de obras de arte. Nuevos retos y multidisciplinariedad

Este libro surge del trabajo del grupo de investigación “Estudios Transversales en Creación Contemporánea”, de la Universidad Nebrija.

El Peritaje es un tema tan apenas tratado en la bibliografía académica, centrándose más en aspectos de mecenazgo y coleccionismo, debido a su relación directa con el mercado del arte.

Podemos citar como libro predecesor al que nos ocupa y siendo un libro de referencia en la materia, el libro de Luciano Delgado Tercero, publicado en 2019, “El Peritaje de obras de arte”.

Podemos entender los trabajos de tasación, autentificación y peritaje de obras de arte como las funciones que se le atribuyen al perito, el cual ha de tener unos conocimientos de alto nivel en procesos judiciales y extrajudiciales, por lo tanto la figura de experto, tasador y perito, van a estar íntimamente relacionadas.

El libro se estructura en tres bloques temáticos que aglutina 16 artículos muy heterogéneos, que tratan la cuestión desde aspectos artísticos, jurídicos y técnicos, enmarcados en 3 bloques temáticos: El perito de arte en el ámbito judicial e institucional, La multidisciplinariedad del peritaje y los casos prácticos de expertizaje y peritaje.

El primero de ellos aborda la figura del perito de arte en el ámbito judicial e institucional, con seis epígrafes vinculados

a conceptos tales como: "El perito y la autenticidad de las obras de arte", de Luciano Delgado Tercero, donde se plantea cómo hoy en día el peritaje, no sólo es tasación de obras, sino también autentificación, y por lo tanto valor. Una relación no exenta de responsabilidad y cautela, y sobre todo comparando y contemplando las anomalías del mercado. Como es el caso de EEUU y Francia, donde los expertos han tenido que afrontar numerosas demandas al emitir sus juicios de valor sobre la autoría de obras de importantes artistas, tales como: Leonardo da Vinci, Jean-Michel Basquiat o Roy Lichtenstein. Por todo ello han surgido cláusulas que impiden la denuncia de los expertos para protegerlos, sobre todo en el mundo anglosajón. El autor aconseja por ello basarse en los tres pilares fundamentales del peritaje: la documentación, los estudios científico-técnicos y la opinión del experto. De este modo la figura del perito se configura como un ente interdisciplinar, que como agente del mercado del arte, hace de este un sector donde brilla la transparencia y el buen funcionamiento para el estudio de la autenticidad y el valor económico de las obras de arte, de la manera más objetiva, imparcial y ética posible.

En el segundo capítulo, en lo referente al régimen de responsabilidad civil de los peritos de arte, Yolanda Bergel Sainz de Baranda expone que aunque en España no se han emprendido muchas acciones judiciales contra los peritos de obras de arte por responsabilidad civil en el desempeño de su labor, sí es algo habitual en Francia o el mundo anglosajón. Para evitar daños innecesarios, es importante conocer el contrato de peritaje, pero también todas las consecuencias que deriven de la buena fe, los usos y la ley. Tras abordar las obligaciones de las partes en el contrato de peritaje de obras de arte, la autora establece la propuesta de recomendaciones para un correcto informe pericial, planteando a su vez el régimen de responsabilidad extracontractual de los peritos de obras de arte.

En el tercer capítulo se realiza una reflexión sobre la figura del perito de bienes culturales en los procesos penales argentinos, realizando el análisis de diferentes casos emblemáticos de peritaje en juicios criminales, como los incunables impresos del siglo XV, el inmueble del Fondo Nacional de la Artes, o el robo y venta de una máscara *mortuoris* de Benito Quinquela, así como el reclamo presentado por el Estado peruano sobre pinturas de la colección de la estancia “Acelain”, de Enrique Larreta, en el texto se pone en valor cómo en todos los procesos, el informe de los peritos es una de las premisas a presentar en los procedimientos judiciales, de ahí su vital importancia y su correcta diligencia.

En lo referente a la actuación de los peritos tasadores en el ámbito judicial y su problemática, Cristina Inglada Fernández plantea la regulación de los honorarios periciales en determinados procedimientos penales, así como el papel de los colegios profesionales en la impugnación de honorarios, para afrontar finalmente la liberalización de los servicios profesionales en España. Todo ello defendiendo sobre todo los medios para evitar el intrusismo profesional, denunciándolos en tal caso, y llevándolos a los tribunales.

En el quinto de los artículos que nos compete, se analiza la relación de los peritos y los seguros de obras de arte, de la mano de Ana Suárez Gisbert, que analiza en primer lugar la legislación vigente, la Ley General del seguro 50/1980, de 8 de octubre, así como los tipos de seguro de obra de arte y las cláusulas específicas, analizando el seguro clavo a clavo y otro tipo de seguros que se pueden dar en relación al peritaje de obras de arte. Por otro lado, aborda las obligaciones específicas del asegurado en un seguro de obras de arte, así como la figura del perito de obras de arte y su intervención, (mencionando cómo en la Guía de buenas prácticas de la Pericia Judicial Civil de la Unión Europea se contempla la obligatoriedad de suscribir un seguro que cubra la

responsabilidad vinculada al perito), para finalizar con las actuaciones del perito y su situación frente al robo, así como los requisitos que ha de cumplir el perito de arte profesional. Sin duda, según la autora, valorar el objeto y el alcance del siniestro es uno de los retos más importantes a los que se enfrenta un perito, poniendo en juego la autoría y la autenticidad de las obras analizadas, cuyo dictamen puede tener consecuencias importantes, para el asegurador y para el asegurado.

En el siguiente capítulo se plantea la cuestión de los profesionales del peritaje y la tasación de obras de arte y antigüedades en su relación con el Estado como protector del patrimonio histórico español, Realizado por Andrea Pérez Envid. Un texto lúcido, clarificador y sistemático, donde se sintetizan todos los procedimientos administrativos y judiciales del trabajo de peritaje de bienes patrimoniales, para salvaguardarlos y conservar su valor patrimonial. Desgranando en primer lugar los diferentes niveles de protección de los bienes culturales del patrimonio histórico español según la legislación vigente, así como la relación del Estado con el mercado y los beneficios y exenciones fiscales existentes, abordando cuestiones muy importantes como la exportación y la importación de bienes culturales, así como el papel fundamental que desempeña la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. Una síntesis magnífica de procedimientos y régimen jurídico que se convierte en texto de lectura obligada para quien esté inmerso en el estudio de la materia.

El segundo bloque temático, se enfrenta a la multidisciplinariedad del peritaje, donde se analizan la utilización de métodos científicos y herramientas de análisis, para poder elaborar diagnósticos rigurosos y diligentes. Comenzando este bloque, el texto de Isabel Menéndez Martínez trata los actores y fundamentos del peritaje de obras de arte, iniciando con una introducción a la historia del peritaje,

desde las primeras noticias de peritaje para valorar el precio de una obra, en el siglo XVI, hasta la primera regulación oficial para ejercer como perito judicial en 1880, así como la evolución jurídica y el progreso de la ciencia del peritaje a lo largo de la historia. En un segundo epígrafe Isabel plantea la multidisciplinariedad en el peritaje como una condición *sine qua non*, donde la autenticidad, la conservación y la perdurabilidad, son conceptos diferenciados pero interrelacionados, que son tratados de manera elocuente y exhaustiva en el texto, para finalizar con el estudio de mercado, y el trabajo estadístico-matemático, siendo factores determinantes en la tasación de una obra de arte. Sin duda argumentaciones con intención de protocolizar y habilitar una verdadera ciencia del peritaje.

El segundo artículo de este bloque trata las herramientas y habilidades para la búsqueda de información relacionada con el peritaje de obras de arte, de la mano de Isabel de Armas Ranero, partiendo de las fuentes de información, analizando y desgranando las distintas bases de datos bibliográficos, así como las fuentes institucionales, iconográficas y de procedencia de las obras, las fuentes de información para la crítica de arte, el coleccionismo y el mercado de arte, sin duda un repaso exhaustivo y pormenorizado de las mismas, con intención de crear un punto de partida, objetivo, fiable y eficaz a la hora de realizar el peritaje de obras de arte.

Para poner el broche final el segundo bloque, enfocado a la interdisciplinariedad, cabe destacar, de un lado, el artículo de Andrés Sánchez Ledesma dedicado a los estudios técnicos como apoyo a la expertización de obras de arte, así como otra de sus intervenciones, junto a Luciano Delgado en relación al aporte creciente de los estudios científico-técnicos a la investigación y el peritaje de obras de arte. En el primero de ellos se desvelan las más importantes técnicas para el análisis científico de los materiales y así poder determinar la datación de las obras de arte, así como otros aspectos a

valorar en el estudio de las obras que ayuden a su peritaje con una correcta gestión de la información a partir de los datos analíticos obtenidos. En el segundo de los textos mencionados, se analiza no tanto las técnicas, como los datos relevantes obtenidos mediante el análisis de la materia constituyente de las obras que nos pueden permitir una datación y por tanto autentificación de las obras realmente eficaz, rigurosa y fundamentada en datos empíricos.

Otro de los artículos finales que engloba este bloque, se trata del de Begoña Valdivieso Álvarez de Toledo, respecto al proceso de investigación y catalogación de la obra de arte en las salas de subastas en España. Remarcando la singularidad y condicionantes de este ámbito, donde se pretende exponer un planteamiento de trabajo que cubra las carencias existentes en el sector. Desde una aproximación a la metodología a utilizar, así como la casuística que a la que pueden enfrentarse los profesionales en este ámbito. Resaltando la importancia de la investigación, así como el carácter multidisciplinar del proceso de catalogación.

