

El monumento a Los Mártires de la Libertad en Jaca, de Ramón Acín Aquilué

La primavera ha venido de brazos del Capitán.
Niñas, cantad a corro: ¡Viva Fermín Galán!
La primavera ha venido y don Alfonso se va.
Muchos duques le acompañan
hasta cerca de la mar.
(Antonio Machado)

Jaca, julio de 1936. Pocos días después de producirse el golpe de Estado que daría comienzo a la guerra civil, un grupo de falangistas destroza a martillazos, en un zaguán del Ayuntamiento de la ciudad, unos relieves en escayola que, listos para ser fundidos en bronce, estaban destinados a completar el monumento que la ciudad había decidido levantar a la memoria de los Capitanes Fermín Galán (1899-1930) y Ángel García Hernández (1900-1930). Es bien conocida la implicación de Acín en este pronunciamiento militar para proclamar la República, que le obligaría a exiliarse a París, así como su amistad fraterna con Galán, de cuya guerrera que vistió en la ejecución, conservaría las tres estrellas de seis puntas de Capitán. Finalizaba así la historia del proyecto diseñado por el artista oscense Ramón Acín Aquilué (1888-1936), quien, apenas un mes después, el 6 de agosto de aquel sangriento verano, moriría ejecutado por las autoridades del nuevo orden nacionalista (Majuelo Gil, 2001: 284-295).

Lo llamaría monumento a Los Mártires de la Libertad, porque así habían pasado a la memoria colectiva de muchos y porque le evocaba este otro monolito casi escondido que se alza en el antiguo cementerio del cerro de Las Mártires (al noroeste de

Huesca), erigido en 1855 en memoria de Manuel Abad y sus catorce compañeros republicanos, sublevados en 1848 que fueron pasados por las armas (Goya Hernández, 1930: portada; Bueno Petisme, 2007: 730). (Fig. 1).



Fig. 1 Grabado de Ramón Acín del Mausoleo de Manuel Abad y sus catorce compañeros republicanos.

Se consideró a Acín siempre el escultor más idóneo para hacer el monumento y reivindicará con vibrante prosa en una carta desde el periódico oscense su encargo frente al Teniente Coronel de Infantería, escultor y pintor Virgilio Garrán (1897-1955), segoviano establecido en Zaragoza, que proponían algunos concejales del ayuntamiento, gobernado por Lerroux desde las elecciones de 1933. Hasta tres maquetas para este monumento había mostrado a los comisionados municipales que al final y sin mucho entusiasmo se decantarán por el de Garrán:

Fueron, pues, tres; tres, señor Montaner, los proyectos presentados por mí: el monumento-mausoleo, un obelisco para una plaza o el final del Coso de Galán y un estanque con tres estelas para la plaza redonda del Parque. Las tres maquetas se dejaban ver- la más pequeña suma más de dos metros de longitud- y yo me dejo oír; a no ser que ya vinieran al estudio a no oír ni ver, para lo cual se podían haber ahorrado ellos el viaje y a mí la molestia.

No sé a santo de qué tanta prisa en levantar en cuatro días el monumento a Galán y a la Libertad, pues luego se os juzgará no por las piedras que amontone el bizarro artista e inspirado teniente coronel señor Garrán, sino por los hechos que vosotros hayáis ido amontonando si están o no en consonancia con el espíritu de la libertad y con el de Galán (Acín, 1935: portada).

De esas tres maquetas conocemos la tercera, de la que se han conservado los dibujos sobre cartón de cada una de las estelas y una fotografía de conjunto. (Fig. 2).

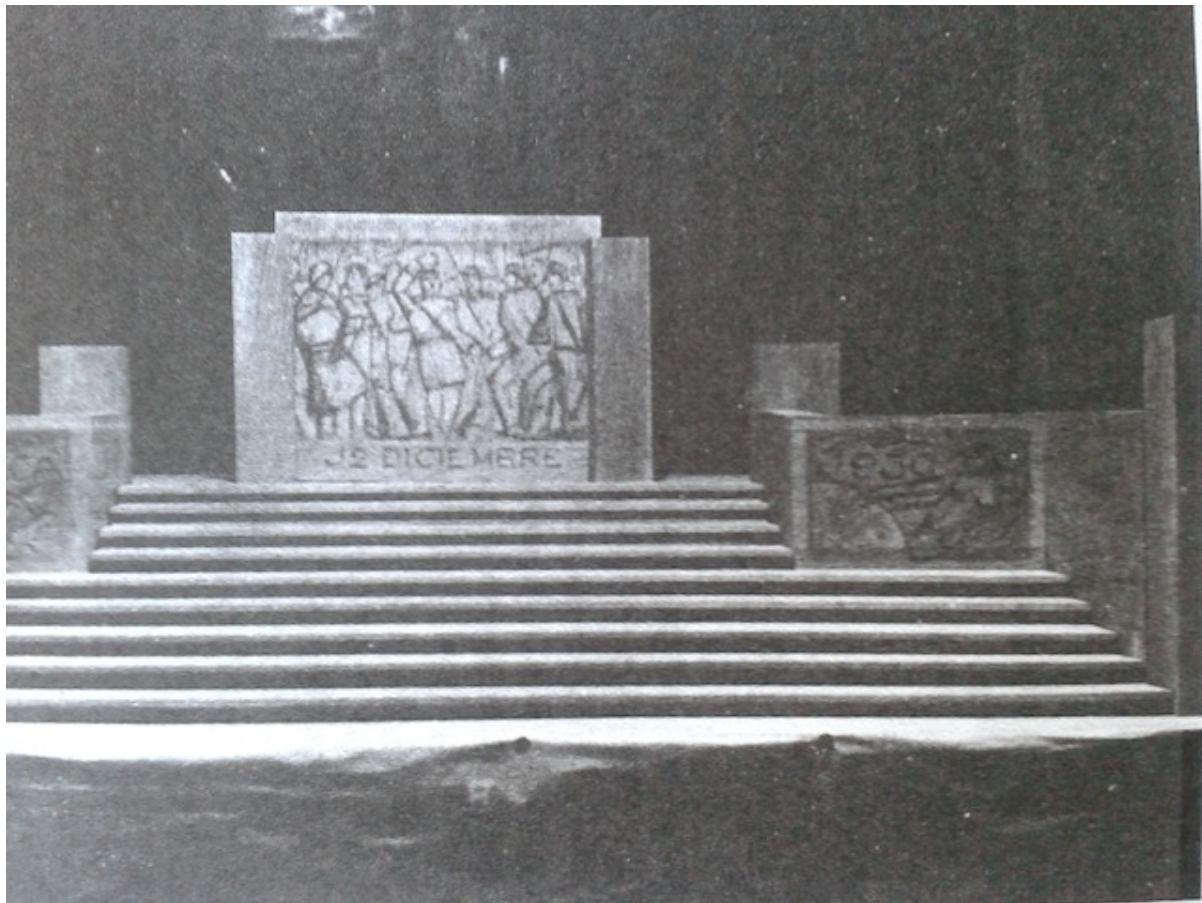


Fig. 2 Maqueta del monumento a los Mártires de la Libertad de Jaca.

En su proyecto, el artista oscense demostraba dominar el lenguaje intencional propio de los monumentos públicos y resolvía con maestría el reto formal e ideológico del encargo. La historia de un monumento como el dedicado a los Capitanes sublevados en diciembre de 1930 contra la monarquía de Alfonso XIII (1886-1941) se inserta dentro de la reflexión sobre el uso del arte conmemorativo como práctica cultural dirigida a la utilización política de la imagen, a la transmisión de unos determinados valores y a la estimulación de lealtades por parte de la opinión pública de un país.

La escultura conmemorativa pronto se reveló como una de las fórmulas más eficaces en la conformación de una determinada cultura de la memoria, que servía de marco para la construcción de la identidad socio-política de una comunidad, a la vez que funcionaba como vínculo de conexión con un pasado, generalmente idealizado, que quería tomarse como

referencia en el inmediato presente. En este sentido, la joven República, instaurada en España en 1931 gracias a las elecciones municipales y a Cortes de abril, no fue ajena a ese proceso de construcción de una serie de mitos e iconos, referencias y modelos al servicio de la consolidación y autentificación del nuevo régimen, en los que la sociedad naciente podía reflejarse e identificarse emocionalmente. Esta dimensión era tanto más urgente para la II República cuanto que su advenimiento llevaba unido la sustitución de las legitimidades propias del sistema de la Restauración, entre las que se destacaban la monárquica y, en gran medida, la religiosa.

Acín diseñó un conjunto escultórico formado por una escalinata coronada por un gran relieve que representaba a Galán arengando a sus hombres flanqueado en un plano inferior por otros dos relieves, inicialmente formados por dos alegóricas figuras femeninas que, en composición simétrica, señalaban en un globo terráqueo la ciudad de Jaca y un anuario con la fecha de 1930. (Azpíroz y Elboj, 1984: 153-166).

A la manera de un nuevo David, Acín presentaba a Fermín Galán como el Marat de la revolución española. Al retratarlo durante el significativo momento de la arenga a los sublevados, instante máximo de tensión, el autor buscaba la inquietud, la admiración y el agradecimiento de un espectador conocedor del fatal desenlace del acontecimiento. (Fig. 3, 4 y 5).

		
Fig. 3, Dibujo preparatorio para el monumento a los Mártires de la Libertad. Museo de Huesca.	Fig. 4, Dibujo preparatorio para el monumento a los Mártires de la Libertad. Museo de Huesca.	Fig. 5, Dibujo preparatorio para el monumento a los Mártires de la Libertad. Museo de Huesca.

Acín modificaría posteriormente estas representaciones laterales, modelando finalmente sendos relieves de atléticas figuras femeninas recostadas. Ambas mujeres de rostros arcaicos, que parecen inspirados en perfiles aztecas, están modeladas en vigorosos y simplificados desnudos cuyo modelado según Manuel García Guatas se parece al relieve *La siega* de Enrique Casanovas (1882-1948) (García Guatas, 2003: 49). Las figuras semejan volar por el firmamento, llevando una cornucopia rebosante de frutos. (Fomento. Caja 275, archivo general número 2-5, año 1931). La destinada a la parte derecha incluía las tres estrellas de seis puntas representativas del grado de Capitán, y la de la izquierda una paloma de alas desplegadas, en clara metáfora de la importancia de la sublevación para el pacífico advenimiento de la República^[1]. (Fig. 6). (Sesma, 2007: 29). Asimismo el proyecto se completaría tres cañones. (Anónimo, 1933: 5).



Fig. 6 Relieves definitivos del Monumento a los Mártires de la Libertad de Jaca donde vemos figuras femeninas atléticas recostadas. Imagen tomada del artículo de Nicolás Sesma “Hasta más allá de la muerte. El proceso de responsabilidades políticas contra Ramón Acín y Conchita Monrás en la Huesca de la Guerra Civil” en la revista *Rolde*.

