Donación Salvador Victoria

El soporte que el Museo de Teruel viene dando a la Fundación Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora desde su apertura en 2003, ha permitido el funcionamiento ininterrumpido de esta institución, especialmente en momentos difíciles como el que atravesamos. El agradecimiento de la viuda del pintor, Marie Claire Decay de Victoria, se materializó en 2011 con una generosa donación al Museo de Teruel, dependiente de la Diputación Provincial, de 43 obras de su propiedad, que recoge todas las etapas de la prolífica producción de su marido.

Con tal motivo, el **Museo de Teruel** organizó una exposición entre abril y mayo del 2011 con la totalidad de las obras recibidas: óleos, gouaches, serigrafías, aguafuertes y aguatintas.

La buena acogida de aquella muestra impulsó al **Museo Pablo Gargallo** a solicitar las obras de esta donación, para la exposición temporal que pudo verse en el museo zaragozano entre junio y octubre de 2012.

Ésta es la tercera ocasión que tenemos para disfrutar de esta exposición, convertida ya en itinerante, que viaja ahora hasta la Sala de Exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz. La sala, dividida en dos plantas, se ubica en los antiguos depósitos de agua de la localidad, una robusta construcción de 1927 que, perdida su función original, el consistorio alcañizano ha sabido transformar en un nuevo espacio expositivo cargado de una sugerente atmósfera.

Salvador Victoria Marz (Rubielos de Mora, 1928-Alcalá de Henares, 1994) fue uno de los principales pintores españoles que en la segunda mitad del siglo XX protagonizó uno de los momentos de mayor efervescencia plástica en torno a la corriente abstracta. La donación incluye obras de sus primeros años, fechadas a principios de los años 50 del pasado

siglo. Algunas corresponden a su etapa más combativa, desplegada durante su estancia en París entre los 50 y los 60, que le valió su selección para la **Bienal de Venecia** en 1960 y la **Bienal de Sao Paulo** en 1967, uno de los periodos más interesantes del pintor. Las obras pertenecientes a los 70 reflejan el encuentro con la abstracción geométrica y el tránsito hacia un discurso más lírico, que en los rescataría muchos de los elementos gestuales de su época parisina. Las obras de los 90 son las de la consolidación de su particular lenguaje: la hegemonía de los círculos y esferas que van depurándose poco a poco del gesto y del color, hasta convertirse en serenas composiciones, provistas de un aura evanescente. La muestra se cierra con una cuidada selección de por serigrafías, aquatintas obra gráfica formada aguafuertes, fechadas entre 1969 y 1994, año fallecimiento.

Las obras recogidas en esta exposición nos hablan de la evolución de un artista que fue fiel en todo momento a la experimentación y a la búsqueda de nuevas corrientes alejadas de lo comercial. "Sentí la abstracción como un camino de pureza", expresaba en uno de sus textos, como una máxima que orientó toda su actividad creadora. Su legado puede disfrutarse en el museo al que da nombre en su localidad natal, el Museo Salvador Victoria, otra muestra más de la generosidad de su mujer Marie Claire Decay: una donación de 248 obras, valoradas en cerca de 2 millones de euros.

Teruel. Sendero de

Abstracción

Hasta el 7 de abril próximo puede disfrutarse de la exposición "Teruel. Senderos de abstracción", una muestra ecléctica que reúne a 12 artistas turolenses o afincados en Teruel, bajo el denominador común de la abstracción.

La exposición recoge dibujo, serigrafía, pintura, escultura e instalaciones de artistas de varias generaciones con una horquilla temporal de 80 años, los que separan al maestro **Pablo Serrano** del artista más joven del grupo, **Javier Mor**.

Junto a la obra de dos de los artistas turolenses que más contribuyeron a la renovación de la plástica en la provincia, **Salvador Victoria** (Rubielos de Mora, 1928 — Alcalá de Henares, 1994) y **Pablo Serrano**, (Crivillén, 1908 — Madrid, 1985) la exposición presenta una panorámica del arte turolense entre dos siglos, desde una selección de 12 artistas, que transitan por distintas disciplinas, formatos y discursos estéticos, con el denominador común de la abstracción.