El tercer bloque y último del libro, se centra en el análisis de casos prácticos de expertizaje y peritaje, como es el caso de la porcelana china azul y blanca de carraca y de transición, abordada por Cinta Krahe Noblett, realizando un estudio pormenorizado de las características técnicas de las mismas, así como la tasación de las mismas.

El segundo de los casos prácticos analizado es el análisis de la obra *Una leona* de Cecilio Pla, por Greta García Hernández, David Juanes Barbér, Livio Ferrazza y Gemma M^a Contreras Zamorano, que realizan un estudio multidisciplinar basándose en la investigación documental, la investigación histórica y estilística.

Con el sugerente título de “la autenticidad más allá de la materialidad” realizado por Gustavo Perino y María Alejandra Leyba, abordando la autentificación de una obra de Lino Eneas

Spilimbego, investigando no sólo el contexto, sino analizando también la obra desde un punto de vista técnico y estético, demostrando mediante los análisis científicos la autoría de la obra y por lo tanto su correcto peritaje.

En lo referente al arte seriado, el heliograbado y su adaptación mediante procesos fotográficos en el grabado calcográfico, es presentado por Elisa M^a Díaz González, quien partiendo del concepto original de estampa, y analizando la técnica del calco mediante instrumentos ópticos, y la reproducción técnica de dibujos, analiza y describe la técnica del heliograbado y su relación con el libro de artista, pudiendo así exponer un caso práctico de gran interés tanto a nivel técnico como en su parangón con la valoración de este tipo de estampas.

Para realizar el cierre del libro, Diana Angoso de Guzmán, coordinadora del mismo, nos lanza una pregunta: ¿Originalidad o altura creativa? Se trata del estudio de caso sobre la noción de originalidad en el dictamen de la obra de Keith Haring. Basándose en el estudio del dictamen pericial que consistió en un análisis comparativo entre dos obras, un caso de estudio que va más allá de la tasación, autentificación o peritaje, aplicado a cuestiones de derecho de propiedad intelectual.

Sin duda el broche de oro a un libro que es más un compendio del saber, donde muchos autores, expertos en la materia, con una gran trayectoria académica y profesional, se enfrentan al reto de desgranar la ciencia del peritaje, sus normativas, sus procedimientos, sus características y sus entresijos, en un mercado del arte muy complejo, donde en el ámbito del peritaje, por encima de todo, ha de primar la verdad, la diligencia y el buen hacer.

María Dolores Gimeno: una aragonesa que en Barcelona se hizo gran ceramista

Esta retrospectiva se ha programado muy apropiadamente dentro del Festival CERC0 y también como complemento a la exposición *Aragón y las Artes, 1957-1975*, que culmina con una sala dedicada al apogeo experimentado durante los años setenta en Aragón por la producción artística cerámica y textil –con significativa representación de mujeres artistas–. También es muy oportuna la recuperación histórica que así hace el IAACC de una aragonesa, nacida en Cariñena en 1940, que a los doce años emigró con su familia a Barcelona, donde se formó en la Escuela Massana y desarrolló una brillante trayectoria como ceramista, cuyo hito inicial fue el Premio Ciudad de Barcelona, que ganó en 1972 con un friso de rostros jóvenes, que es una de las primeras piezas en la exposición, oportunamente mostrado junto a otras obras de curiosa iconografía, como el tótem premiado con segunda medalla en el XIII Salón de Arte de Martorell en 1975. Fue el lanzamiento de una prometedora carrera artística, marcada por referentes inmediatos catalanes, desde sus maestros de la Massana, como Josep Llorens Artigas o Antoni Cumella, a las otras reconocidas ceramistas de su generación como Elisenda Sala, María Boffill, Rosa Amorós, Madola, Magda Martí Coll, etc. Pero también encontró apoyos en el sistema artístico aragonés, pues su primera exposición individual se la organizaron en 1973 la galería S'Art de Huesca y la Gambrinus de Zaragoza, ciudades donde impartió sendas conferencias, tras lo cual volvería en 1975 para montar una importante exposición en la zaragozana galería Berdusán, cuyo folleto-catálogo figura en lugar destacado en la vitrina donde se han reunido muchos otros testimonios documentales y bibliográficos. Es estupendo que su hija Queralt Garriga y María Luisa Grau Tello,

conservadora del IAACC, nos la rescaten ahora de un relativo olvido, al que se alude con sentidas palabras en el folleto de mano, donde se califica de agridulce aquel periodo triunfal de la cerámica española moderna, porque las fluctuaciones del gusto nos habían oscurecido el brillo lejano de aquellos triunfos, que a su vez habían prendido cuando ya languidecía la tradicional alfarería popular. Hoy día vuelve a avivarse el interés por la cerámica –con Zaragoza como foco de referencia– y el feminismo nos hace revisar con mayor equidad el canon histórico-artístico, así que parece un momento propicio para que admiremos gracias a esta exposición la creatividad de una artista que bien merecía este homenaje. Me parece entrañablemente simbólico que las comisarias sean una mujer catalana y una aragonesa, ambas de una generación más joven que Dolores o Dolors, pues de las dos maneras llamaban a la protagonista. A mí me ha interesado especialmente contemplar en las paredes alrededor de la sala sus relieves, murales y los bocetos para frisos cerámicos –hubiera estado bien poner fotos de los que se llegaron a realizar– por sus evidentes semejanzas con los esmaltes de Pilar Burges o los murales de Galdeano, Grávalos y Cuní; pero también es muy cuidado el montaje en el espacio central, sobre airoso soportes de diferentes alturas, para poner en realce las piezas moldeadas en torno o a mano. Estas últimas, con sus variadas texturas o materiales, son a veces experimentos muy vanguardistas y otras parecen remitirse a atávicos primitivismos, entre los que creo reconocer influencias de las vasijas ibéricas. La evolución de lenguajes –desde la figuración a las formas abstractas, más dominantes – y de técnicas –sobre todo el gres– queda bien evidenciada en la exposición, cuyo título reivindica el barro como una “materia elocuente” y ese mensaje también se refuerza con un no menos elocuente texto de la artista contra la absurda categorización de “arte menor”.

Más allá de la línea. Pilar Moré

En este idílico espacio del artista Miguel Ángel Domínguez y su familia, dirigido por su hija Marta, lugar de reunión, deleite y contemplación de estupendas muestras de arte, hemos asistido a la exposición de Pilar Moré. Artista formada en el estudio de Joaquina Zamora y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza, lleva toda su vida pintando y setenta años exponiendo y recibiendo premios, desde los catorce años. Obtiene, entre otros, el premio Aragón-Goya de artes plásticas y el Gran Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Es académica de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Se trata de una artista vocacional que ha venido realizando, también, escultura, collage, instalaciones y libros de autor. La muestra que vemos está cuidadosamente elegida por la comisaria de la misma, la crítica de arte Desirée Orús, que en la presentación explica el significado de *Más allá de la línea*, la línea es la que le ayuda desde sus inicios en la composición de su obra, es el sustento en el que se apoya la artista desde sus primeras obras y le acompaña en toda su trayectoria.

Su abstracción es geométrica, líneas rectas, curvas, retículas, cuadrados, rectángulos, círculos, la combinación de todos dan a sus composiciones dinamismo y tensión, proporción y ritmo. Muy importantes en esta artista son sus obras circulares, *tondos*, con los que crea un juego de cuadrados y redondos, cuadros circulares cuyo interior contiene formas cuadradas y formas circulares enmarcadas en cuadrados. Sobre fondos negros o blancos encontramos cinco grandes *tondos* que nos transmiten espiritualidad, elevación, comunión con el universo.

Moré domina el color, una obra de un azul intenso que desciende hacia el negro profundo, nos llena de melancolía hasta que, fijando la mirada en la parte superior, blanco y nápoles le dan la luz que lo llenan de esperanza. Otro, en el que demuestra su perfección en el uso del blanco, *piel de luna*, como denomina la pintora a este color, y al que dedicó una etapa de su larga trayectoria artística. El rojo es otro de sus colores preferidos, presenta un dípticovibrante, impactante, de distintas intensidades, al que le añade veladuras en blanco o azul, dos finas líneas verdes, apenas visibles, son la pincelada genial. Con predominio de rojo podemos contemplar otras dos obras, un díptico, prácticamente reducido a dos colores, sus tonos intensos de rojo y azul, con sus característicos óvalos y círculos y una obra en rojo oscuro sobre fondo negro en donde el punto de luz lo da un círculo blanco a modo de luna.

En muchas de estas composiciones, de técnica mixta, descubrimos el gusto de la autora por el collage, ya que en ellos introduce diversos papeles y materia, otorgando a sus composiciones riqueza y expresividad. Es contemplar la maestría de toda una vida de dedicación al arte y a la investigación en la pintura, el color, la forma, los soportes y los materiales.

En estos momentos podemos ver en la exposición del IAACC Pablo Serrano, *Aragón y las artes 1957-1975*, una obra de la autora de 1962, *Montalbán*, esta obra se expuso, también, en la muestra realizada en la Casa de la Mujer en 2022, *Ellas estaban allí*, comisariada por Desirée Orús, en donde se presentaban obras de artistas femeninas, propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza de los años cincuenta y sesenta. Obtuvo el accésit en la exposición *Arte Zaragozano Actual*, preparatoria para el I Certamen Nacional de Artes Plásticas en 1962, alguien del jurado le dijo que no le daban el premio porque era *muy jovencita*, ya tendría tiempo... Se lo dieron a un hombre. Con independencia de que fuera algo normal en aquel momento, no

deja de ser injusto y muestra de la actitud hacia la mujer en esa época, y de lo luchadoras y pertinaces que tenían que ser las mujeres para poder llegar a las metas que se habían fijado.