Con anterioridad, el Ayuntamiento de Jaca había promovido en 1931 un concurso y suscripción pública para el monumento a Galán y García Hernández, del que resultó premiada la obra presentada por el escultor zaragozano Ángel Bayod [ii], consistente en una “*simbólica fuente-biblioteca*”. (Anónimo, 1931: portada). Sin embargo, para construir otro monumento “de mayores vuelos e importancia” (A.M.J. Libro de Actas. 1931. Sig. 352-VI), no le adjudicaron el monumento, siendo compensado con la cantidad de 2.000 pesetas en concepto de rescisión del contrato (Fomento. Caja 275, archivo general número 2-5, año 1931).

Asimismo el escultor Salvador Escolá mostraba en 1931 que:

habiendo ejecutado un cuadro pintado á oleo (sic) (sobre tela) midiendo 1 m 55 cms x 1 m. alegorico (sic) a la Republica (sic), y en donde en dicha composición se destacan los retratos de los dos grandes héroes Galan y Garcia Hernandez, que a sido (sic) un suceso de exposición en Madrid (...). Aparte y con la misma fecha remito una copia en pequeño, para que puedan apreciar la composición de dicho cuadro, y en donde verán que tan bien (sic) figura sobre el sol naciente la sombra del gran socialista Pablo Iglesias; el cuadro les puedo asegurar es mucho más majestuoso, pues su tamaño y el haber sido ejecutado a todo color, hace que sea una fina obra de arte.

El escultor menorquín Francisco Maurín Enrich, autor del monumento a los fallecidos en la guerra de África, indicaba, en una carta fechada el 18 de abril de 1932, que:

con el mayor entusiasmo por la iniciativa de levantar en esa un Monumento que perpetue (sic) la memoria de los grandes primeros mártires de la libertad Galan (sic) y García ofrezco mi cooperación como Escultor y arquitecto para construir dicho Monumento por una cantidad muy reducida y siempre su valor será tres ó cuatro veces más que lo que cueste; para cuyo fin contaría con un buen proyecto. (Fomento. Caja 275, archivo general número 2-5, año 1931)

El Patronato Pro-Monumento terminará proponiendo a Acín, quien lo había preparado a lo largo de 1932 y dará a conocer su maqueta en el periódico *La Voz de Aragón* así como en el Casino de Huesca (Calvo Salillas, 2004: 150) coincidiendo con la fallida sublevación de Jaca.

Pero si el consistorio oscense no tendrá en cuenta este proyecto de Acín, las dificultades económicas del de Jaca fueron retrasando su realización[\[ii\]](#), que no tuvo un impulso firme hasta que intervino en su financiación el gobierno de España[\[iv\]](#). Aunque ya era demasiado tarde por los acontecimientos políticos que en breve se sucederán.

El lugar destinado al emplazamiento del monumento, tal y como aparece en el montaje de la foto hecha por el fotógrafo Abelardo de las Heras, ante unas escalinatas que corresponden a las de la entrada principal del Paseo de Fermín Galán[\[v\]](#)- anteriormente Paseo de Alfonso XIII y hoy Paseo de la Constitución- y frente a la carretera de Francia, pronto se convirtió es un espacio político de socialización (Fomento. Caja 274, archivo general número 1-1-1-2, año 1903). (Fig. 7). El libre acceso a la escalinata y a los relieves producía una fuerte interacción entre el conjunto escultórico y el público, al tiempo que provocaba una gran sensación igualitaria y de cercanía entre el pueblo y el héroe, muy alejada de la transmisión jerarquizada y autoritaria que provocaban los pedestales característicos de la escultura conmemorativa decimonónica.

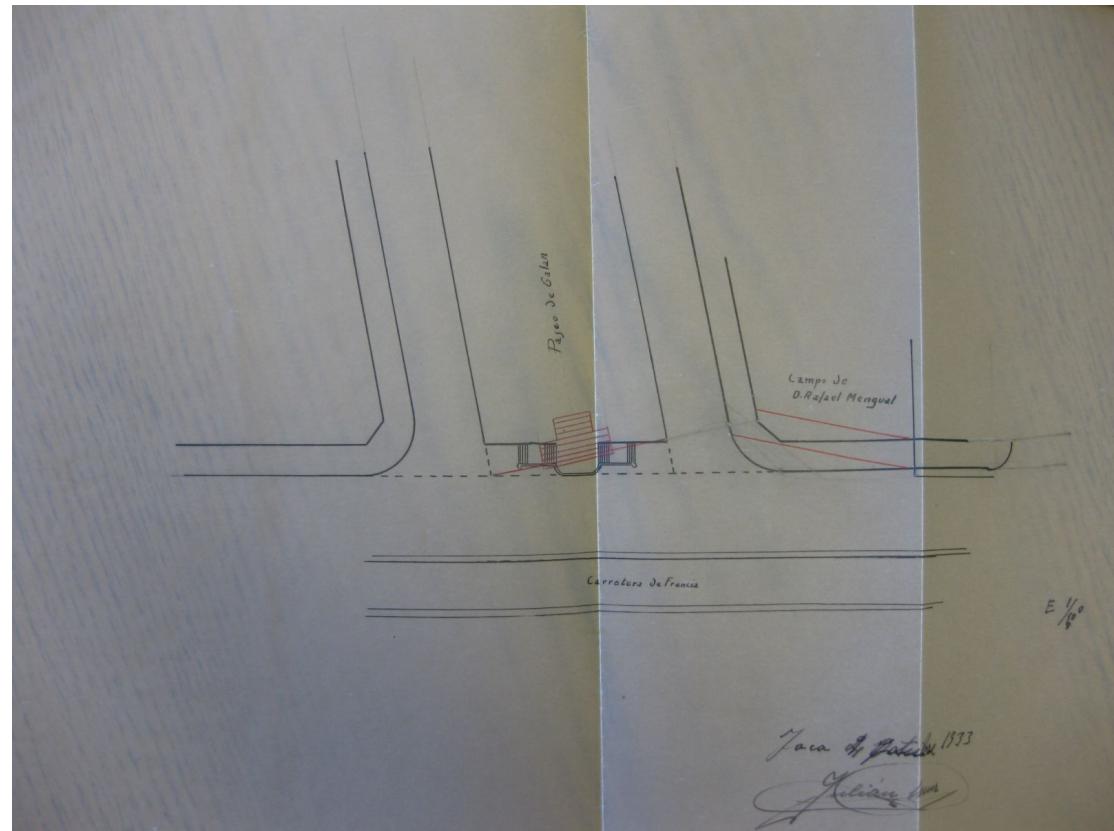


Fig. 7 Plano de la modificación de la alineación de las fincas “en el trozo que ocupa el paseo” y la finca de D. Rafael Mengual.

En su escalinata -finalizada a principios de 1936- se llevaban a cabo, por ejemplo, las paradas militares organizadas por las autoridades republicanas. En esa misma escalinata se retrataron durante la campaña electoral de febrero de 1936, los militantes de los partidos que integraban el Frente Popular de la ciudad. Estas fotos serían posteriormente utilizadas durante la guerra civil para la identificación y fusilamiento de muchos de esos militantes, en una triste continuación de la desgracia que pareció perseguir al monumento a los Capitanes que, junto a su autor, quedarían sumidos. Ambos Capitanes fueron inmediatamente incorporados al callejero de diversas ciudades; su imagen, reproducida hasta la extenuación en medallas, carteles, fotografías o estampas; incluso se llegó a proyectar el traslado a Madrid de sus restos para ser enterrados bajo el arco central de la Puerta de Alcalá. Otros homenajes fueron la obra de teatro de Rafael Alberti, en forma de romance de ciego, protagonizada por la

actriz Margarita Xirgú, estrenada en el Teatro Español en junio de 1931 (Anónimo, 1931: 41), como de la película sobre la sublevación de Jaca en su primer aniversario titulada *Fermín Galán*. (Anónimo, 1931: portada; Vicién Mañé, 2004: 123).

[i]Encontramos una carta fechada en 30 de marzo de 1935 de Ramón Acín a Enrique Bayo, alcalde de Jaca y presidente del Patronato Pro-Monumento, donde le dice que se encuentra en Madrid esperando el presupuesto de la casa de fundiciones ‘Codina’ para el Monumento a Galán y García, y cuando le contesten regresará a Huesca. La carta tiene membrete de la Casa de Aragón de Madrid. Más tarde ramón Acín también dirige una carta a Enrique Bayo presidente del patronato pro monumento a Galán y García en Jaca, en la que hace referencia al monumento y a su proceso de ejecución.

Asimismo la empresa madrileña de fundición “Codina Hermanos” dirige una carta a Ramón Acín fechada el 1 de abril de 1935 donde le dan presupuesto para la fundición de los relieves del monumento a Galán y Hernández. La carta va dirigida a Ramón Acín, Hotel Dardé, calle Constantino Rodríguez, 7. Madrid. Su presupuesto es de 9.000 pesetas para los relieves de 3,60 m x 3 m. y de 2.500 a 2.750 pesetas para los relieves de 2,20 m. x 1,35 m. Asimismo encontramos una carta de la fundición Averly, S. A., dirigida a Ramón Acín, Huesca, con fecha 15 de abril de 1935 donde le dan presupuesto para la fundición de tres relieves del monumento a Galán y García en Jaca valorados en 8.470 pesetas.

[ii]Se dice que tras invitar a cinco escultores para concursar en la construcción del monumento a la memoria de Galán, tres de ellos (Acín, Aventín y Coscolla) se han excusado de participar y sólo han presentado proyecto Honorio García Condoy y Ángel Bayod. El pleno decide que sea éste último el

que realice el monumento. A. M. J. Libro de Actas. Año 1931.
Sig. 352-VI.

[iii] Así encontramos 33 recibos del Banco Español de Crédito fechados entre 1 de marzo de 1935 y 27 de febrero de 1943 correspondientes a la cuenta del Patronato Monumento Galan y demás victimas (sic). Asimismo vemos diferentes anotaciones manuscritas en lápiz de color verde sobre 12 hojas rayadas de las Cuentas del Monumento Galan (sic).

[iv] Así sus ingresos eran: 56.264,50 pesetas, que se desglosan en: Donativo del Gobierno: 5.000 pesetas, Idem del Heraldo de Madrid, 20.000 pesetas, Varios Ayuntamientos y Diputaciones así como donativos de particulares 31.264,50 pesetas; los gastos 56.976,69 pesetas, se desglosan en: Seguros accidentes: 1.952,50 pesetas, Canteros: 27.831,49 pesetas, Entregas al Sr. Acín (Escultor): 4.002,25 pesetas, Gastos varios: 18.458,93 pesetas, Desmonte y construcción escalinata: 3.991,94 pesetas, Cimentación monumento: 742,58 pesetas más 9.000 pesetas de alumbrado, con lo cual el déficit era: 9.715,09 pesetas.