Enrique Trullenque (Alcañiz, 1951 — 1990), encarna a la perfección aquel espíritu combativo, creativo y emprendedor de Serrano y Victoria. Pintor de trazas expresionistas con ecos de la misma abstracción francesa de los 50 que sedujera a Victoria, la obra de Trullenque se desliza entre el signo, la geometría orgánica y la exaltación del color, imprimiendo a sus telas la misma vitalidad que irradiaba su personalidad. Su papel en la integración del arte contemporáneo en la programación del Museo de Teruel, fue decisiva.

El recuerdo de **Gema Noguera** (Barcelona, 1965 — Beceite, 2008), a través de una de sus obras más líricas de la *Serie Color*, nos devuelve la imagen de su sonrisa, y su vitalidad emprendedora, que cristalizó en el proyecto de transformación de la **Antigua Fábrica Noguera** de Beceite, en un centro de arte para la creación y exhibición de arte contemporáneo. Quienes

trabajamos en proyectos de esta índole en el medio rural, sabemos muy bien las dosis de entrega y utopía necesarias para sacarlos adelante. A **Gema** le sobraban. Todo lo que hagamos por recordar su compromiso con el arte y el territorio turolense será siempre poco.

Gonzalo Tena (Teruel, 1950), tiene tras de sí una larga trayectoria creativa y expositiva que le convierte en el principal artista en activo de la plástica turolense. El carácter introspectivo de su obra nos sorprende en cada nueva exposición, con la búsqueda de nuevos materiales que den soporte a su vibrante lenguaje plástico. Guiado por el gesto y un automatismo cercano a la escritura oriental, la seriación, la repetición y las variaciones, presiden estas últimas piezas inspiradas en la lectura de las obras de Swedenborg.

Fernando Laredo (Tuy, Pontevedra, 1953), rinde en esta exposición un homenaje explícito a Salvador Victoria, realizando una exquisita traducción de dos de sus cuadros al formato escultórico. La luminosidad de las esferas y las veladuras de la pintura de Victoria encuentran su correspondencia en el juego de pliegues, cortes y aperturas del acero de las esculturas de Laredo, dejando patente su domino de la deconstrucción y el lenguaje espacial.

Fernando Novella (Teruel, 1963), continua indagando en las posibilidades estéticas de los materiales encontrados. Avezado observador de estas cualidades en los objetos que le rodean, presenta dos composiciones realizadas con maderas de pallet. Una, un díptico cercano a algunas de las composiciones de Paul Klee, y la otra, más elaborada, generando un espacio dislocado, a base de elementos geométricos meticulosamente desordenados, en uno de los rincones de la sala.

Fabricar objetos de previsible funcionalidad es la tarea que ocupa actualmente a **Gabriel Fuertes** (Cabra de Mora, 1963), que sigue trabajando con el mismo rigor al que ya nos tiene acostumbrados. Las referencias al repertorio formal de nuestro

entorno más próximo, como el mobiliario, máquinas u otros artefactos, están en muchos de los elementos de sus obras, que cristalizan en propuestas constructivas de inquietante apariencia.

Carlos Domingo (San Agustín, 1969), desarrolla en sus obras una notable capacidad de traducción de elementos de la naturaleza a su particular lenguaje plástico, técnicamente impecable, dotándolos de una nueva personalidad, no exenta de cierto hermetismo, que consigue atraparnos en el enigma de sus indescifrables claves.

Gesto, materia y una sugerente espacialidad, presiden la obra de **Beatriz Bertolín** (Albentosa, 1976), en la que deja patente su dominio compositivo. La fuerza de los relieves y aperturas se atenúa, acertadamente, con la contenida vibración lumínica de la superficie, generando una sensación de sosiego que nos invita a sumergirnos en su contemplación.

Javier Mor (Manzanera, 1988), despliega una mirada ácida y reflexiva sobre la puesta en escena del ceremonial religioso. El atrezzo, los ornamentos litúrgicos y el marco escenográfico en el que se desarrolla, tan cercano al teatro y el mundo del espectáculo, son, para Mor, el mejor soporte para lanzar una mirada crítica, desde la plástica, sobre el boato y la parafernalia religiosa.

Por último, se incluye también en esta muestra un tríptico de la serie *Del vacío*, *del silencio*, una de las obras perteneciente a mi trabajo plástico en torno a las minas de **Ojos Negros**, que no había expuesto hasta ahora en **Teruel**. El carácter telúrico de estas composiciones remite al potencial estético de este enclave turolense, que continúa con su proceso de transformación hacia un lugar de encuentro para el arte y la cultura.