En este idílico espacio del artista Miguel Ángel Domínguez y su familia, dirigido por su hija Marta, lugar de reunión, deleite y contemplación de estupendas muestras de arte, hemos asistido a la exposición de Pilar Moré. Artista formada en el estudio de Joaquina Zamora y en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza, lleva toda su vida pintando y setenta años exponiendo y recibiendo premios, desde los catorce años. Obtiene, entre otros, el premio Aragón-Goya de artes plásticas y el Gran Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Es académica de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

Se trata de una artista vocacional que ha venido realizando, también, escultura, collage, instalaciones y libros de autor. La muestra que vemos está cuidadosamente elegida por la comisaria de la misma, la crítica de arte Desirée Orús, que en la presentación explica el significado de *Más allá de la línea*, la línea es la que le ayuda desde sus inicios en la composición de su obra, es el sustento en el que se apoya la artista desde sus primeras obras y le acompaña en toda su trayectoria.

Su abstracción es geométrica, líneas rectas, curvas, retículas, cuadrados, rectángulos, círculos, la combinación de todos dan a sus composiciones dinamismo y tensión, proporción y ritmo. Muy importantes en esta artista son sus obras circulares, *tondos*, con los que crea un juego de cuadrados y redondos, cuadros circulares cuyo interior contiene formas cuadradas y formas circulares enmarcadas en cuadrados. Sobre fondos negros o blancos encontramos cinco grandes *tondos* que nos transmiten espiritualidad, elevación, comunión con el universo.

Moré domina el color, una obra de un azul intenso que desciende hacia el negro profundo, nos llena de melancolía hasta que, fijando la mirada en la parte superior, blanco y nápoles le dan la luz que lo llenan de esperanza. Otro, en el que demuestra su perfección en el uso del blanco, *piel de luna*, como denomina la pintora a este color, y al que dedicó una etapa de su larga trayectoria artística. El rojo es otro de sus colores preferidos, presenta un dípticovibrante, impactante, de distintas intensidades, al que le añade veladuras en blanco o azul, dos finas líneas verdes, apenas visibles, son la pincelada genial. Con predominio de rojo podemos contemplar otras dos obras, un díptico, prácticamente reducido a dos colores, sus tonos intensos de rojo y azul, con sus característicos óvalos y círculos y una obra en rojo oscuro sobre fondo negro en donde el punto de luz lo da un círculo blanco a modo de luna.

En muchas de estas composiciones, de técnica mixta, descubrimos el gusto de la autora por el collage, ya que en ellos introduce diversos papeles y materia, otorgando a sus composiciones riqueza y expresividad. Es contemplar la maestría de toda una vida de dedicación al arte y a la investigación en la pintura, el color, la forma, los soportes y los materiales.

En estos momentos podemos ver en la exposición del IAACC Pablo Serrano, *Aragón y las artes 1957-1975*, una obra de la autora de 1962, *Montalbán*, esta obra se expuso, también, en la muestra realizada en la Casa de la Mujer en 2022, *Ellas estaban allí*, comisariada por Desirée Orús, en donde se presentaban obras de artistas femeninas, propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza de los años cincuenta y sesenta. Obtuvo el accésit en la exposición *Arte Zaragozano Actual*, preparatoria para el I Certamen Nacional de Artes Plásticas en 1962, alguien del jurado le dijo que no le daban el premio porque era *muy jovencita*, ya tendría tiempo... Se lo dieron a un hombre. Con independencia de que fuera algo normal en aquel momento, no

deja de ser injusto y muestra de la actitud hacia la mujer en esa época, y de lo luchadoras y pertinaces que tenían que ser las mujeres para poder llegar a las metas que se habían fijado.

Francisco Rallo Lahoz: escultor de emociones y sentimientos

Nacido en Alcañiz, capital del Bajo Aragón (16/10/1924), el primer año de su vida lo pasó junto a sus padres fuera de nuestro país, en la ciudad francesa de *Clermont-Ferrand*, después del cual se vinieron a residir a Zaragoza. Ya en la capital del Ebro, estudia enseñanza primaria en la sección de externos del colegio Escuelas Pías para pasar después a estudiar en el colegio Joaquín Costa, cuyo director era el pedagogo y escritor Pedro Arnal Cavero. Entre los años 1939 y 1944 ingresa como aprendiz, un doce de octubre, en el taller de mármoles Lorán y paralelamente, se matricula en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Zaragoza. En esa época, el futuro escultor, compagina los estudios con el trabajo en calidad de aprendiz en el taller del escultor zaragozano Félix Burriel Marín (1888-1976). Entre los años 1945 y 1947 Rallo cumple el servicio militar en las localidades oscenses de Barbastro y Graus, a la conclusión de la vida civil, regreso a Zaragoza.

No es nuestra intención contar aquí la vida y obra del escultor turolense; sino poner en antecedentes la memoria viva de un escultor, cuya obra pública ha llegado a convertirse en la ciudad de Zaragoza en verdadero símbolo: *Niños con carpas* (1979), el *Caballito en homenaje al fotógrafo Ángel Cordero* (1991), ambos en la Plaza del Pilar o el *León del puente de Piedra* (1988/1990). Su recuerdo vuelve a nosotros en este año 2024 al cumplirse el centenario de su nacimiento. El Ayuntamiento de Zaragoza, en su Museo Pablo Gargallo, presenta en estos días una muestra retrospectiva titulada *Francisco Rallo Lahoz, infinita belleza*. La muestra, comisariada por Desiré Orús, recorre a través de 33 piezas procedentes en su mayoría de coleccionistas particulares, el legado familiar de Rallo Lahoz e instituciones como el propio Ayuntamiento de Zaragoza, la Diputación Provincial de Zaragoza, las Cortes de Aragón y el Museo de Teruel la obra más personal del artista.

El desnudo del cuerpo humano

Al contemplar en su conjunto las creaciones del artista que se exponen

en la muestra retrospectiva, somos conscientes de que es aquí donde Rallo expresa sus sentimientos y emociones más íntimos, con una clara inquietud humanista. En estas obras el artista reflexiona sobre el desnudo del cuerpo humano. Por otro lado, encontramos también una suerte de homenaje al oficio de escultor a través de las referencias universales a la desnudez estatutaria.

En el conjunto de la muestra prima la serenidad y el equilibrio en un variado abanico de técnicas, tamaños y materiales de lo más diversos: desde las maderas como las de cerezo, ciprés pino de Castilla, boj o el ébano, hasta piedras de diversa dureza como el alabastro, el mármol de Carrara (Italia), las piedras de Calatorao (Zaragoza) o de Fuendetodos. Los seis años que pasó con Félix Burriel representaron para Rallo una tradición que concebía a la escultura como un oficio. Lo que exigía a sus practicantes un lento, elaborado y reflexivo método que pretendía dejar huella en la perfección. En el caso de Rallo, a lo largo de su fecunda obra, supo abrir vías a la imaginación y con ello a la creatividad.

Los primeros desnudos escultóricos de Rallo datan de 1942; en la primera sala encontramos una obra datada en 1944, titulada *Esfuerzo* (bronce a la cera perdida) que se expone por primera vez. Será a partir de los años sesenta, cuando el artista desde el clasicismo relacionado con su maestro Burriel, evolucione hacia nuevas líneas experimentales de trabajo. Esto se comprende en la obra titulada *Hogar /Familia* (1963, madera de pino de Castilla, colección particular). Preside la sala un *Autorretrato* del artista inédito hasta la fecha (1988, terracota, colección particular).

Torsos

En las siguientes dos salas encontramos, por un lado, obras que recrean una de las temáticas más queridas por el artista como es la mitología clásica, acompañadas de figuras femeninas alargadas que potencian su dinamismo monumental y de otras figuras, representadas en la cotidianidad del mundo femenino.

A lo largo de la extensa trayectoria del artista fue realizando una serie de homenajes a grandes deportistas. En esta exposición destaca el torso dedicado a la gimnasta rumana *Nadia Comaneci* (1978, terracota con base de madera, colección particular). En esta figura, el artista capta el gesto y el movimiento de la joven en pleno dinamismo y rigor. El interés de Rallo por el movimiento del cuerpo humano lo encontramos en esta hermosa *Gimnasta* (1992, piedra de Zafra (Badajoz), patinada al óleo tono verde, colección particular). Aquí llama poderosamente la atención la falta de miembros, el gran dinamismo en su postura y la pátina verdosa. Dentro del conjunto de figuras estilizadas, destacamos *Afrodita saliendo del agua* (2004, madera de boj, colección particular). Se trata de una escultura inédita de gran verticalidad, elegancia y armonía rítmica. Las dos escenas que figuran en la exposición relacionadas con la cotidianidad del mundo femenino: *Aseo* (1998, alabastro pulido blanco de Italia) y *Despertar* (1999), hacen referencia a la maestría con que Rallo trató un material como el alabastro, que plantea retos difíciles al escultor. Ambos trabajos representativos de la anatomía femenina, construidos a base de volúmenes puros y sintéticos, parecen enfocados a «invitar» al espectador a ser acariciadas.