[v] En los documentos se llama a este Paseo "joya de Jaca". Para ello se modificó la alineación de las fincas "en el trozo que ocupa el paseo" y la finca de D. Rafael Mengual (...) tras no perjudicar a la estética de la población la embellece sobremanera dando mayor amplitud a la entrada del paseo. (A. M. J. Fomento. Caja 274, archivo general número 1-1-2-2, año 1933).

Flesh of my flesh, Louisa Holecz.

La Sala Juana Francés acoge del 23 de mayo al 28 de junio *Flesh of my flesh*, una reflexión acerca de la maternidad. En sus veintidós años de trayectoria, no es la primera propuesta que en ella presenta una artista sobre uno de los principales pilares de la reflexión femenina y feminista. Es cierto que la imagen de la casa y las cabezas de recién nacidos nos predisponen a un mensaje concreto, pero si entramos en la Sala esperando ver materializados en obra artística alguno de los estereotipos que culturalmente se atribuyen a esta circunstancia vital, no tardaremos en descubrir que nos hemos equivocado de espacio.

Louisa Holecz (Londres, 1971), quien ha recibido este 2013 una mención de honor en el X Premio de Pintura de la Delegación del Gobierno en Aragón, es Licenciada en Bellas Artes por West Surrey College of Art and Design de Inglaterra. Vive en Zaragoza desde el año 2000 y su trabajo ha podido verse, además de en su país natal, en diversos puntos de España como Guipuzkoa, Zaragoza, Donostia, Vitoria-Gasteiz, Galicia o Huesca.

Al entrar en la Sala, una obra reclama de inmediato nuestra atención. Una casa aguarda, aislada y centralizando el espacio. La estructura recuerda a la primera instalación de este tipo que llevó a cabo Louisa Holecz en 2011, también en la Sala Juana Francés, para la colectiva [Dependencias Mutuas. Empleadas de hogar y crisis de los cuidados](#). Sin embargo, si aquélla era testimonio de una memoria compartida de esfuerzo y trabajo -estaba construida a base de retazos de delantales y batas de empleadas del hogar- *Home II* es un frío cubículo cubierto de seda blanca. Pendiente de hilos, tan apenas se posa frágil, insegura, en el suelo. Sin ventanas, sin entrada, lo que podría, en un principio, haber sido metáfora de nuestra primera morada uterina, se convierte en un contenedor más que en un receptáculo.

Si esta instalación resulta desconcertante por su asepsia, frente a ella una pintura se nos presenta amenazadora. Una casa silueteada a base de violentos trazos negros domina un paisaje yermo cuajado de cabezas de bebés.

Sketch of Home II es, de nuevo, un hogar primigenio que no favorece la acogida, que incluso parece repeler todo atisbo de vida en su interior.

El silencio invade el espacio entre estas dos casas. Silencio que pausa nuestras contradictorias emociones y conduce nuestra mirada a un extenso lienzo del muro en el que bostezan, sueñan, lloran, descubren las cabezas escultóricas plasmadas en fotografías de veintiséis recién nacidos. *Anonymous Heads* sería la única obra de este proyecto en la que la artista muestra la cara más amable de la maternidad. Frente a estas cabezas, suerte de catálogo de la gestualidad de un bebé, recuerdo el trabajo del escultor alemán Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783). El detallismo en el que se deleita Louisa Holecz en estas esculturas trae ecos del canto a la vida, de la admiración que siempre nos despierta un bebé, tan pequeño, frágil, incipiente ser humano, pero a la vez tan autónomo, tan individual y único.

En el muro opuesto, *Self portrait with breasts*. La mujer con su busto plagado de mamas oculta su rostro bajo una venda. La artista relaciona esta iconografía particular con Artemisa, diosa griega de la caza y los animales salvajes, pero también protectora de la virginidad y propiciadora de la fertilidad. Protectora de las mujeres ante los dolores del parto, Artemisa conjugaba las contradicciones de la realidad femenina para acompañar a las mujeres a su nueva vida, una vida en la que, tras el abandono de la propia identidad, entraban a formar parte del ciclo natural del mundo en el que todo ser vivo, mujer o hembra, guarda la memoria atávica de la capacidad de dar a luz.

Tras la mampara que divide la Sala, esperamos encontrar alguna imagen más alentadora o, al menos, alguna clave que nos aclare el mensaje que pretende trasladarnos la artista. No es así. Un vídeo registra el proceso de ejecución de la pintura *Still*. Como en la misma gestación, la imagen que inicialmente ocupa el lienzo se transforma. La presencia se

convierte en ausencia. El feto, como protagonista del período de gestación, cede lugar a la madre por un breve espacio. El segundo bebé, quizá el segundo hijo/a, borrará a la madre, para terminar la composición con un solo bebé, imagen universal de la maternidad.

Untitled Landscape, fotografía que cierra la exposición, parece ofrecer algo de oxígeno a la muestra. Llegamos a un espacio abierto, un bosque. Pero entre la maleza vuelven a acechar cabezas desperdigadas de recién nacidos, sin cuerpo. Presencias sordas que parecen querer unirse a la Madre Tierra más que a una mujer madre, en un intento más amplio de ver la maternidad como parte del ciclo creador de la vida de la propia Naturaleza, en toda su extensión y diversidad.

Mensajes contrapuestos sobre la maternidad se abren en este proyecto. Ninguno encuentra conclusión. Ni mucho menos un final feliz. Contrapuestos son también el blando de la casa instalación y el negro de la casa pintada. La fragilidad y suavidad del rostro de un bebé se opone diametralmente a la frialdad del pesado barro de las esculturas de cabezas. La monstruosa ama de cría poco tiene que ver con la madre amantísima que a todos/as nos sugiere la imagen de una mujer dando el pecho.

Así sucede siempre en el trabajo de Louisa Holecz. Su intención no es narrar historias conclusas. Su universo iconográfico siempre ha estado habitado por seres enigmáticos, quasi mitológicos, desgarrados y desgarradores. Y no son más que trasunto de su propia experiencia, sus emociones hechas carne pictórica. Sin prejuicios, sin recovecos, sin miedos. Louisa no trata de dar forma, de materializar para exorcizar, sino de dar vida a través del arte a aquello que le inquieta, porque sólo aquello que se hace realidad puede ser conocido, entendido e incluso amado.

Y es que eso es precisamente la maternidad. Desde el momento en el que se tiene conciencia de la espera, la

contradicción y el vértigo es la constante en la vida de una mujer. Ya nunca más una misma, yo, ya siempre madre. Es difícil integrar la nueva condición en la preexistente, que no desaparece, pero sí resulta velada por el recién nacido y las expectativas y deseos vertidos en dicha experiencia por la madre, el padre, el entorno próximo y hasta el lejano. Porque el bebé no es yo, ni mío, es el otro, lo diferente, autónomo desde la fecundación. Y lo desconocido siempre da miedo, siempre atrae, siempre cautiva y siempre enamora.

Todd Shanafelt

Todd Shanafelt se especializó en Cerámica en la Kansas State University, con Yoshiro Ikeda. Actualmente es profesor de Arte en el Minnesota State University en Mankato. Ha participado en varias ediciones de CERCO, obteniendo el Primer Premio en 2003 por su obra *Wall capsules*. En el Centro de Artesanía de Aragón se presentaron las obras pertenecientes a la colección de CERCO, así como las que figuraron en la VI Bienal de Cerámica de El Vendrell, en la que obtuvo el Tercer Premio por su obra *The White Plummés*.

Compone sus trabajos a modo de collages con elementos cerámicos y objetos encontrados, que encajan visualmente de forma extraña, creando un universo propio, que va evolucionando. Más interesado en alterar objetos que en crearlos, le entusiasma el proceso de conceptualización de la obra y la creación en serie, a pequeña escala, pues le permite una mirada más cercana.

En sus obras combina piezas de cerámica torneadas, números y letras estampadas, objetos metálicos, y más recientemente figuras humanas y/o animales. Le intrigan las cajas de carburante, engrasadoras y todo tipo de herramientas para el

automóvil. Pero también combina formas en cerámica que recuerdan a la cocina y distintos enseres domésticos, como planchas, batidoras o teteras.

Su fascinación por las herramientas viene desde niño cuando comenzó a trabajar en el garaje de su casa, donde su padre tenía numeroso utillaje y equipamientos para el automóvil. Fuera, tenía un fabuloso parque y este contraste entre el frío garaje y la magnífica flora y fauna de los alrededores le impactaron. Este recuerdo continúa influyendo en su trabajo pues sigue intrigado por la oposición entre la belleza natural y lo creado por el hombre.

Su estilo y modo de trabajo es producto de su investigación y desarrollo de una técnica personal. El proceso comienza en el torno. Después elige las texturas, junta las piezas para posteriormente estudiar distintos objetos recogidos que puedan encajar con la forma creada. En muchas ocasiones estampa letras y números en la superficie de la arcilla, creando puntos de interés. Una vez añadidas todas las piezas aplica los esmaltes, óxidos, etc. Cuando la pieza está terminada se toma su tiempo para hacer aquellos ajustes que considere necesario. A veces, objetos "terminados" son completados con nuevos añadidos y reciclados en nuevos objetos, en un constante proceso de evolución y cambio.

Con esta mezcla de materiales crea narraciones personales que se cuestionan las relaciones entre el mundo natural y el artificial. Compone objetos con referencias utilitarias para que sean descifrados, obligando al espectador a buscar pistas que le guíen hacia el propósito de la obra, permitiéndole usar la imaginación, preguntándose, dónde, cómo y de qué forma pueden usarse.

Le gusta observar y escuchar el mundo que le rodea. Está atento a los acontecimientos: políticos, sociales, medioambientales, etc., reflexionando sobre el mundo en que vivimos y la clase de sociedad que vamos a dejar a

generaciones futuras. Esto se refleja en un mayor uso de formas humanas y de animales de cerámica en su trabajo que nos muestran la fragilidad de la existencia.

La yuxtaposición de la cerámica con otros materiales, y su intencionado juego de opuestos, le permiten cambiar los límites de las cosas, en lo que él llama un trabajo de deconstrucción de las formas cerámicas, creando objetos que reflejen no sólo el presente, sino también el pasado y el futuro simultáneamente.

Lourdes Riera (Caelles): Fantasías paleontológicas

Lourdes Riera nace en Anya (Lérida). Caelles es el nombre del taller de cerámica que pone en funcionamiento en 1986 en Anya, de ahí el pseudónimo utilizado para sus exposiciones y con el que firma sus obras. Aunque de origen catalán se siente aragonesa, ya que reside en la comunidad. En los años setenta estudia cerámica en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Teruel. Estudios que completará con cursos monográficos de cerámica.

