

La producción audiovisual cubana en la encrucijada:

Cuba vive un proceso lento pero continuo de renovación de su modelo económico cuyo alcance no tiene precedentes en las últimas décadas. En este nuevo escenario las instituciones de la cultura existentes se insertan en un plan de adecuaciones en medio de los cambios estructurales que vive el país. El presente artículo tiene como objetivo contribuir a recoger parte del debate que ha surgido en círculos de la cultura sobre el ser y el deber ser del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), centro fundado en 1959 y que ha regido la producción del cine revolucionario en Cuba casi 55 años. Sin dudas, es una de las instituciones de mayor prestigio y reconocimiento internacional y una de las más emblemáticas de la cultura cubana desde el Triunfo de la Revolución.

Los argumentos expuestos se fundamentan en el análisis sobre la temática referida, basado a su vez en una investigación que se ha iniciado con el trabajo fin de Máster, el cual se aspira culminar con la defensa de la tesis de Doctorado en Historia del Arte.[\[1\]](#) Las principales fuentes empleadas en la investigación son: el seguimiento de la prensa oficial, el vaciado de los fondos de la Cinemateca de Cuba y de las publicaciones seriadas cubanas especializadas en cine. Vivir el ambiente de debates y las preocupaciones generales, además de contactar con los protagonistas de este momento de cambios que vive también el cine en Cuba, ha sido en extremo favorable.

Los criterios y valoraciones que se expondrán a continuación están lejos de erigirse como conclusivos y abarcadores de una problemática, atravesada por muchas aristas de discusión.

Además es un proceso que aún no ha terminado y se continúa redefiniendo como la propia puesta en marcha de las transformaciones económicas iniciadas por el gobierno de Raúl Castro desde que asumió la presidencia de Cuba en el 2008.

El universo audiovisual cubano en medio de la «actualización» del modelo económico en la cultura

El proceso de transformaciones identificado por el gobierno como «Actualización del modelo económico», ha comenzado en todos los sectores de la economía cubana, con notables implicaciones en los aspectos sociales y políticos de la nación. Estas alternativas han quedado recogidas en un documento con puntos de partida para implementar los cambios, que se llama *Lineamientos de la política económica y social del Partido y la Revolución* (Lineamientos, 2011).

El gobierno se encuentra inmerso en un proceso de reformas simultáneas pero en ámbitos diferentes: restructurar la institucionalidad estatal, descentralizar el ejercicio del estado y desconcentrar la propiedad. Tal vez sea el momento más confuso y multidimensional de la Revolución en sus años de duración. Junto a esto se aprecian inconveniencias y desproporciones entre los ritmos de los cambios estatales y el establecimiento de marcos regulatorios para los sectores no estatales, entendido este último como asociaciones o iniciativas individuales que pueden asumir forma de cooperativas o trabajos por cuenta propia.

Como la economía atraviesa a cada uno de los renglones de la estructura social también toca muy de cerca a la cultura. Un sector subvencionado, en su mayoría, por el Estado cubano que padece de este proceso de ensayo-error en la aplicación de las transformaciones institucionales asociadas a ella.

Para la cultura cubana, la «Actualización del modelo económico» excede con creces la restructuración del aparato

institucional. Tal actualización pasa inexorablemente por todas las fases del ciclo de creación y reproducción de la cultura nacional de la cual forma parte el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Una institución que hace años ha manifestado signos de decadencia y poca flexibilidad para adaptarse al panorama actual de la producción del cine en Cuba. Reclamos que se han escuchado repetidamente y se pueden apreciar en estas palabras pronunciadas en 2011 por Alfredo Guevara, fundador y primer presidente del ICAIC: «Mis esperanzas están en la desestatización y la desburocratización de la sociedad cubana» (Guevara, 2013: 283).

Los desafíos del cine cubano actual

La primera ley cultural aprobada por la Revolución fue la que creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); se firmó el 20 de marzo de 1959. En el cuerpo de la ley dice: «El cine es un arte» y «El cine constituye por virtud de sus características un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva y puede contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador» (Piedra Rodríguez, 2009: 7-12).

En el artículo primero se especifican las finalidades del ICAIC: a) Organizar, establecer y desarrollar la Industria Cinematográfica, atendiendo a criterios artísticos enmarcados en la tradición cultural cubana, y en los fines de la Revolución que la hace posible y garantiza el actual clima de libertad creadora. b) Organizar, establecer y desarrollar la distribución de los films cubanos o de coproducción que cumplan las condiciones fijadas por la presente Ley. (Piedra, 2009: 8)

Más de medio siglo después la necesidad de algunos cambios es

evidente. El ICAIC ha caído en un estatismo productivo y en una gran decadencia artística al priorizar la creación de obras poco maduras y para nada sustentables. No salirse de aquellos basamentos que se amoldaban a circunstancias históricas específicas, ha hecho que la institución pierda el liderazgo creativo que tuvo en otro momento.

Los reclamos actuales vienen desde dentro, desde el arte, desde la propia producción nacional que puja por cambios institucionales. Si hasta ayer la historia del cine cubano pasaba por el llamado *ICAICentrismo*; [2] la realidad fuera del dicho eje administrativo es otra, múltiple y compleja, pendiente de cambios que no pueden esperar más.

Algunos fundadores del proyecto han fallecido como el cineasta Tomás Gutiérrez Alea, director de *Memorias del subdesarrollo* (1965) y más recientemente Alfredo Guevara (La Habana, 1 de diciembre de 1925 – 19 de abril de 2013), primer presidente del ICAIC, que en los últimos años se dedicó exclusivamente a dirigir el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Otro de los hombres claves de la institución que dijo adiós fue el productor Camilo Vives, [3] alma de la Productora Internacional del ICAIC y forjador de películas como *Lucía* (Humberto Solas, 1968), *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), o *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003). Frente a estas ausencias históricas, se erige un grupo de nuevos realizadores cubanos que conviven con directores de renombre. La nueva hornada se define por tener otras perspectivas y necesidades, nuevas fórmulas de trabajo, intenciones creativas e intereses discursivos diferentes.

Las pequeñas productoras que existen viven en una laguna legal que limita su posibilidad de crecer y desarrollarse; aun así pujan por trabajar y ganar mercado, tal es el caso de *Producciones de la 5ta. Avenida*, que ha marcado un hito entre sus semejantes tras el éxito internacional de *Juan de los Muertos* (Alejandro Burgués, 2012), premio Goya a la mejor película Iberoamericana en 2012 y la última entrega, *Melaza*

(Carlos Lechuga, 2013), que ya ha comenzado su andadura en el circuito de festivales desde su estreno.

Aunque hay un sector no estatal en la producción de bienes y servicios en distintas manifestaciones artísticas, principalmente artes visuales, música, artesanía y diseño, que han ido estableciendo cadenas productivas dentro y fuera del país y que no necesitan vincularse a instituciones de la cultura para producir y comercializar, en la rama audiovisual continúa siendo indispensable el vínculo con la institución pues no se reconocen las figuras del realizador y del productor de cine independientes del ICAIC.

La adaptación debe incluir una realidad que encierra la proliferación de estas productoras y autores-productores independientes, con obras filmicas sólidas como *Memorias del Desarrollo* (Miguel Coyula, 2010), *Molina's Ferozz* (Jorge Molina, 2010), *La piscina* (Carlos M. Quintela, 2011) y *Camionero* (Sebastián Miló, 2011). Lo cual saldaría la ineficacia que luce el sistema de producción monopolizado tradicionalmente por el ICAIC.

El establecimiento de asociaciones culturales con funciones similares a las de las cooperativas como estructura no estatal de propiedad colectiva amparada por los cambios, es una forma que no parece estar entre las modalidades preferidas de los cineastas y demás profesionales del mundo audiovisual en Cuba, con vistas a negociar con el Estado su autonomía jurídica.

En el medio audiovisual cubano hace mucho tiempo se realizan rodajes independientes o al margen de la estructura de producción ICAIC, o con muy poca participación del mismo. El término independiente en Cuba se ha estigmatizado y asociado al actuar de grupos contrarios al gobierno. Por tanto en las asambleas de los cineastas donde se aboga por cambios profundos e inmediatos, se respalda la creación de la figura «cooperativa cultural», que parece ser la nomenclatura que tiene la vía más expedita para aprobarse, según comenta en una

entrevista el realizador Enrique Álvarez:

Estamos debatiendo la pertinencia de un decreto ley que reconozca el trabajador audiovisual independiente y el derecho de organizar productoras. Ahora el Estado ha permitido las cooperativas y las empresas no estatales, pero no encajan las productoras. El camino no es proponer una figura jurídica nueva, estamos intentando con el término cooperativa cultural, discusión que empieza ahora para intentar insertar nuestra propuesta con especificidades. [4]

Marino Murrillo, quien comanda el plan de la actualización económica en Cuba, ha expresado que a esta nueva fórmula de trabajo cooperativo se añadirán algunas entidades que hoy son estatales y que se incorporarían personas que no tienen propiedades sino que pueden aportar solo su trabajo; y esto pudiera ser válido para el sector del audiovisual. Servicios productivos de diversa índole: luces, escenografías, vestuario, doblajes, postproducción, camarógrafos, editores, todos importantes en la industria cinematográfica, se podrían organizar en gremios que complementen lo que se hace ahora desde el ICAIC pero bajo una óptica administrativa diferente.

Por otra parte los cambios tecnológicos han modificado los escenarios productivos y reproductivos. La «autorización» de la piratería como parte de las actividades del sector privado ha evidenciado lagunas en estos procesos de cambios económicos donde el ICAIC y los cineastas se ven amenazados. Proliferan por todo el país quioscos particulares que venden en copias caseras de CDs y DVDs, películas internacionales y cubanas. Algunas de las nacionales circulan incluso antes de ser estrenadas en el circuito de cines y sin ser la copia acabada por el director. Ocurrió con los largometrajes de ficción más recientes de Jorge Luis Sánchez, *Irremediablemente juntos* (2012) y *Penumbra*s (2012) de Charlie Medina.

La propagación de estos negocios dado el amparo legal está haciendo mucho daño a la industria del cine nacional y resulta apremiante contrastar esto con los convenios internacionales que ha suscrito Cuba y evaluar los perjuicios para la economía de la cultura del país. En el caso del cine se anulan los impuestos por exhibición y comercialización propias de la actividad, además de ser una violación a voces de los derechos de autor. Problemáticas a las que la Institución no ha sabido hacer frente o ante las que ha tardado en reaccionar y muchos más en responder.

Otro de los aspectos de la política cultural de la Revolución que atañe directamente al ICAIC es el precio de la entrada del cine en Cuba. Todos los cines son estatales y el coste de la entrada es de diez centavos de dólar por función. Un precio accesible siempre ha sido la expresión de una política cultural comprometida con el disfrute de toda la sociedad, que encierra en sí misma una contradicción para la industria del cine nacional.

Aunque la entrada es muy barata cada día los cubanos visitan menos el cine, debido a: En primer lugar, el circuito de salas sufre hoy un declive nunca visto, consecuencia de más de veinte años de escaso o nulo mantenimiento estructural y un atraso tecnológico considerable. Hace años que solo unos pocos cines del centro de la capital se mantienen trabajando sin las condiciones de climatización y los asientos adecuados mientras que los cines de barrio han desaparecido. Existen en total 297 salas de exhibición cinematográfica en todo el país. En segundo lugar, la diversificación actual de acceso al consumo cinematográfico en el ámbito doméstico. Los cinco canales nacionales transmiten casi 4000 películas anuales. Diariamente la cifra roza las doce propuestas entre el abanico de géneros y gama de horarios que permiten escoger y adaptarse. A todo esto se añade que, la poca asistencia del público se debe además a la situación económica y el serio problema con el transporte. Además de una inadecuada y errática política de

estrenos implementada por el ICAIC, estrenos que a veces coinciden con los de la televisión nacional. Le sigue en la enumeración, la venta de CDs – DVDs, con copias piratas de todo tipo de material audiovisual. Por último se cita la apertura de salas privadas de exhibición 3D más confortables que los cines del Estado. (Iniciativa que duró alrededor de un año).

Frente a la situación de los cines y la oportunidad de abrir negocios cuentapropistas, algunos cubanos instalaron pequeñas salas de exhibición 3D en sus casas. Servicio por el cual cobraban entre 1 y 5 dólares la tanda, según las condiciones tecnológicas y la oferta gastronómica incluida en el paquete. Entre la extensa lista de títulos que se ofertaban en la programación diaria, prevalecían las películas de entretenimiento, terror, infantiles o aventuras, la mayoría de factura estadounidense. Algunas salas funcionan por reservación previa y si el grupo era de más de ocho, tenían la posibilidad de escoger el filme.

Casi un años después del surgimiento de los cines particulares 3D, se publicó una *Nota informativa sobre el trabajo por cuenta propia* (Nota, 2011: 3) donde se informaba la orden del Comité Ejecutivo del Consejo de Ministros del cierre inmediato de estas salas: «Debe significarse que la exhibición cinematográfica, que incluye las salas de 3D, así como la organización de juegos computacionales, **nunca han sido autorizados... Cesarán de inmediato en cualquier tipo de actividad por cuenta propia**». Aunque la nota insistía en que la medida no constituía un retroceso en la nueva política económica del país, de forma implícita consagra el principio de que ningún nuevo oficio tiene posibilidades de existir hasta tanto no sea comprendido por las más altas autoridades político-económicas del país. Dicha determinación encierra además la preocupación estatal por el escaso control de los mensajes que suponían estas salas.

Actualmente hay muchos reclamos no solo por parte de los

cineastas cubanos contra la piratería que llevan a cabo los vendedores de CDs y DVDs, quienes distribuyen copias piratas, defectuosas, inacabadas, de películas cubanas y latinoamericanas. Vendedores de todo tipo de audiovisual, contra los que no existe una legislación que proteja, mínimamente, la exclusividad de un título en manos del único distribuidor autorizado en Cuba: el ICAIC.

De los vendedores de CDs y DVDs no se ha dicho hasta el momento ni una palabra en los medios de comunicación oficiales, lo cual hace que la decisión respecto al cierre inesperado de los cines privados 3D, parezca aún más arbitraria. El propio Roberto Smith, actual presidente del ICAIC, reconoce que la carencia de medios económicos impide a su instituto ofrecer similar espectáculo: «No tenemos la oferta más indicada ni el financiamiento para ello» (Estrada, 2011: 4-5).

El proceso de restructuración del ICAIC

En medio del debilitado panorama que exhibe la industria del cine Cuba, entiéndase las tres fases de la cadena, producción, distribución y exhibición, hay un movimiento en el interior del gremio de cineastas para debatir otras cuestiones vitales: la reestructuración del ICAIC.

La Comisión Permanente para la Implementación y Desarrollo de los Lineamientos Económicos y Sociales, acordó priorizar al Instituto como la primera de las grandes instituciones artísticas que sería sometida al proceso de diagnóstico y reestructuración de su labor. El objetivo central es adaptarla al nuevo contexto en que se desenvuelve el país.

Dicha junta evaluadora para estudiar las transformaciones del ICAIC, está presidida por el actual ministro de Cultura, Rafael Bernal; Miguel Díaz-Canel, primer vicepresidente del Consejo de Estado y de Ministros y Marino Murillo,

vicepresidente del Consejo de Ministros. Incluye a representantes de instituciones y organismos del Estado, como el Ministerio de Justicia y el de Finanzas y Precios; así como a dos cineastas: Manuel Pérez Paredes, Premio Nacional de Cine 2013, y Jorge Luis Sánchez. El objetivo es transformar todo el cuerpo legal que puede estar frenando el desarrollo de la industria cinematográfica y la actividad del instituto.

Omar González, quien ocupara el cargo de presidente del ICAIC durante la primera parte del trabajo de diagnóstico, comentó: «la Comisión, mediante sus indicaciones, establece las pautas de cómo ha de llevarse a cabo el proceso... La labor, «involucra a decenas de compañeras y compañeros del Instituto y de otros organismos, lo que permite asegurar que es la primera vez que esto sucede con una propuesta relacionada con el cine y garantiza que lo acordado no se convierta en letra muerta, como ha ocurrido otras veces. No nos quepa duda de que existe voluntad política para llevar a cabo este proceso y lo que resulte de él... es un mandato, una indicación de la dirección de la Revolución... Se trata de una oportunidad privilegiada para encontrar fórmulas que contribuyan de manera decisiva a solucionar integralmente los problemas del cine cubano, y, por extensión, los del audiovisual que le conciernen. La perspectiva de estos enfoques será siempre cultural, jamás economicista». (El ICAIC, 2013)

Algunos cineastas que se sintieron marginados de los debates, cansados de que las orientaciones llegaran irremediablemente desde «arriba», decidieron reunirse y no esperar los resultados del diagnóstico para replantear sus demandas.

Todo lo que aconteció después se organizó de la siguiente manera: el director de cine Enrique Álvarez hizo circular una reflexiva carta abierta entre los colegas del medio a través de los e-mails particulares, reedición de un documento titulado por él *El árbol, el verbo, y el cine cubano*, en el que mostraba su preocupación por el futuro del ICAIC y el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, después de la muerte de

Alfredo Guevara.

¿Quién nos pregunta a los cineastas? ¿Qué valor tiene o se le da a nuestra responsabilidad artística e intelectual? ¿Qué valor nos estamos dando nosotros mismos?

Yo no puedo convocar a nadie, pero sí reclamo que nos convoquen. Que nos convoquen los que pueden. Los que tienen un Premio Nacional de Cine que los reconoce, pero también los compromete con la continuidad de una cinematografía que necesita refundirse sobre sus cimientos.

Si no hay asamblea de cineastas, nunca más tendremos derecho a ejercer sobre nuestro destino, quiero decir, el destino del cine cubano. (Álvarez, 2013)

La respuesta fue una asamblea espontánea de cerca de 70 realizadores, celebrada el 4 de mayo de 2013, en el capitalino centro cultural Fresa y Chocolate donde los cineastas dentro de un espacio del mismo ICAIC, exigieron con fuerza participar en su reestructuración.

Fernando Pérez, director de películas como *La vida es silbar* (premio Goya al mejor filme extranjero, 1999) y quien ha rodado fuera de la estructura de producción ICAIC su última película *La pared de las palabras* (aún sin estrenar), confesó: «lo que más nos conmina a estar aquí es la falta de información y participación» (Cineastas, 2013).

Paralela a la comisión creada por el ICAIC se eligió en asamblea una representación de doce personas, que tiene la tarea de perfeccionar la propuesta de demandas que se va a presentar ante las más altas autoridades del país. De ese encuentro surgió un Acta de Nacimiento que recoge nueve acuerdos fundamentales:

1. Reconocer al ICAIC como el organismo estatal rector de la actividad cinematográfica cubana.
2. Entender como cine cubano el producido a través de mecanismos institucionales, independientes y de coproducción con terceros y fórmulas mixtas.
3. Estimar como esencial la promulgación de una Ley de Cine, en cuya elaboración y propuesta participemos todos.
4. Estudiar e implementar un Fondo de Fomento al Cine, al que accedan todos los autores en igualdad de derechos y condiciones.
5. Dar prioridad a la organización y remodelación de las formas de la producción y la realización de obras.
6. Empezar el trabajo revisando y actualizando el documento Propuestas para una renovación del cine cubano, aprobado en el VII Congreso de la Unión de escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)
7. Intercambiar propuestas y puntos de vista con la Comisión Estatal que trabaja en la elaboración de las propuestas para la transformación del Instituto Cubano del Arte en Industria Cinematográficos.
8. Manifestar nuestra profunda preocupación por todo lo concerniente a las relaciones y la proyección internacionales del cine cubano.
9. Realizar el trabajo en permanente diálogo y comunicación con todos los cineastas a través de asambleas periódicas (Acta, 2013: 16 -17).

La redacción del documento fue responsabilidad de los directores Rebeca Chávez, Magda González, Lourdes de los Santos, Fernando Pérez, Manuel Pérez, Enrique Colina, Jorge Luis Sánchez, Pavel Giroud y Pedro Luis Rodríguez; el guionista Senel Paz y los productores Inti Herrera y Daniel Díaz Ravelo.[\[5\]](#)

¿Por qué se crea el grupo de trabajo independiente al grupo de trabajo que en esos momentos se reunía en el ICAIC? En el

documento oficial entregado al Ministerio de Cultura queda expuesto: «Más que insistir en el diagnóstico de los errores y deficiencias domésticas del ICAIC, nos interesa perfilar de una vez el referido sistema del cine y el audiovisual nacionales, dentro del cual el ICAIC es una pieza crucial, sujeta a un nuevo diseño que le capacite para relacionarse, de una manera mucho más horizontal y efectiva, con el resto de los entes que ahora sostienen el mayor peso de la producción nacional. Esto, sin menoscabo de las funciones internacionales, patrimoniales, estructurales y culturales que a cualquier Instituto de Cine corresponden» (Por qué, 2013: 16-17).

Entre las principales exigencias de los cineastas está la conformación de una Ley de cine que legisle la legalización del medio y las productoras independientes, la actualización de las formas de producción, retribución a los cineastas, mecanismos de distribución y exhibición nacional e internacional. Algunos de los documentos que se estudian para dar cuerpo a una Ley de Cine en Cuba son: Ley de Cine de República Dominicana, Ley de Cine de Colombia, Ley de Cine de Venezuela, Manual de asignaciones de recursos para cine en Colombia y la Resolución argentina de apoyo a festivales.

Entre las novedades a las que se aspiran está la conformación de un Fondo de Fomento. Propuesta que surge ante la problemática de que la fuente de financiación del cine en Cuba ha sido históricamente estatal y ha sido insuficiente. Este modelo ha convivido con coproducciones y otras fórmulas mixtas; sin embargo hay que promover nuevas formas como pudiera ser el Fondo de Fomento o la implantación de una *film comission*, como existe en otros países del área.

«En cuanto al Fondo de Fomento, –explica Enrique Álvarez-, pensamos que sería para que apliquen los proyectos, y que contribuya al progreso de estos... El Fondo no va a cubrir enteramente la producción de una película, sino que daría un impulso para terminar de buscar el resto... Es muy difícil

prever en el desarrollo de un proyecto y durante el rodaje si va a ser exitoso... No hay que pensar en películas que recuperen su inversión sino en un sistema que recupere la inversión».[\[6\]](#)

Paralelo al trabajo de la comisión institucional y tal como expresaron los cineastas en su *Acta de Nacimiento*, han continuado reuniéndose en distintas sedes, los días 18 de mayo, 9 de junio, 12 y 22 de julio, 3 de agosto de 2013, con el objetivo de perfeccionar las propuestas de ley y las exigencias al Estado. Sin embargo, tiempo después, el grupo de los cineastas y la Comisión Estatal que está revisando el funcionamiento del ICAIC, comenzaron a aunar esfuerzos y criterios.

