

Fines y Medios. Colectiva

La sala de exposiciones del nuevo edificio de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza se va convirtiendo, con el tiempo, en uno de los puntos calientes de la oferta cultural de la capital turolense. La posibilidad de poder utilizar el hall como espacio expositivo, cuando el tamaño de la exposición lo requiere, es un acierto del diseño arquitectónico, que amplia sus posibilidades de exhibición, especialmente cuando se trata de esculturas.

Este ha sido el caso de la exposición *Fines y medios*, que agrupó a 39 estudiantes del Grado de Bellas Artes. Un significativo número de obras escultóricas que llenó y dio calor durante el mes de diciembre, al todavía frío y aséptico interior de este edificio destinado a formar a las nuevas generaciones de artistas de Aragón.

El resultado fue un conjunto ecléctico, tanto por las técnicas utilizadas, como por los distintos presupuestos conceptuales de partida, que recogía alguno de los postulados de las vanguardias del siglo XX (en especial el constructivismo) junto a otras propuestas que siguen la estela de la teoría del campo expandido de Rosalind Krauss. En cualquier caso, una saludable demostración de energía creativa de este grupo de alumnos y alumnas, que demostraron su potencial artístico y su capacidad de coordinación, desde la realización individual de cada una de sus obras, hasta la organización colectiva y autogestionada de la muestra.

La inauguración, que congregó a un numeroso grupo de amantes del arte, contó con tres invitados de excepción: los directores de tres centros de arte que participaban en las primeras Jornadas de Museos de Arte Contemporáneo en el Medio Rural, desarrollado en el vicerrectorado del campus universitario de Teruel: José Garnería, Josefa Cortés y Gregorio Díaz Ereño, directores, respectivamente, del Museo

Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés (Castellón), del Museo Vostell-Malpartida (Cáceres) y del Museo Oteiza de Alzuza (Navarra), departieron con los jóvenes artistas sobre sus obras, trasladándoles su opinión y algunos consejos desde su dilatada experiencia de gestión al frente de estos prestigiosos centros de arte.

Una productiva muestra que ha servido de acicate a este dinámico grupo de artistas, en el que ya se vislumbran individualidades muy prometedoras, para abordar con más ilusión e intensidad sus próximos trabajos.

Artistas participantes: Natalia Almudí, Ana Andrés, Ainara Berezo, Leticia Burillo, Andrea Campo, Ana Carabantes, Carmen Andrés, Begoña Conde, Carlos Enfedaque, Cristina Escriche, Carolina Ferrer, Juan Figueroa, Héctor Goñi, Silvia Gil, Cristina Gros, Andrea Hernando, Alodia Horno, Diego Lacruz, Blanca Lamenca, Sheila Latorre, Alba Lorente, Lucía Marco, María José Martín, Julia Martínez, Ángel Martínez, Alberto Javier Martínez, Cristina Monteiro, David Moreno, Yaiza Navarro, Miriam Navarro, Lledó Nebot, Manuela Pascual, Clara Pellejer, Andrea Pérez, Jesús Pisaverdines, Helena Romeu, Paloma Sanz, Ana Vaquero y Lawra Vicente.

La Mujer en el Arte

Este libro recoge las ponencias y comunicaciones del XIV Congreso Nacional Asociación Española de Críticos de Arte, celebrado en el del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, los días 22 y 23 de marzo de 2013. Desgraciadamente, como bien dice en su texto de presentación Tomás Paredes, presidente de AECA, el volumen no da idea de los debates, las mesas redondas, los aplausos u otros medios de interacción con el numeroso público que abarrotó el

Auditorio Sabatini. □ Tal respuesta de asistentes y tan elevada participación en las actas, con cuatro ponencias y veintinueve comunicaciones, confirman que fue una buena idea el tema escogido, *La mujer en el arte*, sobre todo teniendo en cuenta la alta proporción femenina entre los socios de AECA. Es de esperar que también tenga el libro una buena recepción social, sobre todo cuando esté accesible libremente en la web de la asociación; aunque desde hace unos meses ya existe en papel, disponible en una edición *print on demand* sufragada por la Asociación Madrileña de Críticos de Arte, que fue la sección territorial que asumió la organización del evento. □

Vaya por delante mi felicitación a AMCA y AECA, pero muy especialmente a dos destacadas miembros de sus juntas directivas, Julia Sáez Angulo y Manoli Ruiz Berrio, que han asumido respectivamente la coordinación del congreso y del libro. Parece que ha habido en ese relevo cambio de criterios sobre el ordenamiento de los contenidos, pues el libro clasifica alfabéticamente las ponencias y comunicaciones según el apellido de sus autores, mientras el congreso se estructuró temáticamente en sesiones donde se abordaban determinados aspectos de la presencia femenina en nuestro mundo artístico a través de ponencias, comunicaciones y mesas redondas. Aquella distribución era más coherente científicamente, pues la agrupación de aportaciones complementarias sobre temas cercanos habría ido acumulando en la mente de quienes abordasen de seguido la lectura de todo el libro una idea conjunta y comparativa que ahora queda más desperdigada; pero a los que preferimos picotear a ratos, el ordenamiento alfabético tiene la ventaja de que nos facilita curiosear qué es lo que ha escrito tal o cual colega sobre la mujer en el arte.

Como finalmente no pude participar (y bien que lo siento), me permito señalar aquí algunas valoraciones generales, pues sería demasiado prolíjo dar cuenta de todos los artículos. En primer lugar, me ha sorprendido que las aportaciones sobre

mujeres que han ejercido la crítica de arte no haya sido más numerosa, sobre todo teniendo en cuenta que era una de las facetas más resaltadas en el congreso, cuya ponencia inaugural estuvo dedicada a Margarita Nelken y la última a Teresa Ortega Coca: sobre la primera ya se ha escrito mucho, así que es muy meritorio el resumen coronado por nuevas aportaciones que ofrece Miguel Cabañas, investigador del CSIC y miembro de AMCA-AECA, mientras que de la segunda ha esbozado un merecido homenaje la catedrático de la Universidad de Valladolid Blanca García Vega, sucesora suya como presidenta de ACYLCA y vicepresidenta de AECA; pero apenas cabe mencionar otros aportes al respecto, salvo las reflexiones sobre la colaboración femenina en algunas revistas de arte que hace Dolores Arroyo y quizá la comunicación de Isabel Aguilar sobre las historiadoras del arte durante el primer franquismo. Esa me lleva al tema de la docencia, que nos concierne a muchos de los socios de AECA, y también había sido destacado con el encargo de una ponencia a la profesora emérita de la Universidad Complutense Pilar Aumente, ilustre miembro de AMCA-AECA: su planteamiento histórico es muy ambicioso y se retrotrae a tiempos lejanos, acabando apresuradamente con una lista no exhaustiva de catedráticas de Bellas Artes o Historia del Arte en universidades españolas (me temo que le va a granjear muchos reproches, de todas las que no aparecen mencionadas); pero sólo Montse Acebes ha escogido en su comunicación este mismo tema... Da la sensación de que un cierto pudor nos disuade de escribir sobre nuestros colegas, pues estamos más acostumbrados a hablar de terceros. Quizá por eso hayan sido ya más numerosas las contribuciones sobre las mujeres en el mundo de la gestión cultural. Además de la ponencia de Begoña Fernández Cabaleiro, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid y miembro de AMCA-AECA, que versa sobre Juana Mordó, Helga Alvear, Margarita Lucas, Juana de Aizpuru, Glòria Picazo, María de Corral, Eloísa del Alisal u otras figuras señeras, se han prodigado muchas comunicaciones sobre galeristas (excelente la comunicación de Miriam de la Maza), coleccionistas (Pilar Citoler, tan en boga actualmente, es

destacada en varios textos; pero también se homenajea en otro a Trinidad von Schotlz Hermensdorff), o al papel de las mujeres en museos u otros espacios institucionales (quiero destacar la comunicación de Esther Plaza sobre los centros expositivos municipales en Madrid). Aunque, como era de esperar, la gran mayoría de las comunicaciones versan sobre arte y artistas, que suelen ser el foco habitual de nuestros comentarios: alguna se centra en una autora concreta (como la comunicación de Tomás Paredes sobre la portuguesa Victória Domingues, fallecida en 2011) y muchos abordan panorámicas generales, que apenas han podido desarrollar en el formato limitado de una comunicación. Por cierto, en ambos casos cabe citar como muy dignas las dos aportaciones de colegas de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte: la de Pilar Sanctet sobre Juana Francés y la de Jaime Esaín sobre las pintoras aragonesas, de las que ofrece elencos agrupados por géneros y estilos.

Ojalá tenga otro tanto éxito de participantes y asistentes el siguiente congreso de AECA, que de nuevo va a tener lugar en Madrid y también versará sobre un tema amplio y muy atractivo: arte político. No sé si volverá a haber tan curiosa cantidad de aportaciones sobre grabado y grabadores o eso ha sido una peculiaridad de este congreso dedicado a la mujer en el arte. Quizá tendremos que plantearnos en el futuro un congreso específico dedicado a grabados y estampas. En todo caso, aunque en esta ocasión hemos de felicitarnos por la rapidez con que se han editado las actas, sería bueno dar más tiempo para corregir pruebas, pues así no habría tantas erratas. Y también, a pesar de las dificultades que plantean los derechos de autor y sus empresas gestoras, sería deseable que hubiera más y mejores ilustraciones, pues en este volumen hay pocas y ridículamente diminutas (casi no se pueden ver sin lupa). Por último, sería preferible que en toda publicación de una asociación donde todos somos iguales dejemos de lado las jerarquías: bien está distinguir en un congreso entre ponencias encargadas a expertos y comunicaciones ofrecidas

voluntariamente; pero en el libro no había necesidad de establecer esa distinción. En mi opinión, hubiera sido mejor igualar todos los artículos por arriba y rechazar a los que no estuvieran a la altura, pues más de alguno hay que no se ha centrado en alguna aportación significativa sobre el tema y periodo histórico especificados en los objetivos de este congreso: “el papel de la mujer en el momento actual en el mundo de las artes visuales, como comisaria, gestora, promotora, agente, crítico, conservadora, empresaria, museóloga, docente, conservadora, coleccionista, además de artista”.