Los desnudos de pequeño tamaño, obras muy exquisitas que el escultor realizaba de vez en cuando por puro capricho, cuando familiares y amigos le traían de sus viajes fragmentos de algunos materiales «especiales», son las piezas más destacadas de toda la exposición: *Torso renacentista* (1976, alabastro aragonés); *Panzuda* (1976, bronce a la cera perdida, pátina al ácido tono cuero); la ya citada *Gimnasta*, *Selene* (2006, alabastro ámbar aragonés, pulido) o las dos esculturas inéditas tituladas *Torsos para mis nietos* (1992 y 1999, caliza de Calatorao (Zaragoza), y alabastro italiano blanco)

La sugestiva personalidad y la importante trayectoria creativa de Francisco Rallo Lahoz bien merecían una cuidada exposición en el centenario de su nacimiento que muestre la pasión, el esfuerzo, la dedicación y el buen hacer que nutrieron siempre a la dilatada labor del escultor turolense.

Caso de estudio. Vicente Villarrocha

Realizar una exposición retrospectiva es una labor compleja. Sumergirse en ella supone hacerlo en una vida de pasiones, influencias y creación. Al mismo tiempo, es una herramienta idónea para dar a conocer a figuras de la escena artística ante el público, al condensar mucha información en un único espacio. Villarrocha se merecía esta mirada sobre su producción. Personalidad inclasificable nacida en Zaragoza en el año 1955. Estudió en la Escuela de Artes, institución clave para comprender la vida cultural aragonesa. Terminó siendo profesor en ella, compañero de autores como Ignacio Mayayo. En la portada y contraportada de una de las revistas de la Movida desarrollada en Aragón, *Cutrefacto* -separata de la revista *Artefacto*-, Mayayo y un grupo de alumnos protagonizan una fotografía realizada por Villarrocha. El propio fotógrafo fue uno de los grandes renovadores de la pintura en Aragón en la década de la consolidación democrática. Viajó, creó, cambio y, sobre todo, vivió. Disfrutó de la propia evolución social de la España post-Transición. Se dejó llevar por Venecia o Tánger. Estuvo siempre al tanto de las tendencias

internacionales. Escribió para *Andalán* o *El Día*. Él mismo participó en ese importante recopilatorio para comprender los ochenta que es *La línea y el tránsito*, coordinado por Javier Barreiro. Con su fallecimiento y en palabras de Jaime Ángel Canellas (2021): “Venecia añorará su *presencia*, la pintura aragonesa su capacidad conceptual y narrativa, la crítica su lucidez y su bagaje cultural, los amigos su entrañable amistad y sus acertados e hilarantes chascarrillos, la familia a Vicente”.

La muestra reúne varias decenas de obras procedentes de la propia familia de Vicente Villarrocha o del IAACC Pablo Serrano, pero también del Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Zaragoza o de espacios como el vitoriano Artium. Comisariada por Alejandro Ratia, la exposición ha contado con el diseño de dos amigos de Villarrocha: Samuel Aznar (en la parte gráfica) y Enrique Larroy (en el espacio expositivo). Ratia plantea un recorrido a modo de compendio representativo de distintas muestras desarrolladas por el artista. En palabras del curador, “no producía tanto cuadros como exposiciones. Y esta no es una antología de pinturas sino una revisión de proyectos”. La propuesta tiene una lectura circular: comienza con la reivindicación, en plena Transición, del Mayo del 68 francés y los adoquines de las calles de París. Se cierra con los últimos dibujos realizados por el autor antes de su fallecimiento, en los que vuelve a aparecer esa idea del adoquín. La presencia de Cortázar como influjo sirve a Ratia para plantear un juego sobre la museografía y visionado de las obras en relación a *Rayuela*. Estas pueden visitarse de acuerdo a las ciudades vinculadas con el artista: París, Roma, Tánger, Venecia y Zaragoza.

La exposición está pensada para disfrutar con las obras de Villarrocha y dejarse llevar. Una vez más, nos encontramos ante un artista que merecería una aproximación académica. Esperamos que esta muestra sea solo el principio de un pensamiento detallado sobre su obra y acerca de la evolución

artística y social que vivió.

Bibliografía

Ángel Cañellas, Jaime (2021). “Necrológica: Vicente Villarrocha, pintor y crítico de arte”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 57,

<https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1923>

[Consultado: 25/10/2024].

Barreiro, Javier (coord., 1990). *La línea y el tránsito*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Investigación y difusión cultural. Ana Durán y Sergio Sevilla (Zaragoza Moderna)

Entrevistamos a Ana Durán y Sergio Sevilla por la obtención del premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Durante la pandemia de COVID-19 sus paseos por la ciudad se convirtieron en un foco de descubrimiento de artistas, talleres y obras, sobre las que ambos están realizando una importante labor de inventariado, puesta en valor y difusión. Zaragoza Moderna se constituye como un proyecto clave para comprender de forma completa el Aragón contemporáneo.

En primer lugar, enhorabuena por el premio a un proyecto importante y necesario para profundizar en el patrimonio

cultural de Zaragoza, ¿podéis hablarme de cómo nació? ¿Cuál fue el momento en que pasasteis de convivir con los murales a decidir investigar e ir completando el puzzle con otros?

Muchas gracias a vosotros, por el premio que hemos recibido de la AACa a nuestro proyecto de investigación y divulgación sobre el patrimonio reciente de Zaragoza.

Ambos tenemos formación y una amplia experiencia en el ámbito del patrimonio cultural -desde la arqueología al arte actual- y hemos desarrollado numerosos proyectos culturales. Además, siempre hemos tenido un gusto por la estética urbana retro y *vintage*. Conocíamos algunos murales cerámicos y varias decoraciones de los años 60 y 70 que nos gustaban. Pero no íbamos más allá... hasta que, en 2020 y debido a los confinamientos derivados de la pandemia, devolvimos la vista al interior de la ciudad gracias a los paseos urbanos que, por seguridad sanitaria, podíamos realizar. A través de esas caminatas fuimos descubriendo otros murales cerámicos diferentes a los que ya conocíamos. Poco a poco nos dimos cuenta de que había un patrón establecido que no podía ser casual. Detrás de ese patrón, descubrimos un movimiento muy estructurado en el que la cerámica de vanguardia era la protagonista. Estos nuevos hallazgos nos generaron un interés en seguir encontrando murales y artistas, talleres y fechas. Nuestros paseos que, en un principio, eran bastante espontáneos, se fueron convirtiendo en rutas programadas, muy dirigidas a las zonas urbanas de desarrollo en las épocas de interés para nuestra investigación. De esta forma, pasamos de salir a caminar, a realizar verdaderas prospecciones urbanas de carácter científico. En ellas documentábamos las obras cerámicas, sus autores, los entornos arquitectónicos en los que se encontraban y toda aquella información que podíamos recoger para, posteriormente, realizar un profundo estudio en casa.

En poco tiempo fuimos conscientes de que teníamos documentadas muchas obras de cerámica mural de vanguardia de los años 60,

70 y 80 pero apenas teníamos información previa sobre ellas. Era muy escasos los estudios sobre este tema a los que pudiéramos acudir para apoyar nuestra investigación así que, con esas pocas publicaciones, decidimos ser nosotros mismos quienes generasen la información a través de contactos con los propios artistas ceramistas y otras fuentes que fuimos encontrando.

Al mismo tiempo, planteasteis progresivamente una estrategia de difusión.

De forma paralela, fuimos dando a conocer en nuestras redes sociales personales las obras que nos íbamos encontrando. Ofrecíamos información sobre las y los artistas que las habían realizado. Cuando empezamos a dimensionar y tener una visión más global del proyecto, fue el momento en el que decidimos “crear una marca”. Le pusimos un nombre específico a la investigación que estábamos realizando y creamos el perfil oficial de “Zaragoza Moderna” como canal de divulgación donde recoger toda la información que estábamos generando.



El inventario y la difusión que estáis realizando, ¿pensáis plasmarla en algún libro u otro tipo de publicación acerca del tema? Habéis realizado ya varios textos, por ejemplo, en el año 2021 publicasteis en *AACA Digital* el texto *La empresa MURESA y su importante contribución al muralismo cerámico de Zaragoza*.

El inventario que hemos ido realizando -y que todavía sigue creciendo con aportaciones de colaboradores anónimos que siguen nuestro perfil de Instagram-, tiene la suficiente consistencia como para que quede recogido en una publicación específica, incluso en varias de carácter monográfico dedicadas a décadas, estilos o artistas. Esa ha sido nuestra idea casi desde el principio y en ella llevamos trabajando bastante tiempo, pero no es algo tan fácil o inmediato como nos gustaría.

Cuando comenzamos, la forma más sencilla, accesible e

inmediata fue publicar en Instagram porque facilitaba nuestro acceso a un medio cultural. Esta es nuestra herramienta principal pero, de forma paralela, hemos ido realizando publicaciones y artículos que se han publicado en revistas de divulgación, en revistas especializadas como *AACA Digital* -es el caso del artículo que citas- o como ponencias en congresos y otros foros de conocimiento en los que hemos presentado nuestro trabajo. También hemos colaborado con medios de comunicación tradicional y prensa escrita donde se han realizado artículos acerca de nuestra investigación.

Los vecinos de los inmuebles o los usuarios de los diferentes edificios donde se encuadran las obras, ¿son conscientes de su importancia? ¿Estáis creando una nueva mirada en algunas personas?

En nuestra labor nos hemos encontrado con diferentes aproximaciones por parte de los propietarios y vecinos sobre las obras que tienen instaladas en sus edificios. Hay personas que son conscientes del valor artístico y patrimonial, conocen al autor o autora de la obra y la ponen en valor. Desafortunadamente, esta mirada no es lo habitual. En la mayoría de los casos, existe una gran desinformación sobre las obras y, sobre todo, una cierta indiferencia debida a la cotidianidad y a la asunción de esos espacios como desfasados, siguiendo un criterio de modas decorativas. Este planteamiento es muy peligroso, porque es entonces cuando su conservación entra en cuestión.