Sobre collage y Arte: Ignacio Mayayo

Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a sus productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora

Walter Benjamin, El autor como productor, 1934

Son muchas las horas, días, meses y años que he dedicado a la investigación del collage, y tanto por mi propia experiencia historiográfica como por los contenidos estudiados, puedo afirmar que "investigar" es el verbo más apropiado para aproximarse a este fenómeno, aunque muchos lo prefieran llamar registro de expresión, género plástico, visual e incluso artístico. Al contrario de todo esto, creo firmemente que el collage constituye un fenómeno histórico derivado de la Revolución Industrial, ante el cual una serie de creadores y no creadores respondieron con firmeza y coherencia, al menos en un primer momento en la primera mitad del siglo XX. Ellos fueron los que se propusieron buscar nuevas entidades para un mundo que ya había sido fragmentado, tamizado, triturado y destilado por los valores de cambio del mercado abstracto e imperante. Por esta razón y en contra de lo afirmado en multitud de ocasiones, por ejemplo por la "descontextualización" aludida por el historiador Jaime Ángel Cañellas en relación a la

"resemantización" de los elementos que componen los collages de Ignacio Mayayo expuestos recientemente en la Casa de los Morlanes del Ayuntamiento de Zaragoza (aunque como veremos más adelante en relación a los medios y soportes materiales empleados, en su caso esta afirmación no deja de resultar evidente), el collage constituye un medio objetivo de búsqueda y construcción de nuevas unidades para fragmentos de existencias perennes, por lo que exige, a pesar de la aparente contrariedad que esto conlleva, identificar de manera directa el descubrimiento con la construcción y la invención. La investigación pronto nos conduce a la experimentación, al menos en los términos que Walter Benjamin exigía al fotógrafo y al escritor que debe fotografiar lo que ve: "superar la estéril contraposición entre forma y contenido". Quizás sea con el collage que esta necesidad se revela más clara, porque sus propios medios técnicos y materiales empleados son los que configuran su contenido. Tal y como creían firmemente Boris Arvatov, Aleksei Gan y los constructivistas rusos, la forma debe desprenderse de las facultades del material empleado con el fin de superar las limitaciones físicas y sociales. Y esta urgencia impuesta por la modernidad propia de la vanguardia histórica, no fue abordada sólo por el productivismo de la antigua Unión Soviética o por las corrientes constructivistas centroeuropeas; también lo encontramos en los mejores collages surrealistas de Max Ernst, Georges Hugnet, E.L.T. Mesens, Max Bucaille, Stirsky, Raoul Ubac y de nuestro Alfonso Buñuel, pues en todos ellos es la realidad inmaculada, nouménica v misteriosa la que se transfigura en lo Maravilloso mediante los dialécticos encuentros de los fragmentos y sus vivencias solidificadas.

Todo esto nos obliga a valorar y reconsiderar el collage respecto al Arte, como una respuesta nacida a partir de

la incapacidad de este último ante las necesidades de la Era Industrial: el reconocimiento de los objetos y de realidades inéditas, inhóspitas las nuevas misteriosas, esto es, alienadas según el propio sistema de producción capitalista basado en el fetichismo de la mercancía. La unión de la forma y el contenido es el primer paso firme que podamos dar hacia nuevas unidades reales con las que reconstruir un mundo olvidado tras los escaparates de las entelequias. Más que nunca, el paisaje no se representa ni se compone. Se construye. Rescatamos a Paolo Uccello y Piero della Francesca, mas no ya para someter el mundo a la comedia de la razón, sino para ensamblar en calidad de afirmaciones que niegan las contiguas, fragmentos solidificados experiencias perdidas. La mimesis pictórica ya no es un medio de conocimiento racional o irracional, ni siquiera de representación, sino que, tal y como se antepone el valor de cambio sobre la realidad de la producción y del uso, oculta a esta última hasta desecharla.

En verdad, la pintura encuentra su función alienante en su singularidad, en su aura tal y como diría Benjamin. Ella aporta a la producción seriada de la nueva realidad, un retorno nostálgico a los tiempos heroicos, que es lo que la burguesía ansía realmente: la sangre azul única, el poder del apellido, la patente. Aborrece sus propios medios de producción, y por eso se aleja, se protege y se esconde de ellos. Los reserva para la mano de obra asalariada. Sólo tras haber logrado una fotografía artística enriquecida con las categorías de la pintura y de la escultura (composición, volumen, armonía, moraleja, pintoresquismo, sublimidad y otras chucherías de la autocomplacencia), ha sido capaz de colgarla en las paredes de sus acogedores hogares.