El Arte como instrumento de recuperación histórica.

Segunda Parte: Europunk

1976-1980

Je suis un papillon de nuit

Qui pour ne pas mourir d'ennui

Vient se bruler les ailes aux flammes

Des lumières de la ville infâme

Bulldozer, 1978

Entre el 15 de octubre y el 19 de enero hemos asistido en la Cité de la Musique de París a la

primera exposición internacional del punk, si exceptuamos las consagradas a la moda y a la influencia de este movimiento en el diseño gráfico. Como no se trata de artes plásticas directamente ni de diseño gráfico en particular, el comisariado y el centro han debido inclinarse por las nuevas modalidades museísticas para su reconsideración, y adoptar de este modo el modelo de los « centros de interpretación » cada vez más presentes, sobre todo en las pequeñas localidades. Éstos intentan acercar al visitante a la vivencia del fenómeno, ya se trate de una experiencia artística, cultural, étnica, histórica, científica o incluso enológica, con el fin de estimular el conocimiento de la cultura popular y estimular así el turismo interior. Por ello adoptan un doble filo, dado que si por un lado abren el concepto de museo a la sociedad sustituyendo de forma paulatina las colecciones artísticas, históricas y únicas por medios interactivos y didácticos, por otro concentran la infinitud de la vivencia en un nuevo concepto de museo en el contexto de una sociedad escindida por la producción seriada y el consumo.

Tal y como vimos en nuestro artículo “Anarquismo y heroína” al comentar la recuperación histórica y cultural del anarquismo a los cien años de la fundación de la Confederación Nacional del Trabajo en el Palacio de Sástago de Zaragoza, y compararla con la minuciosidad documental de la exposición itinerante “Quinquis de los 80” acontecida también en 2010, esta última vertiente vence con el fin no de mostrar una realidad de la sociedad, sino la reificación de ciertos fenómenos una vez transcurrido el tiempo prudente como para revestir la muestra de la seca “objetividad” oficial de las instituciones más asentadas. Sin embargo, la exposición “Europunk. Une révolution artistique 1976-1980” no oculta las ambiciones ni servilismos de la historiografía como ocurrió con los temas aún tan

escabrosos como son el anarquismo y la Revolución Española del Treinta y Seis. Aun así, sí da un cierre sin vuelta atrás –no sabemos si volitivamente o no- a ciertas actitudes espontáneas y libres que según historiadores como Johan Huizinga o Greil Marcus -cada uno en su particular terreno-, siempre han residido en todas las sociedades a lo largo de los siglos de una forma más o menos latente. En ciertas ocasiones eclosionan afectando a diversos campos sociales como revoluciones y revueltas intensas (el anabaptismo bajomedieval), la cultura y el arte (desde la revolución de Amarna en el Antiguo Egipto), la religión, la filosofía e incluso la ciencia, si bien es cierto que cuando esto ha ocurrido resulta bien difícil escindir los distintos campos afectados para toda comprensión que ambicione ser lo suficientemente amplia y profunda, más también resulta evidente que los museos y centros culturales institucionales recurran a la descontextualización antes del definitivo cierre de las vitrinas, dado que éste ha constituido su “modo operandi” desde los inicios de la museística.

En este sentido, el comisariado no ha sido ingenuo y no se ha limitado a exponer un movimiento musical basado en la espontaneidad y en el minimalismo de sus estructuras. No ha dudado en ampliar estos caracteres evidentes al diseño gráfico de las carátulas de discos, carteles de conciertos, *flyers*, y nuevos medios de expresión que con el punk se han extendido y se han generalizado hasta la actualidad digital, como por ejemplo el “fanzine”, hasta el punto de que este nombre ha resultado ser inapropiado por su rabiosa independencia juvenil (al menos desde el “punkzine” “Sniffing Glue” de Mark Perry, líder de Alternative TV) y por adoptar los mismos modelos propagandísticos de la izquierda revolucionaria que ya antes sirvieron a las publicaciones de vanguardia desde el futurismo italiano:

el panfleto y el "track". En ellos no sólo contamos con nuevas firmas de diseñadores que ya forman parte de la Historia del Arte como Jamie Reid (creador de las carátulas de los Sex Pistols), Barney Bubbles (portadas para los Damned o Ian Dury), Malcolm Garrett y Linda Sterling (para los Buzzcocks), la estética de guerrilla y comando del grupo francés gráfico Bazooka (1974-1979) conformado por Loulou Picasso, Electric Clito, Lulu Larsen, Bananar, Kiki Picasso y Jean Rouzaud, o la estética Crass de Gee Vaucher, a los que hay que añadir –aunque no presentes en la exposición por superar sus marcos geográficos–, los carteles del americano Frank Edie, los diseños de Raymond Pettibon para los grupos de la SST Records, y los collages que Winston Smith realizó para los Dead Kennedys y la discográfica Alternative Tentacles.



En otras ocasiones eran los propios miembros del grupo los que realizaban sus diseños y configuraban su estética, como es el caso del bajista de los Weidors, Cliff Roman, así como algunas de las camisas y camisetas (si exceptuamos las diseñadas por Vivienne Westwood) que llevaban en los conciertos, decoradas con recortes, *patchworks* y aerosoles, con el fin de hacer apología de la provocación de consignas ideológicas desestructuradas por la constante opción consumista, y cansada de las historias mil veces contadas: nacidos en una época que no transcurre, absolutamente paralizada tras la Batalla de Berlín, todas las barbaries del sueño americano y de la sociedad del bienestar quedaban ocultas tras la condena unánime de las masacres nazis. Nadie parecía cuestionarse que hay de aquello en cada uno de nosotros y en las entrañas mismas del actual modelo económico y social. Se trataba de sacar a la luz las contrariedades de una civilización sustentada en la doble moral, y los medios para lograrlo eran precisamente la espontaneidad y la reducción de los medios, perfectos para una serie de jóvenes deseosos por comenzar a hacer ellos mismos su historia y su cultura, y no los gurús que los medios ofrecían y ofrecen aún hoy sin descanso en detrimento de las capacidades del individuo común capaz de organizarse y asociarse para conformar bandas fugaces. No era la música lo que estaba en juego, sino mucho más, lo cual quizás comenzó a manifestarse antes en el mundo del espectáculo que en los conciertos musicales, como fue el caso de la COUM Transmissions de Cosey Fani y Genesis P. Orridge (*Prostitution*, Institute of Contemporary Arts, 1976), origen de Throbbing Gristle, así como el de Diego Cortez en Nueva York. El mismo John Lydon (Johnny Rotten) siempre ha preferido calificar a los Sex Pistols como una compañía de variedades antes que como una simple banda musical.



En contra de la visión que el sectarismo y el guetismo de los ochenta ofreció, el movimiento punk estaba destinado a desatar las fuerzas de todos los jóvenes, no para destacar entre los demás y llamar la atención meramente como individuos reafirmados en sus rarezas, sino todo lo contrario. La cuestión era demostrar que cualquiera podía hacerlo, que todos podían crear su propia cultura aunque fuese a fuerza de escupitajos, y no sólo por la banalidad de los contenidos de la música comercial que inundó las radios

reificando las aportaciones del rock urbano hippie de los sesenta, sino también por todo aquello en lo que aquellas bandas, empeñadas en hablar de amor y otras insulsas apetencias adolescentes concebidas en realidad por viejos verdes, habían degenerado: en grandes orquestas con repertorios insufriblemente largos y llenos de arabescos y demás piruletas de salón, en los que, a no ser que sintiéramos una gran pasión por la técnica musical –para lo cual preferiríamos sin duda el jazz directamente-, no podíamos sentirnos reconocidos.

No fue el punk directamente el que se reveló contra este nuevo auge de músicos-estrellas geniales, virtuosos y peludos llenos de impulsos románticos y marginales. Al fin y al cabo, “punk” fue un término vago acuñado por la prensa en los Estados Unidos sobre una serie de bandas a mediados de la década de 1970 (MC5, New York Dolls, Ramones, Tubes, Blondie, Suicide, etc.), y asumido en 1976 a partir del neoyorkino zine “Punk” del escritor Legs McNeils, del diseñador John Holmstrom y de Ged Dun. Iggy Pop junto con los Stooges ya habían reducido el rock a formas simples y a un espectáculo directo de letras breves y contundentes, aunque todavía atacadas por la banalidad pop norteamericana que lo hace tremadamente artístico, y por largos repertorios de improvisaciones caóticas. En Europa Kraftwerk también optó por un estilo frío de estructuras mínimas y la sustitución de los aparatos eléctricos y folklóricos por la incipiente extensión de la electrónica (lo mismo que Devo y Von Lmo en U.S.A.), con una clara apología de la tecnocracia y la uniformación social en alas de un nuevo romanticismo técnico, para el que no dudaron en sacrificar el espíritu experimental de sus proyectos kraut-rockers anteriores como Neu!, así como ocurrió con The Future en su escisión entre Human League y Rezillos (Jo Callis) pocos años después. Se trataba en estos casos de salir del agujero de la intromisión para

alcanzar un público mayor y, con ello, un nuevo entendimiento entre la simplificación de las máquinas y la sociedad como único medio de presentarse frente a la alienación cara a cara y superarla en el reconocimiento destructivo necesario antes de cualquier acción constructiva (en ocasiones creaban sus propios instrumentos electrónicos con piezas recicladas)