Para nosotros, dicho patrimonio cerámico ha quedado relegado a una especie de limbo de olvido. Se encuentra en un terreno muy difuso entre lo decorativo y lo artesanal. Siempre decimos, siguiendo la analogía con la arqueología en la que nos formamos, que cuando encontramos y documentamos una nueva obra, la tenemos que desenterrar y quitarle los estratos - capas de cotidianidad y olvido- que las cubren para ponerlas

en valor. Es un proceso muy similar al del método arqueológico. Una vez documentada, investigada y publicada la investigación, la percepción de la gente puede cambiar mucho. Ocurre algo similar cuando una pieza se restaura y se exhibe en un museo.

Pero también es cierto que hemos detectado un cambio en la sensibilidad de las personas e instituciones desde que comenzamos nuestra labor. Afortunadamente, hay una comunidad que ha aprendido a revalorizar estas obras y que nos lo dice. Ahora, la mirada se focaliza y se centra en ellas. A veces, la cuestión reside en cambiar el punto de vista y ayudar a observar. En este sentido, es también una labor de mediación cultural.



Mural en Paseo Pamplona 4-6, Andrés Galdeano

¿Qué empresas, autoras y autores destacaríais como principales productores y realizadores de los murales?

Esa es una de las partes más emocionantes de nuestra investigación: las y los artistas que hemos conocido y los talleres que hay detrás de estas obras -en la mayoría de los casos, quedaron en el olvido-. Hemos descubierto grandes autores que deberían encontrarse en primera línea en los museos de arte y ser objeto de estudio.

Es muy interesante observar cómo surgieron los primeros artistas y talleres especializados en cerámica mural, entre los que se encuentran Eduardo Alfonso Cuní y Andrés Galdeano, pioneros del muralismo cerámico. También resulta muy atractivo conocer la obra de artistas plásticos de otras disciplinas que empezaron a trabajar la cerámica mural en talleres cerámicos, como en los casos de José Aznar o Ángel Orensanz. Hay muchos nombres de artistas locales de relevancia en este sector de la creación como Ángel Grávalos, José María González Ballesteros -Gomballest-, Alfredo Díaz, Jesús Barranco, Esperanza Grávalos, Enrique Val, Fernando Malo, Nacho Toledo, Ana Felipe Royo o Sara Monge. También artistas nacionales que dejaron su obra en Zaragoza, entre los que se encuentran Miguel Durán-Loriga, Julio Bono, Ángel Atienza o Pedro Llórente Brieva -con sus murales de placas de cemento de Relieve y Ordenaciones Pétreas, R+OP-.

En cuanto a talleres y empresas de cerámica, son de especial importancia MURESA, Cerámica Val, GEOM-C, Hermanos Rubio, Bono&Novo, ALFARAZ...

En concreto, creemos que el artista Ángel Grávalos necesita una revisión y una profunda investigación para poner su figura en valor, ya que su obra en cerámica mural es de gran importancia en este ámbito de la creación. También Enrique Val, artista ceramista todavía en activo, debería de ser un

nombre de referencia en nuestro patrimonio cultural.

En el perfil de Instagram de Zaragoza Moderna referís que sois un: “recorrido por la modernidad de Zaragoza a través del muralismo cerámico, el vitralismo y los entornos decorativos y arquitectónicos asociados”.

Sé que es algo complicado, pero ¿podríais elegir un ejemplo de espacio en el que se observe especialmente la creación de un “ambiente” que equilibre a la perfección lo que comentáis: muralismo, vitralismo, entornos decorativos y arquitectónicos?

Resulta bastante complicado encontrar un espacio en el que se encuentren ejemplos de ambas artes -cerámica y vidrieras- integradas en la arquitectura y en el que, además, se genere un entorno decorativo singular. Habitualmente, el muralismo cerámico no suele coexistir con los vitrales modernos en los proyectos arquitectónicos, debido a la complejidad y, sobre todo, al incremento de costes que puede suponer. Pero sí que hay un edificio que contiene todo esto: el Hospital MAZ de Zaragoza. Se trata de un proyecto arquitectónico firmado por José de Yarza García y José Miguel de Yarza Nordmark. Es una auténtica joya de la arquitectura moderna, con un desarrollo plástico muy elegante y en el que podemos encontrar varios murales cerámicos realizados por Eduardo Alfonso Cuní y unas maravillosas vidrieras en hormigón moldeado para la capilla religiosa, desarrolladas por Ángel Atienza. Además, los espacios funcionales del edificio presentan una exquisita decoración de la época que incluye celosías cerámicas, luminarias modernas y mobiliario de diseño. Una maravilla de lugar.

Además de este ejemplo, hay otros muchos edificios que se plantean dentro de lenguajes modernos y que tienen, o bien cerámica mural de vanguardia, o bien vitrales modernos, formando también ambientes espectaculares. En las iglesias

postconciliares podemos encontrar un verdadero catálogo de la modernidad, pero también hay obras de uso residencial a través de las que podemos hacer ese recorrido por la modernidad de Zaragoza, por ejemplo, en el barrio de la Romareda -Distrito de Universidad-.



Vitral de la capilla en el Hospital MAZ, Ángel Atienza

¿Pensáis que sería necesario un esfuerzo de conservación y restauración de ciertos murales? Utilizando el título del listado empleado por Hispania Nostra, ¿incluiríais obras que estáis investigando y difundiendo en una “lista roja”?

Indudablemente. Lo cierto es que, cuanto más reciente es el patrimonio, más desprotegido se encuentra porque todavía no se ha producido un proceso reflexión sobre su concepción como tal. Resulta lamentable observar todas las pérdidas que se han producido y que se están produciendo en ejemplos recientes, tanto de proyectos arquitectónicos como de obras cerámicas de aplicación mural. Debería de existir una política de

restauración, conservación y protección en este patrimonio emergente equiparable al resto de ámbitos patrimoniales.

En las últimas décadas, se han destruido conjuntos de cerámica mural de carácter monumental que eran verdaderas joyas. Eso mismo sigue pasando hoy en día. Poco a poco y con ese cambio en la sensibilidad hacia este tipo de obras, cada vez es más frecuente que se produzca una denuncia social y que exista cierta repercusión en los medios de comunicación.

Creando esa analogía con el concepto de Hispania Nostra, sí que se pueden incluir en la “lista roja” ejemplos artísticos de murales cerámicos de especial relevancia. Entre ellos, uno de los que Andrés Galdeano realizó para la estación de El Portillo y que todavía se conserva en su interior, así como el mural escultórico que planteó para la zona exterior. Muchos de los murales que encontramos en fincas residenciales, bares y comercios pero, también, ejemplos de arquitectura moderna, tardomoderna y posmoderna como el propio edificio de la estación de El Portillo -obra de Alfredo Martínez Alonso y Demetrio Ullastres Astudillo-, el centro de clasificación postal anexo a la estación -obra de José Luis González Cruz- o el más reciente *cubo* de la antigua oficina de Turismo, están en riesgo de conservación.

Fuera de Zaragoza, ¿en qué pueblos o ciudades cercanas destacan también este tipo de creaciones? ¿Habéis entrado en contacto con otras propuestas paralelas a la que estáis planteando?

El desarrollo del muralismo cerámico y del vitralismo fue una tendencia generalizada derivada del movimiento moderno y de los lenguajes arquitectónicos modernos y tardomodernos de esta época. Nuestra investigación se ha centrado principalmente en Zaragoza porque es nuestra zona de acción, pero también lo hemos extendido a otros lugares debido a las conexiones que se

produjeron entre artistas y talleres. Hay autores y talleres que trabajaron fuera de Zaragoza y cuyas obras hemos localizado en ciudades como Madrid, Barcelona o Tarragona, así como artistas nacionales con obra documentada en Zaragoza. Sobre ellos encontramos ejemplos en otras urbes y las estudiamos para tener una visión global de su trabajo.

En este proceso, hemos conocido proyectos similares e investigadores culturales que están realizando una labor paralela en otras ciudades, tanto en España como en distintos países y con los que hemos establecido sinergias, colaboraciones e incluso amistad. Son planes que ponen en valor el patrimonio reciente y que se constituyen como fruto de revisionismos del patrimonio urbano, con la finalidad de conservarlo.

Además de en Zaragoza Moderna, ¿sobre qué otros proyectos estáis trabajando?

Ahora mismo hemos centrado todo nuestro trabajo en este proyecto de investigación ya que, a medida que avanzamos, se van abriendo nuevas vías de trabajo a explorar. Estas nos llevan a otros hallazgos que abren a su vez nuevas puertas. Tiene un planteamiento ambicioso que ha adquirido una dimensión muy amplia. Comenzamos con la cerámica mural de vanguardia, que ya de por sí es un campo de investigación muy extenso -tanto la cerámica de autor como las producciones industriales-. A partir de ahí fuimos pasando al vitralismo moderno, a otros murales decorativos de carácter escultórico, los entornos decorativos y, por último, a la arquitectura como contenedor de todo lo anterior. La arquitectura moderna y tardomoderna en Zaragoza también ha tenido un fuerte desarrollo y nos ha abierto caminos más específicos para estudiar lenguajes modernos como el brutalismo, el cubismo o las estéticas futuristas y posmodernas, que también resultan de gran interés para nuestra investigación.

Roberto Coromina: La pintura no tiene fin.