En este contexto encontramos una rápida evolución del collage que marca la diferencia existente entre los

pioneros papiers-colles cubistas de Braque y Picasso, consagrados a la contraposición entre la realidad y la representación, entre la forma y el material hasta desvelar la realidad misma de la pintura-, y la asunción plástica de los modos actuales de reproducción mecánica gracias a los fotomontajes de vanguardia y los collages de Max Ernst, los cuales fueron evolucionando hacia la conformación compacta de nuevas realidades congruentes con su época, pueden al día de hoy reproducirse hasta el infinito una vez destilada la imagen en una suerte de alguimia matérica que el artesanado del celuloide y del fotograbado ya conocían bien. Sus productos ya no deben ser considerados artísticos, a menos que, como ya advertía Man Ray en relación a la fotografía, envejezcan como el vino hasta erigirse con la calidad del Arte, dado que en la actualidad este concepto tiene más de denominación de origen que de un valor social real, como una ciega etiqueta de garantía en un desconcierto generalizado y universal sobre la procedencia de las cosas, paradójicamente en una época que se jacta de haber alcanzado las cimas del conocimiento hasta aburrirse en un espacio vacío.

Los collages presentados por el magnífico dibujante aragonés Ignacio Mayayo en la Casa de los Morlanes durante estos dos últimos meses, ha llenado este vacío con paisajes compuestos de líneas de horizonte, referencias a conocidos artistas y obras maestras, interiores ilustres en perspectivas y composiciones murales en friso en concordancia con los grandes formatos empleados, no excesivos para la pintura pero poco habituales en el fotocollage. Las habituales dimensiones reducidas de estos últimos, a excepción de los grandes murales de propaganda política como el Doceavo Año de la Era Fascista de Xanti Schawinsky de 1934, nos resultan tremendamente significativas siempre

que conozcamos los originales, claro está. Tan sensibles como somos hoy en día, -nosotros los consumidores-, a formatos y sus prestaciones, éstos los hacen sospechosos de manipulación "portátil". Esta idea no está mal encaminada, dado que su manejabilidad facilita su reproducción por serigrafía, fotograbado, offset e incluso la fotocopia, lo que respalda la idea de Max Ernst corroborada por el historiador Werner Spies y por sistemas de Trabajo de los collagistas y fotomontadores vanguardistas de segunda generación como John Heartfield, Moholy-Nagy, Cesar Domela, Karel Teige, Lajos Kassak, los soviéticos Gustav Klucis, Rodchenko Stepanova, El Lisitski, los hermanos Sténberg, etc., de que es la reproducción por alguno de los sistemas existentes, -y no el único original-, el que aporta el resultado final del proceso de trabajo, porque es en las innumerables reproducciones donde se homogenizan los tonos, las facturas, desaparecen las diferencias de grosores de los recortes al actuar por superposición, etc. Ello acaba definitivamente con la consideración noble de los materiales perdurables que sustentaba la idea del monumento clásico y la superioridad de las Bellas Artes. Por eso el fotocollage, en tanto que variante del collage y a pesar de reducirlos en un mismo soporte para extraer la imagen (a diferencia de los ensamblajes o de los papiers collés), inicia su proceso de elaboración en una meditación material antes de alcanzar la libertad iconográfica, la cual se desprende siempre de los materiales empleados. En caso contrario, continuaríamos comportándonos como aquellos pintores académicos de los siglos XIX que, tras industrialización del óleo en tubos metálicos, actuaban obviando los recursos materiales empleados y los procesos de elaboración de los pigmentos recurridos por los pintores gremiales anteriores, lo que les impedía acceder a una amplia gama de posibilidades que la industria, -emergente en su momento-, era capaz de

extender hasta la infinitud una vez liberada de las ataduras del mercado. Y lo que resulta más grave todavía: desligaron la relación necesaria entre los iconos con el material del que están constituidos a través de las formas resultantes, tan importante como el empleo de veladuras en los pliegues pintados o en la baja niebla de un amanecer soleado invernal. Como arranque de esta argumentación nuestra recordamos que el collage, desde que Braque y Picasso introdujeron en el recinto sagrado de la pintura las páginas reproducidas y reproducibles de la prensa, ha ido unido siempre de manera muy estrecha con la revolución que han supuesto los medios de reproducción mecánica, pese lo que les pese a las manías teóricas y a las nostalgias de puristas como Clement Greenberg. Incluso los collages de Ignacio Mayayo obtienen un resultado mucho más definitivo en sus reproducciones en el catálogo de la exposición, y eso a pesar de la calidad lumínica y cromática de las ilustraciones y de la resolución "dibujística" y pictórica de los originales, diferencia de la condición provisional de los fotocollages de las vanguardias históricas a la espera de ser reproducidos en carteles y ediciones posteriores.