En California y con un espíritu más cínico, los transdisciplinares Residents, antes incluso que la L.A.F.M.S. (Los Angeles Free Music Society), ya habían ridiculizado el fetichismo de los gurús del rock and roll con álbumes como *Meet the Residents* (1972, parodia de los Beatles), *The Third Reich'n'roll* (1974) y, más tarde, con *The King and Eye* (1989). Su respuesta y alternativa fue el anonimato: todos sus componentes optaron por ocultar su rostro con un homogeneizador ojo, por lo que a excepción del desaparecido Snakefinger y del críptico alemán N. Senada, no se conoce a ningún miembro de este grupo aún hoy en activo, con lo que han logrado crear una auténtica "sociedad anónima" de la creación que unifica la imagen y el sonido en una sórdida y profunda estética que nunca acaba de martirizar y torturar al sueño americano. Rechazados por Warner Bros y por Frank Zappa (quien pensó en colaborar con ellos en 1972 aunque pronto desistió al descubrir lo que hacían), debieron crear su propio sello discográfico si de verdad querían sacar a la luz sus producciones: la Ralph. Este espíritu entre el anonimato y la autoproducción fue el precedente más puro y extendido del "do-it-yourself", el mismo que animó luego todo el movimiento punk posterior y que en verdad recoge y unifica todas sus manifestaciones: espectáculos, punkzines, conciertos, diseños, pegatinas, películas, collages, comics, etc., además de surgir nuevos sellos independientes decididos a producir lo que a ellos les interesaba frente a los gustos que la radio y la

televisión deseaban extender. Para ello se valieron de los medios de reproducción más baratos como la cassette (empleada por los Residents en sus inicios entre 1966-1971) y la fotocopiadora, recién extendidos en el mercado y de los que, en tanto que registros comerciales, podemos afirmar en la actualidad que han ofrecido la base técnica y el soporte físico a esta eclosión cultural que ha sido capaz de disparar la nómina de grupos, lo que ha traído como consecuencia, además de la apertura de la creación musical a los ámbitos obreros, los primeros grupos absolutamente femeninos con aportes realmente novedosos: Slits, Delta 5, Kleenex & Liliput, etc.. Walter Benjamin una vez más estaba en lo cierto en sus predicciones (más que reflexiones filosóficas), y el propio comisario de la exposición "Europunk 1976-1980", Éric de Chassey, afirma preferir en este sentido exponer fotocopias a originales con el fin de rescatar las manifestaciones culturales que verdaderamente han marcado las últimas décadas del siglo. Incluso no duda en considerar el movimiento punk como una vanguardia histórica que, a diferencia de las anteriores en su opinión, se ha despreocupado por una redefinición del arte. No distan mucho los imperdibles, pelos de colores y remaches de tapicerías, de las caras pintadas, las cucharas en las solapas de los abrigos y los cuadrados negros de las mangas de las camisas de los futuristas rusos, las figuras recortadas en el cabello de Duchamp, o la cicatriz en el cráneo rapado del joven surrealista Michel Leiris, por ejemplo.

Quizás constituya este "hazlo-tu-mismo" – "anti-copy rights" el mejor legado del punk frente a su sectarismo y normalización como una tribu urbana durante la década de los ochenta, en lo que los medios tuvieron bastante que ver, al tiempo que anuncian su muerte de manera contradictoria ya hacia 1979 y 1980. Esta herencia reducida desgraciadamente en la exposición a un taller

donde los visitantes pueden tocar y cantar con “expertos punkrockers”, ha sido muy profunda y significativa para toda una generación de bandas que también la prensa ha denominado malamente “postpunk”, concepto que, por su incapacidad para clasificar todos estos fenómenos tan variados pero tan coincidentes en sus actitudes, incluye a bandas tan antiguas como Devo, originada en Ohio antes que los Ramones o los Sex Pistols. Este legado inclinado por la autoproducción como garantía de la democratización real de los medios productivos (la fotocopia y la casete) y la experimentación, la encontramos en el espíritu Vortex holandés, en la Crass records, en la Zick Zack Records de Hamburgo, en las italianas ADN Tapes, la francesa Cryogénisation Report, etc., muchos de ellos entregados a la aplicación de la electrónica sobre las bases minimalistas del punk rock y los bajos melódicos procedentes del dub afro como Poliphonic Size o No More, por proponer tan sólo algunos ejemplos europeos.

Fotocopias, guitarras eléctricas y samplers abren la creación musical a todo el mundo, incluso a la juventud cuyas voces no encuentran más salida que la deformación, la descontextualización y la recuperación, y eso tan sólo ocasionalmente. Estos impulsos parecen más convincentes que los simples argumentos psicológicos y sociológicos con los que los “entendidos de facultad” ya anunciaban en los setenta, una pronta absorción del movimiento punk por parte del sistema. Quizás haya sido así, aunque los medios siguen vigentes y se han ampliado. Esperemos que la eclosión digital y la popularización de Internet sean capaces de generar una revolución cultural en manos de las mentes más inquietas. Éstas deberán pertenecer a nuevas generaciones, dado que la senectud (tenga la edad que tenga) siempre se aferra al original y repudia la copia porque necesita del recuerdo para escapar de su

existencia. Al fin y al cabo, y retomando la amplia dimensión con la que comenzábamos este artículo, siempre ha residido en los posos más profundos de la sociedad estratos de rebelión capaz de ridiculizarse a sí mismos con tal de transformar y construir la realidad en la que se desenvuelven. Tan sólo esperan a ser removidos por alguna circunstancia, ya sea la fotocopia, el sonido analógico, la crisis petrolífera de 1973 o todos estos factores y demás juntos y sincronizados. Cuando esto ocurre de vez en cuando quedan registrados como rastros de carmín, tal y como los ha definido el libro del crítico musical Greil Marcus.

A propósito de esta obra cumbre de la década de 1990, no creo que hayan sido bien entendidos los objetivos de este libro por las inmensas críticas recibidas desde diversos ángulos. Su autor en verdad ha intentado establecer una fina cadena desde algunas herejías cristianas medievales como la Hermandad del Espíritu Libre, hasta el movimiento punk, pasando antes por el anabaptismo, el dadaísmo y el situacionismo. No se trata de establecer simples y justas equivalencias, sino de manifestar ese impulso al que nos referimos y que de vez en cuando rebrota con ciertas similitudes aunque nunca con el mismo rostro ni en las mismas circunstancias. Este libro ha sido capaz de devolvernos el orgullo suficiente para nuestras provocaciones, -mismo si resultan pretenciosas-, y ayuda a prepararnos para el siguiente asalto, algo muy diferente a lo logrado, pese a sus buenas intenciones historiográficas, por la exposición actual de la Cité de la Musique con sus talleres, sus clasificaciones y los límites que su ciencia impone al transcurso, y que encierran la posibilidad en los anales para transformarla en modelo inalcanzable, en un nuevo Camus por el que los estudiantes franceses de letras ya no obtienen nunca un sobresaliente en sus calificaciones. La sociedad del

éxito y la frustración prosigue. Por ello leamos sus alternativas como es debido y dejemos de llorar.

Roy Lichtenstein y Ryan Gander: sobre el estilo

“Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère”,

Georges Perec, *Les Revenements*, 1972

En la definición de “estilo” ofrecida por la Real Academia de la Lengua Española, encontramos dos acepciones más o menos aproximadas. Curiosamente, una de ellas se refiere sólo a los escritores y lo define como la manera de expresarse, mientras que para un músico o un artista plástico se trata de su carácter personal. Parece ser que para esta institución existe una diferencia entre los distintos registros expresivos, por la que la música se arrima a la materialidad de la plástica mientras que estas dos se alejan de la abstracción de las palabras. En ocasiones nos aferramos como un clavo ardiendo a lo más arbitrario, cuando es la reflexión lo que invita a apropiarse precisamente del legado diacrónico del lenguaje.

Ya se trate de la forma o de lo personal, el estilo refiere en principio a algo accidental, si bien en el caso de esta segunda acepción el “carácter” de cada uno parece invadir la esencia misma de la naturaleza humana

con el fin de diferenciar la superioridad de un individuo marcado por un don o por el mismísimo signo de Saturno, -como bien diría Wittkower-, y de este modo distinguir al artista del resto de la sociedad con el fin de mantener la institución artística surgida de las cenizas del Antiguo Régimen en el siglo XVIII. En función de esto último, muchos historiadores se han limitado a la descripción del estilo y sus evoluciones en cada época, escuela o autor, evitando de este modo entrar en cuestiones más escabrosas, hasta el punto de que hoy nos preguntamos si el estilo constituye una huída, un escapismo o, peor, un escudo protector para ciertas incompetencias historiográficas. En resumen, se trata de la “esencialización” de la forma en un giro aristotélico con el fin de hacer del arte una existencia real capaz de rodear con su halo sagrado a una minoría de objetos elegidos por sus órganos competentes (su Crítica encargada de dar los primeros mordiscos, su Historia y sus museos que los mastican, la profesionalización y, en definitiva, el mercado) y que en la actualidad sirven de modelos para la libertad de los valores de cambio frente a los valores de uso, a lo que algunos –los más sagaces sin duda- han respondido con otros posibles valores de uso añadidos.

Esta última opción ha venido acompañada de la independencia del sujeto respecto al estilo tradicionalmente entendido, al poder ser elegido de manera predeterminada, incluso desde el azar o desde la más absoluta indiferencia. Raymond Queneau (*Ejercicios de estilo*, 1947) y posteriormente el Taller de Literatura Potencial (OULIPO) de Georges Perec, Jacques Roubaud, Noël Arnaud, Marcel Bénabou, etc., consiguieron crear a voluntad los estilos a partir de procedimientos mecánicos y algorítmicos, con lo que alcanzaban la objetividad suficiente como para que el lector los descubriese sin contaminaciones ni imposiciones

subjetivas. Este especial ejemplo aproximó por un momento la literatura francesa a las corrientes plásticas constructivas que trabajaron las formas en función de las propiedades y de las facturas de los materiales empleados, sin que la subjetividad del creador –en este caso constructor- perjudicase el alcance de los resultados más óptimos en función de sus objetivos (eventualmente lúdicos) y de la economización real de los esfuerzos y materiales.

Et voilà!, esa terrorífica “muerte del autor” que algunos teóricos como Barthes y su semiótica han querido localizar en la propia objetivación irremediable de la obra artística una vez abandonada por su responsable a merced de su fría presencia, y sustituirla así por un conjunto opaco de signos hasta la deconstrucción misma, como si la representación anterior bastase para liberar a la obra plástica de su propia objetividad. ¿Acaso es tan terrible este misterio nouménico?, ¿la libertad misma? Claro, esto sucedió después de que el *Traité du Style* (1928) de Louis Aragon, autor a su vez del *Paysan de Paris* (1926), desmintiese cualquier tipo de estilo e, incluso, de escritura surrealista más allá de la liberación del subconsciente y de las fuerzas revolucionarias que ella alberga. Sin embargo, esta liberación de la objetividad ya alcanzó con anterioridad y sin las pretensiones revolucionarias de Aragon, su clímax en la reducción del acto creativo a la elección de lo preexistente por parte de Marcel Duchamp y de los dadaístas más próximos a él, tal y como señaló el propio Aragon en el primer estudio exhaustivo del collage de la historia, *La peinture au défi* (1930). En este sentido el estilo puede llegar a ser una carga para el creador como tan bien apuntó el compositor estadounidense minimalista Philip Glass: primero el músico debe alcanzar su estilo propio para luego liberarse de él. Y esto sobre todo si concebimos al creador como un

investigador, especialmente de nuevas posibilidades para nuevos materiales.