Roberto Coromina Navarro (Remolinos, Zaragoza, 1965) se licenció en Bellas Artes de Facultad Sant Jordi en Barcelona en 1989. A una beca de la Diputación de Zaragoza para ampliación de estudios en el extranjero, se sucedió otra en la Casa de Velázquez. Vivió en Nueva York entre 1994 y 1998, regresando allí en 2003 con una beca de la Fundación Marcelino Botín. Más tarde disfrutará de una estancia en la Academia de España en Roma (2017-18). Vive actualmente en Alconada de Maderuelo (Segovia), no lejos de Madrid.

Ha tenido individuales en Magnam Projects (Nueva York), Guido Carbone (Turín), Fernando Serrano (Huelva), A del Arte (Zaragoza) o New Gallery (Madrid), entre otras galerías privadas. Y numerosas exposiciones y proyectos institucionales. De 2003, por ejemplo, recordaremos *Relevos*, en el Palacio de Sástago de Zaragoza, de la Diputación Provincial. Un proyecto en que un pintor, José Manuel Broto, elegía a otro más joven, Coromina, para una exposición a dos voces.

A partir de 1996, estando en Nueva York, Coromina comienza a trabajar sobre obras de artistas del barroco (Vermeer, Velázquez, Rembrandt o Zurbarán) en un proceso de cuestionamiento de la pintura, que después se convierte en un cuestionamiento del objetivo pictórico, cuando comienza a practicar con las pinturas murales, usualmente efímeras. Los elementos plásticos básicos pasan a ser base de combinaciones interminables. La pintura, en todo caso, es su lenguaje.

Dos proyectos recientes tienen que ver con su encuentro con la cerámica campaniforme, el proyecto desarrollado en BilbaoArte

y su reciente exposición en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, el pasado 2023, merecedora del premio de la asociación de críticos.

El punto de partida de la exposición premiada es un fragmento de cerámica campaniforme ¿Hasta qué punto es el artista de hoy hermano del artista/artesano de aquellos tiempos?

Cuando observas una pieza arqueológica de unos cuatro mil años, como el fragmento de cerámica campaniforme expuesto en el Pablo Serrano, percibes en ese fragmento la huella humana con una proximidad difícil de explicar, y si añadimos el plus del tiempo que ha pasado damos a ese fragmento un valor que las obras que hacemos hoy obviamente no tienen. Los artistas trabajamos con las manos y no perdemos la capacidad de sorpresa, posiblemente no hay tanta distancia con la manera de crear de nuestros *hermanos artistas/artesanos*. Cuando imagino la persona que hizo esa cerámica creo que sería un proceso creativo/artístico lento, sin las prisas con las que trabajamos hoy, pues hemos perdido en los plazos de creación y ejecución. Ahora no nos permitimos o no se nos permite dedicar a cada obra el tiempo necesario, todo tiene que ser inmediato, no podemos parar y dedicarle el que necesita. Observando una pieza arqueológica no percibo esa premura.

¿Cuánto tiene tu trabajo de escritura y, generalizando, cuánto tienen las artes plásticas de escritura?

Me interesan artistas que pintan escritura o escriben pintura, artistas como Robert Ryman, Agnes Martin, Hernández-Pijoan o Juan Uslé. Cuando somos niños primero dibujamos/pintamos y después aprendemos a escribir, todo está unido, no hay diferencias, el juego dibujar/pintar con color y el escribir/dibujar con grafito es muy próximo. Para un artista tener en la mano un pincel es la extensión de la primera

herramienta de conocimiento, el lápiz.

He trabajado en series en los que la escritura era el punto de partida, como en la exposición *La distancia más corta*. Esta exposición es el resultado de la I Beca de Investigación y Producción del Gobierno de Aragón que gané en 2021, mi tesis era que en piezas primitivas como la campaniforme, se hallaba uno de los orígenes de la escritura, formas geométricas que “decoraban” sus cerámicas, de ahí a los pictogramas hay un paso.

En algunas obras muevo el pincel como si estuviera escribiendo, en otras ocasiones las combinaciones geométricas recuerdan letras o pictogramas, como si de un alfabeto se tratase, no hay traducción, tampoco significado, la pintura es el lenguaje y el medio de comunicación.

¿Dónde queda la idea de la autonomía de la pintura?

La pintura tiene unos códigos ancestrales que hemos heredado, que encontramos en Altamira y en los restos de pinturas prehistóricas. Creo que nunca dejaremos de pintar, aunque usemos pantallas, el aprendizaje empezará con un lápiz y un pincel en la mano de un niño y se hará de la manera más básica y ancestral, pintando con los dedos y las manos, tal como hemos hecho todos.

La pintura, como yo la entiendo, es un acto que tiene su origen en una idea que se materializa a través de la mano que sostiene un pincel y que deposita materia/color sobre una tela/soporte. La pintura es directa, fresca, espontánea, emocional, y para mí siempre mental. Soy optimista con el futuro de la Pintura.

En cierta exposición J M Broto te daba el relevo. Median unos

años entre uno y otro. Son bastantes los pintores de éxito nacidos, como Broto, en la década de los 40. ¿Cuál era la situación de un pintor español nacido en 1965?

La vida que imaginaba como artista cuando era estudiante es muy diferente a lo que es realmente, tenía referentes de artistas que me gustaban y admiraba entre ellos a José Manuel Broto. Nunca imaginé que me elegiría para el proyecto *Relevos* y que tendría la oportunidad de exponer con él. Tuve la presión sobre mis espaldas mientras preparaba las obras, muchas de ellas las hice para esa exposición. En la rueda de prensa en el Palacio de Sástago fui consciente que la responsabilidad era suya, pero era demasiado tarde, las obras estaban en las salas. Preparé lo mejor que pude esa exposición, el reto siempre es un aliciente, la responsabilidad del encuentro inevitable. Recuerdo la entrevista online que tuve con Broto, estaba disfrutando de la Beca Botín en Nueva York, pude comprobar que es una persona culta, de quien sigo aprendiendo con las obras que veo en sus exposiciones.

Los artistas no vivimos en una burbuja, somos parte de la sociedad y las crisis económicas, personales o sociales son las mismas. Me molesta cuando se nos ve como privilegiados. Me considero un afortunado de hacer lo que me gusta y estar en un proceso de investigación que no tiene límite, pero es complicado vivir del arte. Siempre he creído que mi trabajo tenía que ser la fuente de mis ingresos como cualquier trabajo, para el artista el grado de compromiso es alto.

El otro día, hablando con Francesc Torres, me decía que los pioneros del arte multimedia y de las instalaciones, como él, habían forzado un nuevo modelo de supervivencia para el artista, en el que no se vivía de los 'objetos' que se vendían sino del trabajo que se hacía, a semejanza de un director de escena, un cineasta, un investigador. ¿Cómo ves esta idea? En

tu caso, se constata que también un pintor, candidato a producir objetos, cuadros, decide realizar intervenciones murales efímeras. Tú mismo sueles decir que ya hay suficientes objetos.

Hay muchos proyectos artísticos expuestos, tanto en espacios públicos como privados, que no se pueden guardar, bien por su fragilidad, su naturaleza, su temporalidad o su escala.

Las instituciones tienen que valorar nuestro trabajo, somos parte del contexto, la cultura es para todos, para disfrutarla, valorarla y cuestionarla, nos ayuda a evolucionar.

En mi compromiso de no crear tantos objetos encontré que los murales cumplían varias funciones, el diálogo con la arquitectura (si pensamos en los frescos que se han pintado en otras épocas y que todavía se conservan) que no generas residuos y que la experiencia del espectador es única, por ser efímeros. Desde una perspectiva conceptual siguen existiendo bajo una capa de pintura; desaparecen, pero siguen presentes en su ausencia.

En cada exposición peleamos los honorarios, incluso cuando hay una predisposición por parte de la institución, tenemos que seguir insistiendo y luchando. El sistema no entiende que la visibilidad y el ego no dan de comer. Añádele que el producir los objetos artísticos es caro y después hay que almacenarlos.

Una de mis preocupaciones cuando realicé la serie de revisiones de obras del pasado con un interés apropiacionista fue la de pensar en este mundo lleno de objetos artísticos. ¿Cuántos artistas somos? ¿Cuántas obras se crean cada día? Me gustan las obras efímeras, no sólo por no generar más objetos, también porque las ve quien tiene la oportunidad de estar en ese lugar en ese momento, tenemos que relajarnos, no podemos verlo todo. Una de las definiciones de las obras de arte es su exclusividad, podemos pasar de poseer el objeto a disfrutarlo

en un momento concreto que no se volverá a dar, por ser efímero como los murales.

El padre, por así decirlo, de este tipo de intervenciones murales, puede decirse que fue Sol Lewitt. Ejemplo de cómo la pintura puede ser una de las formalizaciones del arte conceptual. ¿Nos cuentas algo de tus relaciones y vínculos con el maestro?

Mis primeros murales los pinté en el CEART de Fuenlabrada en 2014, en ese momento quería hacer algo que dialogara con la arquitectura, una intervención para un espacio difícil. Tenía en mente los murales de Sol Lewitt, artista conceptual que ha sido capaz de llevar a multitud de espacios sus obras. La primera vez que vi sus murales fue en la Galería Benet Costa en Barcelona en los años 90, y me hubiese encantado ser parte del grupo que los dibujó, pero tuve que esperar 30 años y una convocatoria pública de la Fundación Botín para tener esa oportunidad, la de ser parte del equipo de dibujantes de la exposición *17 Wall Drawings.1970-201*, en Santander. Una experiencia muy buena en la que aprendí, hice y vi cómo se hacían sus murales, un proceso que han perfeccionado a lo largo de los años.