De hecho, hoy en día la reproducción por escáner permite la reproducción mediante plóter, lo que supone aunar los valores democráticos de la reproducción tal y como los expuso Walter Benjamin (la democracia comienza en la materia y la economía, no en las declaraciones abstractas de un sistema jurídico de procedencias históricamente turbias), con las ventajas monumentales de las grandes escalas. Es curioso que el ejemplo de Xanti Schawinsky antes citado fuese continuado por el maestro nuclear y patafísico Enrico Baj, quien se jactaba de haber realizado hasta la fecha (1972) el collage más extenso del mundo: un reinterpretación del Guernica de Picasso en el que, como el gran Mussolini de

Schawinsky, aparecen los fascistas que maltratan y desfiguran a los personajes picassianos a modo de desvelamiento del proceso creativo (en el Guernica no vemos la Legión Cóndor). Evidentemente, este antimonumento se alimentó no de imágenes y sí de las medallas militares y de los objetos y materiales de mercería habituales en los collages de Baj. Éste último pertenecía a toda una generación de artistas plásticos que tras la II Guerra Mundial retomó la fisicidad de los materiales para rescatar bien la unidad del arte (Jean Fautrier, Georges Mathieu, Simon Hantaï, etc.) o bien la presencia física de la poesía tras el imperio de la imagen (CoBrA o la pintura nuclearista italiana).

No obstante, este encuentro entre el Arte reproducción mecánica que apreciamos en la última serie de collages de Ignacio Mayayo, se produjo de manera espectacular en la presentación en 1956 del original del famoso collage de Richard Hamilton Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?en la exposición This is Tomorrow de la Whitechapel Gallery de Londres, lo que continuaron en los Estados Unidos las serigrafías pop que, invirtiendo la confrontación, presentaron como Arte (con su cromatismo y fetichismo) la reproducción mecánica. Los artistas pop no dejaban de ser eso: artistas. Lejos de constituir una afrenta a la pintura pura del expresionismo abstracto representado flacamente americano por las reinterpretaciones de Greenberg, rescataron disociación entre el material y la forma, o entre la técnica y la imagen, algo que podemos observar en la exposición de Mayayo, cuyas manipulaciones iconográficas se aproximan más a la "crítica de la realidad" del acrílico del Equipo Crónica, la cual, frente a la objetividad de las síntesis objetivas de Josep Renau deudoras de las imágenes de Heartfield confeccionadas para la revista comunista A.I.Z., y a pesar de las

opiniones de Vicente Aguilera Cerni por ejemplo, desmiembran la realidad en un nuevo caos benaventino previo a las violentas espirales de imágenes de consumo de los collages del islandés Errò.

La carrera artística de Ignacio Mayayo ha destacado sobre todo por sus habilidades para el dibujo, resuelto en una iconografía calificada en muchas ocasiones de surrealista, aunque más propia de las "mitologías individuales" de las décadas de 1960 y 1970, las cuales recorrieron las imágenes de la neofiguración española con pintores como José Hernández o Manuel Boix, cuyos dibujos historicistas encuentran eco en otros aragoneses como Natalio Bayo, Pedro J. Sanz o los primeros Sergio Abraín y Enrique Torrijos, más propios de las arrugas barrocas y caprichosas de Francis Bacon, -en los términos de Deleuze, - que de la objetividad maravillosa surrealista. Además de algunas muestras previas en la exposición colectiva celebrada hace poco en el barrestaurante de Zaragoza La Topera, conocí un collage de Ignacio Mayayo resuelto en un estilo ernstinano y presentado en la exposición de mail art "Surrealismo y Mar" celebrada en la galería Gregorio Millas en 1994, y otro infográfico confeccionado para las intervenciones sobre el plano de Zaragoza que demandaba la exposición colectiva "Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008" organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos y el Ayuntamiento de Zaragoza en la sala de exposiciones de Cajalón en 2009. Este último medio se prestaba mejor a la construcción de la imagen, aunque su empleo en aquella ocasión tampoco dejaba de resultar artístico por su elevada aportación voluntarista y personal. Este hecho es apreciable en las obras de su última exposición en la Casa de los Morlanes: en ellas ha sometido a un mismo soporte de calidad fotográfica todas las imágenes seleccionadas según las necesidades de sus composiciones, porque en este tipo de collage, sea cual sea la técnica recurrida, no se construye ni se interviene, sino que todavía se compone. Sin embargo, el empleo de las tijeras no es lo mismo que el del carboncillo, la pluma o el pincel: exige una valoración previa de los materiales a recortar, y es ahí precisamente donde reside la magia del collage, aunque se trate como en este caso de un fotocollage, ya que no sólo afecta al material de la producción.