Pero... ¿en qué ha quedado todo esto dentro de los cofres que encierran las manifestaciones artísticas aún hoy en día, al resguardo del enorme despliegue de canales alternativos de creación y transmisión simultánea que nos brindan los avances tecnológicos? En relación a esta pregunta que sin duda compromete a la legitimidad actual del Arte y de su singularidad, debemos comentar dos exposiciones recientemente acontecidas en París, capital francesa y aún hoy referente mundial del arte. Una de ellas consiste en una antológica de un autor conocido por emplear un lenguaje ya histórico, y la otra en una exposición de un creador actual e internacionalmente reconocido.



La primera de ellas es la antológica acontecida en el centro Pompidou (entre julio y noviembre de 2013) del pintor neoyorkino Roy Lichtenstein, doctor en Bellas

Artes por la Universidad Estatal de Ohio y fallecido hace ya 16 años. Siendo uno de los primeros representantes de la pintura pop de la costa este estadounidense, se caracterizó por la apropiación de imágenes surgidas de la industria del cómic y reproducidas por el sistema offset, el cual implica la separación de los colores en pequeñas motas de resolución mecánica y exacta, tal y como aspiraban hacer a mano los neoimpresionistas franceses e italianos a finales del siglo XIX tras las teorías científicas sobre el color de Rood y Chevreul, según las cuales los colores se sintetizan en la retina de quien observa.

Los medios mecánicos de reproducción habían ofrecido una resolución perfecta y apta para las nuevas manifestaciones populares como el cómic, donde la lectura intelectual de los elementos gráficos resulta esencial. Como si de un giro de 180 grados se tratase, los artistas pop, bajo el argumento de querer distanciarse de sus propias obras para crear un estilo "impersonal" acorde con la actualidad tecnológica, devolvieron la imagen y su reproducción a la mano, al óleo, al acrílico y, más aún, a las viejas instituciones artísticas: museos, exposiciones, crítica del arte y la propia Historia del Arte, quienes, por entonces, se estaban renovando para adaptarse a las propuestas de las vanguardias de entreguerras. Este hecho es bien visible, -todavía más que en el empleo por parte de Warhol y Mel Ramos de la Litografía-, en esta apropiación de Roy Lichtenstein del divisionismo del offset bajo el simple gesto monumentalizador consistente en ampliar las dimensiones de las imágenes una vez traducidas a la mano mediante el arduo trabajo de la mínima pincelada yuxtapuesta -la técnica manual que justifica la exposición- de medidas y separaciones minuciosamente calculadas. Para ello quizás debamos remitirnos al pasado expresionista abstracto del propio Lichtenstein,

así como de otros artistas pop como Mel Ramos. Pero la producción de la máquina y la simulación son malas compañeras, y aún más si esta última procede de las limitaciones físicas de la mano humana, y no se basan estas dos fuerzas productivas en la cooperación para la construcción de nuevos valores y objetos. En las condiciones representativas de Lichtenstein y del pop, el límite viene establecido por la banal imitación, y ya hace bastante tiempo, un siglo exactamente, que Picasso redujo hasta la mera decoración el puntillismo de neoimpresionistas y futuristas en obras y esculturas como sus vasos de absenta en bronce de 1914. Por ello, y aunque los artistas pop considerasen que habían superado el subjetivismo del expresionismo anterior, lo cierto es que el suyo resultaba aún más reificador. El expresionismo se mantuvo –salvo esporádicos y superficiales ataques temáticos– al margen de los avances tecnológicos en el terreno de la gráfica y de la plástica, mientras que los artistas pop quisieron devolver estos adelantos al Arte y su reino ideal. Resultaron al respecto mucho más convincentes la máquina de pintar del situaciónista italiano Pinot-Gallizio en los tiempos de la Bauhaus Imaginista de Alba fundada por Asger Jorn en 1955, y las investigaciones orgánicas del espacialismo de Lucio Fontana. Pero en el mercado el Arte siempre triunfa sobre los cadáveres de un sinfín de “artistas” que no han sido elegidos. Los neoimpresionistas buscaban soluciones armónicas mientras que los artistas pop anglosajones devolvían la exactitud de los medio de impresión y reproducción mecánica a la pulsión errónea de la mano del artista que dicta su “toque” personal y, ante todo, su singularidad, aquello que lo ensalza como obra de arte una vez obtenido el consenso de todas las instituciones artísticas. En el fondo y aun mil veces reivindicado, lejos queda hoy Walter Benjamin. La tradición anglosajona no ha sabido desde Greenberg y el pop que en el fondo y aun sin

saberlo reaccionó ante sus ideas, superar el debate decimonónico entre el Art & Crafts de Ruskin y Morris y las ideas industriales de Henri Cole, mientras que las verdaderas aportaciones de Benjamin son ocultadas o tachadas de comunismo trasnochado y fracasado tras el telón de acero, así como los efectos ópticos de los procedimientos mecánicos de reproducción como el offset, fueron desvelados al ser monumentalizados por artistas pop como Lichtenstein o Rosenquist. Todavía son muchos los prejuicios, los tabús y los pesos ideológicos que deben ser superados para una objetiva valoración histórica de las aportaciones plásticas de los siglos XIX y XX, lo que ha distorsionado bastante las direcciones posibles de la plástica actual. ¿Se encuentran éstas de verdad en las galerías y salas de exposiciones institucionales, performances y espectáculos pretendidamente artísticos, o deben ser rastreadas en otros ámbitos que escapan a la unicidad de la obra de arte? En este sentido los estudios historiográficos de los avances gráficos de las últimas décadas (como ya ha hecho Rick Poynor en *No More Rules*, 2003), manifestados en canales alternativos y no siempre en el estrecho margen de la publicidad, tendrán mucho que decir a este respecto, y aún más tras el gran despliegue de los medios digitales abiertos en la década de 1990. Sin embargo, el arte sigue empeñado en refugiarse en sus búnkeres para reivindicar que sus dimensiones no son tan reducidas como antaño.

Por ello no es de extrañar que en las paredes de la exposición antológica de Lichtenstein en el centro Pompidou, hayamos encontrado sentencias como la de su gusto por interpretar las imágenes de la Historia del Arte bajo su “estilo propio”, lo que contradice su búsqueda de un lenguaje impersonal y distanciado de sí mismo. Y en verdad no nos sorprenden estas contradicciones, puesto que, tal y como ya hemos

advertido, conocemos sus inicios en el expresionismo abstracto. Realmente su pop, como todo este movimiento plástico en general, constituye una reacción incluso infantil contra todo el subjetivismo evidente en la abstracción expresionista, porque ciertamente no ha sabido superarlo o no ha querido hacerlo.

Entonces ¿en qué consiste el estilo de Lichtenstein? Posiblemente en una apropiación, en una elección, ya que cuando aplica este puntillismo a objetos tridimensionales para hacer interaccionar el volumen con la ficción de la pintura, ya no se limita a lo decorativo como hicieron los vasos de absenta de Picasso, pero tampoco al estilo del "arte seco" y de la "pintura de precisión" de Marcel Duchamp, para los cuales quizás debamos desplazarnos a los propios temas de sus objetos prefabricados, como es el movimiento giratorio que todos comparten (la rueda de bicicleta, la pala quitanieves, el botellero, los rotorrelieves, las puertas, etc.) y que en cualquier caso no remiten al arte si no al propio gesto electivo y su banalidad, es decir, a las nuevas disposiciones de los objetos propiciada por la modernidad y las relaciones que ellas despiertan. En cambio, el estilo de Lichtenstein se basa en el encuentro afortunado con el puntillismo del offset que él ha sabido explotar hasta la saciedad, el cual alcanza su clímax cuando reinterpreta las obras de Seurat, Pisarro y Signac así como el cubismo de Picasso. En verdad sus puntos no distan de las barras bicromáticas arbitrarias de Daniel Buren, y de nuevo el arte remite a sí mismo onádicamente a pesar de las alabanzas pop a la industria, las cuales tan sólo consisten en un cántico a su compatibilidad con el viejo arte y las restantes instituciones burguesas.

Este encuentro de una "genial" idea al que se ha reducido la elección duchampiana en su asimilación (en

exposiciones como *As Found* celebrada en ICA de Boston en 1966 por el representante del fluxus Ulfert Wilke junto con Sue Thurman), se ha visto tremadamente explotada por los artistas de la última década seguidores del perfil de un artista interdisciplinar que eleva sus “selecciones” por encima de la actividad manual, del tipo Jeff Koons o Hans Haacke. En la actualidad esta modalidad de artista (frente a aquellos otros procedentes por ejemplo de la industria del espectáculo como el australiano Ron Mueck) viene bien representada por el británico Ryan Gander (1976), quien expuso entre septiembre y noviembre de 2013 en Le Plateau de la Frac de l’Île de France en Paris. Con ello el estilo desparece tras la interdisciplinariedad propia de los medios actuales, para ser sustituido por una serie de ideas geniales (el “humor” pretendido y el resurgimiento de la “narración”) yuxtapuestas bajo el lema “make every show like it’s your last”, y para cuyas materializaciones todo vale, con lo que se prolonga hasta el aburrimiento toda una tradición ya recuperadora de la disolución artística de Duchamp (trabajar bajo el signo del enigma las condiciones mismas del artista, su producto y su público, como bien apunta el catálogo de las exposiciones de Gander), aunque ya no se le mencione quizás por pudor: un spot publicitario para promocionar la imaginación; tres esculturas de mármol que representan cabañas hechas por su hija y cubiertas con una sábana y que remiten a los *empaquetages* de Man Ray; cien obras abstractas que representan cien retratos de personas que ha encontrado a lo largo de su vida y que, al ser reproducidos de memoria con acrílico sobre un soporte de cristal circular, se resuelven en una suerte de abstracciones donde las manchas cromáticas son incapaces de sintetizarse para crear nuevas formas; un muro dotado de dos ojos que miran al espectador; una recreación tras una vitrina de una especie de *Étant donné*s de Duchamp donde no conseguimos ver el final de

la vegetación; unas lámparas diseñadas para su mujer con materiales heteróclitos, etc.. Todo ello sólo puede conducir por su onanismo endogámico a las propias denotaciones autobiográficas del artista (especialmente la anécdota y su capacidad para ser recordada u olvidada) a pesar de la disolución de su estilo: el autor aún no ha muerto sino que sobrevive para dominar la desmaterialización del Arte. Como muy bien aclara el catálogo, es la simple presencia lo que justifica un conjunto para el que el autor se ha limitado a establecer las variantes creativas de manera argumentativa, aunque en muchas ocasiones distan de una resolución real y se aproximen más bien a la posibilidad. Con ello, con la fría presencia, se excusa en última instancia el responsable de este arte de salón de nuevo siglo que por fin ha conseguido hacer realidad el “yo soy el estilo” de Kurt Schwitters, sin tener que cuestionar antes su elemento principal despojado de todo lo innecesario: el artista.