Lewitt falleció en 2007, los murales que se dibujan por primera vez se fechan cuando se ejecutan, así que su proyecto artístico sigue vivo. Los títulos de sus obras son las instrucciones para pintar el mural, que son interpretados por los dibujantes, aunque el margen es pequeño, sus murales tienen una factura y un acabado impecable gracias al equipo que mantiene su legado.

Y en tu caso, ¿cómo es el proceso?

En mi caso, parto del espacio. Antes de comenzar, mido la

pared, preparo un boceto y encajo lo que he pensado. Realizo cambios mientras los ejecuto, si hay varios murales, sigo un orden. Necesito ver el resultado en el primero, una vez acabado sigo con el orden que he previsto. Los primeros murales que hice en el CEART utilicé tiza como si hubiera estado delante de la pizarra de la escuela, pretendiendo ser el alumno aventajado que no se equivoca. En ese caso eran imágenes que tenía en la retina y me llevaban a obras que había visto en los años 80, y tuve la suerte de que los murales fluyeran. No tuve que rectificar. Los hice de manera intuitiva, con los recursos que tenía a mi alcance, un listón de madera y una cuerda. Eran los primeros que realizaba y exponía.

Sol Lewitt venía del minimalismo y había llegado a un final del proceso, encontró en la pintura conceptual una vía inagotable. En mi caso, las formas geométricas se ordenan en el espacio, mis murales irán evolucionando en el tiempo en las oportunidades que tenga de preparar proyectos expositivos.

¿Cómo abordaste el proyecto para el IAACC? ¿algún proyecto similar en perspectiva?

Con lo aprendido en Santander gané la convocatoria “in situ” de la Universidad de Zaragoza, pinté los dos murales permanentes que están en el Paraninfo. Después vendrían los efímeros de la UNED de Barbastro y los del Museo Pablo Serrano. Ahora estoy preparando dos murales para bcn art/difussion, antes Galería Pèrgamon en Barcelona, la primera galería en la que expuse, también he pintado este año un mural en un domicilio particular, otro caso no efímero.

Para la exposición en el IAACC preparé una maqueta. Es el espacio más grande al que me he enfrentado. Durante el proceso hice cambios. Tienes que ser flexible pues, por mucha capacidad espacial que tengamos desarrollada los artistas, vivir el

espacio es otra cosa. En ese caso el tamaño y los plazos añadían dificultad, el museo dispone de una plataforma en la que pueden trabajar varias personas, también me proporcionaron dos personas que me ayudaron. En el proceso de ejecución se combina la adrenalina de ver cómo se van materializando, y como decía antes, de la idea al resultado hay un espacio de desconocimiento.

Me gustó la experiencia. Las cerámicas y las pinturas de pequeño formato se instalaron de la manera que había imaginado, desde el museo las condiciones de trabajo ayudaron a que el resultado en este caso superara mis expectativas.

En el IAACC se mostraron producciones en cerámica. Una práctica que gana adeptos. ¿Cuándo te iniciaste en ella? ¿Ha pasado a contar como una más de tus herramientas?

Las primeras cerámicas las expuse en la individual en la New Gallery en Madrid en 2013, en esa ocasión el proyecto me demandaba obras tridimensionales que acompañasen a las pinturas, y las cerámicas cumplían con mi idea, también expuse un vídeo y una gran pieza, una bóveda celestial, hecha para la exposición. La elección de la pintura es, en mi caso, la generadora de ideas. Tengo curiosidad por otras técnicas y otras colaboraciones, pero la pintura me parece que no tiene fin, siempre hay algo más que no conozco o no he materializado. Una de las grandes recompensas como artista es que soy el primer espectador sorprendido ante la obra acabada, porque siempre hay una distancia entre la idea y el resultado de la obra, en la mayoría de las ocasiones me quedo con ganas de intentar en la próxima obra conseguir lo que había imaginado.

En mi práctica diaria, mi medio es la pintura, es con el que me siento más cómodo, puedo trabajarla y controlarla en mi taller, para la cerámica necesito otros medios. Si en próximos

proyectos necesito la cerámica, la usaré, tiene muchas virtudes, es muy compleja técnicamente, y esto la hace muy atractiva.

La cerámica la estamos utilizando cada vez más artistas, por su proximidad a la pintura, comparada con otras técnicas escultóricas, es mucho más asequible en cuanto a la facilidad e inmediatez, aunque tiene su complejidad para conseguir buenos resultados, hay mucha alquimia y requiere paciencia. Pienso en la inmediatez y vuelvo a acordarme de nuestro primer contacto con el barro cuando éramos niños.

Pero no sé por qué hace unos años está tan presente en el arte contemporáneo, sería un tema a estudiar.

Serie ibicenca: la estancia de Walter Benjamin en Ibiza, a los ojos de Gonzalo Elvira

Los pensamientos son libres, ¿quién puede adivinarlos? Se pasan volando como sombras nocturnas, ninguna persona puede saberlo, ningún cazador puede matarlos con pólvora o plomo: los pensamientos son libres!

Die Gedanken sind frei [Los pensamientos son libres]

Al acceder al espacio D de Es Baluard uno escucha la inquietante melodía de esta canción medieval alemana, recuperada durante los años 30 por el grupo de resistencia *Die Wiesse Rose* [La Rosa Blanca]. Aquí es interpretada por la

cantante y compositora alemana Julianne Heinemann para una animación del artista Gonzalo Elvira (Patagonia, 1971), en la que se alternan varias imágenes de planos-retratos del rostro de Walter Benjamin, alternados con un gorrión que alza el vuelo. En 1933, coincidiendo con la estancia de Benjamin en Ibiza, Manuel Azaña nombró a Franco como Jefe de la Comandancia Militar de Baleares, con el objetivo de alejar un peligro que Azaña ya intuía. La exposición parte de la hipótesis de que Benjamin y Franco coincidiesen durante un desfile militar en San Antonio. Y es que, la sombra que planea sobre la exposición es la misma que se proyectaba sobre el propio Benjamin a comienzos de los años 30: en aquel momento el pensador alemán vivía un periodo de penuria económica al que se sumaba una situación sentimental decepcionante y, en 1933, Hitler accedía al poder como canciller de Alemania.

En la primavera de 1932, Benjamin desembarcaba en Ibiza. En aquel momento la isla seguía siendo un recóndito rincón del Mediterráneo: pobre, pero paradisíacamente soleado. Era la promesa de curación y consuelo para un escritor que comprobaba como en el nuevo régimen nacionalsocialista no quedaba sitio para pensadores judíos, comunistas y decadentes. Benjamin huye del supuesto progreso de la metrópolis, de la evolución técnica que ya había conducido a la civilización a vivir su mayor grado de deshumanización durante la primera guerra mundial. Frente a la barbarie, sus estancias en Ibiza le permiten descubrir formas de vida austeras, junto a una arquitectura tradicional cuyas formas recuerdan a las construcciones más vanguardistas de la Bauhaus. Ibiza es para Benjamin un último instante de gozo en un ambiente paradisíaco antes de la catástrofe, una «arcadia de emergencia» en la que escribir, pensar, pasear. Ibiza es un preludio soleado del exilio emprendido a partir de octubre de 1933. Además el Mediterráneo balear es una premonición del propio final del escritor, de su suicidio huyendo del nazismo en Portbou, entre el Pirineo y el mar de la Costa Brava.

Las estancias de Benjamin en Ibiza han sido investigadas por el escritor ibicenco Vicente Valero, autor de la obra *Experiencia y pobreza. Walter Benjamin en Ibiza* (2017). En Ibiza Benjamin coincidió con su viejo amigo el escritor, traductor y filósofo Felix Noeggerath, el historiador del arte y crítico Jean Selz y Raoul Hausmann, uno de los pioneros del dadaísmo. Benjamin llegó a Ibiza a propósito de un encuentro en febrero de 1932 en Berlín con Noeggerath, quien le contó su propósito de asentarse en la isla balear para que su hijo Hans concluyese su tesis doctoral sobre el habla de los payeses ibicencos. Dos meses después, Benjamin llegaba a Ibiza, un lugar en el que podía sobrevivir por poco dinero «entre 60 y 70 marcos al mes». Una de las fotografías que han quedado como testimonio del paso de Benjamin por las Pitiusas muestra al pensador vestido con camisa de lino blanca, gafas de sol, tumbado entre el sol y la sombra en una barca junto a Jean Selz, un nieto de Gauguin y un pescador ibicenco.

El libro de Vicente Valero recoge materiales muy diversos, sobre todo correspondencia en forma de cartas y postales, narraciones breves, reseñas de libros, etc. Esta amalgama de documentos ha servido a Gonzalo Elvira para transformar el espacio D de Es Baluard en una suerte de biblioteca o de archivo en el que el artista de Patagonia presenta imágenes a modo de «fantasmagorías del pasado», en palabras de Paula Kuffer, que traen al presente historias petrificadas, dándoles una nueva vida, resignificándolas. Para Benjamin la historia no se compone de historias, sino de imágenes. Y para él, sus imágenes reflejarán en el futuro la historia de una generación vencida.

Gonzalo Elvira reinterpreta los materiales benjaminianos con una técnica muy personal caracterizada por la utilización de la tinta sobre el papel, en ocasiones dibujando sobre materiales como páginas de enciclopedias. Elvira resignifica los fragmentos de un pasado disgregado y triturado por el horror del nazismo. Su trabajo recupera sobre todo las

fotografías que hasta nosotros han llegado del paso de Benjamin por Ibiza. La técnica dibujística de Gonzalo Elvira reinterpreta instantáneas en las que vemos al pensador disfrutar de la naturaleza, del sol y del mar. A ellas se suma la animación antes mencionada, en la que las imágenes en movimiento, dibujadas por Elvira se suceden. El artista también idea portadas de libros ficticias, que buscan ampliar las historias a través de las imágenes, creando un relato coherente con el pensamiento benjamíniano.