Los últimos años han sido de gran reconocimiento a su labor artística. En 2013 ha recibido el Primer Premio en el XXXIII Certamen Internacional de Alcora (uno de los certámenes más prestigiosos en el mundo de la cerámica en España) por su obra *Inquietud*. Lourdes Riera ya fue finalista en Alcora en la convocatoria de 2012 y ese mismo año obtuvo el Primer Premio del Concurso de Cerámica Ciudad de Valladolid y una Mención de Honor en la IV Bienal Internacional de Cerámica de Marratxí (Mallorca), convirtiéndose en una de las ceramistas más laureada en Aragón.

Las obras presentadas en el Torreón Fortea están en la misma línea que las premiadas en Alcora y Valladolid y las presentadas en las últimas ediciones de CERCO. En 2012 su obra *Fantasía Coralina IV obra 2* fue seleccionada para el Premio Internacional de Cerámica –CERCO-. Por fin, en la convocatoria de 2013, como a autores seleccionados en ediciones anteriores, se les ofrece la posibilidad de presentar su obra en una exposición individual.

En la serie *Fantasías paleontológicas* su fuente de inspiración es la naturaleza, siendo algunas piezas orgánicas, como fósiles o conchas marinas y, otras, de clara influencia geológica. Se trata de esculturas resultado de un complejo proceso de trabajo e investigación, ofreciendo al espectador la posibilidad de acercarnos a tiempos remotos.

Lourdes Riera ha evolucionado desde los años noventa, abandonando el carácter decorativo de sus piezas, aunque sigue quedando el recuerdo a la vasija en alguna de sus obras como *Dádiva* (2012). En sus planteamientos se acerca a la cerámica expandida, que consiste en dilatar la pieza y procurar rupturas controladas en la superficie. Para ello utiliza arcillas de diferentes texturas, como un gres negro para el interior de la pieza, como base de trabajo y un gres blanco para la piel que representa la concha del molusco, el nácar. Si a esto le sumamos diferentes técnicas (rakú, alta temperatura, etc.), engobes y esmaltes, las posibilidades se multiplican dando lugar a piezas únicas. El resultado son obras con mucha textura, contrastando las rugosidades con la finura del brillo del esmalte. Con las rupturas o rotos en la “piel” refleja la caducidad de la existencia, mostrando la esencia, el carácter y la fuerza interior.

Rafael Navarro: Ensueños y/o Espacios

Rafael Navarro (Zaragoza), quizás en la actualidad el fotógrafo aragonés más internacional, nos presenta una nueva propuesta sobre las capacidades fotográficas de generar nuevos contenidos a partir del enfrentamiento de las imágenes, lo que nos remite directamente a la que probablemente sea su serie más extensa y conocida, sus *Dípticos* trabajados entre 1978 y 1985. Ahora el enfrentamiento de dos imágenes en apariencia dispares se presenta en forma de dos series: una fotográfica (*Ensueño*) y otra más plástica aun sin abandonar el soporte fotográfico (*Espacios*), una en blanco y negro y otra con una leve aproximación al color, de la misma manera que en los ejemplares de *Ensueño* el blanco y el negro se acentúan en su relación dialéctica y eléctrica para dejar manifestar unas formas que, en última instancia, han sido creadas de nuevo.

Si somos cautos nos percataremos de que, a pesar de compartir espacios diferentes en la Galería A de Arte donde se exhiben los ejemplares de estas imágenes, esta yuxtaposición es la misma que comparten un mismo formato en la serie de *Dípticos* y que encuentra una mayor compenetración formal en su serie *Parejas* (2004), aun manteniendo la dualidad de género que, al estar constituidos de la misma materia (la carne), remiten nuevamente a la forma. Entre sus dípticos y esta última obra hemos asistido a una evolución hacia una mayor compenetración de las dos partes yuxtapuestas basada en el isomorfismo de las líneas y de las texturas. En ello antes han participado por ejemplo sus *Dúos* y su serie *El despertar* (1989), por lo que ha necesitado de un nuevo distanciamiento –ahora de las series contrapuestas- para aumentar la sensación de coincidencia en el espectador.

En este sentido deberíamos establecer ciertas diferencias entre sus fotografías y el collage que autores como Antonio Ansón han puesto en relación. Si para Max Ernst “la pluma no hace el plumaje ni la cola el collage”, en el caso de Rafael Navarro esto sí es así: la fotografía

hace la fotografía y el fotógrafo su imagen. En este sentido su método se aproxima más a la deconstrucción de Derrida que parte de la materia intrínseca de la escritura como método de ruptura de los contenidos previos, que a la investigación alquímica de las correspondencias del surrealismo y de otras vanguardias históricas. El collage de entonces huía de lo artístico hacia los medios de reproducción mecánica, mientras que Rafael Navarro ha tomado el camino inverso hacia una fotografía "artística" en un momento que en multitud de ocasiones ha sido denominado postmoderno y cuyas manifestaciones culturales institucionalizadas adquieran el prefijo "trans" delante de "vanguardias" con el fin de abrir un enorme agujero negro estático donde tienen cabida la disparidad de posibilidades técnicas actuales, y esto a pesar de que las dos partes que se encuentran en la obra de Rafael Navarro ansíen en su evolución su compenetración que debe ser resumida en la cúpula, la cual, frente al encuentro fortuito de Lautréamont, siempre será formal. Al fin y al cabo la fotografía, tal y como aseguró en su momento Man Ray, adquirirá la categoría "artística" cuando haya envejecido como el vino, y quizás esto ya haya ocurrido en el momento en que ha sido superada por nuevos formatos digitales.

En esta misma época actual Rosalind Krauss también ha estudiado las implicaciones de la fotografía con el collage que en su opinión, -la cual constituye una reformadora continuación de las ideas de Walter Benjamin-, se ha desarrollado sobre todo en el marco del surrealismo. Su argumento principal estriba en la capacidad del encuadre de la fotografía de fragmentar y elegir fragmentos de la realidad. Frente a esta premisa, empero, habría que reflexionar en qué medida el mundo guarda una unidad previa como para que sea fragmentado por el fotógrafo o por el "artista", porque "collage" refiere en este mundo al libre manejo de la realidad por el individuo creador, gracias a lo cual lo humaniza en un ejercicio de aprehensión tal y como entendió Umberto Eco tanto el collage como la fotografía igualmente, a pesar de que no lo podamos limitar a la simple subjetividad de la conciencia, dado que más allá queda el estado primero de la materia, de la realidad, y la diferencia entre la actualización de un artista y de un "collagista", -ya sea fotógrafo o no-, consistirá en el protagonismo y

en la capacidad activa que adquiere lo objetivo que para nosotros es lo que escapa de la conciencia, porque en caso contrario no podríamos remitirnos al azar si no es en términos reificadores, esto es, hablar de la probabilidad antes que de la posibilidad. Por esta razón para Eco seleccionar era humanizar.

Una vez discernida esta importante cuestión que implica a todo proceso creativo, sea del género o registro que sea, insistimos, debemos admitir que la realidad trabajada por Rafael Navarro no es la realidad primera, sino otra fotografiada donde tan sólo existe la bidimensionalidad del soporte pero no la tridimensionalidad, a lo que añade una nueva dimensión relacionada con el volumen pero no con la profundidad: la textura. Para Rafael Navarro ésta se pinta imprimiéndola sobre un soporte sensible, no se copia sin más del modelo exterior, y la única realidad objetiva que participa en esta creación es precisamente el objetivo de la cámara que deja entrar una nítida fuente de luz que el fotógrafo puede manipular mediante diversos trucos de maestro y “regular” la duración del “instante” de su exposición.

En función de esta realidad fotográfica autónoma debido al grado de transfiguración de lo percibido, nuestro autor ha trabajado dos géneros tradicionales de cuando la fotografía en sus orígenes imitaba las formas manuales de la pintura: el paisaje y el retrato, buscando implicaciones trascendentales entre ambos que vayan más allá de sus primeras funciones representativas, pues no hay más que comprobar que ambos se desarrollan en formas no referenciales y abstractas, o al menos tendentes a ellas. El retrato especialmente opta por el desnudo para ser trabajado como material, como partes deslingadas de una misma unidad, de tal manera que como ocurre de forma latente en el cine comercial determinado por el *star-system*, distintas partes procedentes de cuerpos diversos pueden conformar otros nuevos. Si la realidad de la fotografía le pertenece únicamente a ella, esta realidad es construida, y es en este terreno donde el desnudo como retrato y el paisaje encuentra una estrecha implicación: los cuerpos simulan nuevas formas a modo de ciertas fotografías de Boiffard y Ubac, pero no para llamar la atención sobre realidades olvidadas, sino para construir

nuevos paisajes, islas dotadas de la vegetación pública donde habitar por unos instantes, mientras que los paisajes establecen estructuras arrimándose a lo pictórico desde medios propiamente fotográficos, para construir nuevos andamios para nuevos cuerpos.

El cuerpo como paisaje y el paisaje como cuerpo parten de la percepción y del deseo, y remiten a la construcción, es decir, la materialización de nuestras estructuras internas que para unos serán psíquicas y para otros espirituales, dependiendo de sus inquietudes. Y esto es lo que diferencia a Rafael Navarro de aquellos fotorrealistas que como Chuck Close o Robert Mapplethorpe, especialistas del retrato y del cuerpo humano, pasan previamente por la imagen contenida en el mundo exterior, aunque sí es verdad que en las fotografías de Rafael Navarro impera una dualidad de lectura que estriba entre la procedencia de las obras y el resultado construido por el autor, lo que permite a los espectadores más inquietos, a diferencia del simple realismo, reconstruir el proceso creativo de manera inversa y así desvelar los verdaderos impulsos de la imagen.

Entre lo fortuito y el destino: el azar objetivo de Ирина Кузнецова#1072

*...Tu sais je suis si sensible
A la lumière et inaccessible
Devant ton zoom mets un filtre rose
Si tu veux si tu veux que je pose...*

Ruth, Polaroïd/ Roman/ Photo, 1985

Nacida en la ciudad de Marc Chagall, Vitebsk (Bielorrusia), esta polifacética artista entregada a la investigación de los materiales y de sus diferentes soportes, se ha dejado seducir, -más bien por azar, tal y como debería ser siempre-, por los encantos de un peculiar soporte fotográfico definido por su rapidez y revelado: la *Polaroid*.