Germán Díez: Gentes Guernika Global

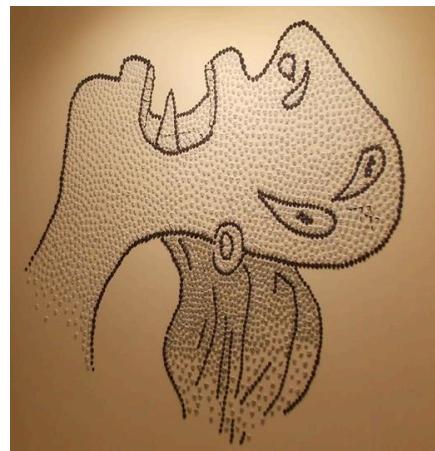
Según nos cuenta Brassaï en sus *Conversaciones con Picasso*, cuando recién ocupada la ciudad de París los nazis entraron en el taller del maestro malagueño y descubrieron la enorme tela del Guernika, uno de ellos le preguntó quién lo había hecho, a lo que él contestó: “vosotros”. Ésta anécdota que en apariencia tan sólo refleja las constantes inquietudes sociales y antibelicistas del pintor, también desvela ciertas actitudes creativas. Éstas resultan más evidentes quizás

con su cabeza de toro realizada en 1947 con dos piezas de bicicleta ensambladas en función de su formalismo, dado que ella nos muestra la concepción particular del “ready-made” picassiano y uno de sus secretos menos removidos junto con la herencia iconográfica y creativa que recibió de Alfred Jarry y que, sin duda, se debe a esta misma aquella a la que nos referimos: el haberse situado entre la elección de los modelos y la creación formal, es decir, su capacidad para apropiarse formalmente de los objetos y modelos preexistentes sin perder sus significados y valores previos. Sólo así podemos entender sus collages, dado que, sin el desarrolló que les propició a partir de los descubrimientos de su colega Braque en septiembre de 1912, jamás hubiera alcanzado el *papier-collé* su dimensión durante los años siguientes más allá de lo meramente formal.



Este juego de firmas y responsabilidades creativas a las que nos tuvieron tan acostumbrados Duchamp y Picabia en los años dadaístas y que sin duda Picasso debió atender con curiosidad y humor a pesar de su constante silencio al respecto (debemos reconsiderar por ello su amistad con el proto-dadaísta mexicano Marius de Zayas), siempre mostró con este último su trascendencia social de manera más efectiva que con sus competidores vanguardistas y antiguos miembros del grupo

de Puteaux y de la *Section d'Or*, y eso a pesar de haberla mantenido disimuladamente hasta desvelarse definitivamente con su adhesión al Partido Comunista Francés en octubre de 1944, ahí donde se reunió con muchos de sus antiguos camaradas como Louis Aragon o Paul Éluard. No obstante, Patricia Leighten ha señalado con perspicacia cómo muchos de los recortes empleados en sus *papiers-collés* cubistas de 1912-1914 provienen de noticias de prensa sobre la Guerra de los Balcanes, lo que ha permitido a esta historiadora rastrear su simpatía por el anarquismo en su juventud desde sus años bohemios en Barcelona hasta sus amistades en París con Alfred Jarry y otros simbolistas franceses próximos e interesados por la revolución contra la representación política homónima de la mimesis pictórica. Luego, ya conocemos su proximidad al grupo surrealista de Breton (la misma que quizás hizo vencer su balanza particular hacia el comunismo político), su compromiso con la causa española durante la Guerra Civil, y su actitud comprometida durante la ocupación nazi.



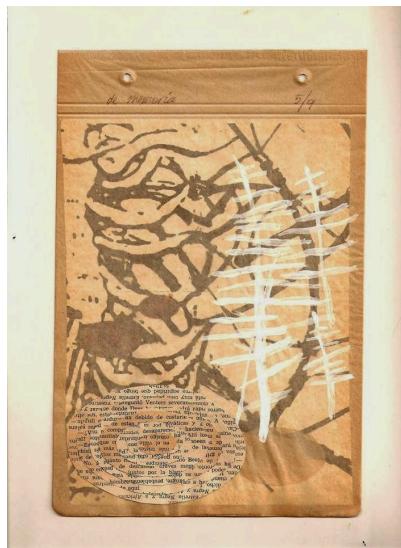
En este sentido, Germán Díez (La Almunia de Doña Godina, 1965) ha realizado un peculiar homenaje al Guernika de Picasso en la galería Bono Art de Otley, localidad próxima a Leeds y perteneciente al condado de Yorkshire de Inglaterra. Con él indaga en las implicaciones formales de las autorías con el fin de

reivindicar la actualidad de esta obra magna y su verdadera trascendencia universal frente a las diversas pretensiones de apropiación por parte de algunos sectores, sobre todo políticos, lo que amenaza con sesgar toda su amplitud. La actualidad que los expertos elegidos y los medios definen como “globalización” y que no es más que el dominio definitivo del mercado sobre la superficie terrestre a modo de polución abstracta capaz de matar de hambre a la mayoría de su población humana - esto es, la progresiva y enfermiza concentración de capital en muy pocas manos-, y nunca jamás la realización utópica de una única civilización planetaria basada en la organización social, el apoyo mutuo y el progreso real, exige una relectura de esta obra cumbre del siglo XX, sobre todo ahora que sabemos que los 50 años de lo que hemos llamado “sociedad del bienestar”, ganada a base de las reivindicaciones de aquellos que entregaron sus vidas a la lucha por una sociedad más justa, y otorgada por el mercado y sus oligarcas a regañadientes y con desprecio, no ha sido más que un sueño, la cocción de un enorme pastel que todos hemos pagado con nuestro sudor y que ahora ellos están dispuestos a comprar a bajos precios, desde la vieja Rusia hasta el Mediterráneo. Este desengaño nos muestra cómo la sociedad del bienestar no ha sido para Europa más que el “sueño americano” del consumo. Frente a todo esto, Germán Díez ha sido capaz de desvelar lo que tiene de común la expropiación que vive actualmente la sociedad y los bombardeos infames sobre la población civil por parte de la Legión Cóndor. Para ello ha rescatado su estilo expresionista y “solanista” de sus años ochenta (en sus años de actividad dentro del grupo Somatén Albano), pero no sin adaptarlo antes a estos nuevos objetivos y a este homenaje al Guernika de Picasso que, en función de lo dicho en los primeros párrafos de este artículo, estriba entre la materia (las víctimas), la forma (el terror) y la autoría (el

artista, los asesinos) que compromete de manera directa, más que a la creación material y formal –la cual podríamos decir que se conforma sola ante el horror-, a la elección de los materiales y de las formas precisamente.



Si según Picasso los asesinos (que cobardemente matan desde la lejanía y sin ensuciarse la manos. Recordemos cómo el mismísimo Himmler vomitó al presenciar un fusilamiento masivo en un campo de concentración polaco, lo que le condujo a proponer las cámaras de gas como una solución más rápida, económica y “ limpia ”) arrebatan la autoría al artista - tradicionalmente entendida -, a éste sólo le queda la elección. Según esto Germán Díez, como es ya tradicional en el arte contemporáneo, revisa y relee la propia historia del arte. Calca y copia sus iconos ya mundialmente reconocibles, para limitar su intervención a la elección y a la fragmentación, no sólo de las formas guernikianas como ya hiciera el grupo Crónica en su momento, sino también del material que, en lenguaje expresionista, él mismo ha querido confeccionar pacientemente, de un modo próximo a la penitencia del estilita que destina su vida para la redención del mundo. Se trata de pequeñas figuras de caras sufrientes, cercanas a las contorsiones de las facies de las figuras que soportan los laterales de ciertos retablos españoles de los siglos XVI y XVII, y que asemejan la obra presentada recientemente por Germán Díez a un conjunto religioso.



Los rostros son los que se van a yuxtaponer para definir los trazos y las formas de este nuevo Guernika del siglo XXI –sin abandonar nunca su humildad, la misma que demuestra el juego de autorías-, en función de las distancias que aumentan y decrecen progresivamente hasta ofrecer el color neutro a partir del propio tono de las figuras. Éstos establecen una nueva complicidad con la obra de Picasso al limitarse al blanco y al negro, quizás los mismos que en 1936 dieron a conocer al mundo entero lo ocurrido en la localidad vasca a través de los medios de información. Esta manera de tratar el material a modo de fractales nos remite a la técnica y a los principios cromáticos de los neoimpresionistas o impresionistas científicos. En cambio, frente a la homogeneidad de los puntos cromáticos de aquellos divisionistas, Germán Díez ha individualizado formal y cromáticamente a cada una de estas facies como reivindicación de la importancia de cada individuo cuando se trata de masacres, a diferencia del poder deshumanizador de las estadísticas. Si para los neoimpresionistas, -muchos de ellos comprometidos anarquistas- la cantidad ofrecía al final la calidad, para Germán Díez la calidad deviene en la matanza la cantidad. Picasso ya redujo el “puntillismo” a la simple

decoración en una muestra de escultura policromada, exactamente en su serie de seis vasos de absenta fundidos en bronce en 1914, posiblemente con el fin de ridiculizar a los futuristas, quienes habían basado primeramente su estética en las “compenetraciones congénitas” a partir de la teoría cromática de Chevreul, de Rood y del neoimpresionismo, movimiento al que pertenecieron primeramente muchos de sus representantes, algunos de ellos como Severini asentados en París.