La exposición, comisariada por Juan de Nieves, es pequeña pero no simple. El artista y el comisario han generado un discurso en el que la humildad del arte de Elvira genera varios registros discursivos que ofrecen al espectador la posibilidad de contemplar con nostalgia esa Ibiza arcádica que ya no existe y experimentar el desasosiego de los años 30, antes del cataclismo que conduciría a Benjamin a envenenarse tomando una dosis letal de morfina.

Barbara Brändli. Empatía y sensibilidad

El espacio CentroCentro del Ayuntamiento de Madrid ha dedicado una extensa muestra a lo largo del verano a Barbara Brändli, fotógrafa nacida en la localidad suiza de Schaffhausen en 1932 y desaparecida en Caracas en el año 2011. Fue en Venezuela donde abrazó a la fotografía como arte a partir de su traslado al país en el año 1959. Se encargó de retratar a numerosas personalidades culturales, económicas y políticas que formaban parte de la sociedad venezolana. Antes de convertirse en fotógrafa, fue bailarina *amateur* y trabajó como modelo. Este hecho le advirtió de la importancia de la pose y el gesto.

Además, le llevó:

a experimentar en carne propia el proceso de desposesión al que el “sujeto” fotografiado es sometido al ser convertido en “objeto” de representación.

Probablemente para superar esta posición, Brändli puso en práctica una metodología de trabajo y una ética de vida que nos invitan a ver en sus proyectos las bases de una redefinición de la actividad documental: del fotógrafo como cazador al fotógrafo como tejedor de relaciones.[\[1\]](#)

Este es el aspecto fundamental que trae consigo la producción de la artista: la empatía y sensibilidad hacia la o el retratado. Su inmersión en aquello sobre lo que aporta noticia documental y estética a través de la cámara fotográfica. Recaba datos, entrevista y genera relatos “para que los libros contengan la palabra de los retratados”.[\[2\]](#)

La propuesta se ha organizado en el marco de PHotoESPAÑA 2024, con el apoyo de la Colección C&FE.[\[3\]](#) Alejandro León Cannock ha actuado como comisario. Formado entre Latinoamérica y Europa, combina la investigación y la docencia con la praxis artística en el ámbito de la fotografía. Es autor de textos como *El paradigma performativo* (2019) o *La photographie comme pensée du possible [La fotografía como pensamiento de lo posible, 2022]*.[\[4\]](#)

El curador dedica un apartado específico a la obra más reconocida de Brändli: el fotolibro *Sistema nervioso* (1975). Se trata de un homenaje a la Caracas vivida por la artista, una nebulosa de carteles y rótulos. Intrincadas calles que se asemejan a los axones de las neuronas. Cannock ha estructurado perfectamente una exposición que desgrana las diferentes aportaciones de la fotógrafa, reuniendo cerca de tres centenares de objetos. En la primera sala observamos a Brändli actuando como modelo mientras que en la última se incluye su vínculo con el fotolibro. En palabras del comisario, “se

cierra completamente el círculo, desde la superficialidad de la imagen hacia la profundidad del relato empático".[\[5\]](#)



El extenso planteamiento resulta necesario para dar a conocer en España a la figura. Existen, en verdad, pocas aproximaciones a Brändli en castellano. Entre los estudios sobre su producción, localizamos artículos entre los que se encuentra el firmado por el historiador del arte Michel Otayek o reseñas incorporadas en revistas como *ArtNexus*. La muestra de CentroCentro ha hecho justicia a una trayectoria poco conocida y que requeriría de nuevos análisis desde nuestras universidades y centros de investigación.

[\[1\]](#) Difusión de la muestra en la web de PHotoEspaña, disponible en: <https://phe.es/exposicion/barbara-brandli/> [Consultado: 15/09/2024].

[2] Palabras del comisario en el texto de Cristina Pérez para RTVE (2024).

[3] Como se puede consultar en su web, se trata de una "iniciativa privada que enfoca su interés en culturas indígenas en el territorio venezolano, arte contemporáneo latinoamericano y archivos fotográficos y documentales". Disponible en: <https://coleccioncafe.org/> [Consultado: 15/09/2024].

[4] Se puede consultar más información sobre el trabajo del curador en su web: <https://www.alejandroleoncannock.com/> [Consultado: 15/09/2024].

[5] Palabras del comisario en el texto de Cristina Pérez para RTVE (2024).

Bibliografía y webgrafía

Alejandro León Cannock. Disponible en: <https://www.alejandroleoncannock.com/> [Consultado: 15/09/2024].

Colección C&FE. Disponible en: <https://coleccioncafe.org/> [Consultado: 15/09/2024].

PHotoEspaña. Disponible en: <https://phe.es/exposicion/barbara-brandli/> [Consultado: 15/09/2024].

León Cannock, Alejandro (2019). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148> [Consultado: 15/09/2024].

León Cannock, Alejandro (2022). "La photographie comme pensée

du possible. Documentation, fiction et spéculation dans la photographie contemporaine", *Les Chantiers de la création*, 14. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lcc/5159> [Consultado: 15/09/2024].

Luz Cárdenas, María (2024), "Bárbara Brändli. Centro Cultural UCAB", *ArtNexus*, 121.

Otayek, Michel (2018). "Fotografía y excepcionalidad: Barbara Brändli, Thea Segall y el sur venezolano", *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 5, pp. 101-122.

Pérez, Cristina (2024) "La poética del gesto de la fotógrafa Barbara Brändli en el Palacio de Cibeles", *RTVE*. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20240618/poetica-del-gesto-fotografa-barbara-braendli-palacio-cibeles/16152264.shtml> [Consultado: 15/09/2024].

Investigación artística y resultados

La investigación se produce en múltiples campos del conocimiento. Obedece al instinto de curiosidad primigenio que se encuentra presente en todos los animales. El interés por un aspecto concreto se ve desarrollado gracias a la observación, la lectura o la experimentación. En este sentido, uno de los campos de acción más interesantes de cualquier administración pública es potenciar el trabajo investigador, en cualquiera de sus vertientes, convirtiéndolo así en fuente de riqueza y cultura. El arte ofrece un territorio de exploración muy amplia, tal y como ha planteado el proyecto *Orografía de lo invisible*, que fue seleccionado en la *II Convocatoria de*

Creación y Producción Artística Pablo Serrano / Juana Francés.

Fernando Romero (Teruel, 1983) fue el beneficiario de la ayuda, dotada con cinco mil euros. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y *Máster en Producción Artística* en dicha institución, el artista ha realizado distintas exposiciones en entidades públicas como el Museo de Teruelo privadas, entre las que se encuentra la zaragozana Galería A del Arte.[\[1\]](#) Le acompaña en la propuesta expositiva el curador de la muestra, Joaquín Jesús Sánchez (Sevilla, 1990), compañero generacional que cuenta con una licenciatura en Filosofía y con el reconocido *Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual* (cuyas clases se imparten en el Museo Reina Sofía).[\[2\]](#)

La experiencia estética que siente el espectador en la muestra es fantástica. Sobre el blanco de las paredes de la sala, resaltan con fuerza las propuestas de Romero. El IAACC reúne diecinueve pinturas desarrolladas entre 2023 y 2024 que muestran un juego con diferentes colores y texturas para recrear las superficies de planetas situados fuera del sistema solar. Se encuentran muy lejos en el espacio, pero resultan cercanos gracias a la tecnología. Desde los increíbles e influyentes textos de Carl Sagan hasta los recientes vídeos en YouTube de divulgadores como el español Pol Bertran, la ciencia y su divulgación nos hablan de los misterios que arroja un cosmos incommensurable. El arte puede ayudar a fijar nuestra fascinación, a tratar de acotar nuestras elucubraciones sobre una superficie concreta. En la hoja de sala,[\[3\]](#) el comisario destaca cómo:

La cartografía y la pintura (al menos, ciertos géneros) comparten pretensiones: el intento de acaparar grandes porciones de la realidad en el menudo espacio del folio o del lienzo. A la proximidad de ambas disciplinas les debemos que los nervios de las cárcavas, la franja blanqueada de las cordilleras o los redondeles de los lagos nos parezcan, al tiempo, representaciones literales

y abstractas.

Y hace referencia a la distribución, destacando cómo han: “*dispuesto las piezas en capas superpuestas, queriendo remedar la estructura de los mapas pedagógicos, en cuya acumulación se aúna lo solemne y lo lúdico*”. La exposición desliza así un ejercicio de disfrute a través del juego. Una investigación que muestra cómo arte y ciencia se encuentran muy cerca. Programas europeos como la plataforma S+T+ARTS, que busca aunar tecnología con praxis artística, muestran una tendencia internacional que tiene que ser apoyada por iniciativas dentro de cada país. *Orografía de lo invisible* es un paso interesante, potenciado a nivel regional, en ese mismo sentido.

--

Imagen: IAACC Pablo Serrano.

[1] Más información sobre el artista en su página web: <http://www.fernandoromero.es/> (fecha de consulta: 08/09/2024) .

[2] Se puede ampliar la información sobre el comisario en su web: <https://unmaletinmarron.com/> (fecha de consulta: 08/09/2024) .

[3] Disponible en: <https://iaacc.es/wp-content/uploads/2024/05/Hoja-de-sala-Fernando-Romero-IAACC.pdf> (fecha de consulta: 08/09/2024) .