Los encuentros entre los procedimientos manuales y plásticos con la fotografía han sido múltiples a lo largo del siglo XX y, casi desde los orígenes de este registro automático, se han propagado con cierta rapidez, hasta el punto de que hoy, ya en la era digital e infográfica, podemos asegurar que este curioso maridaje basado en la colaboración dialéctica, ha sido uno de los rasgos distintivos de la plástica del siglo XX y de su fotografía, ya que, a diferencia de los primeros usos decimonónicos de este medio en el género del retrato y en la representación mimética –más perfecta visualmente que la pintura por su automatismo–, fue desde finales del siglo XIX y principios del XX que, como máquina que conforma su mecanismo en concordancia con el cerebro humano que lo valida, comenzó a indagar en sus propias posibilidades técnicas y autómatas hasta imponer su propia naturaleza sobre la cosmovisión de nuestra civilización.

El primero de estos impulsos partió todavía del estudio de las formas naturales, concretamente de la mano del pionero de la fotografía y destacado sobre todo por sus fotografías sin cámara (los llamados “fotogramas” o “dibujos fotogénicos”, en su caso mediante el calotipo que sensibilizaba el papel soporte con nitrato de plata y ácido gálico), el inglés William Henry Fox Talbot (1800-1877), quien fue además arqueólogo, botánico, inventor, matemático, filólogo, filósofo y político, lo que testifica de nuevo las imbricaciones entre la representación y la investigación. No obstante, fueron los continuadores de estos experimentos los que dieron el salto oportuno desde el estudio de las formas exteriores hasta la creación de otras nuevas, especialmente en el seno de las vanguardias históricas y del espíritu constructivo que las animaba. Aunque la propuesta Fox Talbot

les antecedia en el tiempo, el descubrimiento de la impresión de los objetos sobre soportes fotosensibles de distintas sustancias químicas, no dejaron de consistir en descubrimientos azarosos cargados de altas dosis de sorpresa que bien sabían cautivar igualmente al espectador con sus resultados insólitos, desde las *shadografías* de Christian Shad –denominadas así por Tristan Tzara–, los *rayogramas* de Man Ray y la fotoplástica de Moholy-Nagy que bien pudieron animar los experimentos con fotogramas de Rodchenko, El Lissitzky, Hausmann o Schwitters, hasta las *solarizaciones* de Raoul Ubac, las *fotocalquídeas* de Nicolás de Lekuona, los *quimigramas* de Pierre Cordier y los rayogramas sin objeto de Carlos Saura (o “radiografías mágicas”), si bien ya encontramos con las *celestografías* de August Strindberg un temprano ejemplo de un escritor y pintor interesado en la manipulación plástica del soporte fotográfico en los últimos años del siglo XIX. Todos ellos quisieron mediante la impresión directa ensayar la participación de lo inesperado en la creación, enfrentando los procedimientos mecánicos que establecen las constantes que permiten trazar direcciones azarosas sobre la entropía informe.

A este encuentro entre lo fortuito y lo mecánico, sin saber bien a qué dominio pertenece cada uno de ellos, si a lo manual plástico o al automatismo de la impresión fotográfica, debemos añadir las particularidades de la fotografía instantánea Polaroid, y no sólo aquélla determinada por su rápido revelado al ser expuesta a la luz y que en manos de Irina Kuznetsova alcanza una gran plasticidad, sino también por su nostálgica modernidad. Si la poesía para Baudelaire rescataba lo perpetuo del creciente y vertiginoso transcurrir del tiempo determinado en nuestra Era Contemporánea por el fenómeno de las modas, Irina lega un testimonio singular de este formato fotográfico que en 1972 (primera cámara polaroid absolutamente instantánea, la SX-70) resultó de gran novedad, aunque pronto sucumbiese ahogada primero en una carrera de patentes y definitivamente en 2008 ante el emergente imperio digital, por lo que ha sido la rapidez lo que le ha calificado, tanto en su exposición fotográfica y obtención de la imagen sobre un soporte material, como en su aparición en la historia de la fotografía y en la cultura, destinado siempre a un uso extendido a todo tipo de aficionados con ganas de inmortalizar casi de inmediato

los momentos más inolvidables, valga la redundancia.

La rapidez en este caso viene definida en un principio por el encuentro fortuito del modelo, lo que encuentra un curioso eco en el hecho de que el material empleado por Irina Kuznetsova también llegó a sus manos por azar hace una década en forma de propaganda (los rodillos fueron obsequio de una conocida marca de whisky al disco-bar Moog que por entonces ella regentaba). No obstante, sólo el tiempo que solidifica los acontecimientos le ha permitido en la actualidad redescubrir este material y reflexionar sobre sus posibles usos al margen de lo que dictamina su venta en el mercado y las controversias que han generado los pleitos en los años ochenta entre Polaroid y Kodak, para lo que ha recurrido no a sus dotes como fotógrafo sino a su formación plástica en la Escuela de Bellas Artes de Vitebsk, fundada precisamente por Chagall en 1921 y dirigida poco después por Malevich. No obstante, debemos señalar que Irina Kuznetsova se especializó en el grabado, género que por sus diversos procedimientos de impresión, debemos considerarlo como una versión primitiva de la fotografía antes de que ésta pudiera retratar directamente el modelo natural.

Ahora bien, una vez que ha localizado el automatismo en la rapidez del revelado de la película instantánea Polaroid, que en circunstancias normales se produce en sesenta segundos, Irina no lo reitera dejándose llevar por su libre expresión, sino que intenta confrontar una idea previa, -bien basada en una figuración o en simples elementos pictóricos-, con esta inmediatez del revelado donde la luz se manifiesta como material fundamental. Para ello investiga así mismo el Enriquecimiento del proceso de elaboración de la imagen que en un uso rutinario se limitaría del mismo modo a un mero mecanismo. El margen de actuación con el que ella cuenta queda limitado por el momento de ruptura de las vainas que protegen las tinturas de los rodillos por un lado, y por la finalización del revelado por otro. Sin embargo, Irina no se limita sólo a esto sino que ataca al azar del proceso en todos sus frentes: en la extensión de las sustancias cromáticas sobre el papel en la exposición a la luz con ayuda de filtros, mecheros y otras fuentes de calor. Incluso una vez revelado no duda en retocar con

roturadores el resultado tal y como procede en ocasiones la técnica del fotocollage con el fin de soldar las fracturas de los recortes ensamblados. Y aun con todo, los resultados no dejan de resultar enigmáticos. Los esfuerzos de sujeción se manifiestan en una factura brillante que, junto con el fondo blanco lechoso ofrecido por las cualidades del soporte aunque a su vez nos recuerden a los paisajes surreales de Tanguy, ahí donde se manifiestan las formas orgánicas, en contraposición con lo mecánico del procedimiento ofrecen la apariencia de un arte tan tradicional en el Valle del Ebro como es el esmaltado, a pesar de proceder de la tecno-nostalgia de un sistema fotográfico que pasó por nuestra actualidad estática de la posmodernidad como un suspiro. Al fin y al cabo la melancolía, -en tanto que emblema de la Era Industrial-, recorre todas las entrañas fotográficas, tal y como demostró Barthes en una inversión de los valores fotográficos de Walter Benjamin. Lo mecánico se transfiere a esta factura que solidifica el resultado para la posterioridad, y en la normalización del formato fotográfico tal y como ocurre con el arte del azulejo. Todo esto que sirve de marco y contenedor es muerte, mientras que el resto contenido se manifiesta como un auténtico *joie de vivre*.

El resultado final se aproxima bastante al maridaje entre lo mecánico y lo orgánico, entre la estandarización y la expresión, entre lo artificial y los modelos biológicos, etc., que definieron buena parte de la vanguardia histórica centroeuropea, especialmente el artificialismo checo de Toyen y Styrský desarrollado dentro del marco poetista de Teige y Nezval. Ellos fueron pioneros en los procedimientos automáticos pictóricos con multitud de técnicas y materiales, incluso bastante antes que el *dripping* de Max Ernst, aun sin dejar de atender a la reproducción mecánica y la fotografía, tal y como se han manifestado en los fotogramas de los también checos Jaromír Funke, Jaroslav Rössler y Jindrich Heisler, si bien alcanzaron un mayor desarrollo expresivo en una generación posterior, por ejemplo en Alemania por la fotografía abstracta de Heinz Hajek-Halke y la fotografía artística y subjetiva del grupo Fotoform fundado en 1949 por Wolfgang Reisewitz. Por ello, por el modo dialéctico en el que están trabajadas, estas fotografías instantáneas de Irina Kuznetsova se ubican dentro de esta tradición denominada en ocasiones

tecnorromántica, de investigación de las posibilidades de la fotografía al margen de la imitación de los modelos exteriores y en su capacidad para crear los suyos propios, sin tener que renunciar para ello a los medios manuales de la plástica y a la indefinición de los tintes, en este caso las propias sustancias que croman el soporte fotográfico de las instantáneas. Incluso a Irina le gusta interpretar luego las imágenes creadas y su doble naturaleza como un juego de coincidencias objetivas y de apariciones reveladoras, como las fuerzas espirituales invisibles para nuestros sentidos pero que sin embargo la luz como material de la fotografía es capaz de manifestar aun sin la ayuda de la cámara.

No son pocos los que han llamado la atención sobre estas facultades de la fotografía, comenzando por el líder surrealista André Breton, quien no dudó en calificar a la escritura automática como “fotografía del pensamiento”. En este sentido, Irina Kuznetsova ha llamado “caprichos” a estas instantáneas en honor a la mítica serie de grabados de Goya, y aunque no es la primera artista ni mucho menos en recurrir a estas polaroid como fuente creativa, sí les ha otorgado una dirección muy diferente a aquellos que como los pop David Hockney y Andy Warhol, o el fotorrealista Chuck Close, se han sentido atraídos por ellas más por pertenecer al ámbito de la cultura de masas, del consumo de aficionados, de lo perecedero y versátil, de lo kitsch en suma, que por sus potencialidades constructivas y expresivas reveladas por Irina como las disparidades que el fogonazo frontal de la razón evidencia en los *Caprichos* de Goya, por lo que una vez más el maestro aragonés se presenta como el arranque de la modernidad, y no sólo por una simple cuestión de pinceladas y de programas iconográficos inquietantes, sino por haber definido las verdaderas capacidades de los medios de reproducción mecánica antes de que éstos se extendiesen a gran escala.

Aún así, a diferencia de los de Goya, Irina ha evitado por el momento poner título a sus 16 caprichos y a su políptico de cinco instantáneas, con el fin de dejar una ventana abierta para que las formas obtenidas resuenen en las sospechas colectivas de los espectadores. Parafraseando una vez más al gran Ducasse, la poesía debe ser hecha por todos. Se trata de una cuestión que implica al

conjunto de los individuos. Ella nos predispone al entendimiento antes que los romances, las historias y las novelas ajenas: revelar el instante que tan sólo existe en el pensamiento. Todo es duración o un instante constante tal y como define la dialéctica del imaginismo material de Bachelard, y es esto lo que dota de sentido y concepto al fotograma. Su yuxtaposición reconstruye al materializarla la duración del pensamiento y con ello le dota de un sentido, de un antes y un después absolutamente intercambiables, en una propiedad conmutativa perfecta de causas y efectos en un mundo extraño a cualquier idea de continuidad preestablecida: en la búsqueda de sí mismo el pensamiento se reconstruye. Irina ha invertido la miseria de la historia al hacer resurgir la pintura de la evidencia fotográfica. Esto ya nunca podrá ser al revés.