Según comentó Álvarez los cineastas han seguido trabajando en «pequeños grupos de trabajo que se reúne todos los miércoles. La última gran asamblea fue en agosto. En medio de este proceso el Ministerio de Cultura entró para lograr acercamientos entre el grupo aparte de cineastas y la comisión creada por el ICAIC,[\[7\]](#) que hasta un momento tenían y defendían dos visiones dispares. En la medida en que el diagnóstico de la institución incluyó la visión del grupo aparte de cineastas, comenzaron a trabajar conjuntos.»[\[8\]](#)

Hasta el momento se insiste en demandas para conseguir ciertas aperturas en el plano de la producción, pero con respecto a la distribución y la exhibición, no hay nada concreto, apenas una mención muy vaga en los documentos, con lo cual sigue truncada la cadena de la industria.

Para Roberto Smith, cuarto presidente del ICAIC y designado en el puesto en medio de los debates opina: «El reto es preservar la continuidad, la identidad propia del ICAIC, forjada durante casi 55 años, y al mismo tiempo, trabajar por la imprescindible actualización de la institución. Este último proceso, como hemos hablado, está en marcha, adelantado bajo la dirección de Omar González, pero debe recorrer todavía mucho camino en interacción permanente con los creadores e

incorporando a todos los que puedan aportar en la búsqueda de soluciones para los nudos críticos que limitan al cine cubano» (Polanco, 2013).

Las perspectivas reales de futuro

El sistema regulatorio autorizado hasta el momento en Cuba, está desfasado con respecto a las aspiraciones de los cineastas porque no se puede cambiar el sistema de producción cinematográfica sin transformar el modelo económico y este a su vez, no se transforma si no varían las relaciones sociales de producción que lo amparan. La actualización del modelo económico supone retos significativos tanto para el funcionamiento de las instituciones culturales que operan bajo régimen de financiación presupuestario, como para el sector empresarial que se dedica a la producción de bienes y servicios culturales.

El ICAIC, en torno al cual giran las preocupaciones y los grupos de trabajo en pos de su restructuración, ha regido la producción del cine en Cuba durante casi cincuenta y cinco años; sin su existencia los debates sobre el futuro del cine ahora mismo estuvieran en un nivel mucho más precario.

La producción del cine en Cuba ha lucido desde la primera década del siglo XXI, signos de anarquía, carente de un diseño de realización. Resultado quizás del malfuncionamiento de un aparato de producción lento, grande e ineficaz. Varias de las películas de los últimos diez años no han surgido de un clima institucional y cultural favorable sino que fueron proyectos otorgados a dedo. El resultado han sido películas inmaduras que hubieran dado mejores resultados en pantalla.

La institución, como representante del Estado, también necesita liberarse de muchas actividades, para concentrarse en lo verdaderamente decisivo, con vistas a garantizar el presente y el futuro del cine y el audiovisual cubano en

general. Resulta indispensable y urgente cambiar el ICAIC y con ello otorgar coherencia al sistema de relaciones del cine cubano. Avanzar en una Ley de Cine y en el reconocimiento jurídico de los realizadores y productores, resulta necesario para promover los trabajadores autónomos en el cine en su justa dimensión y democratizar y diversificar la actividad.

En el futuro el ICAIC podría asumir el papel de un instituto de cine, que participe en las coproducciones, convoque y sistematice el Fondo de Fomento, articule otras relaciones en el mundo del cine, se encargue del patrimonio, vele por los archivos filmicos, gestione la Cinemateca de Cuba, otorgue premios, entre otras funciones. Aunque fue concebido desde el inicio para producir cine, podría trasladar esta responsabilidad a las productoras independientes –el día que se constituyan como instancias jurídicas-. Más allá de intentar controlar todo lo que pase en materia de cine en Cuba, el ICAIC podría organizar producciones de proyectos de interés cultural, social y político para los cuales habría un fondo del estado establecido para tales fines.

La opción del Fondo de Fomento al que puedan aplicar todo los realizadores en igualdad de condiciones es una alternativa válida frente al insuficiente sistema de financiación estatal; de esta manera el ICAIC no tendría la pesada tarea de subvencionar «todo». Incluso hasta el control de los contenidos y la ideología le sería más fácil al Estado, porque habría varios filtros por el camino. Según esta propuesta habría un panorama adulto, realista y más concreto.

Los cines particulares en 3D se inscribieron en la realidad audiovisual cubana actual como un elemento de cambio, al igual que lo hicieron, en su momento, los productores independientes. Ambos son frutos de los nuevos tiempos que está viviendo la nación y de las deficiencias de las instituciones que no han sabido o no han podido evolucionar con la agilidad que se reclama. Este tipo de salas revitalizó la oferta. A pesar del alto precio de las entradas para un

trabajador cubano, una buena parte de la población aspiraba a tener su encuentro con la novedad tecnológica, en la cual, por cierto, ya está Cuba bastante atrasada, especialmente en materia de aplicación del cine como espectáculo público.

Actualmente no está desarrollado un marco legal para el desempeño de actividades de exhibición cinematográfica fuera de la red de distribución y exhibición estatal. El cierre repentino de las salas 3D en el país es una demostración de que los cambios a los que se aspiran no parecen estar dispuestos a tocar todo el andamiaje industrial. La parte de la industria más comercial, no tiene intenciones, por ahora, de quebrar el comentado tema del «ICAICentrismo».

Apremia una Ley de cine. A más de un año de iniciados los debates y reclamos no se ha llegado a ningún buen puerto. "A este país le urge una ley de cine, porque hay un caos, y lo peor, lo peor, es que quienes han regido esto en los últimos años, y no sé los que lo están rigiendo ahora, y el propio Estado, no tienen conciencia de lo grave que está la situación de la cinematografía y el patrimonio audiovisual", dijo Pavel Giroud, realizador cubano, a la revista *Cuba Contemporánea* el pasado mes de junio (Cuba, 2014).

La exhibición cinematográfica en Cuba siempre ha tenido detrás un diseño cultural, estrategia positiva para la educación del espectador. Aunque es necesaria la figura privada en el ámbito de la proyección como alternativa a la crisis de las salas de cine, habría que lograr un equilibrio con lo estrictamente comercial, con un espacio también para obras con otras intenciones artísticas.

La expectativa del mayor número de cineastas no era que cerraran los cines 3D ni las salas de video, sino que se cumplieran los principios de diversidad de la política cultural cinematográfica del país. No obstante, ha habido numerosos reclamos de cineastas contra la piratería legalizada que llevan a cabo los vendedores de CDs y DVDs, quienes

distribuyen copias piratas, defectuosas, inacabadas, de películas cubanas y latinoamericanas.

La encrucijada de la producción audiovisual cubana aflora otros cuestionamientos: ¿Incluirá la ley audiovisual que se está redactando la posibilidad de la figura del gestor particular en la política de distribución y exhibición nacional y extranjera; y comprenderá, además, un tono inclusivo con respecto a todas las manifestaciones audiovisuales, como ocurre actualmente en el mundo? ¿Puede encargarse el estado cubano de resolver la situación de todas las salas de cine en el territorio nacional, para que el audiovisual posea un espacio de socialización agradable y queatraiga nuevamente a los espectadores como una opción priorizada dentro del tiempo libre? ¿Le interesa al Estado invertir en ello cuando hay otras opciones más redituables dentro de la economía que también demandan inversión como el turismo y otros servicios, la minería, la biotecnología, etcétera?

Casi un año después de la actividad de la comisión evaluadora y de iniciados los debates los signos positivos del movimiento no acaban de cristalizar. Los cineastas y profesionales del medio se han reunido como una especie de avanzada intelectual para solucionar los problemas que arrastra durante décadas el cine en Cuba, experiencia que no se había repetido desde los polémicos años 60. Ya no se observa una postura pasiva o resignada antes los cambios.

Lo más saludable para el cine cubano sería la conformación de una organización gestada desde las propuestas de sus protagonistas; con un instituto que reconduzca su actividad y encaminado a revitalizar esta rama de la producción artística del país, vital para la creación y la trasmisión de significados culturales. Si el 2013 fue el año de los debates en pie, el 2014 de continuar perfeccionando las ideas, el 2015 puede avizorarse como efectivo para lograr una nueva organización que incluya a todas las voces creativas del

audiovisual cubano, imprescindible para que dicha cinematografía continúe ocupando un lugar destacado en la historia del cine.

[1] La terminación de este estudio en específico ha sido gracias al auspicio de la Cátedra José Martí de la Universidad de Zaragoza. Dicho viaje a fines del 2013 fue la oportunidad de conocer los pormenores de la puesta en marcha de lo que el estado cubano ha denominado «Actualización del modelo económico» y lo que esto implica específicamente para la producción cinematográfica.

[2] Término acuñado por el crítico de cine cubano Juan Antonio García Borrero.

[3] Camilo Vives, productor insigne del cine cubano, falleció el 14 de marzo de 2013.

[4] Entrevista al cineasta Enrique Álvarez en su domicilio en La Habana, 28 de octubre de 2013, 10:00.h

[5] Luego del segundo encuentro de cineastas el 18 de mayo de 2013, el grupo de trabajo consideró necesario ampliarse. Ingresaron a él: Arturo Arango, Frank Cabrera, Claudia Calviño, Ernesto Daranas, Luis Ernesto Doñas, Jorge Perugorría, Vanesa Portieles y Alexander Rodríguez

[6] Véase nota nº. 4.

[7] Las reuniones de los cineastas con Fernando Rojas, Viceministerio de cultura, fueron el 12 y 22 de julio de 2013 respectivamente.

[8] Véase nota nº. 4.

Una vistosa guía artística urbana a los murales de un periodo singular.

María Luisa Grau Tello, *Democracia y pintura mural en Zaragoza, 1984-1995*. Cuadernos de Cultura Aragonesa de Rolde de Estudios Aragoneses, Zaragoza, 2014, 158 pp. y 87 ilustraciones, la mayoría a color, de la autora, de José Antonio Melendo, de otros autores y de archivos institucionales.

Se refiere esta joven investigadora y ahora autora a un tiempo bien reciente de nuestra historia, a unos edificios de nuevos usos culturales, deportivos y de gobierno de la democracia en Zaragoza y a unos espacios urbanos deteriorados por la dejadez de sus propietarios, como los muros medianiles en solares de barrios del centro de la ciudad, abandonados durante años

Un título certero el que ha elegido María Luisa para un libro vistoso y práctico, que a modo de una guía artística urbana conduce nuestra memoria visual por estos catorce ejemplos de pinturas existentes en espacios públicos.

En un principio, como se remonta la autora para mostrar una perspectiva de conjunto, los impulsores de aquellas

manifestaciones pictóricas -de protesta o reivindicación- fueron asociaciones ciudadanas y políticas: Asociación de Vecinos Lanuza-Casco Viejo, Asociación de Cabezas de Familia, Colectivo Plástico de Zaragoza (1975-1979), Brigada chilena Pablo Neruda, Partido de los Trabajadores de Aragón, Joven Guardia Roja, etc. Nombres que a los más jóvenes seguramente no les sonarán, pero que hicieron historia social o política y son ahora parte de la historia de los movimientos vecinales de Zaragoza.

Luego entrarán en juego, y lo dieron muy bueno, las principales instituciones políticas como el nuevo gobierno de la Diputación General de Aragón, el ayuntamiento y la Delegación del Gobierno del Estado. Los resultados, en estos casos, han perdurado en su mayoría en sus lugares, o preservados en los documentos visuales de las fotografías, como las pinturas murales del programa Arte en la calle, promovido por el Departamento de Cultura de la D. G. A. en la primavera de 1986.

Fueron muchos los jóvenes artistas y respondieron de inmediato, se fueron incorporando otros, que por aquellos años estaban formándose fuera, en París o Roma, y algunos, como Jorge Gay, José Luis Cano o José Manuel Broto, han mantenido una progresión ascendente. Pero junto a estos y otros pintores recogidos en el libro, hay que recordar a los arquitectos que los eligieron para decorar con renovados aires estéticos los nuevos edificios que estaban rehabilitando, que también trae a cita sus nombres la autora.

Seguimos recordando ahora aquellas pinturas como una invasión de colores al aire libre tras los nubarrones de los estertores crueles de la dictadura de Franco, que morirá en la cama, pero matando. (Hagan triste memoria por un instante de los cinco fusilamientos, a finales de septiembre de 1974, dos meses antes de finar el dictador). También un año antes, la dictadura de Pinochet había hecho desaparecer en Chile a Allende, Neruda o Víctor Jara, entre otros muchos notables

políticos y ciudadanos. Colores nuevos y refrescantes para formas clásicas de cuerpos desnudos como si los artistas hubieran querido buscar en los orígenes del arte mediterráneo una nueva representación del ser humano, protagonista en libertad de una nueva historia que no estuviera marcada por aquellas dolorosas formas de ejercer la política.

Las pinturas, en la secuencia cronológica en que las presenta la autora son la parte más vistosa y popular de la biografía artística de los años de la Transición a la Democracia, plagada de zozobras, pero rebosante de vitalidad de la nueva savia de la juventud, en este caso de los artistas. Un arte urbano con una vieja tradición, pues la pintura mural en exteriores ha sido en el siglo XX la expresión por antonomasia de la revolución (Méjico o la URSS), de epopeyas nacionales (los murales colombinos en la Rábida) y de anhelos sociales, o de la transición a la democracia, en España.

Para recordárnoslo y refrescarnos la retina, María Luisa Grau da testimonio de todo ello con estas pinturas que hay que volver a mirar desde estos contextos históricos que nos marcaron una época de nuestra juventud o madurez, precedentes por ejemplo del actual Festival Asalto de Arte Urbano de Zaragoza, financiado por el ayuntamiento (este tan reciente aún de 2014, ya en su novena edición), que ha dejado más de medio centenar de pinturas murales por los barrios del casco antiguo, todavía conservadas y bien visibles.

Empieza el libro este recorrido cronológico por la nueva pintura mural de Zaragoza con la que en 1984 realizó José Luis Cano para decorar, siguiendo la disposición de un friso, la parte superior del salón principal del antiguo palacio renacentista, que iba a convertirse de inmediato en museo monográfico de Pablo Gargallo. Eran varias las circunstancias que concurrían para que arquitecto y pintor se decidieran por una representación clásica y, aunque pueda parecernos extraño, se inspiró el pintor en pasajes de la Eneida. Nada tiene que ver la epopeya virgiliana con Zaragoza, pero sí

ésta con un pasado fundacional romano, como había hecho Eneas viajando desde Troya entre múltiples peripecias para fundar Roma. ¿Acaso no se le llamó a Sevilla en el Renacimiento la Nueva Roma? También el clasicismo fue el patrón estético para la decoración de la antigua cafetería del Torreón Fortea, una suerte de harén o tentación carnal con un deje de humor, encarnada en sus personales *Musas del Parnaso*.

Esa permanente referencia al clasicismo es la que va a seguir Jorge Gay en diferentes edificios como en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans en el barrio Oliver. El título *Olimpia* que le puso a su mural también iba al hilo del uso del edificio y su interpretación, era igualmente clásica, pero con unos efectos de claroscuros misteriosos y envolventes. En esa línea concebirá el mural para la delegación del Gobierno en Aragón, que titulará *La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)*, para la zona de camerinos del Teatro Principal: *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*, de sugestivas evocaciones de la pintura mural veneciana a través de una ambientación onírica, en el umbral de una nueva pintura metafísica, para el acceso a la zona de presidencia de la sede de la DGA.

Coinciden Cano y Gay, como Pascual Blanco (en la cúpula de una de las salas del edificio de la Diputación General) en ser exquisitos dibujantes y en el vocabulario clásico; pero sus estilos son bien diferentes si comparamos el hermético de Gay con las luminosas formas de los desnudos de las pinturas de estos dos o las de Eduardo Salavera en su poético *Paraíso terrenal*, inspirado en un poema de Vicente Aleixandre, y Pedro Giralt en *Mediterránea*, también en las respectivas cúpulas que les encargaron para la sede de la DGA.

Otras variantes estilísticas que pueden contemplarse en este libro de María Luisa Grau son las de La Hermandad Pictórica Aragonesa, también para el techo y cúpula de otra sala de esta sede, que se repartieron la decoración con sus

inconfundibles paisajes de ensoñadoras evocaciones orientales, que para la autora, de entre las cuatro propuestas decorativas de estas cúpulas, fue una de las más interesantes “por la originalidad y el acierto de la solución planteada”.

También las referencias clásicas están bien presentes en las figuras de Santiago Arranz, estilizadas como signos en sus pinturas de *La ciudad soñada*, para la Gerencia de Urbanismo. Un tema que ha dirigido buena parte de su trayectoria pictórica, desde sus interpretaciones de las Ciudades Invisibles de Italo Calvino, hasta sus cuadros, sensuales de color y pasta, elaborados durante sus años en París.

También la pintura abstracta de José Manuel Broto tuvo buen acomodo en el vestíbulo del Teatro Principal en una simbólica alegoría de Zaragoza, con un río Ebro serpenteante como un relámpago rojo que atraviesa paisajes y arquitecturas de esta ciudad –la suya también- que en aquellos años recuperó una de las épocas más vitales y hermosas de su pintura del siglo XX, en adecuado maridaje con la arquitectura para ensalzarla. Así nos lo ha hecho ver María Luisa Grau desde estas páginas.

Juan José Gárate. Tiempo y memoria

La estrella que fue, dentro del firmamento, de los grandes artistas españoles decimonónicos, el turolense Juan José Gárate (Albalate del Arzobispo 11/07/1869(1) - Madrid 03/07/1939), todavía no ha sido del todo demostrada. Estamos de acuerdo en que el propio artista, se consideró un regionalista, y que por lo tanto obraba en consecuencia. Intentó como tantos otros artistas modernizar con su arte, un

país, como España, que se encontraba inmerso en una crisis, una más, tanto económica como sobre todo psicológica. Nos referimos, claro está, a la del noventa y ocho. El mal llamado *sorollismo*, se extendió, como si de un virus se tratara por todo el país, y artistas, como el nuestro, intentaron con mejor o peor fortuna, copiarlo. La historiografía oficial no ha reconocido los méritos propios de Gárate, siendo renegado a un simple folklorista, cuando en vida, fue un más que importante retratista a nivel nacional e internacional. Su obra se vendió en países como Alemania, Francia o Bélgica "como pan vendido", como afirmaría el propio artista; La prensa de la época lo calificó de "paleta luminosa de Sorolla", deshaciéndose en elogios, algunas veces, "retratos fijando no solamente el parecido sino la más íntima personalidad del modelo" o calificarlo como un "neoimpresionista muy hábil y vibrante en el colorido de sus paisajes y a parte de un personalísimo retratista". Su vida no fue fácil, siempre en constante lucha, siempre teniendo que demostrar su valía artística, en cualquier certamen artístico, en una vida marcada por constantes "ilusiones y tragedias". Lo que pretendemos afirmar, es que el costumbrismo, es un mundo moderno, pues será útil pero no suficiente para explicar la obra de Gárate, pues aunque el autor tendrá en cuenta las costumbres de su tierra, pintándolas en innumerables obras, constituye la base sobre la que se crea cualquier figura. Afirma Alcántara :" Gárate ha viajado por Italia y por Francia, ha ganado bastante dinero en Alemania como pintor de retratos, y permanece tan pueblerino, tan tosco, tan aragonés, tan baturro, como si no hubiera salido de su aldea natal" (2). Pero también será conocido como paisajista, retratista, miniaturista, dibujante, acuarelista, cartelista, e incluso bodegonista. Gárate tocó prácticamente casi todos los palos en pintura, y hasta hoy sólo nos llega el recuerdo de pintor costumbrista, y quizás el de retratista. En este punto, los retratos de Gárate no están exentos del género costumbrista, pues su indumentaria y sus poses, reflejan el estatus del retratado o retratada. Otros rasgos como son la belleza de la

luz, o los cromatismos propios del artista. Incluso en los autorretratos, hasta ahora conocidos, el artista adquiere un compromiso consigo mismo, su reafirmación como artista, aunque el paso del tiempo marque la condición de carne y piel. Qué duda cabe, que Gárate simboliza lo mejor y lo peor del cambio de siglo. Lo mejor, porque podía ser considerado un pintor modernista, acude pensionado a Roma, y contacta con la llamada “primera generación de pintores aragoneses”, es cierto que incluso ahí, hace regionalismo, también a su vuelta de vacaciones a España, lo hace, pero nada tiene que ver ese tipo de pintura, con el que realizará durante los años treinta del pasado siglo XX. En Roma Gárate tendrá a su buen amigo Pradilla, o a Barbasán, que también realiza regionalismo italiano, con ellos también aprenderá a realizar obras mitológicas, bacanales, desnudos, *El amor y las flores* (1911), es un buen ejemplo de ese tipo de obra, aunque al final se quedase con un segundo premio, o su *Vista de Zaragoza* ejemplo de obra modernista e incluso impresionista. De hecho casi todos los premios que conseguirá Gárate a lo largo de su trayectoria, será con obra costumbrista *Copla Alusiva*, *Vuelta del campo*, *Los emigrantes* e incluso *Auxilio*, aunque esté pintada en Venecia. En realidad, Gárate está al servicio del pueblo, pues a través de su arte, presenta serias preocupaciones sociales.

Sí bien el público ha asumido bastante bien la pintura regionalista como parte de su pasado más inmediato, no ha sí, lo ha tenido en cuenta la crítica. Calvo Serraller se refiere a este tipo de arte como: “supervivencias folklóricas en la pintura española del siglo XX, siendo imprescindible contar con una orientación importante en este sentido durante toda la primera mitad del siglo, si bien con enfoques un tanto dispersos de los siglo XIX” (3).

En el siglo XXI, la obra costumbrista de Gárate está plenamente aceptada. Cada vez se investiga más si cabe este

periodo de la historia en las facultades universitarias, se dirigen nuevas tesis doctorales, que ahonden en esa “España negra” que tan bien supo ver el artista bilbaíno Darío de Regoyos.

Si el corazón del artista, estaba en Aragón, no menos representado, estuvo en su obra. Una obra, que, con los años ha vuelto, paulatinamente a esta comunidad autónoma, a través de donaciones desinteresadas, por parte de la familia del artista. La primera y más importante, la realizó la hija mayor del artista Concepción Gárate López, en el año 1991, al Gobierno de Aragón, con destino al Museo Provincial de Zaragoza, cumpliendo así, el deseo de su padre, que no pudo desarrollar en vida, de donar una buena parte de su obra, casi un centenar, a su querido museo. La hasta ahora, última donación, menor en cuanto al número de obras, pero no perdiendo un ápice de calidad; Se trataba de una donación testamentaria, del yerno del artista, Antonio Pardo, en condición de fiduciario o depositario moral de su difunta esposa, Julia Gárate. Esta donación, incluía el deseo de ceder cincuenta obras a seis instituciones de la comunidad autónoma, así como otras tres obras al Museo del Prado. El legado que se ha entregado a la provincia de Teruel: Diputación Provincial, con destino al Museo Provincial, Ayuntamiento de Teruel, y, por último Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo. A través del Departamento de Cultura y Turismo, de la Comarca Andorra-Sierra de Arcos, se ha coordinado una exposición, *Juan José Gárate. El legado de Julia Gárate y Antonio Pardo en Teruel*, que recorre tres sedes: Crivillén (Centro de Arte Contemporáneo Pablo Serrano), Albalate del Arzobispo (Castillo-Palacio) y Andorra (Casa de la Cultura), entre los meses de agosto y noviembre del 2014.