¿Qué importaba una teoría pictórica concebida para la proyección sobre un soporte bidimensional en la escultura, cuando mediante el collage Picasso había superado la condición del soporte bidimensional y había diluido las fronteras entre los géneros? Duchamp entre otros ya apuntó a Pierre Cabanne que en la década de 1910 existían dos tipos de pintores: aquellos que seguían las teorías constructivas de Cézanne y aquellos otros fascinados por la desfragmentación cromática de Seurat. Él mismo se incluía en esta última tendencia, por lo que podemos considerarlo como pionero dentro de este grupo en la elección de objetos preexistentes como acto creativo frente al cézannianismo de Picasso y Braque, para quienes los “puntitos” no diferían mucho de las motas blancas del vestido hortera de una folclórica sevillana. Sin embargo, Duchamp no entendió o no quería entender las dimensiones sociales del neoimpresionismo, lo que lo alejó tremadamente de sus inquietudes y le permitió arribar a otras alternativas como el “ready-made”: si Paul Signac quería educar a una nueva sociedad basada en los principios del comunismo libertario a través de las formas cromáticas y geométricas simples y su articulación armónica, los seguidores de Cézanne, desde aquellos que defendían el arte en tanto que institución como Braque, Léger o Gleizes, hasta los que no como Tatlin, mantuvieron su fe en poder reconstruir un mundo

nuevo a partir de las migajas de la masacre que ejerce la modernidad capitalista.

Los “fractales” de Germán Díez son más simples e inocentes. El blanco y el negro, así como la apropiación de un motivo de la Historia del Arte, desmienten cualquier tipo de representación. El tema de su mural estriba precisamente en el material de la obra, en los millones y millones de víctimas de los verdaderos autores de la masacre y que ya el anarquista, exnuclearista y patafísico Enrico Baj, hizo intervenir en 1972 sobre su particular “Guernika-collage” vestidos con los galones fascistas.

Esta idea de la individualización de cada uno de los fractales que conforman el terror, es enfatizada a uno de los lados de este “mural-instalación” al animar una serie de estos rostros con unos largos tallos vegetales que reviven la idea de regeneración natural que el Germán Díez ha trabajado en su obra inmediatamente anterior y que aquí presenta definitivamente como una esperanza futura. La obra gráfica realza esta idea de individualidad de los materiales empleados y de las masas, al tener como protagonista la huella directa de una mano como firma primigenia del individuo.

Con todo ello Germán Díez nos ha demostrado cómo en la actualidad la elección de los materiales es lo que de verdad compromete social y económicamente a la obra, más que los temas elegidos; y que, tal y como ha estudiado en multitud de ocasiones con el ejercicio de la pintura no representativa (lo que vulgarmente denominamos pintura abstracta) y con el empleo de materiales y objetos naturales, la creación tradicionalmente entendida debe ser desechara como imposible. Ante el ciclo vital de la naturaleza el artista se presenta como un médium de lo Universal, sin que para ello nos tengamos que poner tan serios como Torres-García y su

universalismo constructivo. Desde este posicionamiento el artista selecciona, recorta y participa del azar en el desvelamiento de las locuras reaccionarias que hoy rigen el mundo desde la fuerza mortuoria y desmaterializadora de la verdadera abstracción. Toda creación, toda construcción y todo gesto por ende, conlleva una implicación social, y esto debe ser recordado tanto para los que creen en la autonomía del arte como para los que se escudan tras una estética aparentemente social y prefieren limitarse a aquella simplista y reaccionaria teoría del "reflejo" de Lukács y de otros realistas sociales de traje y corbata. Como un rito o un sacrificio, la obra de Germán Díez está concebida para desaparecer tras la exposición y quedar si puede en el recuerdo de los espectadores. Sólo en ellos se deposita la esperanza de una sublevación, porque es la memoria precisamente la principal víctima de toda ideología. Como no podía ser de otra forma, esta exposición ha sido expuesta en el extranjero y no en la España actual, donde todavía ni siquiera existe la separación de poderes que Montesquieu teorizó y reivindicó hace aproximadamente 250 años.

Aniversario de un mural de Sergio Abraín en el Disco Bar Guateque, Zaragoza

Ya ha cumplido su primer aniversario la decoración del zaragozano Disco Bar Guateque, situado en la calle Santa Cruz,

11, que se inauguraba el 5 de diciembre del 2012. Antes de abordar el trabajo de Sergio Abraín, con la colaboración de Mane Bell-Lix y Gofer, es imprescindible comentar una historia de amor pasión con final más que feliz entre Cecilio Cuenca Romero y María Teresa Anchouet. María Teresa, nacida en Gabón en 1975, hija de guineana y español, había llegado a España en 1993, primero a Madrid luego en Barcelona y por fin fijó su residencia en Zaragoza, donde conoció a Cecilio Cuenca Romero, por entonces propietario del Corto Maltés, donde ella trabajaba como camarera. Ambos contraen matrimonio y deciden montar un negocio diferente: el Disco Bar Guateque. Local muy amplio para tomar copas y con excelente música española, años 80 y 90, seleccionada por María Teresa. Al mismo tiempo conocen a Sergio Abraín a través de José Rodrigo, razón para que le encarguen la decoración del citado espacio.

El conjunto de la decoración es una formidable mezcla de cuadros geométricos sobre grandes planos de colores neutros muy sobrios para evitar todo exceso y con la finalidad de que sirvan como acogedor colchón. Es, en realidad, como si estuviéramos en una exposición de Sergio Abraín pero permanente, pues los cuadros están pintados sobre la pared aunque dan la sensación de estar colgados. Todo comienza antes de entrar al local mediante una abstracción geométrica en el lado derecho que anuncia el resto de lo pintado. La cambiante decoración, a partir de aquí, se extiende hasta los baños tras bajar una amplia escalera, de modo que desde el primer peldaño miras en la pared de frente y allí está el único cuadro colgado en formato rectangular. Cuadros sólo con círculos, también con círculos añadiendo bandas paralelas verticales a la base y un óvalo o un círculo con un rectángulo vertical, así como cuadrados y rectángulos y en el centro de cada uno el correspondiente círculo. A sumar, entre otros ejemplos, las formas mediante la mitad de un óvalo roto por líneas verticales a la base. Gobierna una generalizada sensación de quietud alterada por el ámbito formal y la sobriedad de colores como el blanco y el negro cuyo contraste nunca

exclamativo gratuito. Quietud dominante, sin estridencias, que posibilita la mirada con sosiego a través de una insospechada complejidad visual. No fue sencillo, ni de lejos, diseñar un trabajo personal que evitase cualquier exageración.

Proyecto de Sergio Abraín, sin duda, que avala su amplia trayectoria artística, de manera que la insustituible condición como pintor se traslada a otros espacios para ser otro sin dejar esa línea creativa capaz de dislocar toda realidad. Si un año, que llegará, se organiza la muy merecida exposición retrospectiva del artista Sergio Abraín (Zaragoza, 1952), un capítulo del catálogo habrá de estar dedicado a las decoraciones para *pubs* de moda como Phobos, Barrio Verde, Torre Luna o El Compás (Huesca), sin olvidar el restaurante Adriana de Zaragoza. Decoraciones que significan el muy amplio e impecable engranaje entre su condición como pintor y las intervenciones en tiendas de moda, interiorismo, escaparates y montajes para desfiles de modelos en la línea del realizado para el modisto de Zaragoza Antonio Marcén. Siempre sin olvidar el magnífico mural en material cerámico para la plaza de toros de La Misericordia. Detrás, cual ineludible referencia, miles de dibujos y *collages* que sustentan sus trabajos.

RALLO, Paco (ed.), Cierzo erótico

Aún sin conformar demasiados grupos plásticos o literarios en los últimos años, Zaragoza y Aragón en general son culturas de colaboraciones y trabajos colectivos, lo que en ocasiones da lugar a los encuentros más inquietantes. Estas iniciativas se abren incluso a participaciones exteriores, por lo que ante la

desolación cultural institucional que vivimos actualmente, podemos afirmar que estos proyectos impulsados por las irreductibles ilusiones de los más inquietos, constituyen importantes aperturas al exterior, las cuales incluso se antojan eventualmente decisivas.

En esta ocasión, el editor de este amplio compendio de “micro-relatos”, Paco Rallo, gracias a su enorme esfuerzo para seleccionar, contactar, aglutinar y coordinar a una amplia nómina de creadores gráficos, plásticos y escritores, ha optado por un tema que, aun sin que sepamos si ha sido volitivamente, hace honor a estos encuentros, algunos de ellos maravillosos. Si algún aporte del erotismo pudo llamar la atención del surrealismo, es el encuentro fortuito que lo encarna y lo define, al margen de las sinuosidades líricas de los contenidos y de las mimesis burguesas que desde el sentimentalismo mediocre, -esto es, subjetivo-, contaminan su objetividad o misterio. El principio exogámico del sexo y de la fenomenología de la que forma parte (y no me refiero a las empobrecedoras interpretaciones psicológicas y psicoanalíticas), lo erige como una fuerza motor que empuja la materia y sus formas hacia su propia ausencia. Por eso el erotismo habita en todo y no sólo en el acto reproductivo. Los niños desde su inocencia lo saben muy bien hasta que la pubertad les invade y pierden la inmensidad del ego. Es el mecanismo primero del conocimiento humano, tal y como defendieron con ímpetu Georges Bataille y los grupos *Documents* y *Acephale* que él lideró. Sólo a partir de este maravilloso viaje impulsado por la obsesión que despierta el particular objeto de deseo de cada uno, obsesión que en el fondo se basa en la necesidad de retención del instante de una chispa maravillosa, podemos iniciar los descensos a lo más profundo de nuestros egos, ya sean viscerales o psíquicos porque, ante la actual hambruna de materia, sus fronteras se han disuelto en no sabemos qué. ¿Acaso no es el sistema solar y toda su trayectoria una simple explosión que resume la historia geológica y paleontológica de nuestro planeta para abandonarla

y ridiculizarla así en la inmensidad del instante? ¿No fue uno de los sodomitas de las 120 jornadas de D.A.F. Sade quien afirmó de sus perversiones no ser más que entretenimientos insulsos frente a su gran deseo por agarrar el sol y quemar con él la tierra entera? ¿Ha estudiado alguien el tiempo surrealista? La hermosa infografía de Edrix cruzado que abre este compendio de micro-relatos, muestra la vibración de ese instante detenido en la obsesión (el reflejo del espejo de Jacques Rigaut), en la repetición de una pierna y una bota sin que el blanco y negro de la imagen nos permita distinguir la carne del cuero, la parte viva de la muerta, tal y como ocurre en la inmortalidad del instante y como definió iconográficamente la pornografía Juan Eduardo Cirlot frente al color del erotismo en el *Objeto a la luz del surrealismo*, como dos ámbitos dialécticamente contrarios (es decir, fecundos): el tiempo pensado conformado por una yuxtaposición de instantes, y el tiempo continuo objetivo y por tanto desconocido.