Operación superventas.

Este librito editado en 2012 por el Ayuntamiento de Tarrasa (Terrassa en catalán) se nos presenta con una potente imagen en la cubierta, donde se combinan Spiderman y El Pensador de Rodin, y una contracubierta llena de reseñas entusiastas firmadas por nombres que son parodias de grandes mandarines: Arthur C. Danto, Clement Creeper, Rosalind Santa Krauss, Carlos Pollero... Tal como indica su título, se trata de una exploración de las estrategias gracias a las cuales un producto cultural se convierte en un best seller, un blockbuster, un superventas... El libro, en edición bilingüe catalán/castellano, es lo que quedará para la posteridad tras el ambicioso ciclo de tres exposiciones montadas en la primera mitad de 2011 por la concejalía de cultura de esta localidad del Vallés Occidental dentro de la 10^a convocatoria del ciclo *Intererències*, que busca promocionar nuevos valores del panorama artístico en diálogo con la sociedad local. La aragonesa Pilar Cruz, miembro de AAC, fue la comisaria de

esas tres exposiciones sobre los libros, discos y demás productos superventas del mundo cultural, así que figura su nombre como responsable del comisariado /textos. No sé si queda del todo claro que ella es la autora de los brillantes ensayos que contiene esta publicación, salvo el breve capítulo final escrito por Silvia Navarro y Gemma Lorenzo: Llama a engaño el hecho de que cada capítulo vaya encabezado por el nombre del artista con quien trabajó en la respectiva actividad de este ciclo, seguido de un subtítulo. Jordi Ferreiro no es autor del capítulo subtitulado “Otra historia, otra ocasión”, sino un artista fascinado por *La historia interminable*, de Michael Ende, a quien Pilar encargó una performance y le hace una entrevista, tras contarnos los avatares de su materialización, citando a menudo la coletilla favorita del escritor alemán (“esa es otra historia, que debe ser contada en otra ocasión”). Núria Güell tampoco es quien ha escrito el capítulo siguiente, sino su protagonista, una artista que quiso estudiar el éxito televisivo de Chikilicuatre y acabó creando una instalación con luz y sonido, anunciada con un divertido cartel. Lo mismo en el caso de Juan Lesta y Belén Montero, que reflexionan sobre el éxito musical ligado a los videoclips que tantos seguidores tienen en Internet (luego la coreografías de un avisado cantante coreano ha hecho mundialmente famosa su canción). Al artista conceptual Toni Tena le interesa el éxito de la novelita romántica de Federico Moccia, que los adolescentes italianos se han distribuido en fotocopias y que ha implantado la moda de que las parejitas pongan candados en los puentes, primero en Roma y luego en todo el mundo: en la entrevista con Pilar explica muy bien la relación de todo ello con la cinta adhesiva que encontraban los visitantes de la exposición... y se halla ya incluso en algunas obras del MACBA. Por último, el artista visual y diseñador gráfico Enric Farrés Durán, protagoniza un capítulo sin subtítulo, sobre los diseños de los discos y las técnicas publicitarias: a él se deben las geniales frases de la contracubierta de este libro. Una lectura a disfrutar en pequeños sorbos, para meditarla y

disfrutarla con tranquilidad.

El humor como fortaleza: Viñetas de Esteban y Estéreotipas.

El humor como fortaleza

Mirar con ironía a la realidad que nos rodea es algo que forma parte de los genes españoles. El humor es una buena forma de desmitificar nuestro contexto para poder establecer una crítica lógica, lo suficientemente ácida como para resultar útil. Los Premios Mingote (convocados dentro de los galardones de periodismo de ABC) suelen destacar a los mejores en este campo. Entre ellos, a José Manuel Esteban, que lo recibió en 1989 y que ha colaborado con multitud de medios -entre ellos ABC o 20 Minutos- dando su visión de los cambios económicos y políticos que nos golpean en los últimos tiempos. Los que afectan a la juventud española o al sistema educativo entre los más destacados. Dibujos de colorido apenas esbozado que sobresale de los bordes con un conseguido tono naíf. Eminentemente periodísticos. En algunas ocasiones, de formas tridimensionales y colores que recuerdan a la témpera. Resulta interesante acercarse hasta Castellana 33 para echar un vistazo a una exposición pequeña, de las que suelen llenar los huecos de las fundaciones para justificar su labor, y que ha tenido poca publicidad o recepción crítica. España es rica en humoristas y sus obras son un buen remedio para combatir la presión de los poderes públicos. Es hora de utilizar -todavía más- las herramientas del humor.

Viejos estereotipos



Subir a la terraza de La Casa Encendida siempre es un placer. Sea lo que sea: conciertos, encuentros o, como en éste caso, *Estéreotipas*. Un poco de aire fresco y buenas vistas sobre Madrid siempre se agradecen. Sobre todo acompañadas de geniales ilustradoras, citadas bajo la propuesta de poner imagen a una serie de entrevistas realizadas a niños pequeños. De ellas, de acuerdo al comisariado, se desprendían toda una serie de roles y estereotipos de género con

los que se ha querido jugar de distintas formas - predominantemente irónicas, pero también algunas más directas- a través de las ilustraciones. Muy buenas adaptaciones -entre las artistas reúnen todos los premios posibles otorgados al campo, incluyendo el Nacional de Ilustración- para un mensaje que quizás resulta poco efectista. Lo dirigido del mismo hace que pierda parte de su efecto. Una mayor sutileza a la hora de seleccionar -toda selección es de todo menos azarosa- los textos habría logrado punzar con más fuerza al espectador. No obstante, la propuesta es interesante y visualmente atractiva. Además, incluye el proceso creativo de muchas de las obras expuestas. Algo que resulta interesante en cualquier arte y que en el caso de determinadas ilustraciones (sobre todo collages o fotomontajes) posee bastante interés. La mirada del espectador aprehende de este modo el trabajo que existe detrás de una aparente simplicidad. El efectismo de las esculturas

que sirvieron como punto de partida para los carteles que Isidro Ferrer realizó para el Centro Dramático Nacional resultan parlantes en este sentido. Las imágenes y procesos mostrados en los talleres con niños del que ha surgido *Estéreo-tipas*, tambié

Tirar del hilo: la urdimbre del arte y lo humano

ARTIUM, el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz, acoge actualmente un ambicioso proyecto bajo el lema genérico *Tirar del hilo*. Se trata de una apuesta muy fuerte por parte de dicho centro, de ahí que la misma ocupe varias salas durante casi un año, lo que da idea de la magnitud del proyecto. Sin ir más lejos, añadiremos que en él se engloban tres exposiciones de primerísimo nivel, a saber: *Alma de entraña*, *Montaje de atracciones* y *La imagen especular*. El conjunto que configuran alcanza una calidad difícil de igualar dentro de nuestras fronteras, lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que, aun habiéndose recurrido a los fondos que posee el museo, nos encontramos ante una de las mejores colecciones públicas de arte contemporáneo existentes en el territorio nacional. Anotaremos también que esta relevante exposición –o proyecto, como subrayan sus tres comisarios- coincide con los diez primeros años de ARTIUM, de ahí que pueda afirmarse rotundamente que la celebración de tal efeméride se conmemora, al menos en el plano estético, a lo grande.

Una particularidad que se hace obligado destacar es que las tres exposiciones inician su recorrido con la obra de Jorge Oteiza *Homenaje a Velázquez*[\[1\]](#)(1958). La misma supone una

pieza fundamental del “propósito experimental” que el creador guipuzcoano desarrolló (teorizando y relacionando en él el vacío y la materia, el espacio de lo sagrado y de lo humano, la estética y la lingüística, y el compromiso del artista con su contexto). Un origen común para tres recorridos diferentes que, articulados a través del amplio legado que compone la Colección ARTIUM, dibujará una descriptiva cartografía del arte contemporáneo (y, con ello, un fiel reflejo del hombre actual, marcado, precisamente, por la “ruptura del hilo” que venía tejiendo la idea de continuidad histórica característica de la modernidad).

Hecha la anterior apreciación, nos centraremos ahora en **Montaje de atracciones**, uno de los tres pilares que sustentan el *corpus* de la muestra y que se definirá por adoptar o interpretar el cine como referencia clave para establecer un paralelismo entre el montaje expositivo y el montaje fílmico. Con ello se pretende desarrollar un relato desde el cual se aborde una revisión de la colección ARTIUM en su vertiente sociopolítica^[2](con todo lo contradictorio y complejo que ello puede suponer, según admite su comisaria, Blanca de la Torre). No obstante, asumiendo el fin que tuvieron las vanguardias históricas, el enfoque desde la perspectiva anotada no puede ser planteado actualmente sin cierta dosis de escepticismo e ironía. De este modo, aunque se recurre a la figura de Eisenstein como paradigma del creador que entiende el cine “como una construcción intelectual y dialéctica (...) menos como representación que como discurso articulado”, se acabará por aceptar la práctica artística, no sin cierta resignación y sarcasmo, como parte de esa industria del entretenimiento que tanto peso tiene en una sociedad como la nuestra (por algo llamada *del espectáculo* por Guy Debord). En la línea del cineasta de origen letón descubrimos nuevamente la presencia de Oteiza, pero esta vez para contemplar el material de archivo de su inacabada incursión cinematográfica Acteón^[3], (un proyecto cuyos planteamientos le acercarían a Brecht y al propio Eisenstein toda vez que buscó “sacar al

espectador de su ensimismamiento y pasividad".

Una vez dejado atrás la "pieza" de Oteiza, encontramos una sucesión de obras que reflexionan sobre la propia imposibilidad de representación de lo socio-político, recurriendo a un discurso de micropolíticas cuya finalidad es crear un escenario adecuado de investigación estética. Objetivo nada reprochable una vez asumida la incapacidad del arte para moldear la realidad, de ahí que dar cuenta del relato distópico que el ser humano va escribiendo desde su cinismo y pesimismo no sea poca cosa. Atendiendo a unas problemáticas universales en un mundo cada vez más homogéneo y también más desorientado, encontraremos proyecciones y obras que aludirán a conflictos identitarios, violencia sexista, explotación, terrorismo, etc. (apoyándose para ello en piezas de Alfredo Jaar, Rogelio López Cuenca, Carles Pazos o Francesc Torres, entre otros). En definitiva, se construye un discurso mediante el cual se pretende lograr que el espectador distinga "lo que ocurre de lo que se le explica", aunque, mucho me temo que, en estos tiempos que corren, ello es prácticamente una quimera, (si bien estaría encantado de errar en mi pronóstico y constatar que el soplo de lucidez que la exposición aporta permanece en el público cuando, al abandonar el museo, toda vez que en el exterior nuestro devendrá cotidiano, a veces alienante y siempre salpicado de urgencias, no suele ayudar al replanteamiento crítico de aquello que nos rodea y constituye).