Tenemos que tener en cuenta, ante todo, que la mayoría de las obras, que se muestran en la presente exposición tienen un carácter sentimental, dejando a un lado los autorretratos, los de su esposa, Gloria López Manzanares, ataviada con diferentes

vestidos y formas, como musa, que fue del artista. Nos encontramos con muchos pequeños bocetos, que servían al artista, para localizar las escenas, que luego representaría en los grandes lienzos. También encontramos en la muestra, "pequeñas joyas", la calidad de su *Canal Veneciano* y *Pescadores italianos*, esta última versión, quizás más grotesca, menos definida, que otras conocidas; No faltan efectos de luz, sugerencias literarias: *Tertulia en el jardín*, *Tertulia goyesca*. Paisajes donde confirma su habilidad con la acuarela, muy del gusto de la época: *Moro lañador*, *Despertar*, *Panticosa*, *Huerto en Albalate*, o *Arroyo*, estos dos últimos, óleos. Tampoco escapará nuestro artista, de los influjos de otros pintores coetáneos, entre los que podríamos citar a Sorolla, en la obra *La madre*, donde se identifica gran luminosidad y expresionismo, en los niños bañándose, en la vega del río Martín, o en la obra *En la taberna*, que recuerda al Anglada Camarasa, de los primeros años en París. En definitiva, composiciones de bella factura, que mantienen, con todo, una gran coherencia, en su conjunto, habilidad en el color, mensaje, todo lo que, en definitiva, define a un artista importante.

Juan José Gárate. El legado de Julia Gárate y Antonio Pardo en Teruel.

Crivillén:

Centro de Arte Contemporáneo Pablo Serrano

07/08-07/09/2014

Albalate del Arzobispo:

Castillo-Palacio

20/09- 13/10/2014

Andorra:

Casa de Cultura

17/10-02/11/2014

NOTAS

1- El autor del presente texto, junto al investigador Pablo de Gárate, han encontrado los duplicados tanto de bautismo, como de nacimiento, así como otros documentos en el Registro Civil de Madrid, que indican fehacientemente, que el pintor turolenses, nació en el año 1869, y no como se pensaba hasta ahora, en el año 1870. Un futuro libro sobre el artista, dará luz a esta investigación

2-Alcántara, F. La vida artística. Exposición de Gárate. El Sol 21/03/1924

3- Calvo Serraller, F. La pintura costumbrista española. En Imagen romántica de España. Palacio de Velázquez, Parque del Retiro de Madrid. Ministerio de Cultura. Octubre- noviembre 1981. P. 74

La escultura urbana El Pájaro de Fuego, de Mathias Goeritz.

"No creo que dios o quienquiera que fuese nos haya hecho para copiar. ¡Si no para crear!. A copiar se aprende en cualquier escuela, academia o universidad.

No se puede aprender a crear. O se crea o no se crea".

Mathias Goeritz, *Ver y Estimar, Revista argentina nº 20. El Artista Contra el Mundo*, sección fija reservada para testimonio de artistas. Marzo de 1950, Buenos Aires.

Precedentes conceptuales.

El pájaro de fuego es la escultura motivo de ingreso al fraccionamiento Jardines del Bosque en Guadalajara Jalisco, México. Es una escultura de corte abstraccionista de concreto armado que mide 15.00 metros de longitud por 12.50 metros de altura y fue realizada en 1956-1957. Representa la figura de un ave con las alas abiertas a punto de tomar el vuelo y actualmente está pintada de color amarillo (en su creación era de rojo bermellón). Esta obra pertenece al escultor alemán Mathias Goeritz que vivió en nuestro país desde 1949 hasta su muerte en 1990. Desde su concepción, la escultura guardaba una relación directa con el entorno inmediato, un dialogo con el espacio y una significación con el transeúnte generada por las proporciones y el vacío de construcciones en su derredor, al paso del tiempo, estos valores se han perdido por las alteraciones sufridas en su periferia al grado de que, en la actualidad, estos vínculos de significado están rotos.

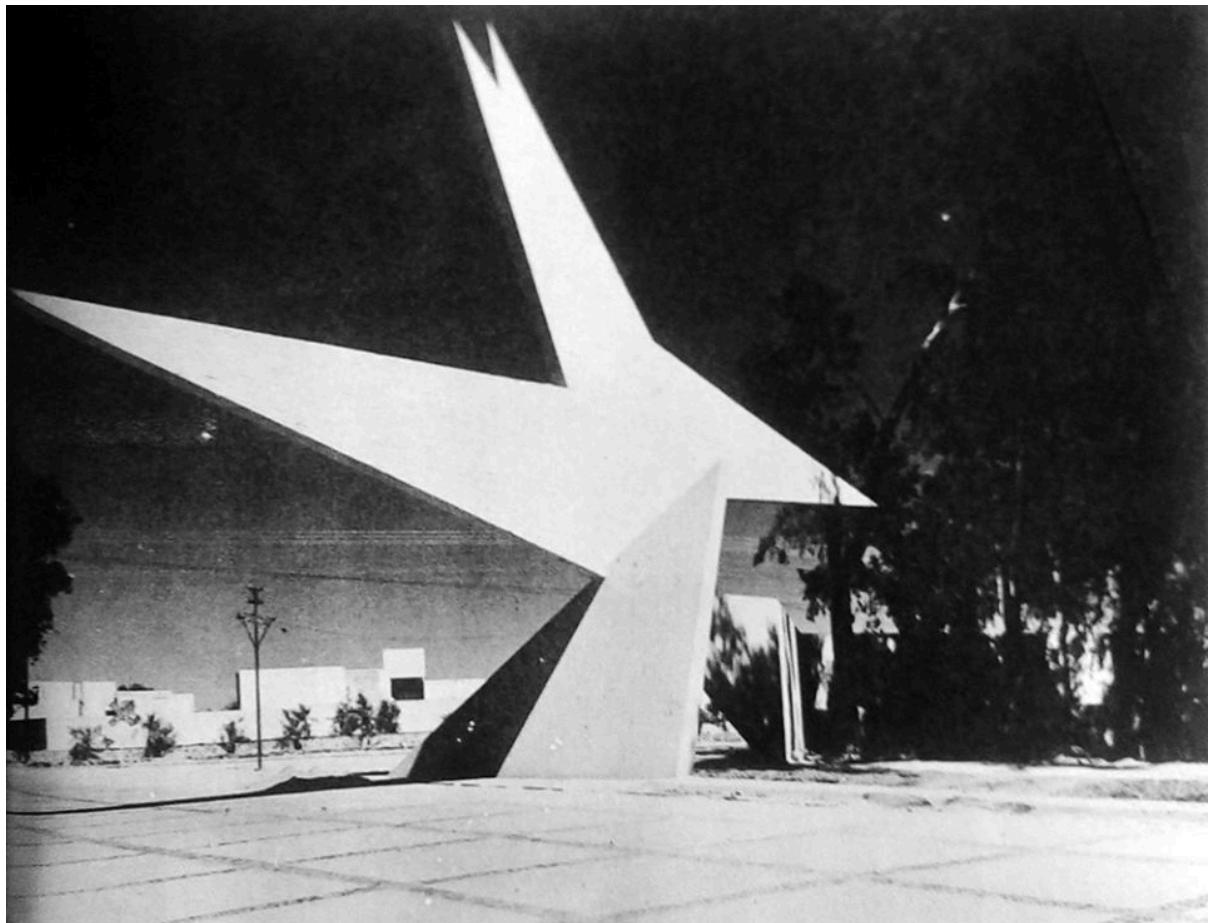


Imagen 2. Fotografía tomada en 1958 por el arquitecto Horst Hartung Franz. (foto 1). Fuente: *Imágenes Históricas de Guadalajara*.

Refiriéndonos al contexto de su creación, podemos decir que, desde principios de los años 50's, México, al igual que varios países vivían la etapa de la posguerra, y con ello gozaban de un proceso de desarrollo y expansión. Si bien, esta época había comenzado años antes con un paulatino despegue sobre todo en el área industrial, este ritmo de crecimiento se acentuó a partir de mediados de la década, extendiéndose también al crecimiento de las ciudades en México, tanto en construcciones verticales, como horizontales, favoreciendo con ello la creación de nuevos fraccionamientos. Esta expansión territorial, cambió substancialmente la fisonomía urbana de Guadalajara a lo que era el centro y sus barrios, no sólo urbanísticamente sino en la idea conceptual de estilo de vivienda, por un lado en el nacimiento expansivo, con el

estilo afrancesado de sus fincas y por el otro, en su continuación con el funcionalismo. Hasta esos años, la Guadalajara poblacional extendía su desarrollo paulatinamente de acuerdo al esquema inicial de ciudad desde su fundación por los españoles con una traza urbana en damero, es decir, la Calzada Independencia de norte a sur, ejercía la delimitación de dos áreas bien definidas: oriente y poniente. Las zonas con viviendas económicamente más atractivas se seguían ubicando al poniente y las más populares en el sector oriente de la ciudad, que históricamente había sido ignorada por los españoles al considerarla para vivienda y usos de “castas menores” (criollos e indígenas).

Para esa década de los 40's, la expansión territorial de la ciudad hacia el poniente y sur poniente se había dado casi de forma secuencial. Con un fuerte desarrollo inicial, la colonia Moderna había establecido su señorío hacia el sur. De la zona centro hacia el poniente, la ciudad ya había rebasado los límites de lo que era la antigua penal de “Escobedo”, ubicada en lo que hoy es Parque Revolución (que había sido diseñado por Luis Barragán y su hermano el Ing. Juan José), esta área ya estaba fraccionada y edificada, así mismo y continuando con esta trayectoria hacia el poniente, la colonia Americana con el señorío de sus casas y corriente afrancesada, y un poco más al norte la colonia Ladrón de Guevara comenzaba incipientemente su desarrollo. La colonia Americana fue un detonante de expansión hacia esta zona, ya que casi de forma inmediata se continuó con la colonia Lafayette y la Deitz un poco más al sur, y como consecuencia, era lógico el desarrollo hacia el sur poniente continuando con lo que sería el fraccionamiento Jardines del Bosque. Los terrenos donde se desarrolló éste, eran propiedad de la familia Ruíz Amezcua, quien vendió al empresario tapatío Francisco Javier Sauza un millón de metros cuadrados de lo que era el antiguo bosque de Santa Eduviges, lugar que además de una gran cantidad de árboles, contaba con innumerables veneros.

A mediados de la década de los 50's, le contrataron al Arq. Luis Barragán el proyecto urbano de dos fraccionamientos, así como la realización de sus conceptos urbanísticos, sus zonificaciones, vialidades, lotificaciones, mobiliario urbano y los motivos de ingreso a ambos, uno en la ciudad de México llamado "Torres de Satélite" (finales de 1955), y otro en Guadalajara que se llamaría "Jardines del Bosque" (mediados de 1954). Barragán interactuaba periódicamente con Mathias Goeritz de manera profesional, sobre todo en los conceptos escultóricos y de composiciones visuales, por lo que invitó a éste a participar en ambos, que fueron realizados entre 1956 y 1957. Para el fraccionamiento de la ciudad de México realizaron las "Torres de Satélite" con la colaboración del propio Barragán, Goeritz y el pintor tapatío Jesús Reyes Ferreira (Chucho Reyes Ferreira), y para Jardines del Bosque en Guadalajara, Mathias Goeritz realizó la escultura urbana llamada "Pájaro de Fuego", también llamada "Pájaro Amarillo" y la conceptualización formal de la iglesia Del Calvario, así como el vitral en el interior de la misma. El fraccionamiento Jardines del Bosque inició su construcción el propio año de 1955, con la sociedad del empresario Francisco Javier Sauza y la empresa Ingenieros Civiles Asociados (ICA) de la ciudad de México. El Pájaro de Fuego se realizó entre los años 1956 y 1957 y la solución estética y conceptual que planearon Barragán y Goeritz, después de éste, remataba en la glorieta de la calle Arcos y Niños Héroes, en donde colocaron una fuente para manifestar que dicho fraccionamiento contaba con mucha agua, como un elemento del valor de esa zona y un atractivo de venta. Por su parte Barragán le dio una continuidad de importancia a la Av. Arcos, conectando a ella las áreas de parques frente a la iglesia del Calvario. Cabe hacer mención también, que en este fraccionamiento Luis Barragán, inicia su propuesta urbana curveando algunas de sus calles como una innovación que él mismo ofrecerá en ejercicios posteriores. El fraccionamiento Jardines del Bosque, además de integrarse a las vialidades existentes, tenía que resolver su interacción al norte con las vías del ferrocarril en avenida

Inglaterra, y al oriente con la que a la postre sería la avenida Mariano Otero, en donde en ese entonces, ya había un núcleo grande de fábricas. Barragán sabía de antemano que muchas de sus calles no cruzarían estos flujos, por lo que, posterior a la avenida Inglaterra, inició su trazo haciendo una calle paralela que es la de Constelación, lateralmente a esta, dejó un canal con amplias servidumbres y jardines, para canalizar los flujos pluviales en temporal de lluvias. (Lo descrito anteriormente se puede observar en la Imagen 12 del presente documento).

Mathias Goeritz y sus contextos.

Mathias Goeritz había nacido en Danzig (región de Prusia Oriental) Alemania, el 4 de abril de 1915, estudió arte en lo que hoy es la Universidad de Berlín en donde obtuvo su doctorado en 1940. Considerado un cosmopolita, realizaba viajes frecuentes por Suiza, Checoslovaquia, Austria, Italia, Francia y Polonia entre otros países, nutriéndose de las ideas estéticas y de las vanguardias artísticas europeas de las dos primeras décadas del siglo XX. Artistas de diversas disciplinas como Hugo Ball, Bertolt Brecht, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Paul Klee, Arnold Schönberg, Kurt Weill, Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Robert Wiene, tuvieron una influencia directa en él y sus conceptos plásticos; asimismo, la escuela de la Bauhaus, su director fundador Walter Gropius, y sus maestros Mies Van Der Rho, Lázló Moholy-Nagy, los hermanos Bruno y Max Taut, y por su puesto las corrientes dadá, abstraccionista y expresionista entre otras. Debido a sus conceptos frente al nazismo, Goeritz abandona Alemania a los 26 años para irse a vivir a Marruecos, concretamente a Tetuán en la región de Tánger, donde se desempeñó impartiendo clases de lenguas e historia del arte, posteriormente viajó a España pasando por Granada y Madrid, para radicar en Santillana del Mar (Santander), es allí en donde queda maravillado con las Cuevas de Altamira y el arte rupestre que

de alguna manera incorpora a su acervo de influencias. En esta ciudad se relaciona con Ángel Ferrant y Eugenio d'Ors principalmente, y con el apoyo de los pintores del grupo Pórtico de Zaragoza y el de Dau al Set de Barcelona entre otros, fundan el septiembre de 1949 la "Escuela de Altamira", considerada como una escuela de tendencias abstractas. Para algunos investigadores, esta escuela es la que empieza el movimiento español de pintura abstracta y que habría de adquirir prestigio internacional diez años después con la contribución de Antonio Saura y Manolo Millares entre otros (Ruiz-Healy, 2012: 14-17).

Por otra parte, México venía saliendo de la post guerra, en la que el presidente había sido Manuel Ávila Camacho (1940-1946), y su secretario personal había sido Jesús González Gallo, quien después de éste cargo se posicionó para ocupar la gubernatura del estado de Jalisco en 1947. Con estos antecedentes y con una visión progresista y de apertura, impulsó la "modernidad" sobre todo de la ciudad de Guadalajara, a tal grado de que en sólo 5 años la ciudad se transformó radicalmente en aspectos constructivos y urbanísticos, se demolieron manzanas enteras en su casco histórico para hacer plazas, se ensancharon avenidas, se construyeron carreteras, infraestructura hidráulica, de servicios etcétera. Motivo también de estos cambios fue la creación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara, para ello, se envió al arquitecto Ignacio Díaz Morales (prácticamente con chequera dispuesta), a Europa con la consigna de contratar a los mejores maestros que se pudieran. Ya en España y a iniciativa de Ángel Rangel Hidalgo e Ida Rodríguez Prampolini, Díaz Morales conoce a Goeritz y queda impactado por su enorme capital cultural, por su versatilidad y su doctorado en historia del arte, por lo que lo invita a impartir esta materia en la recién fundada escuela de arquitectura. Goeritz por su parte tenía prácticamente sus días de estancia contados en España y a estas alturas, no se imaginaba que tan sólo un mes después de haberse leído la

declaración de principios de la Escuela de Altamira, ya estaría viviendo en México. En marzo de 1949 había dado un discurso de aceptación como miembro de “La academia Breve de Críticos de Arte” (Cuahonte, 2007: 48), en el cual se había manifestado su postura controvertida, incendiaria y provocadora, que lo acompañaría toda su vida, después de esto Goeritz tendría discordancias con la crítica de arte manifestada por los directores de periódicos y revistas de Madrid, por lo que (según él), por esta situación, no le fue renovada su visa de residencia y tuvo que emigrar a México (Monteforte, 1993: 36).

Goeritz llega a Guadalajara el 1 de octubre de 1949, como lo publica el periódico *El Occidental* en una nota editorial del día 2, en donde hace referencia que el propio Díaz Morales y un grupo de alumnos le fueron a dar la bienvenida. Antes, había desembarcado en el puerto de Veracruz, y en su viaje a Guadalajara, tuvo contacto con la arquitectura prehispánica de varios sitios arqueológicos principalmente los del área de Teotihuacán, de igual forma realizó una breve estancia en la ciudad de México, donde fue bien recibido por la comunidad artística, entre otros personajes conoció al Investigador, filósofo y esteta Justino Fernández, al pintor Chucho Reyes Ferreira, y al arquitecto Luis Barragán, con éste último realizaría importantes colaboraciones artísticas en nuestra patria.

Llegando a Guadalajara, se integra de manera inmediata a su labor académica, realiza modificaciones a los planes de estudio desarrollando la catedra de “Educación Visual” de la que se hace cargo, a la par, realiza constantes viajes a la ciudad de México y comienza a colaborar en importantes proyectos con algunos arquitectos, diseña a solicitud de Barragán 1951 el “Animal del Pedregal”, escultura de concreto motivo de ingreso a este fraccionamiento. Es estando en Guadalajara donde Goeritz fundamenta su postura teórica que lo acompañaría a lo largo de su vida y sustentará las bases de su

concepto plástico, de alguna manera, esa interacción con los jóvenes en su catedra de Educación Visual, le permitió teorizar e ir amalgamando conceptos que a la postre vertería en sus obras y en su Manifiesto Emocional, como él mismo lo reconocería en publicaciones posteriores.

En 1952, el empresario Tapatío Daniel Mont invito a Goeritz a realizar el museo El Eco en la ciudad de México, firmando el contrato para la elaboración del proyecto el 27 junio del mismo año, El Eco fue inaugurado el 7 de septiembre de 1953, en donde Goeritz leyó su Manifiesto de Arquitectura Emocional, es este documento el que yo considero fundamental en la obra del artista, si bien Goeritz realizó 8 manifiestos a lo largo de su trayectoria, el de Arquitectura Emocional, no sólo marca la concepción del El Eco, las Torres de Satélite y del Pájaro de Fuego, sino que influye determinantemente en la generación de la Ruptura, en múltiples pintores, escultores, arquitectos y artistas plásticos de su época y en los conceptos teóricos y de las obras de Luis Barragán, así mismo podemos encontrar algunos intertextos con otros escultores como en el caso de Oliver Seguín en la escultura de La Tragedia y la Comedia realizada por éste último en 1960 en la plazoleta exterior del Teatro Experimental de Jalisco, en esta obra, se ve claramente la tremenda influencia de dos obras previas de Goeritz en la escultura de Seguín.



Imagen 3.
“Ángel”
Escultura de
Goeritz, 1953.
Fuente:
Conversaciones con Mathias Goeritz de
Mario Monteforte
Toledo. Siglo
XXI Editores.
México, 1993.
p 29.

Imagen 4.
“Los Amantes”
Escultura de
Goeritz, 1950.
Fuente: *Los Ecos de Mathias Goeritz. Catálogo de una exposición.*
Antiguo Colegio de San Idelfonso.
México, 1997. p
86.

Imagen 5. “La Tragedia y la Comedia” escultura en concreto de Oliver Seguín, 1960. Fuente: *Imágenes Históricas de Guadalajara.*

Definitivamente Goeritz fue punta de lanza en muchos movimientos, en 1950 se realiza el primer baile de la escuela de arquitectura en el Casino Francés, a su llegada, pide a los alumnos que le traigan a la entrada una gran cantidad de

sillas con las que hace una escultura efímera, 9 años antes de que se inventaran los llamados “happenings”, otro ejemplo de innovación fue el mismo museo de El Eco, esto nos lo refiere Lilly Kassner, citando las palabras del crítico norteamericano de arte Jack Burnham (Kassner, 2007: 8), donde se refiere al espacio profético que este creo en el recinto. Por su parte, la investigadora Ana María Torres retoma las palabras de Burnham (Torres, 1997: 72), para decirnos que para él, Goeritz crea específicamente en su escultura de La Serpiente del Eco, el primer objeto –Minimal Art- del mundo, adelantándose por una década a lo que más tarde sucedería en Inglaterra y Estados Unidos.

El Pájaro de Fuego.

Mathias Goeritz es un artista muy vasto, circunscribirlo a un sólo arte o una única tendencia en su obra seria reducirlo, él es una manifestación viva de la transversal interdisciplinariedad que mostraron los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Retomando la concepción Goeritziana de que las artes tienen una interacción entre sí, más real que subjetiva, su concepción de amplitud se expandía, de tal forma que: la pintura, la arquitectura y la escultura se hermanan y se retroalimentan, creando diálogos comunicantes y modificantes. Goeritz, siendo un agudo observador, era capaz de nutrirse de una obra, de desmenuzar la esencia de la misma y de aplicar estos valores de concepto en otra obra creada por él y que resultara novedosa. Como ejemplo de sus influencias y aplicaciones, es bien sabido que se nutrió de grandes creadores y corrientes como Wassili Kandinsky y Piet Mondrian, de éste último, observando un cuadro con una cierta economía de líneas verticales y horizontales, le sirvió para inspirarse y crear los vitrales de la Iglesia Del Calvario en el mismo fraccionamiento Jardines del Bosque, y de las Catedrales de Cuernavaca y de la ciudad de México.