En *Rocío erótico* –fecundo y frío a un mismo tiempo–, las imágenes se encuentran con los textos sin que exista conexión lógica alguna. Se trata del *rendez-vous* de dos personas predispuestas sólo por sus voluntades participativas, sin que ninguno de los dos haya conocido de antemano la producción de su compañero de página, como bien matiza el propio editor en la presentación del libro. Se trata de un nuevo triunfo de la yuxtaposición sobre la superposición en aras de otorgar la máxima libertad a las facultades asociativas del lector. Sin embargo, esta condición de esta nueva lógica desencadenada por el conocimiento erótico y que establece sus dos dimensiones primeras y espaciales, no es la única. El instante se basa en una constante y cuantitativa reducción del motivo hasta confeccionar la unidad cognoscible de la conciencia, el medio por el que puede asumir todo lo que le rodea en el interior mismo de la estructura del yo (lo que vulgarmente ha denominado el psicoanálisis subconsciencia), porque mediante el deseo hacia los motivos exteriores obtenemos un negativo de

ese interior desconocido. Esta reducción constante es la profundidad cognitiva propia del erotismo (la continuidad) hasta alcanzar la pornografía (la yuxtaposición de los instantes), es la puesta al desnudo que activa el Gran Vidrio de Duchamp y que obliga a filtrar constantemente los accidentes de los relatos hasta depurar una unidad literaria mínima, -el “micro-relato”-, que, tal y como ocurre con los proverbios de Paul Éluard o con los “euphorismes” de Julien Torma, redescubre a cada instante la literatura (en la plástica el cuadrado de Malevich, el punto de Kandinsky, el azar dadaísta, etc.) y reinventa a cada momento el objeto de una única obsesión, la misma que, de manera colectiva, se presenta en múltiples versiones en esta recopilación.

Un nuevo espacio para la cultura electrónica

Ya es una realidad el nuevo Centro de Arte y Tecnología, uno de los equipamientos estrella legados por la Expo 2008, que se ha dado a conocer con el sobrenombre de eTopía (la e minúscula en referencia a la cultura electrónica). Abrió al público el pasado verano, pero su bautismo de masas ha sido el V Congreso Iberoamericano de Cultura: *Cultura digital, cultura en red*, siendo utilizado como sede de los eventos y debates más alternativos, mientras que el Palacio de Congresos albergaba las reuniones plenarias y presididas por autoridades. No es éste el lugar para comentar los contenidos de ese congreso, en el que se habló sobre todo de políticas e industrias culturales; pero sí que interesa a esta revista de arte

contemporáneo reseñar las exposiciones que se organizaron con motivo de tan multitudinario evento.

Confieso mi decepción ante la muestra itinerante "Desmontajes, Re/apropiaciones e Intrusiones. Tácticas del arte en la Red", una selección de obras internacionales, con destacada representación de artistas iberoamericanos y españoles, organizada por Acción Cultural Española y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, con el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. Visitar la sala dedicada a estas proyecciones me dejó una sensación de cacofonía visual y acústica, con pocas ideas claras debido a la carencia de explicaciones. Sí parece tener las ideas claras el comisario, Gustavo Romano, coordinador del repositorio del que proceden todas las obras seleccionadas, NETescopio, un archivo on line del MEIAC dedicado a la catalogación, conservación y difusión del net art, quien ha distinguido tres líneas de trabajo o estrategias de producción. Primeramente, Desmontajes, sobre las producciones surgidas en los primeros años del net art caracterizadas por el uso de interfaces o navegadores alternativos que apostaban por la interactividad. En segundo lugar Re/apropiaciones, en referencia a la reutilización y mutación de informaciones por los artistas en la red. Y finalmente, Intrusiones, sobre propuestas consistentes en una intervención artística en un nuevo espacio público como es Internet. Pero de todo esto me he enterado mejor desde mi casa, consultado cómodamente Internet, concretamente el portal <http://netescopio.meiac.es>: ello parece confirmar el carácter elitista del net art, seguido casi en exclusiva por unas minorías que se expresan con lenguaje abstruso, aunque es de esperar que el centro eTopia sirva para difundirlo socialmente.

De hecho, tiene más carácter de divulgación social la primera exposición de producción propia, Paseo Project 2012, comisariada por Mariano Salvador, que expone los dos proyectos ganadores del Premio del Jurado que el año pasado falló el

concurso convocado por la Fundación Zaragoza Ciudad del Conocimiento y Ars Electronica en colaboración con el Ayuntamiento de Zaragoza. Se trata de nuevos modelos creativos de experimentar la ciudad y desde ese punto de vista hay que considerar el proyecto Callejero Jotero de los alumnos del Colegio de Educación Infantil y Primaria (CEIP) La Jota, que en su barrio han localizado gran número de calles dedicadas a joteros, divulgadas por ellos mediante códigos QR. También tiene un interesante perfil social y topográfico el proyecto URBAN AUDIO Zaragoza del artista alemán Florian Tuercke, que ya ha grabado ambientes sonoros de muchas ciudades europeas, y ahora nos ofrece su particular panorama de algunos contextos zaragozanos (se pueden escuchar en www.urban-audio.org).

Mariano Salvador Carrillo es también el comisario de otra exposición de título similar, Pasarela Media 2012, que ofrece su selección personal de ocho proyectos de creadores aragoneses expertos en aspectos tecnológicos, más o menos combinados con lo artístico. No podía faltar Enrique Radigales, seguramente el artista aragonés más conocido en el campo del net.art; aunque a menudo le gusta combinar la creación digital y las técnicas tradicionales, como ocurre aquí en su proyecto “Gran Amarillo”, que ya puso en práctica hace dos años en el centro creativo contemporáneo del Matadero de Madrid, consistente en inocular un “virus amarillo” a la web municipal y convertirlo después en escultura monumental: tras el precedente madrileño, lo ha hecho así también con una mancha amarilla de 59x32 pixeles colonizando las webs del Congreso Iberoamericano de Cultura Zaragoza y de eTopia, donde ha levantado un gran mural amarillo de 8,5x5,5 metros, montado en un gran bastidor de madera situado en el exterior. Los autores de los demás proyectos, entre los que hay meritorios documentales de divulgación científica, son Alfonso Sánchez, Cristóbal Vila, Sergio de Uña y Vicenç Turmo, la empresa audiovisual ARSTIC, el dúo Agustín Serra y Hernán Ruiz, el músico y artista Inane, así como Néstor Lizalde, quien se ha revelado como uno de los principales pioneros de eTopía, y

presenta aquí Velvet-Transcode una instalación audiovisual que utiliza los nuevos medios para homenajear al famoso disco The Velvet Underground & Nico.

Néstor no sólo es artista, sino también un habilísimo técnico, que se ha encargado del diseño de la interfaz que permite presentar imágenes en las fachadas sur y oeste del edificio, con sus 16.884 leds que al caer la noche constituyen un nuevo espectáculo luminoso frente a la Estación Delicias. Allí se anuncian los contenidos del centro, pero más allá de la función publicitaria, estas pantallas sirven también como soporte para obras experimentales de arte tecnológico. Así, con motivo del V Congreso Iberoamericano de Cultura, se ha llevado a cabo el proyecto "Esquinas Fluorescentes. Estrategia y Táctica", comisariado por Javier Galán, quien ha invitado a inaugurar la residencia y talleres de eTopia a una selección de creadores latinoamericanos: Ignacio Alcántara (Rep. Dominicana), Brisa MP (Chile), Yamil Burguener (Argentina), Arcángel Constantini (México), Alejo Duque (Colombia), Álvaro Pastor (Perú), Juan Sorrentino (Argentina) y el grupo Pucará Bits: Hernan Bula, Laura Colombo, Mauro Páez (Argentina). Por desgracia, no se ha editado un catálogo ni si ha divulgado siquiera a través de la web del centro el título y algunos detalles explicativos sobre cada obra, en el contexto de la producción previa de cada artista o de las interrelaciones que hayan surgido con otros y con el contexto local durante la estancia en Zaragoza.