El segundo pilar que sostiene la sólida apuesta de ARTIUM lleva por título **Alma de entraña**, y si anteriormente el objeto de atención atendía al exterior, al contexto que nos circscribe y condiciona, esta vez tratará de un viaje al interior de la persona. El ser humano, desde una mirada introspectiva, busca responder a las preguntas que se hace sobre sí mismo. Aquí, Daniel Castillejo ha diseñado, en un montaje generoso con diferentes autores, estilos y generaciones, un itinerario para que el público realice un

viaje por los distintos conceptos que se plantean sobre nuestro universo interior desde variadas poéticas. Partiendo, como venimos señalando, de la pieza *Homenaje a Velázquez* (1958), se inicia el itinerario expositivo en el espacio denominado -como no podía ser de otro modo- *El Útero*. Simbólicamente, la matriz, que es “el inicio de todo”, también lo es del recorrido que se ha diseñado al efecto, de ahí que Castillejo nos invite a “tirar del hilo” desde ese punto de partida para descubrir nuevas obras que representarán el nacimiento y adquisición del entendimiento y de la conciencia del ser humano desde la no-existencia, (lo cual nos hace recordar aquí la idea platónica de *poiesis* entendida como “causa de la conversión de no-ser a ser”).

Iniciado el periplo por la sala que acoge la exposición, se irán sucediendo diversos ámbitos a los que, premeditadamente, se les han asignado unos reveladores y concisos títulos. De esta manera, en *El salto* se aborda la adquisición de conciencia por el hombre. En *El doble* se reflexiona sobre la aparición del otro y la diferencia, mientras que en *Lo líquido* se alude al fluido vital. Les seguirán *El adentro* (sentido y entraña), *La relación* (familia y socialización), *La cabeza*, *La confusión* (ambas incidirán en los vínculos y la mediatización) y, por último, *La pregunta*, abordando la abstracción, el signo y la trascendencia. Una travesía que invita a la autorreflexión pero también al disfrute visual, pudiendo contemplarse obras muy diversas que dialogan entre sí y, obviamente, con el propio espectador. En este caso, por dar un listado resumido de los artistas que se pueden contemplar, citaremos a Elssie Ansareo, Pepe Espaliú, Joan Fonctcuberta, Luis Gordillo, Juan Muñoz, Jaume Plensa, Francisco Ruiz de Infante, Eulàlia Valldosera y Joana Vasconcelos.[\[4\]](#)

A través de este granado arsenal se entiende que la pretensión subyacente no ha sido otra que la de esbozar una metáfora de la propia capacidad del ser humano de generar argumentos “para la supervivencia en el torbellino vital, para seguir adelante

hasta el fin". Aspiración loable y que, como sabemos, es motor y meta de todo individuo, pero la misma no garantiza que se logre dotar de sentido a nuestra existencia ni dilucidemos con ello hacia dónde nos dirigimos. Sea como fuere, lo cierto es que el arte, o, mejor dicho, el artista, especialmente sensible a lo que se ha entendido por "filosofía de la trascendencia" (materializándose ello en su práctica creativa), se entrega a su obra para dar cuenta de lo más genuino y universal del hombre: sus miedos, sus deseos, sus dudas, sus sueños... Todo lo cual desemboca en aceptar que quizá el arte no tenga más razón de ser que buscar una respuesta a los enigmas de la existencia humana, debiendo aceptar, con amargo heroísmo, la imposibilidad de tal misión.[\[5\]](#)

Planteadas diferentes cuestiones de gran calado a raíz de la revisión de las dos exposiciones descritas, nos queda por abordar el tercer bloque que estructura la terna. En esta ocasión, el recorrido que se presenta ha sido proyectado por Enrique Martínez Goikoetxea, respondiendo al sugerente título de *La imagen especular*, lo cual permite intuir que la propuesta se inspira en un enfoque autorreferencial del proceso artístico. De ese modo, resultará lógico encontrar un predominio de obras abstractas en la exposición. No olvidemos que también se parte del "oteiziano" *Homenaje a Velázquez* para que, tirando del hilo, descubramos un entramado de citas, referencias y manifiestos que nos revelarán lo que fue la trama del arte español a lo largo del último siglo. Un largo periodo en el que se evidencia que la abstracción fue la principal herramienta de renovación, y, muy especialmente, durante la dictadura. Con todo, para numerosas voces, semejante postura de "ensimismamiento" –parafraseando a Rubert de Ventós- implicaría un proceso que desligaba al arte de la realidad del mundo, quedando desprovisto el mismo de toda ideología. Habrá que anotar aquí que, en sentido estricto, dicho arte no llegó a ser tan aséptico como pudiera parecer a simple vista. A fin de cuentas, el *arte por el arte* significó un espacio de libertad creativa en un periodo marcado por un

fuerte encorsetamiento social y cultural, lo que no es poco. Es más, tal y como evidencian algunas obras expuestas, aunque inciden en la relevancia del medio y del propio lenguaje artístico, no camuflan su actitud crítica y analítica tanto hacia el arte como a su repercusión en la vida.

Avanzando cronológicamente, comprobamos que en los años setenta los creadores, aun manteniendo el valor del lenguaje, comenzarán a señalar las grietas de la objetividad moderna, “añadiendo capas de subjetividad en su análisis”. En esa línea, en las últimas décadas del siglo pasado la crisis de discursos y valores traería consigo una mirada ácida y crítica al objeto, abriéndose un debate prácticamente ontológico sobre el arte, es decir, sobre su razón de ser, que llevará a replantear y cuestionar los mecanismos que dotan de “artisticidad” al objeto^[6], no escapando a ese debate la propia función de los autores. No obstante, aunque también habrá cierto poso de melancolía en este tipo de reflexiones, lo cierto es que las mismas no serían abordadas sin cierta dosis de ironía y parodia (viniendo a confirmar todo ello, a fin de cuentas, la homologación de nuestros artistas con los discursos imperantes en la escena internacional). Asimismo, fueron numerosos los creadores que optaron por fijar su mirada en la propia historia del arte, bien desde una postura de clara evocación y adoración, como desde un posicionamiento frontalmente opuesto y desmitificador. Este registro, sumado al planteamiento anteriormente descrito, sumerge de lleno a los artistas de fin de siglo en la postmodernidad. De este modo, podemos afirmar que el resquebrajamiento del discurso moderno se vio reflejado en el campo del arte a través del eclecticismo, el apropiacionismo y la citación.

Todo ello quedará patente recorriendo la exposición, entremezclándose a su vez en el espectador sensaciones que van desde el reconocimiento hasta la sospecha, tal y como ha buscado transmitir Martínez Goikoetxea. Una ambivalencia que, a mi modesto entender, describe el estado en el que se

encuentra actualmente el ser humano toda vez que las certezas se han volatilizado dejando paso a la distopía en un milenio que, todavía balbuceante, nos seduce y sobrecoge por igual. En definitiva, la sensación global que desprende en conjunto el proyecto, pero muy especialmente esta última parte, no hace sino confirmar que el arte, aun partiendo de la autorreferencia, acaba siendo, ineludiblemente, *imagen especular* del ser humano y de su tiempo.

Por último, y prácticamente a modo de anexo, incidiremos en algunas de las obras expuestas en la muestra, las cuales configuran una certera revisión de la evolución del arte español desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Dicho esto, comprobamos que en *La imagen especular* se exhiben piezas de nombres que han escrito páginas cruciales en la historia del arte, como, por ejemplo, Picasso, Tápies, Canogar, Palazuelo... (y, obviamente, Oteiza). Por derecho propio, incluiremos aquí a Antonio Saura y a Pablo Serrano, (quien con una escultura en hierro forjado de 1957 sitúa el punto de partida cronológico de la muestra). Algo menos lejano en el tiempo es el trabajo de autores que destacaron en los ochenta, como Miquel Barceló, Txomin Badiola o Carmen Calvo. Por el destacable número de obra expuesta, habrá que citar al equipo conformado por Mª Luisa Fernández y J.L Moraza –C.V.A.- y las fotografías de M.A. Gaüeca (con vinculación vasca en los dos casos). Las propuestas más recientes responden a autores como Ángela de la Cruz, Alberto Peral, Paco Polán, Santiago Sierra y Daniel Verbis, por citar solo algunos nombres. Y si la presencia de artistas vascos es notable, como es lógico, por otro lado -añadiéndose Amondarain, Cortázar, Morquillas, Sáez... a los casos apuntados anteriormente-, no pasaremos por alto la presencia del binomio aragonés Almalé-Bondia^[7], poniendo con ello el punto final a estas líneas escritas sobre el generoso proyecto que nos ofrece ARTIUM.

^[1]Ello ha sido posible gracias a la colaboración de la Fundación Museo Jorge Oteiza, la cual ha prestado dos estudios

de dicha pieza que se suman aquí a la adquirida en 1984 por ARTIUM.

[2] Habrá que aclarar que dentro del proyecto global en el que se inserta, *Montaje de atracciones* se centra en la exterioridad, es decir, en la función del arte respecto del mundo que nos rodea (afirmando De la Torre que, si por un lado, el contexto nos determina inexorablemente, por otra parte, el artista tiene capacidad de expresarse críticamente ante el escenario socio-político y dar cuenta a su vez de ello).

[3] “Acteón no será mi primera película, sino mi última escultura” (Oteiza en Zunzunegi, 2011: 16).

[4] Aunque gran parte de la Colección ARTIUM está compuesta por representantes del arte contemporáneo español, el centro posee obra de varios artistas internacionales de gran prestigio, caso de Vasconcelos (París, 1971), Jaar (Santiago de Chile, 1956) o Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986, presente con la litografía de 1972 *La rivoluzione siamo Noi*), por citar unos ejemplos significativos.

[5] Algo que, en palabras de Pedro Manterola (1995: 22), lleva a todo “artista asumergirse en su obra en una mezcla de disfrute y sufrimiento, fruto de la incertidumbre, la inseguridad y los peligros que su forma retórica de vivir le depara”.

[6] Lo cual me lleva a destacar, en una mirada más amplia, el constante replanteamiento que el arte ha experimentado a lo largo del siglo pasado, recordando la grieta abierta por Marcel Duchamp, el impacto del pensamiento de W. Benjamin sobre la “pérdida de aura” de la obra de arte, o el replanteamiento de las prácticas artísticas llevado a cabo por autores conceptuales como Beuys o Kosuth, entre muchos otros.