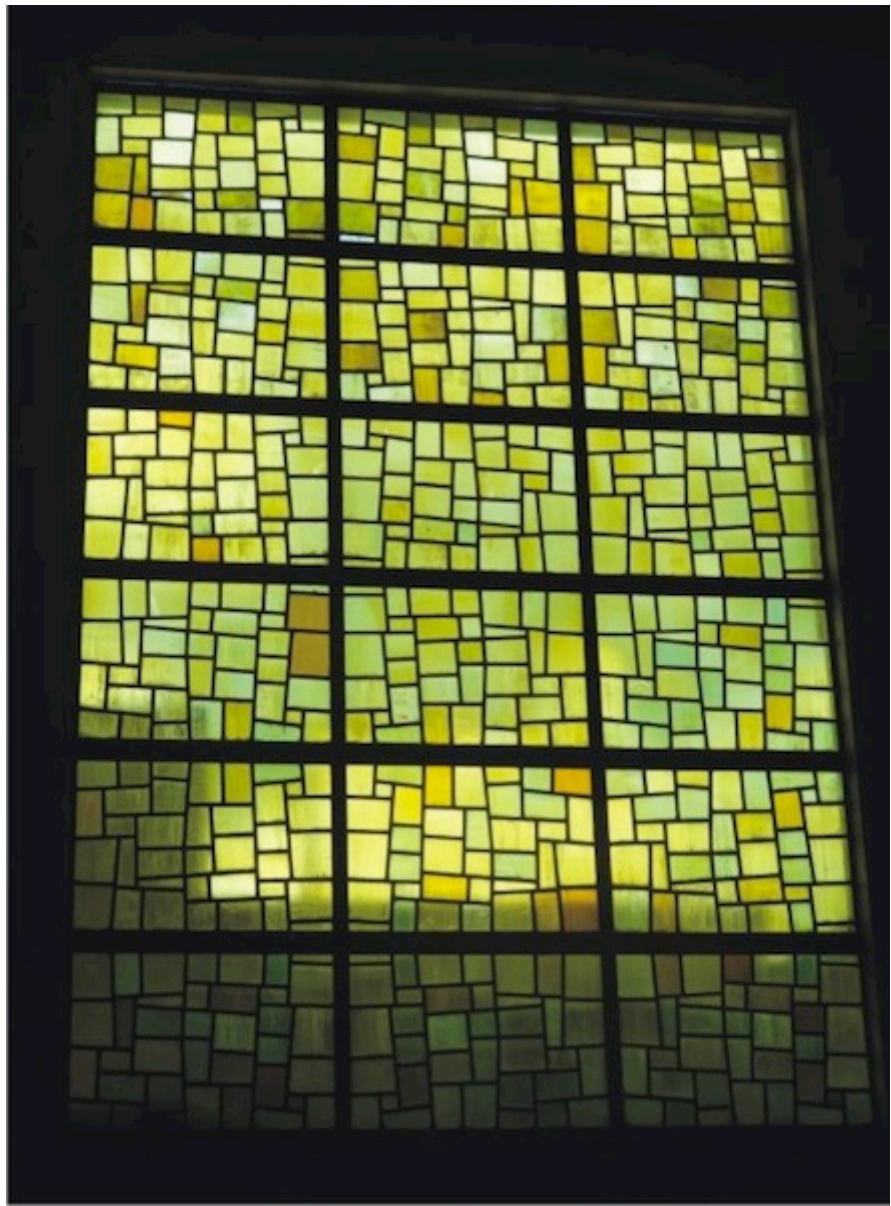


Imagen 6. Vitral realizado por Mathias Goeritz, interior de la Iglesia Del Calvario, Jardines del Bosque. Fotografía tomada por el autor, 2014.

Si bien es cierto que al iniciar la segunda mitad del siglo XX, existían una multiplicidad de conceptos acerca del arte de los cuales él se nutre, es en específico en las corrientes Dadaísta, Abstraccionista y en la del Expresionismo Abstracto, en las que a su llegada a México, se comienza a manifestar. Para Jorge Alberto Manrique, Mathias es uno de los iniciadores del geometrismo en México (Manrique, 1982: 2302), en donde además de permear en las ideas pictóricas de Carlos Mérida, también lo hizo en las de Gunther Gerzso. Es de llamar la

atención, no tanto el entendimiento que Goeritz tuvo para éstas corrientes estéticas, sino la maestría con la que se expresó a través de ellas, respetando sus propios postulados teóricos, en éstos hace una encendida denuncia de los falsos valores de gratuidad, vulgaridad y materialismo que imperaban en las vanguardias artísticas del momento. Demanda también en ellos a los artistas, a rectificar a fondo los valores establecidos, pero en su Manifiesto de arquitectura emocional, se encuentran claras afirmaciones de lo que para él, debería de ser una obra de arte. Contrapone, por un lado lo que él llama la "inhumana frialdad del funcionalismo", con el poder de los sentimientos. Este manifiesto es sin duda una declaración de ética, con la cual Goeritz no sólo comulgaba sino que ejercía, establece que el propósito general del arte es producir una emoción que, sin negar el elemental cumplimiento de la función y de la lógica constructiva, someta todas las decisiones creativas bajo un determinante espiritual. La sencillez expresiva propia del Pájaro de Fuego, guarda en sí conceptos cargados de soporte teórico. Hay un fundamento esencial en ella, producto de un agudo ejercicio de abstracción de formas, en donde la escultura comulga con el entorno y con el hombre. Recordemos que Goeritz fue un fino observador, que en su deseo constante de búsqueda, siempre ponderaba los valores espirituales del arte para ponerlos al servicio del hombre.

En el panorama local de esa década de los 50's, en Guadalajara, además del Pájaro de Fuego se realizaron otras tres grandes esculturas urbanas: La Rotonda de los Hombres Ilustres, El Monumento de los Niños Héroes y La Fuente Minerva, todas de corte figurativo y que encajaban en la mentalidad de una sociedad tradicionalista. Goeritz irrumpió con un objeto conceptual que de inmediato fue blanco de críticas, prevaleciendo esta incomprendición de parte de la sociedad civil y las autoridades por muchos años, sin embargo, es innegable que por otro lado, en personas y artistas con más cultura y apertura hacia las innovaciones, el Pájaro de Fuego

movió conciencias.

 A black and white photograph showing a large circular monument, the Rotonda de los Hombres Ilustres, in Guadalajara. It features a tiered circular base and a central column topped with a statue. In the background, the city skyline and a church tower are visible.	 A black and white photograph of the Monumento a los Niños Héroes in Mexico City. It shows a tall, slender obelisk with a small statue at the top, set against a backdrop of trees and buildings.	 A black and white photograph of the Fuente de la Minerva in Mexico City. It depicts a full-length statue of the Roman goddess Minerva standing on a pedestal, holding a spear and shield.
<p>Imagen 7. Rotonda de los Hombres Ilustres. Fuente: <i>Imágenes Históricas de Guadalajara.</i></p>	<p>Imagen 8. Monumento de los Niños Héroes. Fuente: <i>Imágenes Históricas de Guadalajara.</i></p>	<p>Imagen 9. Fuente de La Minerva. Fuente: <i>Imágenes Históricas de Guadalajara.</i></p>

La conceptualización de la obra no podría haber sido más sintetizada: una silueta de un ave con las alas abiertas, además del pico y la cola girada a 45 grados con la que se apoya al piso; pareciese lanzarse a emprender el vuelo. Debido a su inclinación y la triangular geometría de sus formas, la escultura, a pesar de ser de gran tamaño y solidez, cobra ligereza visual; cierta esbeltez de color amarillo se recorta contra el azul del cielo. Esta composición esquemática que se apoya sobre sí misma en su cola y que pareciera despegar en un malabar visual, tiene su contraparte con la que Goeritz equilibra esta ilusión de fragilidad: un triángulo perpendicular de apoyo bajo un costado del cuerpo del ave, le dan solidez estructural a la misma, y no sólo eso; permite que entre este apoyo y la cola del ave, se forme otro triángulo totalmente utilitario, ya que sirve de puerta y paso a los transeúntes.

La posición del ave con respecto a sí misma y al entorno emula que levantará el vuelo, sin embargo al analizarla giroscópicamente en todas sus vistas, esta estilización del

cuerpo y alas, sólo se logra si el ave viniera hacia abajo, es decir, deslizándose en picado; es esto lo que le da una sensación de libertad, haciendo comulgar al espectador con la fluidez visual de la forma, esta idea se vio reforzada, al encontrarme un dibujo en blanco y negro del propio Goeritz (Kartofel, 1992: 8), en donde se emula un boceto del ave viniendo en picada. Por otro lado, pareciese que el mismo Goeritz la diseño en ese entorno urbano, por un lado para contemplarse con calma, pero también para verse rápidamente por el transeúnte o por el automovilista, y aun así, quedasen grabadas en ellos estas sensaciones, reafirmando sus postulados en donde la obra debe de ser capaz de despertar emoción.

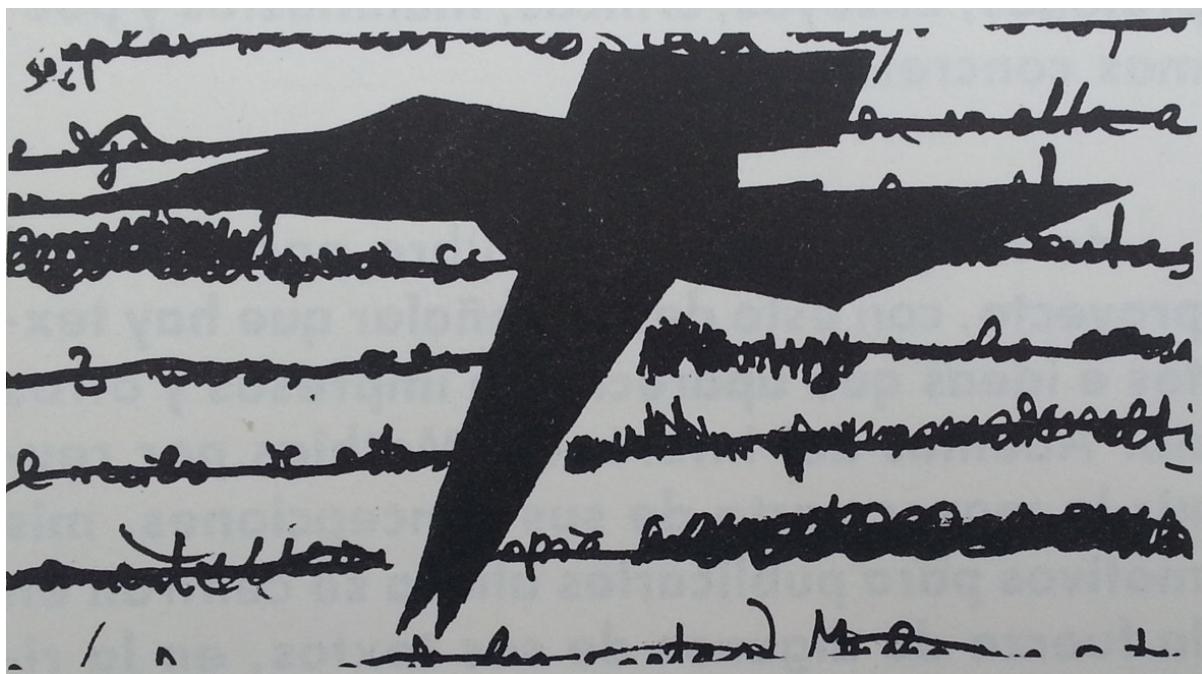


Imagen 10. Dibujo de Mathias Goeritz, tomado del libro *Mathias Goeritz, un artista plural*. Compilación de Leonor Cuahonte. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. México, 1992. p 8.

Christian Scheneegas citado por Alejandrina Escudero (referencia internet, 2002: 3), y refiriéndose a su arte público comenta que los espacios que Goeritz propone, abren contramundos: que se pudieran llamar espacios espiritual-prácticos, preconcebidos para hacer sentir, sin embargo, esta dualidad estético-ética y sensitiva-espiritual impregna la

obra de Goeritz no sólo en lo urbano, sino que pareciese que esta simbiosis de dos aspectos, es en sí, una dicotomía. No únicamente se manifiesta en su arte sino en su actuar frente al mismo y en el ejercicio de éste: por un lado, se podría pensar que es un provocador que irrumpre, que quiebra con los esquemas funcionales vigentes de ese entonces, con las corrientes de moda, con la tradicionalidad de la escuela mexicana de pintura. Definitivamente su obra fue protagonista de grandes polémicas, pero esta inserción en el arte mexicano, no se hace de forma estridente, sino más bien con una razonada fuerza espiritual, producto de una profunda reflexión de argumentos teóricos que se reflejan en la obra plástica, incorpora una filosofía ética con la que soporta su arte. Para Goeritz, el acto de creación es un acto introspectivo, en el que el discurso ideológico cobra vida y se expresa en formas, colores, texturas y volúmenes. Recordando a Mauricio Beuchot y desde el punto de vista de la hermenéutica (“...la ontología se sustenta en la filosofía del arte, ésta forma una dualidad con la estética y ambas forman el alma de la hermenéutica”, Beuchot, 2009:73). Apuntando más a cuestiones filosóficas, ésta puede fundarse desde el modo de ser de la obra de arte, es decir: viene intrínseca en ella, lo que de alguna manera trasciende no sólo a la obra, sino a lo que, de alguna manera, esta obra produce y crea, en este caso, la escultura del Pájaro de fuego sigue teniendo fundamentos interesantes al mostrarnos aspectos plástico-sensoriales.

Tiene una capacidad unitiva tanto plástica como sensorial, y un simbolismo en su forma, que se pudiera decir: es primigenio, como si le hubiésemos dado a un niño un pedazo de papel amarillo, unas tijeras y le hubiéramos pedido que recortara la silueta de un pájaro. Con esa simpleza, pero a su vez con esa complejidad está expuesta esta obra, es decir: tiene una personalidad hiperfrásica, expresa más de lo que en sí representa, es pues obra de un artista, un intelectual en toda la extensión de la palabra, aunque esta palabra en sí le disgustaba, ya que relacionaba la intelectualidad con ponerse

“espeso” y hablar no para dar luz a algo, sino para tener la razón. Goeritz es un actor de su tiempo, un vanguardista que expresó su creación vinculando los valores estéticos con los valores espirituales, con esta esencia se define al Pájaro de Fuego, una interacción emocional del hombre con el arte. Goeritz lo entendía y lo manifestaba, al final de cuentas: el hombre es la escala de todo lo que existe.

A mi entender, en el Pájaro de fuego, recurre a las inclinaciones de los triángulos para generar cierto aspecto de agudeza, en donde las formas se recortan contra el espacio, pero esas aristas visuales (más que filos estáticos), le dan a la escultura movimiento. Hablando de Goeritz como escultor, Natalia Carriazo, refiere este movimiento como algo traducido en emoción en donde conjuga el espacio y lo traduce en movimiento (Carriazo, 1997: 100). Pero el movimiento que Goeritz impregna a sus obras no sólo se ve en esta ave con la que rompe la monotonía visual urbana, múltiples son las muestras en donde este recurso se ve expresado, tanto en su escultura como en su arquitectura. Desde mi punto de vista, este aspecto de movilidad lo tienen hasta elementos que parecieran fijos como las Torres de Satélite, si bien, de primera impresión semejan una serie de monolitos estáticos: tanto la forma triangular, la dimensión dispareja de las mismas (que miden entre 37 y 57 metros de altura y en su conjunto son 5 módulos de base triangular muy esbeltos y pintados de diferentes colores), la posición que guardan entre sí y las ondulaciones del terreno aledaño a ellas, les dan un desplazamiento visual, que va evolucionando al acercarnos, incluso si nos quedamos parados y volteamos hacia sus puntas, los agudos ángulos de esos prismas triangulares y el paso de las nubes, les da ese dejo de translación, al igual que al Pájaro de Fuego.



Imagen 11. Escultura el Pájaro de Fuego de Mathias Goeritz. Fotografía tomada por el autor, 2013.

Ubicación y contexto fundacional de la escultura.

Para la década de los 50's, el distrito Jardines del Bosque era un fraccionamiento moderno que obedecía a las tendencias de su tiempo, en él, Luis Barragán se había esforzado por crear una apuesta novedosa para la ciudad. Con la consigna de conectar éste con la parte sur poniente de la misma, y habiendo salvado el bordo que de alguna manera representaban las vías del ferrocarril, se dio a la tarea de diseñar urbanísticamente, un área residencial con calles y avenidas más amplias de lo que marcaban los reglamentos de construcción, asimismo, dio más servidumbres y donaciones que las requeridas, curveó algunas calles para generar perspectivas en movimiento y aguzó otras con líneas rectas para provocar remates visuales, generó parques concentrados como el de Las Estrellas y el Calvario y parques lineales como

los de las avenidas Constelación y Arboledas, usó a su favor el agua, la vegetación y el arbolado (recordemos que esos terrenos anteriormente eran un bosque), colocó a discreción algunas glorietas y jugó con la interacción urbana de las calles colectoras con el resto de la ciudad, pero sobre todo, dedicó especial atención en el ingreso al fraccionamiento, creando un eje visual entre la escultura, la vialidad colectora de acceso (avenida Arcos) y la glorieta en su cruce con la avenida Niños Héroes. Mathias Goeritz participó al 100 % en el diseño de esta la escultura, además de hacerlo en la conceptualización urbana y en la de la iglesia Del Calvario.

Para la ubicación del Pájaro de fuego, se seleccionó la esquina sur oriente de las avenidas Inglaterra y Arcos, esto fue definido tanto por Barragán como por Goeritz. En ese momento, el fraccionamiento era una de las partes periféricas de una ciudad en expansión, y este acceso era la vía colectora más importante del mismo para con el norte de la ciudad.

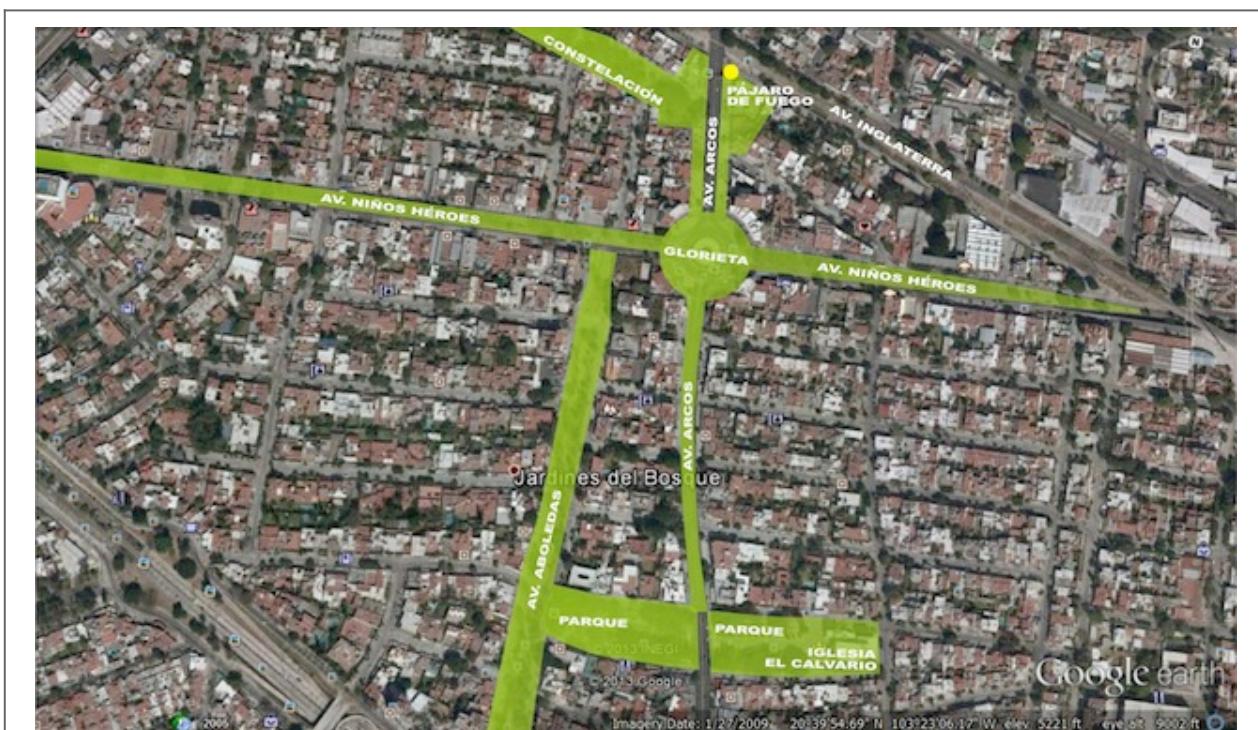


Imagen 12. Fotografía satelital extraída de Google earth (Imagery date: 1/27/2009), modificada por el autor para mostrar las áreas verdes aledañas a la escultura en el momento de su fundación.

La ubicación del Pájaro de fuego con respecto al entorno fue realizada en un espacio abierto y libre, en donde se tuviera fluidez visual para poder ver la escultura prácticamente con una visión de 360 grados, dejando en su periferia un amplio espacio de zonas arboladas donde predominaban los eucaliptos. Desde el norte existía una visión franca de más de 200 metros, al igual que desde la escultura hacia el sur, es decir hasta la glorieta en la confluencia de la calle Niños Héroes y aún más allá. Con respecto al oriente y poniente, la visión franca se extendía también a más de 100 metros. La avenida Arcos, en donde se asienta la escultura, fue diseñada en sus inicios, con una carpeta de rodamiento a base de concreto armado de trama reticular y entrecalles de piedra tipo rajuela para permitir las filtraciones de agua al subsuelo y la recuperación de los mantos freáticos. Junto con la escultura, se diseñaron una serie de muros que fueron pintados en el mismo color original de la misma (rojo bermellón), éstos daban unidad al conjunto y encaminaban las visuales acentuando los accesos peatonales al fraccionamiento.



Imagen 13. Fotografía del Pájaro de Fuego, (circa 1960). Fuente: *Imágenes Históricas de Guadalajara*.

Degradación del entorno.

Si bien en su contexto fundacional, la escultura gozaba de un panorama totalmente favorable, los cambios no se hicieron esperar. En una publicidad del periódico *El Occidental*, fechada el 16 de agosto de 1958, se puede ver que en esta época, el fraccionamiento ya estaba casi totalmente vendido, de igual forma se observa que; las áreas aledañas a la escultura estaban destinadas a parques, con el correr de los años esto cambió radicalmente. Por un lado, los fraccionadores: al ver que todos los lotes tuvieron gran aceptación y su venta había resultado exitosa, se dieron a la tarea de subdividir y vender los terrenos aledaños; por otro: el cambio evolutivo de la zona permitió que se modificaran los planes parciales en lo referente a usos del suelo, cambiando el vocacionamiento de varias avenidas en su aptitud de uso de ser habitacional a ser mixto, lo que facultó que se crearan oficinas y comercios en la zona. A su vez, este cambio de usos y funciones, hace que la población de este entorno sea una población flotante que sólo utiliza estas áreas para transitar o trabajar temporalmente, con esto se da también un desarraigo de los usuarios con el lugar, un desconocimiento de los valores de la obra y por lo tanto un desapego. En esencia, el problema es una mala gestión del patrimonio. No ha habido ni hay una concientización social sobre la obra. Autoridades, colonos, transeúntes y ciudadanos en general poco la conocen. No ha tenido difusión de su valía plástica ni de su autor en este ámbito cercano al monumento, no ha tenido una interpretación seria sobre sus valores de arte.