Mejor explicada está la exposición que, parafraseando una famosa canción de Roberto Carlos, se titula "*Quiero tener un millón de amigos*", en referencia a la difusión sin fronteras y a la interactividad entre artistas y público propia del net-art. Comisariada por dos jóvenes colegas de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Ana Revilla y Carlota Santabárbara, reúne obras de tres interesantes artistas expertos en nuevas tecnologías. El más veterano, Antonio R. Montesinos (Ronda, 1979), presenta una red de relaciones

identitarias, que ha inspirado también las imágenes divulgativas del folleto o la web y ha centrado el montaje expositivo. Su paisana Raquel Labrador (Sevilla, 1980) me ha fascinado con el irónico vídeo titulado *Virtualisis*, un documental en el que ha imaginado una enfermedad con ese nombre, que consiste en el progresivo aislamiento del mundo real por una total dependencia de las relaciones a través de Internet y de las redes sociales, tal como lo describen a través de declaraciones a la cámara diferentes “pacientes” de distintos países del mundo. También ha presentado el arriba mencionado Néstor Lizalde (Zaragoza, 1979) un proyecto interactivo muy apropiado al tema de esta exposición, consistente en una pantalla con la imagen de una boca dividida en siete fragmentos que aparecen desacompasadamente por los problemas y retrasos derivados de la comunicación electrónica, ya que cada está alojado en un hosting de distintolugar del mundo. Pero este artista aragonés ha sido la estrella-revelación de la exposición gracias sobre todo a otras dos obras inolvidables: la que más ha seducido al público, por su socarronería, ha sido su instalación titulada *Gallinero*, en la que unos huevos sobre un lecho de paja son el soporte sobre el que proyecta imágenes de bocas en movimiento y el sonido de diálogos imposibles: un ordenador controla aleatoriamente la “conversación”, en la que cada huevo habla y luego los demás responden al azar cosas que nada tienen que ver... (casi como en nuestras discusiones de la vida real). La que a mí más me ha gustado, *Torre de Cabezas*, es una escultura audiovisual creada por dispositivos electrónicos inventados por el propio artista que forman cinco módulos donde se presentan imágenes en movimiento de apariencia tridimensional: unas cabezas que abren la boca lentamente para sacar humo. Por su moroso esteticismo recuerda algunos vídeos de Bill Viola; aunque sería aún más efectista si las cajas de luz fueran de mayor tamaño, no digo de dimensiones monumentales, como la *Crown Fountain* de Jaume Plensa en Chicago, pero sí al menos del tamaño real, como las naturalistas cabezas cortadas de San Juan Bautista, San Pablo u otros mártires tan típicas en la

imajinería polícroma barroca.

Por último, no puedo dejar de resaltar el diseño expográfico de esta exposición, a ideado por Carlos Buil y Ricardo Marco, que han sabido crear unos módulos arquitectónicos para albergar las piezas y distribuir el espacio aumentando su atractivo y eficiencia. Remito al respecto al dossier consultable

en

http://arteyredes.org/wp-content/uploads/2013/09/exposicion_millon_amigos.pdf

Eduardo Laborda . Retrospectiva, 1972-2013

Los amigos y admiradores de Eduardo Laborda esperábamos esta exposición con gran expectación: el día de la inauguración no cabíamos en la Lonja, y por primera vez el acto hubo de organizarse con las puertas cerradas por problemas de aglomeración, con mucha gente esperando pacientemente a entrar cuando salieran los de dentro. La respuesta del gran público también ha sido masiva, pues la antológica ha batido un récord de 62.439 visitas, a pesar de estar abierta sólo 37 días, del 4 de octubre al 17 de noviembre de 2013. Eduardo es una personalidad muy querida en su ciudad, que le devuelve así en parte la apasionada dedicación a Zaragoza demostrada a lo largo de tantos años por este pintor, cineasta, editor, coleccionista y estudiioso de la capital aragonesa. De hecho, los cuadros más concurridos de la exposición, ante los que siempre se arracimaba un público entusiasta, eran las grandes panorámicas urbanas más recientes, obras fechadas en los últimos tres años, donde con detallismo realista el pintor nos ofrece su visión personal del *skyline* zaragozano, desde puntos

de vista elevados no siempre fáciles de identificar, pues no todos habremos tenido acceso a los tejados o miradores desde donde el pintor ha podido asomarse. Uno de ellos, *Iris del Coso alto* –pintado en 2012, a lo largo de casi ocho meses– ocupa lugar de honor en el catálogo, donde le dedica especial atención el texto crítico de Julia Sáez-Angulo, y también es reproducido a doble página en sus hojas centrales, e incluso en la cubierta, con una ingeniosa disposición que esconde en la solapa, como un secreto íntimo, el retrato de la persona epónima, Iris Lázaro. La entrañable esposa del artista ya había posado en 2001 como figura reflexiva en otro cuadro de paisaje, conservado, por cierto, en el interior del edificio desde cuyos balcones aparece aquí asomada al Coso. Pero entonces personificaba a Deméter, lo mismo que otras mujeres muy amigas del autor serían representadas en los primeros años del nuevo milenio como Afrodita, Andrómeda, Minerva, Selene...

Esas potentes figuras parecían contrapesar la misteriosa falta de habitantes en las ensoñadoras vistas de los arrabales zaragozanos que, con melancólicas entonaciones grises o sepias había pintado Laborda a finales del pasado siglo. Entonces eran desnudos femeninos de rubicunda anatomía, como personajes de Rubens, que culminaron el gran libro sobre su carrera publicado por Cajalón en 2006 bajo el título *Simbolismo Barroco*. Siete años después, tales retratos alegóricos vuelven a culminar esta exposición y su catálogo, que cuenta con un brillante texto de María Luisa Grau sobre esas efigies, que se han agrupado en una sección final titulada “El mito humanizado”, protagonizada por mujeres desvestidas y ajadas: algunas posan sobre un paisaje típico del autor, mientras que otras recortan sus siluetas sobre un velazqueño fondo neutro. Los modelos, ahora mucho más delgadas, continúan siendo amigas cuyas anatomías y rostros de penetrante mirada son descritos con fascinación detallista. Parece que por ahí podría apuntar en este momento la trayectoria de Eduardo Laborda, o al menos ésa es la apuesta que se ha hecho en la sección final de la exposición, dedicada a dibujos recientes muy similares a los

cuadros de figuras alegóricas –aunque algunos de estos dibujos están protagonizados por retratos masculinos– pues también se trata de retratos-homenaje, incluido el retrato de Victorina, la madre del artista, a quien iba dedicada esta antológica.

En conjunto, toda la exposición estaba llena de homenajes personales, en sus evocaciones iconográficas o textuales, lo cual no es sorprendente, pues el pintor ha declarado que no va a volver a montar otra exposición individual en Zaragoza, así que ésta la ha concebido como una ofrenda a sus geografías y paisanos más queridos. Algunas de estas claves nos las revelan dos textos del catálogo, firmados por dos eminentes figuras del mundillo artístico zaragozano: Rafael Ordóñez y Antón Castro. El jefe del área de cultura del Ayuntamiento nos da cuenta de muchos hitos en la trayectoria vital y artística del artista, que en buena medida ha sido una carrera en paralelo con la suya, desde que se dieron a conocer ambos como ganadores de un concurso infantil de la OJE, en las categorías de pintura y escritura, respectivamente. El jefe de la sección de cultura del *Heraldo de Aragón* casi se trasmuta en psicólogo con su entrevista, pues ha sometido a un jugoso interrogatorio al artista, haciendo aflorar muchas confesiones íntimas. Pero quizá el homenaje personal más valioso es la propia revisión que hace de sus obras el propio autor en esta excelente antológica, que empezaba con algunas de sus esculturas juveniles o los paisajes cubistas pintados en los años setenta, como preludio a los fósiles y demás repertorios favoritos de su fecunda inspiración posterior. Un testimonio que queda para la posteridad, pues pronto habrá que reescribir la historia del arte aragonés desde los años de la transición, para hacer justicia a importantísimas figuras como Eduardo Laborda.

Bakelanasland.

El caso es que, de vez en cuando, te acercas hasta la Calle de Las Armas, compras algún libro y encuentras, de paso, una muestra interesante. Los espacios creativos del barrio de San Pablo, son una de las mejores iniciativas que se han desarrollado en Zaragoza. Tienen un aire que recuerda al Madrid de Malasaña o a algunas calles del Born barcelonés. Poco a poco, se van integrando en la vida de la ciudad, como una zona alternativa donde poder concebir iniciativas interesantes. La programación de El armadillo ilustrado o de LASALA, son buenos ejemplos. No se deja al margen ningún tipo de propuesta y, entre las de artistas noveles, podemos localizar algunas muestras originales: el universo creado por Juan Carlos Paz, Bakea, es un total desvarío.

No es que eso sea una novedad. Para eso hablamos de arte: la creación de universos propios y la autoexploración personal, es algo inherente a la palabra desde su propio surgimiento (naciera cuando naciera). Y plasmarlo con un toque surrealista (signifique lo que signifique únicamente el término/palabra/concepto/corriente) también entra dentro de lo común. Quizás, lo más interesante sean las referencias con las que se edifica, a nivel plástico más que conceptual: todo un canto de cisne a los mundos oníricos que traen en las últimas décadas, entre otras manifestaciones, los dibujos animados.

Las Supernenas, El laboratorio de Dexter, Agallas el perro cobarde u Hora de aventuras son buenos ejemplos de los ecosistemas que pueden concebir un puñado de guionistas motivados. Con cargas estrambóticas, que recuerdan al videoclip de *Yellow Submarine* de los Beatles (homenajeados, por cierto y no por nada, en el capítulo de *Las Supernenas Meet the Beat-Alls*), y un toque entre ácido y negro que plasma perfectamente Bakea (la oveja que defeca arcoíris es magníficamente repulsiva). La combinación de distintas técnicas para resaltar a la figura, recuerda a *El asombroso*

mando de Gumball. Aunque quizás eso sea ir demasiado lejos. Digamos, simplemente, que el cromatismo (estilo Pixar, aunque el vínculo sea obvio y fácil) tiene un papel absoluto para su comprensión, saltando de los colores pastel a marrones y negros en un parpadeo.

Hacer esculturas con ello es un verdadero acierto (¿Se imagina el lector al protagonista de Monstruos SA en bulto redondo?). La peor parte se la lleva el formato de las ilustraciones, que resultarían más impresionantes si tuvieran un tamaño mayor. Sin embargo, se entiende la intención del artista con ello. Hay que reconocer que las hace más fáciles de reproducir.

En todo caso, y al margen de los vínculos que nos pueda sugerir, el universo es tan arriesgado como personal. Totalmente propio. Original y único. Y por eso merece mucho la pena acercarse a la obra de Bakea. Hace soñar al espectador, comparte algo con él y, sobre todo, lo divierte. Para eso es arte. Aunque no tenga sentido.

Ya saben, como reza la traducción al español de la apertura: “hora de aventuras llegó..”