[7] Presentes con una de fotografía de 2010 de gran formato,

cabe añadir que Saura tiene cuatro obras expuestas al tiempo que Serrano, con *Ordenación del caos*, completa la terna aragonesa del evento.

Ricard Terré. La intascendencia como estilo

Desde el pasado 21 de junio y hasta el 1 de septiembre, tenemos la oportunidad de contemplar en el Palacio de la Lonja, una exposición dedicada a la obra del fotógrafo catalán Ricard Terré. Una muestra apadrinada por el Festival Photoespaña, que nos ofrece una de las visiones más personales y auténticas de la renovación de signo realista que se dio en este medio en nuestro país a partir de la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo pasado.

En febrero de 2012, en el mismo espacio que ahora acoge las fotografías de Terré, se colgaron imágenes del también catalán Francesc Català-Roca (Lázaro Sebastián, 2012), un autor que presenta numerosos puntos en común con el que ahora nos ocupa, desde la adopción del reportaje como medio de expresión hasta las temáticas basadas en la vida cotidiana de personas anónimas. Estos son algunos de los rasgos que han fundamentado ambas trayectorias, en un período de cambio en lo concerniente a la definición estética del arte y a su posible funcionalidad como indicador y elemento de avance del proceso histórico, tal como estaba propugnando paralelamente el dramaturgo Alfonso Sastre en su *Manifiesto* publicado en la revista *Acento Cultural*, en diciembre de 1958: “*La revelación que el arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es*

inadmisible" (Sastre, diciembre 1958: 63-66).

Se trata –la de Terré– de una propuesta heterodoxa donde prima el “aquí y el ahora”, el momento presente, la instantaneidad alejada de las esencias intemporales del tardopictorialismo, de sus paisajes (naturales y urbanos) idealmente compuestos, de sus “tipos” impersonales y de su búsqueda perenne de trascendencia, como había mantenido durante décadas el insigne José Ortiz Echagüe. Por el contrario, esta (nueva) fotografía, amparada desde Afal (Terré, 2006), la entidad fotográfica que ejercería de abanderada de dicha renovación, abogaba por una manifestación propia de “*nuestro tiempo, dolorosamente buscada o milagrosamente hallada, más o menos “artística”, mejor o peor sentida, más o menos efectista, real o ficticiamente sencilla, pero siempre NUESTRA, de hoy, reflejo de nuestra vida actual, sin concesiones ni “escapismo” alguno, con toda su cruda autenticidad de documento humano, vital, cálida, tremadamente sincera...*” Así se expresaban los miembros de la Agrupación Almeriense, de la que Terré fue uno de sus más significativos representantes, en el Editorial del número cinco del Boletín editado en septiembre-octubre de 1956. Propuestas que están en sintonía con las que paralelamente se estaban debatiendo en el contexto cinematográfico español, en concreto, en el hito –mil veces citado, pero nunca reconocido en su verdadera dimensión como expresión de un fenómeno mucho más complejo y amplio que afecta a la mayoría de las manifestaciones artísticas del momento en nuestro país–, las Conversaciones de Salamanca de 1955. En este sentido, Juan Antonio Bardem hablaba de la necesidad de que “*nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional creando películas que reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos, y su realidad en épocas pasadas y, sobre todo, en nuestros días...*”

En suma, una apuesta decidida por la transmisión de un mensaje, de un contenido, búsqueda que podía disponerse incluso por encima de la forma, de la técnica, y de la tan

siempre ansiada consecución de belleza. En uno de los paneles del montaje de la muestra pueden leerse las siguientes palabras de Terré: “*La belleza, en sí misma, no es ningún valor fotográfico. La belleza, como la composición, e incluso la técnica, son elementos que nos sirven para comunicar lo más valioso en fotografía: la emoción y los sentimientos*”. Es decir uno de los valores santificados por las nuevas academias en que se habían convertido las agrupaciones fotográficas tradicionales quedaba en un segundo plano, o, en todo caso, pasaba a ser una categoría más, no la única, por la cual el arte (fotográfico) podía ser considerado. Ahora, dentro de los nuevos condicionantes en convergencia con las teorías de la comunicación que iban penetrando en el discurso metodológico e interpretativo de los fenómenos artísticos a mediados del siglo XX, ese aspecto de la comunicación (la *proposición* que definirán después los artistas conceptuales) adquiría un rango de primer orden, de ahí la prevalencia del contenido sobre la forma. Además, de esta manera, el fotógrafo (Terré y sus colegas de la renovación, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Joan Colom, en Barcelona, pero también Leonardo Cantero, Gabriel Cualladó, Juan Dolcet, Gerardo Vielba, Francisco Gómez o Francisco Ontañón, en Madrid) lanzaba un grito desesperado de autonomía creativa frente a las dependencias con respecto a la pintura, unas deudas que la fotografía había arrastrado desde prácticamente el principio de su aparición.

Prevalencia del contenido sobre la forma que se puede vislumbrar en los cortes intencionados de las figuras dentro del encuadre, en los desenfoques igualmente buscados, en la constatación del grano, etc. Efectos -que no defectos-, que paralelamente estaban llevando a cabo otros nombres importantes de la fotografía de reportaje del ámbito internacional, como William Klein en su libro *Nueva York* (1956); una obra que despertaría numerosas vocaciones entre algunos de los nombres de la renovación que más arriba hemos citado.

Por otra parte, ese contenido no se substancia en momentos de gran trascendencia, se materializa en “*instantes decisivos*” (parafraseando la célebre estrategia de Henri Cartier-Bresson), pero sobre todo, en momentos “*in-between*”, según se ha definido la práctica del fotógrafo suizo Robert Frank, es decir, los menos importantes, los más anecdóticos. Considérese al respecto la imagen en que el fotógrafo catalán capta la presencia de una mosca sobre la calva de un señor o el momento en que unos soldados observan sonrientes –ajenos a la presencia del fotógrafo– un escaparate de lencería femenina. Se trata de circunstancias en que Terré manifiesta un particular sentido del humor, una ironía, que se puede poner en relación con la manera de proceder del francés Robert Doisneau, tal como ilustra su famosa obra (más bien, auténtica serie) *Una mirada oblicua* (1948), en que obtiene las diversas miradas indiscretas de viandantes parisinos ante el escaparate donde se expone un cuadro con un desnudo femenino.

Esa huida de la trascendencia (los más críticos dirían falta de seriedad o dignidad) se da también hasta en un tema que a priori requiere de esa solemnidad y boato, la Semana Santa, del que tenemos una buena cantidad de obras en la exposición que estamos comentando: sin ir más lejos, en la célebre imagen del niño nazareno con chupete (*Semana Santa de Barcelona*, 1958), etc. El propio Català-Roca, que antes hemos citado, desarrollaría un interesantísimo reportaje sobre la Semana Santa sevillana, toledana y murciana. Unos trabajos que, a pesar de ser encargos oficiales a instancias de la Dirección General de Turismo con objeto de confeccionar carteles turísticos, mostraban un sentido bastante alejado del boato y solemnidad que pretendía transmitir la administración a los referidos actos en pleno desarrollo del denominado Nacionalcatolicismo. Es por tanto, un conjunto de imágenes –las de Català-Roca y el propio Ricard Terré– muy diferente del realizado por el fotógrafo sevillano Luis Arenas Ladislao (1911-1991) que, con sus libros *Semana Santa en Sevilla* (1947) o *Sevilla eterna* (1973), representaba esa visión más

oficialista, más cercana al boato referido antes, buscando un componente más impactante y emocional a partir del protagonismo de pasos y procesiones.

En el caso de Català-Roca y Terré, se destacan momentos particulares, intermedios, descansos, expresiones de rostros, acciones banales, presencias aparentemente ignoradas, que el objetivo del fotógrafo sabe y puede captar, a veces indiscreto, otras veces con el conocimiento y la participación de los protagonistas. Por todo lo dicho, se descarta la visión sacralizada y trascendente en favor de una celebración más humanizada, interiorizada e íntima, evitando el uso de recursos como contraluces, etc., que añadan a las imágenes un ingrediente más emocional y teatralizado.

Más adelante, en 1965, seguirá con esta pauta Francisco Ontañón en su reportaje sobre la Semana Santa publicado por Lumen con el título *Los días iluminados*, junto con textos de Alfonso Grosso, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre o José Manuel Caballero Bonald, entre otros.

Finalmente, Cristina García Rodero, heredera de esta tradición, y ahondando en la reformulación del reportaje costumbrista, lleva a cabo a partir de los años setenta una singular revisión de las fiestas, tradiciones y costumbres españolas, y, con ello, como dice ella misma, con palabras que nos recuerdan mucho las premisas de Terré: “*fotografiar el alma misteriosa, real y mágica de la España popular con pasión, amor, humor, tensión, rabia, dolor, con verdad. Los momentos más intensos y plenos de vida de personajes tan simples como irresistibles, con toda la fuerza interior...*” (García Rodero, 1989).

Dentro de estas costumbres citadas, García Rodero se ocupa de buena parte de las vivencias relacionadas con la religión, de la que ofrece su lado más irreverente y espermético, no exento en ocasiones de cierta valoración crítica. Ese lado irreverente, centrado en la Semana Santa, puede quedar

ilustrado en su célebre *Las potencias del alma*, tomada en Puente Genil (Córdoba), en 1976. O como sucede en la curiosa romería de Santa Marta de Ribarteme, en As Neves (Pontevedra), donde la fotógrafa recoge a los participantes que portan ataúdes con los penitentes vivos. Una temática de la que también se ocupa Terré y que igualmente está presente en la exposición.

Así en efecto, volviendo con el fotógrafo catalán, encontramos temas muy diferentes pero que son tratados de la misma manera honesta y directa: desde el reportaje de cariz antropológico sobre la matanza del cerdo (años sesenta), hasta este aspecto de las creencias populares (romería de Santa Marta o imágenes de la práctica de los exvotos de diversas poblaciones gallegas), pasando por la vertiente más luctuosa de las viudas del mar en localidades costeras portuguesas o la más lúdica del Carnaval. Obras estas últimas más cercanas en el tiempo, junto con otros trabajos, de indudable resonancia polémica, como los centrados en la presentación de las deficiencias mentales y físicas (*Os nenos de San Francisco*, Vigo, 1998).

Por último, la muestra se cierra con algunos ejemplos, también fechados a lo largo de 1997-1998, pertenecientes a la serie *Mort poética de les coses petitas*, de muy diferente resolución a lo comentado hasta ahora desde el punto de vista genérico y significativo, en que el autor se centra en detalles particulares de la cotidianeidad que pueden pasar desapercibidos para la mayoría pero que generan una (pequeña) realidad de sugerentes apariencias; fotografías que nos recuerdan a las combinaciones extrañas de objetos, a esa cotidianeidad reinterpretada y reaprovechada que genera en sus composiciones Chema Madoz.