Imagen 14. Publicidad del Fraccionamiento Jardines del Bosque. Fuente: Periódico *El Occidental*. 16 de agosto de 1958.

Hoy en día, el Pájaro de Fuego luce totalmente desatendido y está rodeado de elementos de contaminación visual. Existe una gran cantidad de cableados, anuncios, postes, transformadores eléctricos y demás distractores que afean su alrededor. El descuido que tienen las compañías ferroviarias para dar mantenimiento a sus áreas de servidumbres paralelas a las vías, coadyuva también a este deterioro ambiental. Forman parte también de esta degradación el vandalismo que se ha ensañado con ella, sobre todo el del grafiti, la falta de conocimiento de sus valores por parte de las autoridades, para

que entrara dentro del presupuesto del mantenimiento de las áreas públicas a su proximidad inmediata, la falta de normatividades estrictas por parte de los órganos de gobierno y cultura que protejan el patrimonio cultural de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Es muy lamentable ver, el triste papel que hacen las autoridades encargadas de la cultura en Guadalajara, no tienen ni siquiera vigilancia por lo que ellas mismas realizan: el año pasado hicieron unos anuncios a manera de estelas informativas plagadas de errores para muchos de los sitios artísticos de la ciudad: la correspondiente al Pájaro de Fuego no sería la excepción, ya que tiene errores en el nombre del fraccionamiento en que se ubica (Imagen 18).

En México todo este arte, producido en el siglo XX, es el que corre más riesgo de desaparecer, ya que carece de normatividades para su protección.



Imagen 15. Pájaro de Fuego, vista desde el norte.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Imagen 16. Pájaro de Fuego, vista desde el poniente.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Imagen 17.
Pájaro de Fuego, vista desde el sur poniente.
Fuente:
Fotografía tomada por el autor, 2014.



Imagen 18. Pájaro de Fuego, vista desde el sur.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.



Imagen 19. Pájaro de Fuego, vista desde el norte oriente. Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Sobre temas de salvaguardia del patrimonio, algunos autores refieren que la legislación es el primer paso para la conservación. Se supone que durante el siglo XX, florecieron en México muchas leyes para proteger el Patrimonio Cultural Edificado, esto obró en los órdenes federal, estatal y municipal, sin embargo poca es la eficiencia de las autoridades en este campo. Si bien en el papel México se ha sumado a normatividades internacionales que se iniciaron a partir de la Carta de Atenas de 1932, estos coloquios, cartas y congresos que la UNESCO ha promovido a través de ICOMOS, defienden los valores patrimoniales de los pueblos, cosa que en México poco se cumple.



Imagen 20. Pájaro de Fuego, vista desde el norte.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Imagen 21. Pájaro de Fuego, vista desde el nor poniente. Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Imagen 22. Pájaro de Fuego, vista desde el nor poniente.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.



Imagen 23. Pájaro de Fuego, vista desde el sur poniente.
Se puede apreciar la contaminación visual y el deterioro de entorno.
Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Imagen 24. Pájaro de Fuego, vista desde el sur oriente. Fuente: Fotografía tomada por el autor, 2014.

Una posible propuesta.

Casi todos los problemas enumerados anteriormente y que aquejan a la escultura, podrían ser medianamente resueltos, a excepción de uno que considero fundamental: la cercanía de la obra escultórica con las construcciones aledañas.

No se tiene posibilidad de apreciación periférica, puesto que hay elementos que invaden lo que yo llamaría su dimensión de apreciación. De acuerdo a Edward T. Hall (Hall, 1966), existen unos parámetros que conforman “las dimensiones ocultas”, estos son conceptos sobre proximología, o lo que él se refiere como las distancias que el hombre usa en torno a si, o la distancia que mantiene entre él y los demás. De acuerdo a esto, me atrevo a llamar “Dimensión de apreciación”, a la distancia necesaria para que una obra pueda ser contemplada; el espacio necesario y suficiente, para que desde la dimensión del hombre, la escultura o la arquitectura, nos pueda brindar una expresión de sí, en donde todo su concepto pueda ser examinado y valorado. Si existiese el concepto de proxémica del espacio arquitectónico, podríamos decir, que actualmente la escultura no cuenta con ello.

Si bien, con voluntad política, normatividades y presupuesto, se podría fácilmente realizar una reingeniería de la zona, eliminando todos los postes, transformadores y las líneas aéreas de cableados por una instalación subterránea, de igual forma, se podrían eliminar los grandes anuncios y normar la señalización y letreros del sitio, además de remozar, limpiar, pintar, reforestar y embellecer el área, cambiar y unificar todos los pavimentos de las calles así como los de las banquetas, etcétera, etcétera, pero nada, absolutamente nada de lo que se hiciese la regresaría a su entorno primigenio, la filosofía y grandeza de cuando fue creada. Para ello sería necesario comprar o expropiar todos los locales comerciales, oficinas, talleres y casas de su alrededor y, una vez hecho esto, demolerlas para en su lugar poner jardines y replantar los árboles retornando a la idea original que tuvo hace 58

años.

Cabría entonces aquí una propuesta: si no es posible regresarle la esencia de su grandeza en el lugar en donde está, por qué no moverla, llevarla a un lugar en donde se le proporcionen los elementos espaciales y de entorno que le daban sustento a su filosofía y creación.

Si bien es cierto que desde la concepción aristotélica del espacio y su visión como “límite inmóvil de las cosas” nosotros podemos, dentro de una barcaza extender ese límite a través del mar, ¿podríamos acaso justificar el lugar para su nuevo emplazamiento con otro que goce de los conceptos fundacionales de la obra?, ¿podría entonces la reubicación de la obra, a su vez; recomponer este nuevo espacio emulando al primigenio y dinamizar el nuevo entorno con esta filosofía?.

Existen en la zona glorietas, jardines, plazas y espacios abiertos, que podrían ser usados para este fin, con un ámbito de arquitectura de la misma temporalidad de su creación y estilo, casas de corte funcionalista de finales de la década de los 50's.

Estamos conscientes que somos una sociedad evolutiva en constante cambio, también que tenemos que convivir con el pasado y que tenemos que adaptar estas etapas a nuevos planteamientos de hacer ciudad. Queda pues aquí, una propuesta que resultará polémica para nuestra urbe y nuestra patria. Si bien es cierto que en algunas otras partes del mundo principalmente en Europa, se tiene una mentalidad abierta para estos temas, aquí en México no. Por un lado no se destinan ni los recursos económicos, ni de reglamentación, ni técnicos ni humanos para una adecuada conservación del patrimonio edificado y por otro, existe una idiosincrasia renuente al cambio, una corta visión de hacer ciudad en estos albores del siglo XXI.

Juan Gris: la decantación de la imagen y la extracción de la realidad

Se ha observado a menudo que el “sentimiento de la naturaleza” propiamente dicho no se ha desarrollado más que en la época moderna

Georg Simmel, *Filosofía del paisaje*, 1913

Entre la ilustración y su caricatura: el original del arte

A pesar de su relevancia histórica, los datos biográficos que disponemos de Juan Gris (Madrid, 1887-Boulogne-sur-Seine, 1927) no son, si no escasos, sí insuficientes como para desvelar sus verdaderas inquietudes, especialmente en relación a sus primeros años de formación en Madrid antes de trasladarse a París a finales de 1906 a la edad de 19 años.

La cuestión es que no sabemos si Juan Gris se planteó desde un principio formarse como pintor o, por el contrario, dedicarse a la caricatura y la ilustración. Los reducidos ingresos que aportaba este último oficio junto con la influencia de sus amistades –Daniel Vázquez Díaz todavía en Madrid y ya en París en 1907 con Picasso, Matisse, Raynal, Kahnweiler, etc.–, pudieron inducirle a iniciar una carrera como pintor y en definitiva como artista. Por otra parte, ilustraciones con claras alusiones autobiográficas nos indican que él se sentía artista y que su decisión de partir a París respondía al deseo de cumplir su vocación, tal y como mostró al decidir abandonar en 1904 el recién instaurado programa de

la Escuela de Artes e Industrias (1902-1904) con el fin de formarse en la academia de José Moreno Carbonero, sin que nos quede claro todavía que acudiese a sus clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, las fuentes nos informan también que con su decisión de emigrar a Francia quiso evitar el servicio militar obligatorio. El caso es que en el número 39 de la revista barcelonesa *Papitu* del 25 de agosto de 1909, publicó un dibujo donde un pintor junto con una mujer con un niño en brazos, se quejaba de la incomprendición sufrida tanto en su país como en París. Esta ilustración coincidió con el nacimiento de su único hijo Georges González Gris el 9 de abril de ese mismo año.

No obstante, no presentó su obra en exposiciones para crearse un hueco en el panorama parisino cuando llegó a finales de 1906. En cambio, envió sus dibujos a diferentes revistas del momento para que fuesen publicados, no encontrando respuesta más que en *Le Rire* en 1907 y en *L'Assiette au Beurre* al año siguiente, a pesar de que además los presentó a *Charivari* y a *Le Cri de Paris*. En cualquier caso, no intentó más que proseguir el camino iniciado en las páginas de la revista modernista madrileña *Blanco y negro* dirigida por Eulogio Valera tras la ilustración de la obra *Alma América* de José Santos Chocano, la primera de una serie de colaboraciones que se extendieron al final de su carrera ya en clave cubista (su segunda colaboración consistió en un cuento del republicano Francisco Flores García, "La conquista del pan", publicado en la propia revista *Blanco y negro*)

Esto no fue óbice para que, desde prácticamente su llegada, contactase con el círculo de artistas de Paco Durrio y Picasso a través de Daniel Vázquez Díaz, posiblemente ya desde finales de 1906, dado que desde el principio estableció tanto su estudio como su vivienda en Bateau-Lavoir, lo que le permitió conocer todo el ambiente cultural de Montmartre a través de escritores como Max Jacob o Maurice Raynal. Podría haber titubeado entonces entre la ilustración y la pintura,

pero por el contrario no cesó de insistir en la primera de estas dos opciones hasta que en otoño de 1908 Feliu Elías (alias "Apa"), -ferviente ilustrador, historiador y crítico del arte (bajo el pseudónimo "Joan Sacs"), activo entre París y la ciudad condal-, decidió contratarlo para la revista que acababa de fundar en Barcelona, *Papitu*, de clara inclinación modernista y social aunque con una calidad artística, estética e intelectual que la diferenciaba de las ya existentes, siempre en función de las inquietudes del ambiente intelectual barcelonés de *Els Quatre Gats*.

Juan Gris fue el principal colaborador gráfico de la revista. Sus dibujos llegaron a ocupar tres cuartas partes de las páginas consagradas, y de esta manera y bajo la influencia y el rol protagonista de Feliu Elías en el ambiente modernista más progresista de Barcelona y Cataluña, se convirtió en una figura clave en el desarrollo de la misma, aun si nunca visitó la ciudad a no ser que fuese de paso para ir a París. Se trata de un curioso encuentro entre dos ambientes bien diferentes, entre la ciudad condal y la capital de España, siendo que en esta última las nuevas ideas estéticas representada por los diversos modernismos europeos, fueron acogidas y desarrolladas de manera pausada, abriéndose paso entre un academicismo mucho más arraigado dada la omnipresencia en todas las artes clásicas de la real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fue Juan Gris uno de aquellos primeros inquietos en interesarse por un nuevo estilo que, a través de una nueva concepción de la creación y de las relaciones entre el Arte y la decoración de inspiración en la naturaleza, proponía su expansión democrática y social a diversos ámbitos antes no contemplados por las Bellas Artes, como las llamadas entonces "artes aplicadas" o "artes industriales" (Aloïs Riegl, 1903), y todo ello tomando la línea, decorativa y conceptual a un mismo tiempo, como hilo conductor aplicable a la variedad material que el desarrollo industrial había propiciado. Tanto

en esta variedad material como en aquella otra concerniente a los registros expresivos, participaba la ilustración y la caricatura, nacida como la reducción a una serie de convencionalismos lineales desde que la descubrió el gran escultor barroco italiano Gian Lorenzo Bernini al estudiar y tomar bocetos de sus modelos moviéndose y paseándose por su taller, tal y como procedía Miguel Ángel un siglo antes y tal y como reivindicó Rodin precisamente a finales del XIX. La dimensión conceptual provino a través del simbolismo, tanto de los elementos pictóricos (Gauguin y los nabíes) como de las imágenes y los temas (Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Arnold Böcklin, Alfred Kubin, etc.)

Cuando Juan Gris decidió dedicarse y probar suerte con la ilustración, ya estaba fuertemente influenciado por la revista alemana *Jugend* que su amigo el ilustrador alemán Willy Geiger le había mostrado. Por ello debemos afirmar que fue la presencia extranjera en Madrid la que permitió abrir la capital al nuevo estilo, si bien no acabaría de fraguar nunca, ni siquiera con la exposición "Artistas íntegros" organizada en 1915 por Ramón Gómez de la Serna bajo un predominante estilo cubista. El propio Picasso sufrió una gran decepción cuando en 1897 acudió a Madrid con el fin de inscribirse en la Real Academia de San Fernando, al tiempo que difundía las ideas estéticas e intelectuales del nuevo simbolismo catalán que había conocido siendo un adolescente desde 1895. No obstante, lo que nos interesa de todo esto es que, en el contexto de un modernismo que por entonces fraguaba en el país y que en realidad no lo haría hasta no ser propuesto como una alternativa a las vanguardias artísticas de los años diez e incluso veinte bajo etiquetas como el *noucentisme* de Eugenio d'Ors (es decir, hasta que su público burgués no se dio cuenta de la defensa de las tradiciones del folklore y de los "valores raciales" frente a la actualización cultural que suponía el cubismo francés y el futurismo italiano respecto a la industria, con lo que podía así representar al pueblo enajenado en relación al sistema productivo que ellos mismos

habían impuesto), carece totalmente de lógica distinguir la ilustración de la pintura como una de las tres Bellas Artes, mismo si nos referimos a la carrera profesional de Juan Gris, quien, a pesar de haber iniciado su actividad pictórica en 1910 y su periplo expositivo en 1912, no abandonó la ilustración hasta el inicio de la Gran Guerra en 1914.

En 1908 Juan Gris compartió páginas de la publicación de tendencias socialistas y ácratas *L'Assiette au Beurre*, no sólo con sus compatriotas Feliu Elías, el malagueño Francisco Sancha y Xavier Gosé, sino también con el bohemio Francis Kupka, el nabis Félix Vallotton, el fauvista holandés Kees van Dongen, el moscovita Caran d'Ache, el futuro miembro de la *Section d'Or* Jacques Villon y el suizo Théophile-Alexandre Steinlen, quienes, si bien no todos ellos se entregaron a la pintura abiertamente, sí ocupan hoy un lugar en la historia de la misma por la influencia que han ejercido, tal y como por ejemplo las composiciones diagonales y los dibujos abocetados de los carteles diseñados por Toulouse-Lautrec en los óleos del periodo azul de Picasso, sin contar con los retratos fotográficos de Félix Nadar, quien además también ejerció la caricatura en esta publicación desde este mismo interés por la fisiognómica aristotélica del claroscuro fotográfico.

Por todo ello podemos deducir que cuando Juan Gris decidió dedicarse a la pintura, quizás lo hiciera animado por las investigaciones plásticas de sus amigos pintores, especialmente de Picasso, aunque probablemente mantuvo latente esta opción durante su carrera como ilustrador. Al fin y al cabo, los trabajos en este terreno gráfico nutrieron su experiencia profesional y le confirieron un renombre en el ámbito internacional del sector, pero no unos ingresos que le permitiesen vivir de manera continuada, constituyendo éste otro aliciente para lanzarse él mismo a la investigación pictórica. De hecho, los artistas, al menos desde el Renacimiento que diferenció las Artes Nobles de las restantes,

han compaginado su profesión como pintores y escultores con otras artesanías y aplicaciones dada la realidad económica del oficio y el taller.

Esta dualidad entre pintura e ilustración mantenida entre 1910 y 1914 resulta esencial para comprender su situación en el panorama artístico parisino de principios de la segunda década del siglo XX, ya que obedece a su doble formación entre el Arte y su aplicación. Esto se debió a su matriculación en la recién estrenada Escuela de Artes e Industrias, fruto de la fusión de las escuelas provinciales de Bellas Artes y de la Escuela de Artes y Oficios, con el fin de responder a las necesidad inminente de una industrialización del país en la que participase la formación de los operarios especializados, lo que enfrentaba a España con las ya viejas diatribas británicas sufridas en el contexto del prerrafaelismo victoriano, entre una participación de la máquina en la producción estética (Henry Cole y luego Charles Robert Ashbee) y una distinción de la producción humana de la mecánica (*el Arts & Crafts* de John Ruskin y William Morris). Lo importante de esta formación incipiente en España es que en ella participaba una vertiente artística junto con otra técnica e industrial que comprendía conocimientos fundamentales de matemáticas, geometría, física e ingeniería. El problema es que el primer y principal biógrafo de Juan Gris, su galerista Daniel-Henry Kahnweiler, ocultó su carrera anterior como caricaturista en beneficio exclusivo de su aportación como pintor. Y no lo hizo por creer inferior este primer género, sino porque, en tanto que progresista alemán, no sentía atracción alguna por el conocido como “jugendstil”. Esto no quita que la extensión de la vulgar creencia de que las artes bajo una función son inferiores, pudiera perjudicar gravemente el conocimiento de esta primera etapa suya, hasta el punto de propagarse noticias falsas como el inicio de sus estudios para devenir ingeniero o matemático.

No obstante, comprobamos cómo esta formación

susceptible de alcanzar la transdisciplinariedad entre las Artes Elevadas y la Industria en el terreno de la ilustración gráfica y de la caricatura, no ha sido lo suficientemente atendida como para comprobar no sólo las inclinaciones de Juan Gris hacia un estilo como el cubismo, fruto de una sociedad ya fuertemente industrializada y hondamente convulsionada por la aparición de la simultaneidad eléctrica (desde la luz artificial y el cine hasta sus profundas consecuencias en la producción, en el trabajo, en el ritmo diario y en la propia cultura), así como de la necesidad de actualizar las manifestaciones culturales de la sociedad y de sus temas de expresión respecto a la nueva naturaleza generada, también en su difícil situación entre el Bateau-Lavoir -más inclinado por la experiencia, el ensayo y la poesía (Max Jacob, Maurice Raynal, Picasso, Braque y Kahnweiler fundamentalmente) y el conocido como el Grupo de Puteaux dirigido por Albert Gleizes y Jean Mezinger además de los hermanos Duchamp, más preocupados por encontrar una nueva fórmula representativa a través de una revisión de los tratados renacentistas de perspectiva y atraídos por las novedades científicas de Einstein y matemáticas de Poincairé, así como las novelas de ciencia ficción, por ejemplo *Le voyage au pays de la quatrième dimension* de Gaston de Pawlovski (1912)

Si bien el *Retrato de Picasso* presentado en febrero de 1912 en el Salón de los Independientes probó –valga la redundancia- la independencia de Gris respecto a Braque y el malagueño tras una primera iniciación en sus sistemas de facetado para la traslación de una realidad de tres dimensiones a un soporte de dos, lo que ellos entendían como la traducción de un “hecho anecdótico” a “un hecho pictórico”, este concepto de traslación ya estaba implícito en el arte de la ilustración y la caricatura en un proceso no voluntario sino necesario e impuesto por la democratización de la imagen: la reproducción de un original mediante los procedimientos de grabado más exactos en la extracción de la imagen de la realidad.

Juan Gris, creador de la “imagen cubista”

Este último fin de las publicaciones temáticas implanta un primer precedente en el cubismo en sus investigaciones sobre la homogenización de la realidad en su imagen, y fue precisamente en esta tarea donde destacó Juan Gris como el “tercer grande del cubismo”, tal y como lo calificó Douglas Cooper.

Braque y Picasso se basaron desde los primeros clavos en *trompe-l’oeil* incluidos en sus composiciones de líneas y formas independientes de 1910, en las relaciones dialécticas entre los elementos pictóricos propiamente dichos y la realidad, lo que a partir de los primeros *papiers-collés* de septiembre de 1912 se amplió a la ruptura de los marcos para dejar entrar en el interior del cuadro materiales, imágenes y motivos que antes no eran considerados artísticos. Se trataba de un enfrentamiento directo de la pintura como ámbito de lo artificial contra sus modelos naturales, los cuales se habían perdido en lo más profundo de la industria y la mercancía. De esta manera la pintura cubista se erigía como fruto de la fragmentación de la luz unitaria del impresionismo por intervención de la luz eléctrica y su simultaneidad (el café protagonista en muchas composiciones cubistas nos habla del trabajo nocturno del pintor cubista, contrario al *plein-air* decimonónico y bucólico de una naturaleza perdida y mistificada), verdadero motor de lo que Roger Shattuck denominó “espíritu de la yuxtaposición”: “la colocación de una cosa junto a la otra sin conexión”, lo cual se rastrea a través del transcurrir de la mirada mientras un solo golpe de vista simultáneo descubre la poesía de la modernidad.

Para este último cometido la dialéctica permanente de contrarios, -la de los dos polos eléctricos-, necesitaba alcanzar la síntesis. Y fue precisamente Juan Gris quien inició este recorrido a través de la imagen, el cual iba a

caracterizar al arte del siglo XX anterior a la Segunda Guerra Mundial. Produjo sus primeros collages de octubre de 1912 –*El lavabo* y *El reloj*, los primeros a su vez en ser presentados ante el público en la exposición *Section d'Or* en la Galerie la Boétie entre el 10 y el 30 de ese mismo mes–, tras haber visualizado los primeros *papiers-collés* de Braque y Picasso del mes anterior, los cuales tomaron la iniciativa de introducir la policromía tras la convicción materialista de que todo color implica una sustancia material real de manera indisoluble. Frente a los dos pioneros cubistas que mantenían la distinción dialéctica entre un fragmento encolado y tan sólo recortado, y los elementos pictóricos, en principios desarrollados mediante el dibujo del carboncillo, Juan Gris, sobre todo en *El Lavabo*, los había fragmentado mediante el corte geométrico para someterlos al facetado cubista como una parte más de la composición, alcanzando así la síntesis que Braque y Picasso no lograron o no quisieron lograr en su sistema de contradicciones ahora invertido por Juan Gris. De hecho, Braque y Picasso, tal y como apuntó Jean Paulhan en relación a su teoría del cuadro cubista como “máquina para ver”, sacrificaron la obra acabada no para lanzarse a la producción de bocetos tal y como denunció Louis Aragon en *La peinture au défi* en 1930 respecto a sus “falsos imitadores”, sino para establecer una serie de investigaciones que pronto iba a encontrar modelo en las primeras cadenas de montajes aplicadas en Chicago en 1913 con el despegue de la industria automovilística a partir del motor basado en una perfecta coordinación de explosiones sucesivas. Por esta razón mantuvieron la fijación con alfileres de los recortes agregados, así como el padre de Picasso, -especialista en palomas-, le enseñó a componer los grupos de figurantes en las grandes composiciones con la ayuda de bocetos recortados según la vigente usanza académica. Los alfileres permiten variar, corregir, retraerse. Con el *papier-collé* el medio deviene el fin y la imposibilidad de detener la investigación en un acabado definitivo asegura el deseo que induce al pintor hacia su modelo. Ésta fue la resolución en forma de respuesta

cubista al debate entre el acabado neoclásico de Ingres y el toque romántico de Delacroix, el cual recorrió todo el arte francés del siglo XIX pasando antes por las elucubraciones pictórico-lingüísticas de Paul Signac.

Por el contrario, los collages de Juan Gris se detuvieron, se solidificaron y se aplanaron con el fin de sustraer la imagen de la realidad. Participaban de la concepción del cuadro como la materialización del retardo visual de Kupka y Marcel Duchamp, asistentes igualmente a las tertulias de Puteaux y fieles creyentes en una naturaleza virgen y nouménica ante el conocimiento humano, la cual se nos presenta a través de la apariencia del azar. Con ello se alejó del espíritu que animaba a Braque y Picasso y se aproximó a las tertulias de los de Puteaux en torno a la posibilidad de una nueva fórmula renovada de representación, aunque de todos ellos, al menos de los más interesados por el cubismo, Juan Gris fue el único en 1912 en dar una respuesta a las cuestiones planteadas por los de Bateau-Lavoir como por ejemplo la dualidad figura y fondo, ofrecida precisamente por Juan Gris en su *Retrato de Picasso*, mientras que los pintores de Puteaux se habían limitado en su lectura del legado de Cézanne, prácticamente a una sustitución de las formas anteriores por la geometría, tal y como demuestra *Le gouter* de Jean Metzinger de 1911, a pesar de haber sido tildada como “la Gioconda del cubismo” por André Salmon. Con ello se erigían seguidores, más que de Cézanne, de Louis Vauxcelles, el crítico que había acuñado con desprecio el término “cubisme” en 1907 a partir de las pinturas presentadas por Braque para el Salón de Otoño de 1908, del que fue rechazado junto con tantos otros.

No obstante y como es de esperar, esta integración en el lenguaje cubista de los materiales encolados, no sólo atañe a la forma del recorte sino también a los propios materiales elegidos para esta primera ocasión de enfrentamiento de lo no artístico con lo artístico a los ojos del público. *El lavabo*

acoge en su facetado un espejo que permite reflejar sobre él la realidad cambiante. Mediante esta solución que podríamos calificar de mecánica (sin que por ello la menospreciamos, al contrario de las intenciones de Louis Vauxcelles desde las páginas del *Gil Blas* en relación al problema de la representación pictórica), lograba integrar en la superficie bidimensional el tiempo y dar así una respuesta certera al problema que había ocupado a los de Puteaux durante tantos meses y que Blaise Cendrars evocó poco después en sus poemas eléctricos. Pero no por ello dejaba de constituir una parte del cuadro. Desde el momento en que pasaba esta realidad objetual a formar parte de él, se convertía en su ficción. La solución, dentro de la confrontación planteada por Georg Simmel en 1914, parecía inclinarse hacia la integración de la vida en el arte y no al revés, tal y como habían iniciado pacientemente Braque y Picasso años atrás. Además, el cristal, al contrario de la impresión fotográfica, no ofrece una imagen real sino simétrica. Es intrínsecamente ficticia, reduce la realidad a su reflejo así como la pintura sustrae la imagen de la realidad, mientras que *El reloj* que presentó junto con este collage, remitía mediante letras impresas encoladas, -a pesar de ser objetuales-, a una expresión de naturaleza conceptual y que exige ser leída, ofreciendo de esta manera su propia solución al viejo tema de las sinestesias, eso sí, próxima a la salida conceptual que su admirado Mallarmé confirió a su proyecto de un "libro absoluto". Con las letras impresas ofrece un nuevo homenaje al establecer ahora un puente con la literatura de Apollinaire, al pertenecer estos versos a sus poemas *L'Enfer* y *Le Pont Mirabeau*. No obstante, existe paralelo al espejo de *El lavabo* otro homenaje a este pintor mucho más recóndito: el reloj pintado marca las 12 de la noche – la hora de la creación. Remite así al segundo calígrafo realizado en 1895 por Apollinaire a la edad de 15 años, *Minuit* (el primer fue de 1894, *Noël*), de un modo parecido a cómo fue homenajeado por Marc Chagall (*Hommage à Apollinaire*, 1911-1912) y a cómo Giorgio de Chirico –también muy próximo a este poeta- incluía relojes en sus paisajes metafísicos.

La constante inversión de los niveles de la realidad hasta la síntesis

Aun con todo esto, si partimos de la distinción establecida por el historiador soviético Nikolai Tarabukin en 1923 entre composición y construcción, Juan Gris no había logrado todavía construir la superficie (la creación de partes yuxtapuestas conforme a un ritmo inculcado, más o menos definido y extensible hasta el infinito), y se mantenía en la composición como el recubrimiento de una superficie bidimensional ya existente, si bien estos primeros ensayos sobre la participación de lo anterior al arte en el cuadro, le iban a permitir superar la condición preexistente del soporte bidimensional como si de una propiedad de la multiplicación se tratase (la “regla de los signos” por la que de dos cantidades negativas multiplicadas deriva una síntesis positiva, como si en este caso lo real por lo real nos ofreciese la ficción). Braque y Picasso estaban decididos a alcanzar esta liberación mediante un reconocimiento de la materialidad de la pintura y de la realidad como principal punto de encuentro entre ambos. La apertura a todo tipo de recursos (periódicos, papel decorativo, arenas, pelos, etc.) liberaba a la pintura de sus convenciones materiales precisamente: el soporte virgen y la pintura. Por el contrario, Juan Gris optaría por la extracción de la imagen, lo que constituyó el origen de la condición virtual de la producción plástica de las vanguardias desarrolladas en París en la década de 1920, desde el purismo hasta el surrealismo por mucho que le pesase luego a André Breton.

La luz fragmentaria (Picasso recordaría a Brassai en los años cuarenta que Cézanne tan sólo pintaba con una lámpara de gas) permitió a Braque y Picasso retomar el tema del “cuadro dentro del cuadro” “clavando” la composición cubista que es real con un clavo representado en escorzo y al óleo. Esta primera dualidad junto con las letras pintadas

primero a mano y luego con plantillas, nos remite a una realidad extrapictórica, aunque en este caso conceptual. De hecho, hay suficientes indicios como para pensar que la realidad encolada responde, si bien no siempre a una realidad conceptual como las letras insertas, sí a cierta ficción artificial. El primer *papier-collé* de Braque, el cual le abrió la idea de trabajar los colores a partir de materias reales, partía de un papel decorativo que como la pintura ficticia imitaba las betas de la madera, sólo que no manualmente sino con el automatismo de la reproducción industrial. Tal y como ocurría con la ilustración aunque en el ámbito de lo único artístico, se trataba de sustituir la producción manual por la mecánica, aunque en Braque y Picasso esto se mantuvo en una dialéctica permanente, esto es, sin síntesis alguna.

En dos collages precedentes de Picasso recuperados recientemente, su carácter conceptual anuncian, años antes, la naturaleza de los signos alfa-numéricos cubistas. El primero de ellos, hecho por Picasso en 1899 cuando no era más que un adolescente, y conservado en el Museo Picasso de Barcelona, consiste en el dibujo de un hombre apoyado sobre la pared mientras que en la parte derecha inferior encoló una ilustración con la imagen de la actriz Angeline Carvelle. Sin duda esto nos revela la naturaleza proyectiva de los objetos de Picasso como frutos de deseos y experiencias anteriores que han quedado solidificados en su materialidad. De esta manera evocadora se comporta a nuestros ojos la realidad material, mientras que la subjetividad de la pintura hace imposibles sus anhelos representativos, por lo que deviene una nueva realidad. Esta dualidad persistió e insistió a lo largo de toda su carrera, ya que se conformó en sus años de formación bajo el peso paterno identificado con la pintura misma. Incluso la disposición de los recortes pertenece al dominio del arte, mientras que es la presencia puramente objetual y así poética la que se mantiene intacta en sus composiciones. De hecho, en 1908 realizó su segundo collage, un dibujo a partir de una etiqueta de correos con la dirección de los

Grands Magasins du Louvre, invertida (como la imagen simétrica del espejo de Gris) para subrayar la naturaleza mental de esta realidad bajo el sugerente título *Le rêve* (el sueño), siendo que es lo que sostiene uno de los personajes recostados y resuelto con el dibujo primitivista de *Las Señoritas de Avignon*. En el fondo, en los primeros balbuceos en el mundo del collage de Braque y Picasso, se produce la misma inversión que en el espejo de Juan Gris, sólo que no del todo mecánico, sobre todo en relación a su compatriota.

Para esta última diferencia aquí desvelada, resultan relevantes los orígenes de Juan Gris como ilustrador y caricaturista, así como el oficio de decorador familiar que Braque aprendió con su padre y el peso académico que el de Picasso ejerció sobre él durante su infancia. En estos dos ejemplos, tal y como ocurrió en los *papiers-collés* de 1912, el blanco y negro pertenece a la intervención manual, mientras que el color lo aportan los recortes. En esto Cézanne fue franco: la forma era para la razón lo que la emoción para el color, el mismo que el cubismo había dejado atrás en sus elucubraciones en 1909 para dejarlo en suspenso. Este último sentimiento, –la emoción–, que Picasso -víctima de la sacralización del arte- tan sólo podía encontrar en el poder evocador de los objetos, en su mayoría de producción mecánica e industrial, contemplaba las ilustraciones y los textos. El empeño y el peso proyectivo del padre de Picasso sobre él sustituyó la realidad por la pintura: su entorno era la pintura, mientras que su realidad se alejaba hasta quedar a merced del deseo.

Juan Gris iba a recuperar la unidad –ahora para la nueva pintura- gracias a una novedosa concepción de la luz que unificaba y confundía la artificial o interior con la natural y exterior a través del tema de la ventana, el cual encuentra su origen en las cortinas que desvelan *El lavabo* y *El reloj* y que, sin duda, introducen una referencia figurativa mucho más reconocible (la realidad objetiva en un collage, aunque se

trate de una pintura) como si se tratase de una “poética de la posesión” que traslada los objetos de un mundo exterior a otro interior según nos advierte Mark Rosenthal. La luz tenebrista que chocan con los alimentos muertos para resucitarlos en lo cristológico de los bodegones del Siglo de Oro español, pudieron servir de modelo en esta nueva unidad a un pintor siempre atento a la tradición pictórica como Juan Gris (también sus compañeros de Puteaux), dado que no debemos olvidar cómo fue su amigo Daniel Vázquez Díaz quien rescató los valores geométricos de las composiciones de los retratos de santos fundadores realizados por Zurbarán también en el siglo XVII, ya que, al fin y al cabo, este pintor extremeño barroco compartía la austera geometría de las composiciones de los bodegones de Sánchez Cotán y Felipe Ramírez. De esta forma alcanzó Juan Gris la construcción del cuadro y abandonó la composición. De esta forma contribuyó el collage, a través de Juan Gris impulsado por las novedades de Braque y Picasso, a dar el salto definitivo: el abandono de la mimesis a favor de la construcción de una nueva realidad, en principio como reafirmación de la presencia de la humanidad sobre la superficie de la tierra y, poco más tarde, de su constante empeño de ordenación de la materia con el fin de mejorar las condiciones de su vida orgánica. Al fin y al cabo, la distinción entre cubismo analítico (1909 y 1912) y cubismo sintético (1912-1914) la debemos a Kahnweiler, quien la adaptó y la extendió a todos los pintores cubistas, especialmente a sus tres mentores, a partir de las propias declaraciones de Juan Gris acerca de su propia carrera como pintor y de las diferencias de sus aportaciones cubistas de lo que él entendía como “estilo analítico” de Braque y Picasso paradójicamente. La continuidad de las investigaciones de estos dos últimos y su manera orgánica de trabajar frente al acabado tradicional de las pinturas, hace imposible la aplicación de esta división que en pluma de la historiografía se torna insoportablemente positivista. Lo que sí es cierto es que la iniciativa de Juan Gris de incluir collages en dos de sus pinturas de 1912 (ya no la recuperó hasta el año siguiente y en forma de *papiers-*

collés evolucionados una vez que Picasso integró la policromía a partir del propio color de los recortes) y exponerlos por primera vez ante el público, propuso un estilo propio que invertía los valores estéticos de la obra, comenzando por los propios niveles y conceptos de realidad, lo que daría lugar al desarrollo de un nuevo estilo cubista basado en la síntesis.

El cristal sirvió además de modelo que en su reflejo lumínico, incluso en su imitación pictórica, producía la sensación de relieve. Este hecho abre un capítulo nuevo en nuestra disertación acerca de la importancia del líquido en esta evolución, especialmente del alcohol: tras la experimentación de una nueva recuperación del color a través del material objetual en mayo de 1912 con *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, -de formato oval-, Picasso probó durante su estancia en Céret entre ese mismo mes y septiembre una nueva integración del color combinado con letras realizadas con plantillas, quizás bajo la sobre-seguridad que aporta el alcohol (recordemos la influencia de Alfred Jarry en el pintor malagueño y el homenaje que este último realizó a la absenta en sus seis vasos de bronce de 1914), dado que se trata de dos naturalezas muertas compuestas en una taberna: *Botella de Pernod y vasos* y *Frutero y fruta*. Estas pinturas pudieron animar a Juan Gris en la galería de Kahnweiler, según Pierre Daix, a integrar el color con los recortes en sus dos primeros collages de septiembre de 1912. La fuerza que unifica todo ello en la obra de Juan Gris es la luz, la misma que proyecta la sucesión de fotogramas en el cine. Gracias a ella no sólo se fusionan los objetos con su entorno en una nueva unidad, sino que, al incidir precisamente sobre los cristales, tanto en su obra como en la de Picasso la pintura recupera la sensación de relieve, como en el cuadro de Juan Gris *Jarra de cerveza y naipes* de 1913. La obra de arte ya no constituye una composición sino una construcción una vez que la luz baña la totalidad de las partes yuxtapuestas, lo que trabajó cuando en 1913 retomó el collage pero bajo la modalidad del *papier-collé* (de principio constructivo y ya no compositivo). Y no solo

eso: el cristal de las ventanas que amplifica la luz exterior, no sólo encuentra un paralelo en el espejo de *El lavabo*, sino también en cuadros colgados en la pared y que en sus composiciones de naturalezas muertas se fusionan con su entorno, tal y como ocurre en su *Guitarra* de 1913. Y lo mismo respecto a los periódicos, los cuales añaden nuevos contenidos sociales a las obras pictóricas.

Los temas sociales del cubismo

Y decimos añaden porque la propia adopción como modelo de las técnicas de reproducción de los primeros medios de masas, ya constituye por sí misma una toma de postura social, como bien afirmaría Walter Benjamin. El biógrafo Donald Crafton del incoherente y posteriormente precursor de los dibujos animados Émile Cohl, ya señaló la influencia reconocida por el propio Picasso de su cine en sus dibujos de 1911 y 1912. Esta atención a los medios de masas como el cine, las novelas policiacas publicadas por series, los primeros cómics y sobre todo la caricatura que contó con un amplio desarrollo a lo largo del siglo XIX con el despegue de las publicaciones periódicas, sobre todo a partir de 1881 en Francia por la libertad de prensa promulgada por la III República, responde a la necesidad de una actualización del arte y la cultura a la realidad productiva de la época. Los más progresistas atribuían a Goya los primeros esfuerzos en este camino gracias a sus series de grabados, mientras que la rancia burguesía española prefería rescatar un goya folclórico y taurino que sólo existió desde sus posicionamientos sociales más críticos.

De la misma manera que los contenidos de los periódicos, -olvidados por el formalismo primero de Kahnweiler y luego por el de Greenberg-, han permitido a la historiadora Patricia Leighten recuperar y reconstruir las inquietudes sociales de Picasso, -especialmente su postura antibélica-, en

1985 Lewis Kachur llamó la atención sobre los temas generalizados en los recortes empleados por Juan Gris, relativos a la política -especialmente a la izquierda socialista-, al sufragio femenino, al incremento armamentístico de las potencias metropolitanas europeas, y los intereses coloniales franceses que, a pesar de no haber adoptado el arte primitivo como modelo tal y como hicieron André Derain y Picasso, obedecen en el ámbito estético al respeto que siempre sintió Juan Gris por estas manifestaciones artísticas.

Si bien no lo encontramos de manera explícita, -es decir, formal-, este primitivismo inunda la naturaleza de los objetos contemporáneos en sus frías presencias. La dimensión social de estas obras se mantiene yuxtapuesta y jamás en una relación vertical con aquella otra de los medios de reproducción de masas. Los propios temas se entrecruzan con estos modelos comunicativos: las etiquetas comerciales (el collage de Juan Gris *La botella de anís*, 1914 con la etiqueta diseñada por Ramón Casas fragmentada en un nuevo homenaje), los seriales detectivescos como el de *Fantômas*, la luz cinematográfica y la yuxtaposición de fotogramas, las fotografías que cuelgan de los muros despoblados, etc. De esta manera y aunque el cubismo frente a su competidor el futurismo, -tal y como defiende entre otros el historiador Giovanni Lista-, no constituyó una vanguardia tal y como hoy la entendemos bajo el adjetivo de "histórica", si planteó desde un principio la unión de forma y contenido, la de los medios de producción y los resultados, la construcción de una nueva realidad, todos ellos aspectos tratados por Philippe Sers acerca de lo que él denomina "l'avant-garde radicale".

Esta apreciación es clara en la temática cubista de Picasso, la cual ha sustituido los personajes humildes de su pintura anterior (saltimbanquis y otros personajes de espectáculos feriales, ciegos, borrachas, trabajadores, etc.) por sus objetos humildes (vasos, botellas, guitarras,

periódicos, etc.), y en este reemplazo se abre toda la amplitud proyectiva del cubismo en manos del malagueño. Él siempre se había identificado con los saltimbanquis tal y como indica su escultura en bronce *El loco* de 1905, y las guitarras las concibió como un encuentro entre lo masculino (las barbas de su padre) y lo femenino (Eva Gouel según sus propias declaraciones a Brassai). Los periódicos protegían la mesa de la pintura, los vasos, las botellas, los paquetes de cigarrillos, etc. Aquí encontramos una nueva diferencia entre Picasso –preocupado siempre por la experiencia vital– y Juan Gris, constante investigador de un nuevo lenguaje pictórico: mientras que Picasso se apropiaba de los objetos mediante la pintura, Juan Gris los devolvía al anonimato para disponer de ellos como nuevos elementos pictóricos. En Picasso es la fluidez lo que en Gris es el secado. El enrejado cubista, la trama y el dibujo son ajenos a Picasso, mientras que en la pintura de Gris son ellos lo que lo representa verdaderamente. De ahí la necesidad de fragmentar el espejo de *El lavabo*, de reconocerse fragmentado, y la propia elección del espejo manifiesta de manera radical esta extrañeza de los objetos, dado que sólo su manipulación y su fractura mostrará su propia realidad, pero jamás en su estado virgen ajeno al conocimiento humano. El espejo era el material extremo para manifestar esta inquietud ya que es el retrato más fiel y más inmediato de uno mismo, tal y como manifestó en 1913 Apollinaire en su calígrafo *Coeur, Couronne et Miroir* en *Les Soirées de Paris* en 1913, al escribir su nombre en el interior del espejo definido formalmente por los versos que componen el poema, aunque antes tengamos como precedentes históricos el retrato del propio Jan van Eyck en el espejo convexo del *Matrimonio Arnolfini* de 1434, y *Las Meninas* de Velázquez (1656), quien dio la vuelta a la idea de Jan van Eyck para retratar a los monarcas en el espejo con el fin de reservarse para él el espacio real de la pintura.

Esta inquietud social que nace de la reflexión del yo y de su creación artística inmersa en una nueva naturaleza

que ellos creían sin duda alguna inminente, posiblemente indujese tanto a Juan Gris como a Picasso (en su caso también por competencia con los futuristas que empleaban este medio para hacer propaganda patriótica) a abandonar el collage en 1914 ante el estallido de la Gran Guerra por temor a mostrar en sus cuadros referencias políticas explícitas. En tanto que emigrantes españoles sin una actividad laboral definida, temían la expulsión. Quizás también por ello Juan Gris abandonó ese mismo año la caricatura, y concentró sus fuerzas en una profundización de los elementos pictóricos y la investigación formal en busca de nuevas fórmulas representativas como sus compañeros de la *Section d'Or*, en parte trasladando al óleo los logros formales alcanzados a través del collage y del *papier-collé*.

Las predisposiciones profesionales de Juan Gris frente al cubismo

La irrupción y extraordinaria resolución de los conflictos formales cubistas por parte de un pintor que acababa de iniciar su carrera, desvelan aspectos de la naturaleza de la propia profesión artística y más específicamente de las relaciones en Juan Gris entre la ilustración y el Arte. Nos encontramos ante ¿un estilo? (reducción por convección de las formas naturales a figuras geométricas según la acepción de Cézanne), -el cubista,- donde las ideas comienzan en verdad a suplantar las destrezas manuales como nunca antes había ocurrido, ni siquiera en el Quattrocento florentino. Al fin y al cabo tras la geometría de Cézanne late implícita la dimensión intelectual de la pintura, así como en el simbolismo de Gauguin y los nabíes que igualmente influenció a Picasso a través de Paco Durrio. El propio Picasso pensó cuando era joven en 1899 enviar algún dibujo para que fuese publicado en *Barcelona cómica*, en cuya entrega número 29 de 22 de julio de ese mismo año, pudo encontrar un anuncio realizado mediante la técnica del

collage.

Por ello, su objetividad de “principiante” confería a Juan Gris una ventaja frente a sus compañeros de Puteaux, cuya tertulia comenzó a frecuentar en la primavera de 1912 al tiempo que se liberaba de la influencia del malagueño. Sin embargo, su experiencia en el ámbito de la ilustración le nutrió de una serie de convenciones que le permitieron aplicarlas a la independencia de los elementos pictóricos (formas, líneas, colores) en la búsqueda de nuevas fórmulas representativas al óleo, así como Francis Kupka –uno de los principales ilustradores de *l'Assiette au Beurre* y participante del mismo modo en la tertulia de Puetaux– encontró en los movimientos levemente estereoscópicos de la cronomotografía de Marey, el fundamento de su abstracción cromática a partir de la descomposición de los colores por la detención del movimiento, lo que a su vez sirvió de base al concepto de cuadro como retardo visual de su amigo Marcel Duchamp, -también asiduo de Puteaux–, y de la multiplicación de las figuras en las composiciones de Fernand Léger. Antes de todo ello y por las primeras influencias del cine incipiente, en constante retroalimentación con los primeros cómics, Juan Gris ya aplicó en sus ilustraciones el movimiento estereoscópico, es decir, la multiplicación de una misma figura que nos permite seguir y reconstruir el movimiento, el mismo que nos hace dudar si las espigadoras de Millet son verdaderamente tres o si se trata en cambio de una misma en tres posiciones diferentes.

Las convenciones: precedentes populares del cubismo

Si bien las convenciones en el arte fueron formuladas por el formalismo de Rudolf Arnheim en su famoso libro *Arte y percepción visual* de 1954, su dimensión psicológica lo remite a la percepción y por tanto a su asimilación intelectual. La pintura siempre ha recurrido a una

serie de convenciones asentadas culturalmente y de manera diacrónica, como el lenguaje. Ello nos permite comprender la figuración representada. El cubismo de Braque, Picasso y Gris era consciente de esta necesidad, y no duraron en recurrir a estas convenciones, como por ejemplo la inclusión de letras que aspiran a ser leídas por el espectador en un nuevo juego sinestésico, ahora y a diferencia de los simbolistas, abierto a la realidad exterior. Junto con los clavos pintados en escorzo establecen referencias reales en la desfragmentación bidimensional de lo representado, lo cual constituye ya una realidad en sí porque la representación nunca es la realidad representada. Ésta es la base del “cuadro-objeto” tal y como denominaron los críticos de la época a estas producciones, así como hacían entender el tema del “cuadro dentro del cuadro” gracias a los formatos ovales de algunos de ellos (al tiempo que enfatizaban la construcción del *cloisonné*) y los clavos en escorzo en la parte superior del cuadro, precedentes inmediatos de las cortinas y ventanas de Juan Gris. Pero para alcanzar el “cuadro-máquina de ver” acuñado por Jean Paulhan décadas más tarde, el cuadro-objeto necesitaba ser activado mediante la percepción de una serie de señales, las cuales no dejan de ser prestadas de los incipientes medios de comunicación de masas como el movimiento estereoscópico del cine adoptado por la caricatura, o la reducción lineal de los rasgos de esta misma para extraer el carácter de los personajes. En todas estas cuestiones rige el problema del tiempo sobre la superficie bidimensional, ya sea sobre el papel de las páginas de una revista o sobre la tela del lienzo.

Y éstas son convenciones entrenadas todas por Juan Gris durante sus primeros años como ilustrador, las cuales continuó trabajando hasta 1914 mientras se alzaba sobre las primeras filas de los nuevos lenguajes pictóricos. No sólo atañen a lo formal, a lo espacial (reducción del espacio a referentes lineales y compenetración de planos) o a la temática social, desde las referencias políticas de los periódicos hasta las

mesas con vasos, tazas de café y botellas en los *bistrots*, en ocasiones bodegones surgidos de la critica a los excesos alimenticios de la burguesía en comparación con las carencias de la clase trabajadora. Juan Gris tenía que hacer entender los colores y las calidades de las superficies a los responsables de la reproducción, -principalmente al amigo de Feliu Elías, el tipógrafo Joaquim Horta-, mediante multitud de artimañas que llegaron a conformar un protolenguaje, sobre todo cuando enviaba a Barcelona acompañados de una carta con las instrucciones, sus dibujos para *Papitu* y otras revistas como *La Campana de Gracia* y *L'Esquerra de la Torratxa*. Esta necesidad comprometía la naturaleza material de estas producciones, cuyos originales hemos podido apreciar ahora en la sala de exposiciones del Insto. Cervantes de París. Presentaba originales sobre papeles de grandes dimensiones, dibujados con tinta negra y carbón sobre una superficie preparada con guache blanco. Sobre esta base recurrió a convenciones materiales, incluso al collage para superponer ciertos ropajes decorados geométricamente a base de cuadros por lo general. Cuando deseaba efectos tonales los marcaba con lápiz azul y los tipógrafos lo realizaban mediante las tintas mecánicas estándar. Con fines parecidos empleaba fuertes trazos blancos y negros, punteados (la ilustración gráfica "reinventó" de este modo, en función de la reproducción de la imagen, la fragmentación divisionista de los neoimpresionistas, lo que luego explotaría ampliamente Roy Lichtenstein en los años pop) y sombreados con distintas intensidades, en ocasiones aplicando guache y otras sustancias que ayudaban a indicar los resultados esperados, sobre todo porque su estilo se caracterizaba por prescindir de los detalles y por aumentar la expresividad de las escenas mediante formas angulosas. Se trataba del paso de la variedad material a la homogenización de la imagen destinada a ser reproducida en los diferentes ejemplares de las revistas, de la misma manera que recortó y "aplastó" el espejo para someterlo -a él y a todos sus reflejos posibles- a la imagen de la pintura. Se trataba de la misma dialéctica que animó a

su amigo Marcel Duchamp a teorizar sobre los “inframince” como, entre otras cosas, “la diferencia de dimensiones de dos objetos iguales fabricados en serie”. Repitamos y completemos al mismo tiempo: nos referimos con todo ello al paso de un hecho anecdótico y ahora material, a otro pictórico y virtual.

De este modo debemos valorar la caricatura del siglo XIX, así como los panfletos y las publicaciones efímeras de los movimientos sociales para el futurismo, como un rico e inmediato precedente de la vanguardia histórica y de sus intentos de actualización de la cultura en relación con los sistemas productivos. Además de Feliu Elías, Isidre Nonell, Sunyer o Ramón Casas en el ambiente modernista barcelonés de El Quatre Gats, debemos contar con una figura clave en el desarrollo de las ideas en torno a la caricatura en España a principios del siglo XX: Luis Bagaría, quien hasta 1912 publicó en Barcelona y a partir de entonces en Madrid, principalmente en *El Sol*, *Hermes* y *España*, además de haber debutado junto con el mexicano Diego Ribera y la cántabra María Blanchard en la capital española, y con una serie de retratos de escritores que unían las artes plásticas con la literatura, en la exposición organizada por Ramón Gómez de la Serna “Artistas íntegros”, la cual daba a conocer en cierta manera las novedades plásticas parisinas, especialmente el cubismo. Bagaría renovó la caricatura con un estilo sintético que buscaba la expresividad en la simplicidad de medios, en la anulación de los claroscuros y del realismo, con lo que tenía que hacer uso de un sinfín de convenciones formales. Para el desarrollo de estas ideas posiblemente fuese crucial su viaje entre 1908 y 1911 a México, Cuba y Nueva York, porque ahí pudo conocer las ideas de otro gran caricaturista mucho más radical en el uso de convenciones que rozaban la abstracción, además de haber sido el primero en haber expresado tales ideas: El mexicano Marius de Zayas, el mismo que iba a tener luego un lugar destacado en el nacimiento del dadaísmo neoyorquino, del cual una de sus más importantes revistas, la 391 de Francis Picabia, se publicó entre 1916 y 1917 en Barcelona, siendo que

tomó el nombre de la 291 de Alfred Stieglitz, el cual a su vez lo adoptó de su galería denominaba así por el número que ocupaba en la avenida neoyorkina donde se asentaba.

Precisamente Marius de Zayas había realizado una pionera entrevista a Picasso en 1911 con el fin de publicarla en la revista *Camera Work* especializada en fotografía y dirigida también por el fotógrafo Alfred Stieglitz. Volvió a repetir la experiencia en 1923 para la revista *The Arts* bajo el título “Picasso Speaks”, ocasión en la que Picasso lanzó su famosa sentencia “no busco, yo encuentro”. El caso es que cuando Marius de Zayas desembarcó en Nueva York en 1907 a los 27 años de edad, pronto entró en contacto con Stieglitz, con quien compartía el interés por el simbolismo y las relaciones entre la música y la pintura a partir de las sinestesias, siempre remitentes al ámbito del intelecto, ahí donde se coordinan en última instancia los diferentes sentidos. Esto marcó el interés de Marius por la caricatura desde que junto con su hermano George de Zayas comenzó a enviar dibujos en 1907 a *El diario*, periódico que se editaba en la capital mexicana. También el de Stieglitz por la fotografía, dado que desde la revista 291 en 1913 -coincidiendo con la celebración del Armory Show donde Marcel Duchamp mostró su *Desnudo bajando unas escaleras* ante el público estadounidense-, él y Marius defendieron la objetividad de la fotografía por su mecanicismo, la cual relegaba a la pintura la expresión de las ideas. Lo curioso es que Marius no dudó en aproximar a esta objetividad de la fotografía la caricatura, lo que le impedía presentarla como un género artístico (décadas más tarde Man Ray afirmaría lo mismo de la fotografía, aunque siempre a causa de su juventud como medio técnico y expresivo). Antes que la expresión de una idea, se trataba de la síntesis de los rasgos más característicos de los caricaturizados, tal y como hemos sostenido más arriba en referencia al pionero Gian Lorenzo Bernini. Sin embargo, cuando ese mismo año Picabia conoció estas teorías acerca de la objetividad, no dudó en aplicarlas a sus retratos femeninos construidos a base de

piezas mecánicas y de alusiones alfanuméricas agregadas, de la misma manera que Marius de Zayas, una vez convencido de la necesidad de superar el arte mediante la objetividad de la fotografía y de la caricatura, comenzó en 1913 a recurrir a formas geométricas en movimiento y a fórmulas matemáticas (lo que él llamaba “equivalencias geométricas”) para sus dibujos hasta producir un esquematismo casi abstracto, lo que no sólo pudo influir en el estilo sintético de Luis Bagaría, sino también en el vibracionismo del uruguayo Rafael Barradas, quien junto con su compatriota Joaquín Torres García -ambos ilustradores además de pintores-, también conocieron el ambiente modernista barcelonés de Els Quatre Gats.

El historiador Antonio Saborit sostiene la posibilidad de que Marius de Zayas se familiarizase con los caricaturistas más importantes, poniendo como ejemplo precisamente a Juan Gris, dado que trabajaba para un periódico de gran tirada como *El Diario*. Lo importante es que todas estas ideas acerca de la objetividad ya no iban a producir un arte intelectual como el que habían desarrollado Cézanne y Gauguin, -cada uno a través de su estilo-, sino de imágenes y referencias inconexas para que sea el intelecto del espectador el que las ponga en relación. Se trata del mismo arte de la sorpresa que Juan Gris alcanzó tras 1913 junto con la conquista de la construcción y gracias a sus collages, desarrollado precisamente cuando volvió a retomar la ilustración, aunque en aquella nueva ocasión bajo la estética cubista que había trabajado previamente sobre las telas y para ilustrar los libros de sus amigos Pierre Reverdy (teórico en 1918 de la nueva imagen poética basada en el shock de dos realidades dispares; Juan Gris ilustró en 1915 su *Au Soleil du Plafond*), Vicente Huidobro, Max Jacob, Raymond Radiguet, y de los dadaístas Paul Dermée (*Beautés* de 1919 y *L'As de Pique* de 1927) y Tristan Tzara, el primero de ellos futuro editor de la revista que lleva por nombre la famosa conferencia de Apollinaire de 1918, *L'Esprit Nouveau*, y que en pintura vino representada por el purismo de Amadée Ozenfant y Ch.-É.

Jeanneret (Le Corbusier), deudor absolutamente de la bidimensionalidad del cubista madrileño, quien en sus ilustraciones no dudó de recurrir al collage para experimentar con la reproducción en los diferentes ejemplares de las publicaciones en esa traslación de la realidad a su imagen que ofrece el título de este artículo nuestro.

Conclusiones

Con él y gracias a la exposición de ilustraciones de Juan Gris ofrecida por el Instituto Cervantes entre abril y junio de 2014, no sólo se desvelan aspectos fundamentales en las técnicas y en la vida de Juan Gris, sino que se hace cada vez más evidente las verdaderas ambiciones de una pintura –la cubista– que en un principio sufrió la reducción del formalismo y de las interpretaciones semióticas, mientras que las involucraciones materiales y técnicas a través de lo que entendemos por “convenciones” en el sentido que les otorga Rudolf Arnheim, ensalza este “movimiento” tan amplio y diseminado como precedente inmediato de las vanguardias históricas en su empeño por actualizar las manifestaciones culturales a las posibilidades técnicas y a las nuevas condiciones tanto de la vida como de la nueva naturaleza en la que desenvuelve. En todo ello Juan Gris, con un pie en la tradición y otro hacia el futuro tal y como lo mantuvieron sus compañeros de la *Section d'Or* con el fin de revisar las fórmulas representativas tradicionales, tuvo un protagonismo relevante, desgraciadamente eclipsado por la constante comparación con Picasso que ha debido sufrir, en su país sobre todo, cada vez que su nombre ha surgido ante la urgencia de su reconsideración. Hoy, tal y como demostró en sus cuadros *Retrato de Picasso* y *El lavabo*, sabemos que sus caminos son independientes, y que sus investigaciones se sintetizaron convenientemente en las generaciones venideras. Ya no se trata del raciocinio de la matemática frente a la vida desenfrenada del sur. Sus construcciones yuxtapuestas desembocan siempre en

la poética de la sorpresa, la misma que según Walter Benjamin rige el shock de los medios de masas basados en la reproducción mecánica de la imagen, ora visual ora sonora. Mucho debe recorrer todavía la historiografía del siglo XX para superar esa vacua distinción entre orden y caos, entre matemática y poética que constantemente desmienten multitud de sus representantes vanguardistas cuando los revisamos, como el propio Juan Gris seguido por Paul Reverdy, Paul Dermée, Tristan Tzara, Hans Richter, Arp, Schwitters, etc., etc., etc. Sin duda, tal y como ocurrió con Marius de Zayas, los orígenes de Juan Gris como ilustrador de prensa periódica lo predispuso para que nada más entrar en el recinto sagrado del Arte lo revolucionara con su punto de vista objetivo y la capacidad de síntesis que exige toda buena caricatura. Al fin y al cabo, tal y como afirmaba por aquellos años el gran Bergson, la risa surge de la repetición mecánica de los gestos humanos y del imprevisible cese de la misma.

Retrospectiva de Eleuterio Blasco Ferrer

El sábado 21 de junio a las 19h en el Ayuntamiento de Molinos se inauguró la primera muestra retrospectiva del artista turolense Eleuterio Blasco Ferrer acompañada de un extenso catálogo, que analiza su faceta como dibujante y permite complementar su producción escultórica que le aportó reconocimiento internacional.

La muestra podrá visitarse durante los meses de julio y agosto concertando previamente las visitas con el Ayuntamiento de Molinos.

Promovida por la Comarca del Maestrazgo, junto al Ayuntamiento

de Molinos, la exposición *Dibujo y compromiso en la obra de Blasco Ferrer* parte de una investigación realizada sobre los fondos artísticos y documentales pertenecientes a al artista en el Museo de Molinos (Teruel) presentando obra hasta ahora desconocida por el público.

Se trata de una selección de 46 dibujos relacionados con el compromiso social de Blasco quién desarrolló una especial sensibilidad hacia el retrato de los más desfavorecidos como consecuencia de sus orígenes humildes en el seno de una numerosa familia de cantareros de Foz Calanda; y también con el compromiso político con las ideas anarquistas vinculadas a su etapa barcelonesa y la posterior relación con los círculos del exilio en el entorno de Toulouse y en París.

La temática de la exposición se desarrolla en cuatro bloques alternos, asociados a la ordenación de los dibujos en el catálogo y la exposición y firmados por los dos autores de la investigación: Rubén Pérez Moreno, Doctor en Historia del Arte, con una tesis monográfica bajo el título: *Eleuterio Blasco Ferrer (1907-1993). Trayectoria artística*, en la Universidad de Zaragoza, mientras que Inmaculada Real López, se encuentra en proceso de redacción de su tesis doctoral con el título: *Museos e iniciativas para la recuperación histórico artística del exilio republicano español*, inscrita en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Dentro de la génesis del museo de Molinos, cobra especial relevancia la recuperación de la memoria vinculada a la historia de Molinos y en este caso también de la historia de todos aquellos que se tuvieron que marchar. Continuadores de ese espíritu, la exposición se ha integrado dentro del proyecto “Arte y Memoria”, promovido por el Grupo de investigación del mismo nombre perteneciente a la Universidad de Zaragoza cuyo objetivo es impulsar una reflexión sobre las relaciones que mantienen las manifestaciones artísticas con los conflictos bélicos y sus consecuencias, contribuyendo a la recuperación del patrimonio inmaterial del siglo XX. Tras su

inauguración y exposición en Molinos, la muestra del dibujo comprometido de Blasco Ferrer itinerará a la capital, pudiendo verse también, en el mes de septiembre, en el edificio de Bellas Artes de Teruel dentro de la programación del seminario On Art IV.

Un caleidoscopio de miradas urbanas

Este libro es, con algunos cambios (alguna ponencia no se ha publicado y a cambio se ha añadido un artículo de un profesor de la USJ) el fruto del Seminario Internacional sobre “Arte y Ciudades: Arquitectura, Arte Público, Cuestiones Sociológicas e Iconográficas”, celebrado entre el 4 y el 6 de octubre de 2012, en el Centro de Historia de Zaragoza.

El volumen se estructura en cuatro partes: 1. Arquitectura y Urbanismo; 2. Arte Público; 3. Cuestiones Sociológicas; y 4. Iconografía Urbana. El mero enunciado de estas secciones nos anticipa la interdisciplinariedad que lo caracteriza, rasgo éste que debe convertirse en estándar en los estudios sobre la ciudad.

Si ahondamos en cada uno de los artículos que componen las partes, lo primero que nos llama la atención es el amplio abanico de posibilidades que se tratan. No hay límites cronológicos, ni geográficos, no obstante, si algo los caracteriza es su especificidad. Se tratan temas muy concretos los cuales contribuyen, de forma privativa y característica, a pintar el gran paisaje en el que la ciudad y el arte corren parejos, y todo ello desde el rigor científico que se convierte en elemento que caracteriza esta publicación.

En el primer bloque –Arquitectura y Urbanismo– se analiza con extraordinario rigor en enlace existente entre ambos términos, no de una forma simbólica sino física, esto es, estudiando como el espacio artístico de la arquitectura se pone en relación con el espacio urbano, como lo articula y transforma. La ciudad histórica se compone de siglos y en los estudios incluidos en este bloque podemos avanzar desde el mundo antiguo hasta la contemporaneidad recomponiendo la ciudad, transformándola desde el arte.

La segunda parte –Arte Público– nos permite recorrer la ciudad a través de distintas manifestaciones artísticas que forman parte sustancial de la misma. La naturaleza como espacio que conforma ciudad, el monumento conmemorativo, los paneles cerámicos ornamentales sobre la arquitectura, los grafitis o, incluso, la reciente escritura pública informal forman parte del paisaje urbano distinguiéndolo y dotándolo de una identidad propia, son todos ellos elementos reconocidos y reconocibles, en numerosas ocasiones, un acercamiento al arte con mayúsculas a través de los entornos más próximos y cotidianos.

En el tercer bloque –Cuestiones Sociológicas– la relación entre el arte y la ciudad nos propone un *tour de force* verdaderamente interesante. El espacio urbano se convierte en espacio artístico y los tradicionales lugares de convivencia ciudadana se vehiculan como ámbitos de creación, venta e intercambio de arte. Como si de una desacralización de los templos se tratara, la ciudad, de manera global, acoge las manifestaciones artísticas que se avienen a ocupar sus calles, pasajes comerciales, cafés, casetas o sus propios muros; los barrios artísticos se precian de ser identificados como tales. Soplan nuevos aires de creación que alcanzan soportes y formatos hasta entonces impensables. La *Maestà* de Duccio di Buoninsegna fue llevada en solemne procesión hasta la Catedral de Siena y colocada en su altar mayor en junio de 1311, el arte alcanzaba así una dimensión distinta hasta la entonces

lograda. También en junio, pero de 1885, *Le Chat Noir* fue trasladado a su nueva sede en la rue Victor Massé, un hecho que, pudiendo pasar desapercibido, intrascendente si se quiere, se transformó en un verdadero espectáculo público, el arte (o la creación artística en un sentido amplio) volvía de nuevo a alcanzar nuevas cotas de actuación.

Finalmente, en el cuarto y último bloque –Iconografía Urbana– se realiza una magnífica aproximación a la imagen de la ciudad, imagen dibujada, pintada, filmada y, de esa forma, ciudad real e imaginada. Se han dibujado los modelos ideales de ciudad, y en culmen de todos ellos se sitúa la Jerusalén Celeste, aquella ciudad que recreó la iglesia medieval colmándola de simbolismo. La ciudad connotativa cristiana superó la dimensión humana –medida de todas las cosas– y se transformó en la ciudad meretriz, Babilonia, e igual que fue pintada Jerusalén, también lo fue la ciudad contemporánea, la ciudad de las chimeneas humeantes, de los oscuros patios de luces y de las calles abarrotadas. El cine puso movimiento a la imagen de la ciudad, la embelleció y la vendió, o la evocó y lamentó su perdida. Imágenes, en cualquier caso, que se mezclan en nuestra retina en un punto de no retorno.

Es, en definitiva, una publicación magnífica, amplia y compleja, dos atributos estos últimos que, sin duda, pueden y deben aplicarse a la ciudad actual. Un libro en el que la relación entre el arte y la ciudad se realiza desde una mirada facetada, múltiples celdillas que reflejan distintos modos de ver, pero que, en definitiva, componen un objeto único. Una relación que Aldo Rossi definió de la siguiente forma: “Todas las grandes manifestaciones de la vida social tienen en común con la obra de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente; a un nivel colectivo en el primer caso, individual en el segundo; pero la diferencia es secundaria porque unas son producidas por el público, las otras para el público; y es precisamente el público quien les proporciona un denominador común”.

Damos la bienvenida al Caixaforum en Zaragoza

¡Ya tenemos Caixaforum en Zaragoza! Es una alegría comprobar que, mientras otros proyectos estelares han quedado en nada, dejándonos con las ilusiones aguadas tras la Expo 2008, este nuevo foro cultural es una realidad, que sin duda va a contribuir significativamente al tirón turístico cada vez más potente de la capital aragonesa. Eran muchas las expectativas y, afortunadamente, hay muchos aspectos en los que se han ganado una sincera felicitación, aunque también quedan bastantes cosas por hacer, aspectos que mejorar.

Arquitectura y urbanismo.

La prestigiosa arquitecta catalana Carme Pinós ha diseñado un edificio que es como una escultura emergiendo en el *skyline* de un contexto urbano estratégicamente situado entre el centro histórico y uno de nuestros barrios más populoso: por ello, pero también por los entrantes, miradores y terrazas que invitan a la interrelación con el entorno, me recuerda un poco a la *Casa da Musica* de Oporto. Como allí inicialmente, aquí también parece ahora que esta estructura geométrica de hormigón, metal y cristal haya aterrizado, a la manera de un platillo volante, en medio de ninguna parte; pero confío que también en este caso el tejido urbano poco a poco se incardine animadamente con este nuevo elemento del vecindario. Además de las letras del logo de la entidad, es de esperar que en la zona verde de acceso veamos pronto instaladas esculturas u otras intervenciones de arte público; de hecho, ya hay una importantísima, que ahora queda mucho más vistosa y antes casi pasaba desapercibida: la vieja locomotora y el mural metálico

de Andrés Galdeano que servían de mojón de engarce entre la Avenida Anselmo Clavé y la ya cerrada estación del Portillo.

Es lástima que esa gran arquitectura moderna, y el impresionante mural cerámico de Galdeano en su interior, hayan quedado relegados al olvido, pero la nueva estación de cercanías de ADIF es una arquitectura muy destacada, con su techo cupulado, y ha sido un acierto que hayan dejado expedita desde allí la comunicación peatonal a través del jardín, pues por allí llegarán muchos viajeros que, aprovechando que los billetes de largo recorrido llevan aparejado gratis el trasbordo en líneas ferroviarias de cercanías, vendrán por aquí a comenzar su visita turística de Zaragoza. El Ayuntamiento, que tanto ha colaborado en esta obra con La Caixa, haría bien en darles folletos turísticos para que los repartieran o los dispusieran en algún expendedor junto al mostrador de la entrada, a ver si a partir de aquí van adentrándose los turistas a visitar otras zonas.

Una apuesta de futuro, que por ahora son meros descampados sobre las vías férreas ya cubiertas, será la Milla Digital (cuyos extremos estarán marcados de noche por dos fanales arquitectónicos: las luces técnicas del Caixaforum y las intervenciones artísticas en las fachadas de Etopia); pero habría que prever aquí aparcamientos para todo tipo de vehículos, desde las dos ruedas del nuevo medio de locomoción favorito de muchos zaragozanos (el carril bici pasa al lado del Caixaforum) a los coches y autobuses de los visitantes foráneos, pues hay que descongestionar de vehículos (incluidos los de los diputados) el entorno de la Aljafería y poner aún más fácil el acceso a los turistas llegados desde Navarra u otros territorios del noroeste peninsular, donde no tienen ningún Caixaforum, por lo que hay que facilitarles aún más que vengan a éste, en lugar de desplazarse a ver las exposiciones de La Caixa en Madrid o Barcelona.

Otra apuesta, tampoco fácil de hacer realidad, sería la conexión con el IAACC Museo Pablo Serrano (y Averly, puestos a

hipotetizar). Si el tejido urbano fuera distinto, este distrito urbano habría de ser el lugar favorito para que se multiplicasen los comercios relacionados con el turismo cultural, las tiendas de diseño, y las galerías de arte (ojalá la histórica galería de Antonia Puyó conozca ahora nuevos días de gloria). Pero apenas hay locales comerciales en la calle General Mayandía, a lo largo de la cual quizás conviniera dibujar huellas artísticas de pies e instalar arte público, pérgolas u otros mobiliarios de diseño urbano que sirvieran de señuelo y conexión viaria como “paseo del arte”. En todo caso, la llamativa arquitectura del Pablo Serrano se otea perfectamente desde el coqueto bar-restaurante del Caixaforum y su curiosa terraza exterior e incluso desde algunas de las terrazas superiores (que ha sido un acierto decorar con olivos, pero hasta que instalen algún cortavientos van a estar casi siempre inaccesibles por razones de seguridad, como ha pasado en este fin de semana inaugural).

Terrazas hay muchas, incluida una en el entresuelo que servirá para que los visitantes vean y sean vistos, dando evidencia del hormigüeo de personas, que será otro atractivo social de la institución, lo mismo que la tienda-librería con su escaparate al jardín. Ya ha habido muchos comentaristas que han destacado las muchas aperturas de esta arquitectura, que tiene miradores a la ciudad hasta en los ascensores, emparentándola por ello con el Centro Pompidou de París y contrastándola con la cerrazón del moderno modelo expositivo del *white cube*. Pero en las salas de exposición la luz es siempre artificial, a diferencia del ejemplo parisino, donde los muros de cristal dejan ver la ciudad incluso en las salas del museo, cosa que incluso sucede ya en el MoMA neoyorquino desde el 2004, y que también previó Pérez Latorre para algunos pisos del Pablo Serrano. Aquí se han evitado esos radicalismos postmodernos, con una prudente actitud propia de una entidad bancaria, que también se hace eco de la utopía de Beaubourg al presentarse como un fórum ciudadano, pero cautamente cercena los flujos de masas, pues para ir más allá de la planta baja

(salvo que optemos por las empinadas escaleras), tenemos que tomar los ascensores, compartimentándonos en pequeños grupos. Sólo entre las plantas expositivas (espacios que serán accesibles con ticket de entrada) se fluidifica el tránsito colectivo de visitantes por medio de escaleras mecánicas.

Exposiciones inaugurales.

También el contenido de las exposiciones espantará un poco al gran público y, desgraciadamente, será difícil atraer de nuevo a muchos que hayan llegado estos días atraídos por la curiosidad de ver algo nuevo pero se hayan sentido alienados. Es muy oportuno que la primera muestra que nos encontramos, en el entresuelo, esté dedicada a la propia arquitectura del Caixaforum, pues serán muchos los visitantes que acudan ahora para ver el edificio; pero los planos y maquetas son duros de roer; mejor hubiera sido incluir más fotos y testimonios personales (de la arquitecta, de los altos responsables, o de la diversas personas involucradas en el proceso constructivo, comentando sus avatares) con amplia información sobre edificios parecidos de Carme Pinós u otras sedes de la red Caixaforum. Incluso podrían haber proyectado continuamente en el salón de actos del sótano los vídeos “Hola Zaragoza, Hola Caixaforum” y “Visita comentada al edificio” que la web de la entidad ha cargado en YouTube; para que el público pudiera acceder a la sala, sentarse en las butacas e iniciarse también en el uso de ese espacio.

Pero más arduos que los planos arquitectónicos son los “*Planos sensibles*” del difícil título que tiene la exposición del piso 1º, donde se presenta una selección de lo más granado de la colección artística moderna de la propia fundación. Yo desafío al más listo a intentar desentrañar ese epígrafe y el lenguaje abstruso del texto “explicativo” ofrecido en el panel de sala y en el folleto de mano, que alude a cómo “la necesidad de regenerar los presupuestos artísticos se manifestó de forma

paralela a la urgencia de explorar la naturaleza humana y de reconstruir la condición de sujeto". Supongo que quieren decir que los planteamientos de la modernidad se basaban en una nueva definición del arte, dejando de ser mera representación para plantearse como superficies que nuestra sensibilidad con sus colores y texturas abordan. De hecho, lo que aquí se nos ofrece es un repertorio canónico de famosos maestros (no siempre obras maestras, pero sí piezas muy representativas, objetos de devoción para coleccionistas de grandes firmas) de la abstracción/informalismo en dos generaciones estelares, la de los años cincuenta/sesenta y la de los ochenta. Que ese santoral dé comienzo con Miró y Tàpies no deja de ser un homenaje al origen catalán de La Caixa; pero tampoco hubiera estado de más algún guiño a nuestros santos locales: quizá no posean obras del grupo Pórtico, pero al menos en los textos de acompañamiento hubieran podido advocar su condición de pioneros de la abstracción, y cuesta creer que en su colección no haya ninguna escultura de Pablo Serrano, que aquí hubiera lucido muy bien entre las de Ángel Ferrant y Chillida. Espero que los guías de sala inviten al público a ver en el IAAC Pablo Serrano sus obras y las de Salvador Victoria, e incluso a coger el tren de cercanías para ver en Utebo las de José Orús, que serían otro estupendo complemento. Eso sí, entre los clásicos del informalismo figuran dos pinturas de Antonio Saura, aunque se echa de menos una mayor contextualización internacional, pues saben a poco los cuadros de Lucio Fontana y Jean Dubuffet (¿es posible que no tengan ningún abstracto norteamericano?). El otro polo de esa historia, es la parte de esta gran sala dedicada a la abstracción geométrica, donde reinan Oteiza y Palazuelo; pero curiosamente esa estructura bipolar no se ha aplicado ya a la otra sala, dedicada a la generación de los ochenta, donde no hay esculturas ni pinturas minimalistas y hasta la pintura-pintura de nuestro José Manuel Broto rezuma temperamento expresionista: aquí el rey indiscutible es Barceló, que capta la atención del público con un bodegón donde niños y adultos se entretienen en descifrar la silueta de una mesa, frutas y animales sacrificados. Vamos,

que es un cuadro figurativo, como lo fueron la mayor parte de los pintados por los pintores de la generación de los ochenta, sin renunciar a la concepción de sus obras como “planos sensibles”, aunque esas tendencias no abstractas estén ausentes en el tendencioso relato histórico-artístico de esta muestra.

El reverso de esta moneda nos lo han querido ofrecer en el piso 3º, bajo el título “Narrativas en la imagen”, donde han presentado obras contemporáneas de la colección propia que cuentan historias sirviéndose de todo tipo de medios: pintura, escultura, fotografía, instalaciones, videoproyecciones... En este caso ya no hay un itinerario fijo, con un inicio y un final, sino que la entrada a la sala se abre en una bifurcación a partir de la cual vagamos a nuestro albedrío por el espacio expositivo sin que se perciba necesariamente alguna ilación entre la colocación de cada pieza y las demás. En este caso sólo hay un artista aragonés seleccionado, Javier Peñafiel, pero sí que han tenido un guiño de complicidad al escoger su obra para la cubierta del folleto. Hay muchos más artistas extranjeros representados, con obras muy típicas pero no siempre de las mejores, pues mis admirados Sophie Calle y Jeff Wall tienen aquí trabajos importantes pero rutinarios; aunque he de reconocer que Willie Doherty, tan reiterativo y previsible con sus vídeos sobre el conflicto norirlandés, en este caso me ha sorprendido con una doble pantalla donde se van alternando imágenes de una nave industrial y del rostro de un actor que evoca diferentes torturas que le amenazan, produciendo una sensación de paranoia. Es apropiado que esté cerca la instalación de Txomin Badiola, en su línea tremenda, pero en general veo demasiados temas violentos, pesimistas, o de solipsismo antisocial, cuando en nuestra sociedad y en el arte actual también hay muchos ejemplos de humor, solidaridad y buen rollo. Mis hijos se lo pasaron en grande en la cabina de proyección donde se mostraba un vídeo de Samuel Beckett con un rostro pintado de negro, cuya boca de dientes blancos lanzaba frases a toda velocidad; también

estuvieron muy atentos en el cubículo donde Mabel Palacín reinterpreta con su vídeo una foto de un hinterland urbano, inventándose mil aventuras sobre aquel paisaje y los personajes que lo pueblan. Si quieren cautivar al público familiar, deberían apostar más por este tipo de obras.

Caixaforum Zaragoza, como foro cultural.

Es pronto para juzgar las actividades del centro, y estaremos atentos a ellas desde estas páginas. Me consta que la Fundación La Caixa ha sido siempre pionera en la divulgación educativa del arte y estoy seguro de que el personal contratado para las visitas guiadas y los talleres didácticos estará a la altura del merecido prestigio de la entidad en este campo. Tanto las azafatas del mostrador de entrada como el personal de sala están desbordados de público estos días, pero me han parecido gente encantadora, con ganas de ayudar. La tienda-librería es pequeña pero muy atractiva; aunque no hay en ella libros de arte aragonés o publicados en Aragón. En la web institucional y en las redes sociales ya comienza a haber bastantes contenidos; pero demasiado similares a los de los demás centros de La Caixa. Falta en todo un poco más de personalidad propia. Sería interesante que se trabasen estrategias expositivas y/o publicitarias comunes con el Pablo Serrano o Etopia; pero también con todo tipo de espacios culturales en Zaragoza. De hecho, han funcionado muy bien en colaboración con el resto de espacios abiertos por la Noche en Blanco, y ojalá los demás imiten más al Caixaforum en su apertura cotidiana en horarios no laborales, incluso los domingos por la tarde, que en la capital aragonesa son días donde normalmente no se podían visitar museos o exposiciones. Ahora ha llegado una sana competencia, a la que todos damos la bienvenida.

Salvador Victoria. Retorna un pintor

Hasta el 13 de octubre podemos visitar la exposición *Salvador Victoria. Retorna un pintor*, en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza. La muestra reúne 60 de las 74 obras del pintor de Rubielos de Mora que su viuda, Marie-Claire Decay, ha donado al instituto aragonés dependiente del Gobierno de Aragón.

El título hace mención al periodo al que pertenecen las obras seleccionadas por Decay, que arranca en el año que Victoria regresa de París, donde vivió casi una década que le forjó como pintor y le valió el reconocimiento internacional. Durante ese periodo participó en la XXX Bienal de Venecia de 1960, en la II Biennale de París de 1961 y expuso en importantes galerías europeas como la Arthur Tooth Gallery de Londres en 1963.

El abanico temporal de las obras de la muestra llega hasta 1994, el año de su fallecimiento, y recoge prácticamente todas las técnicas que desarrolló a lo largo de su prolífica carrera: 23 cuadros (óleos sobre lienzo la mayoría, algunos de gran formato), 20 composiciones realizadas con *gouache* o *collage* y 17 ejemplares de obra gráfica entre serigrafías, litografías y aguafuertes.

Un atractivo conjunto de la obra del pintor que nos permite seguir su evolución y la coherencia argumental de su discurso plástico.

La muestra se complementa con una selección de documentos de su archivo personal, formada por fotografías, catálogos, carteles de exposiciones y correspondencia, que se expone en dos amplias vitrinas para la consulta de los interesados,

entre los que podemos contemplar algunas de las cartas que intercambió con su amigo y paisano Pablo Serrano.

El recorrido expositivo, diseñado por Alfonso de la Torre, está dividido en tres bloques: *Espacio construido* (1974-1980), *Camino de la suspensión* (1981-1987) y *Espacio suspendido* (1988-1994).

La selección hace hincapié en el periodo de madurez del artista. En ella nos encontramos obras notables como un tríptico de 1965 perteneciente a la serie denominada *relieves poéticos*, en la que Victoria trabaja con cartulinas recortadas, plegadas y encoladas sobre tabla, utilizando óleo y temple con una paleta reducida a los colores terrosos. Una línea de trabajo que abrió su pintura a un espacialismo en el que Victoria se dedica a *construir* más que a *pintar* sus cuadros, recurriendo a la superposición de cartones, telas, cartulinas y acetatos, sustituyendo en ocasiones el pincel por el cúter.

Su producción de los años 70 está representada por dos composiciones pertenecientes a la etapa que él mismo denominó *geometría simétrica*, en la que ya aparece la esfera, y que dará paso a finales de los 70 y primeros años de los 80 a la incorporación de *cintas diagonales* que rompen la fría simetría de las obras anteriores, representadas en esta muestra por cuatro obras, con claras reminiscencias constructivistas en la línea de la serie *Composición Z* de 1924 del pintor húngaro Moholy-Nagy.

Desde mediados de los 80 se va consolidando el lenguaje que más caracteriza la pintura de Victoria: un juego armónico de esferas que supera el hieratismo de aquellas primeras que utilizó en las composiciones de la década anterior, pasando a constituir el núcleo significante en torno al cual se estructura el resto de los elementos.

Las esferas se convierten en el elemento central de la

composición. Se pueblan de fundidos y veladuras, vibran y se quiebran, se superponen, se elevan, se abren mostrando nuevas esferas en su interior, nos atraen y nos atrapan, invitándonos a participar del misterio de la evanescencia de sus formas. Victoria incorpora también energicos trazos gestuales y grafismos que recupera de sus cuadros de los años 60 en su efervescente etapa parisina.

Con el comienzo de la década de los 90, poco a poco, cuadro a cuadro, va suavizando el color dominante de sus composiciones, alejándose del tenebrismo propio del tachismo informalista de París. El cromatismo de sus obras evoluciona hacia un blanco níveo, deslumbrante, cegador, como el resplandor de una hierofanía, tal como podemos comprobar en las telas de esta muestra fechadas entre 1991 y 1994, año del fallecimiento del pintor y, en especial, en dos soberbios cuadros de gran formato que nos hace pensar si ese destello de luz no era ya un presagio del final del camino.

El catálogo de la exposición, que incluye dos textos firmados por Alfonso de la Torre y el autor de estas líneas, bien podría haberse editado en un tamaño algo mayor que el formato *misal* elegido, ya que impide apreciar la magnitud de las obras y en especial las que se reproducen a doble página, que quedan cercenadas por la profundidad inaccesible del cosido central de la publicación. Un error de principiante de algunos diseñadores gráficos que, lamentablemente, vemos que continúa produciéndose.

Con esta importante y generosa donación, Marie-Claire Decay enriquece los fondos del IAACC Pablo Serrano con un valioso conjunto de obras de uno de los protagonistas de la integración de la pintura española en las vanguardias internacionales de la segunda mitad del siglo XX y uno de los artistas contemporáneos clave de Aragón.

Luis Gordillo: Santo Pop

Exposición: *Luis Gordillo, G/K: Fotografías*

Artista: Luis Gordillo

Lugar: Galería Carolina Rojo

Fechas: 11 de junio – 26 de julio de 2014

En 1992, ante al encargo de escribir sobre su serie *Los dibujos de teléfono* –esa magnífica muestra de automatismo cotidiano–, Luis Gordillo prefirió dar cuerpo a un relato en el que narra su experiencia al entrar en una cafetería cualquiera a media de mañana. Su atención recae inmediatamente en un paño preparado para absorber el agua de los vasos recién lavados: objeto generador de calidades y cantidades, de relaciones entre “clases, colores, emanaciones y sensaciones”, que emite “pulsiones, pulsaciones y palpitaciones que van desembarcando en playas de mi sistema nervioso disfrazadas de lenguaje morse hipnótico”. El artista convierte su visión en revelación mística: “Es el momento de lo inefable, de lo poético, de lo sagrado. En otros tiempos las gentes veían ángeles, vírgenes o crucificados invertidos, despidiendo rayos de sus heridas o, más recientemente, necesitan magdalenas o mescalina par traspasar lo evidente. Hoy parece ser que basta para ello el paño húmedo de una cafetería. Es el Santo Pop”. Sin embargo, pronto surge el extrañamiento, la incomprendición ante el hecho de que nadie sea consciente del acontecimiento extraordinario que tiene lugar: “¿No se notará una especie de aura alrededor de mi cabeza y de todo mi cuerpo? ¿Una especie de luz verde clara que emana de mi piel?”, y la increpación: “«¡Ya no aguento más, loros de mierda, gallináceas

cocleadoras, rebuznantes burros!» oigo que dice mi boca chillando. «Es que no os dais cuenta que soy un iluminado? ¡Un ILUMINADO, cojones! ¡Estoy seguro de que ninguno de vosotros sabe nada de iluminaciones que no sean eléctricas! ¡Estoy seguro de que nadie en este barrio sospecha de qué hablo, e incluso en Madrid pocos habrá que me comprendan!».

La exposición *Luis Gordillo, G/K: Fotografías* en la galería Carolina Rojo, supone un ejercicio similar: la increpación de un artista mayúsculo que nos hace reparar en todas las conjunciones, relaciones y emanaciones que es capaz de encontrar en su mundo más inmediato. Se trata de la primera ocasión en que Gordillo reúne sus más recientes experimentaciones con la fotografía digital, por lo que cabe destacar el hecho de que se presente en una galería zaragozana.

Pocos rasgos son tan definitorios de Luis Gordillo como la coherencia de su trayectoria, que abarca más de cincuenta años. Una coherencia ajena a la repetición de fórmulas, fundamentada en la experimentación constante y la capacidad para desarrollar un lenguaje propio que nunca renuncia a los hallazgos previos, sino que los enriquece. Su desembarco en las herramientas digitales sigue ese mismo camino, permitiéndonos identificar fácilmente la impronta singular de su trabajo, sin dejar de sorprendernos por la frescura de sus propuestas.

La fotografía, como otros medios de reproducción, siempre ha jugado un papel clave en el trabajo de un autor que se reconoce pintor. De ahí que la fotografía haya sido un instrumento que Gordillo ha utilizado en determinados momentos para transformar y afirmar lo pictórico, y evidenciar su interés por el diálogo entre disciplinas: “Lo que quizá más me interesa de este proceso (...) es la nebulosa que se establece en el estudio, el paralelismo entre acción pictórica y acción fotográfica, el rozamiento entre las dos técnicas. (...) Es como si cada elemento emitiera y produjera un túnel de emisiones

producidas entre las dos, y el espectador pasara a través de este túnel sintiendo una especie de rozamiento, ¿no?". Ahora bien, en ocasiones –como en esta que nos ocupa–, la fotografía reclama su protagonismo para subrayar que, en definitiva, todo en Gordillo es pintura. La recurrencia a las herramientas digitales le permite acelerar procesos y ensayar vías, pero las inquietudes permanecen.

Si en experiencias previas, como *Insistencia lingüística* (2004), lo pictórico se imponía a través de un informalismo fundamentado en la tachadura, en las obras de esta exposición, la fotografía gana en autonomía. En cualquier caso, es evidente la cercanía entre la serie *Situaciones* (2014) –de las que se presentan los tres originales intervenidos junto a las composiciones resultantes– y las que formaban parte de *3x12* (2003) que, como la serie antes citada, pudieron verse en la antológica que el Museo Reina Sofía dedicó a Gordillo en 2007. Entre una y otra serie se repiten procedimientos, y hasta motivos, si bien el resultado final es otro. El propio autor, comisario de esta exposición como es habitual en él, ha incluido una obra de la serie *Dúplex* (2002) precisamente para dejar constancia de la vinculación entre esta y *G/K*. El doble, la repetición –invertida o no–, la convicción de que cada trabajo tiene dentro de sí “su antagónico que lo disecciona”, es una certeza tan presente en estas obras como en sus pinturas.

El carácter eminentemente procesual de la obra de Gordillo hace que la contemplación de la serie *G/K* suponga un ejercicio de interrogación permanente en el espectador: de dónde arranca, cuántos sustratos contiene, qué procesos se han seguido, qué papel jugó el azar... Todo son fragmentos en su fotografía, fragmentos con los que construye, destruye y reconstruye en un ejercicio interminable.

La realidad más cotidiana, decíamos, es el punto de partida para unas imágenes que escapan de convenciones estéticas. Una lección de maestría. En este momento “post-fotográfico” en el

que *selfies* e imágenes del menú diario se distribuyen masivamente a través de las redes sociales, en una trivialización de acciones y emociones, Gordillo demuestra lo que la mirada del artista puede extraer de su entorno más inmediato, de los hallazgos que, como en su relato sobre aquel paño de cocina, es capaz de encontrar en mesas de ping-pong que actúan como espejo, en rutilantes piscinas salpicadas de pintura, en tazas de café, coches, exprimidores o recortes de cómic. Luis Gordillo no tienen interés en exponer su intimidad, sino en utilizar la inmediatez digital para profundizar en sus obsesiones artísticas. Porque como él mismo señaló en una entrevista concedida en 1990, la realidad "sólo existe en cuanto interpretación", es "una estructura de máscaras". Gordillo destruye esas máscaras para construir una nueva.

Al salir de la exposición *G/K: fotografías* solo cabe una dirección posible: la que nos conduce a la muestra *XXL/XXI*, en el museo Artium de Vitoria. Estamos obligados a seguir explorando esos vasos comunicantes que Luis Gordillo ha erigido entre pintura y fotografía, entre realidad, máscara y fabulación.