A diferencia de su uso meramente propagandístico por el intenta ocultar su origen y presentar el fotomontaje como una veracidad, el collage construye y desvela nuevas verdades mediante el encuentro dialéctico de los fragmentos. Y esto es así incluso con el fotomontaje político de John Heartfield tal y como ya advirtió el filósofo polaco Günther Anders, aunque este pionero fotomontador no procediese por disparidad material como ocurría con el collage cubista y expresionista. Esto habría sido imposible dado que trabajaba sobre un único soporte al someter todo el conjunto a una misma reproducción. Se trataba de enfrentar dos realidades que el sistema abstracto que administra la vida nos lo ofrece de manera aislada. Nuestro deber existencial, seamos artistas consiste en confrontarlos, porque es éste el mecanismo por el que hacemos frente a la existencia disfrutamos. De este modo luchamos contra la alienación, antes natural y ahora social. Y según esto, la elección disociada de un soporte material por parte de Ignacio Mayayo no sólo afecta a lo visible, a las disparidades cromáticas, a los recortes irregulares, a los diferentes grosores del soporte, a la visibilidad de las fracturas físicas mismo material, sino también de un representación literaria de la Historia carnicería y su atribución a unos pocos personajes históricos, únicos y contrarios a la responsabilidad

histórica de cada uno de los ciudadanos del mundo. En los collages y fotocollages de Max Ernst, E.L.T Mesens, John Heartfield, Hannah Höch, Josep Renau, Manuel Monleón, etc., el descuartizamiento se produce en cambio cuando la historia no corre y se estanca, cuando los conductos por los que discurre se obstruyen por la acción de unos pocos bien asentados sobre la verdadera casquería de este presente eterno nuestro, y de la que sólo no liberaremos con la toma de conciencia de las responsabilidades históricas de todos los ciudadanos. Sólo así la Historia volverá a ser accionada. Hasta ese momento el collage y su dialéctica seguirán siendo necesarios si queremos progresar en el desvelamiento de la verdad y contribuir a la liberación de la Historia congelada, paralizada y acumulada como el capital. Así como la realidad es reificada en forma de mercancía, la Historia también es presa de la solidificación de la pintura y del resto de las Bellas Artes, monumentales, hieráticas, secas, solidificas y petrificantes.

Mayayo no ha empleado las tijeras para lo que sirven, para vivificar los cadáveres a partir de los límites del ojo humano y desvelar las contrariedades de un mero positivismo mercantil. Por el contrario, ha delineado siluetas para así escindirlas de la realidad tal y como procede el arte más voluntarista. Pero no lo olvidemos: el collage es un medio de expresión objetivo por el que el material se revela, y no el collagista, dado que éste no actúa en calidad de artista. Todo el mundo puede hacer un collage como la poesía que debe ser hecha por todos, y no son las plumas de un ave ni las de un pintor lo que hace a un collage, ni siguiera sus colas, sino la realidad, maravillosa una libre de vez representaciones que la apresan hasta ocultarla.

Voluntad de Suerte de Alberto Gómez Ascaso

Las esculturas de Alberto Gómez Ascaso en la Lonja llaman la atención por su total renuncia a cualquier juego de color, movimiento o pasiones; quizá aún más estos días, contrastan con las polícromas imaginerías religiosas vestidas con barrocos ropajes que procesionan en el exterior. Unas y otras tienen en común una pose extático y místico; pero Gómez Ascaso confiesa en un texto explicativo que él no es creyente, ni concibe otra vida que esta que tenemos, sin por ello renunciar a altas metas, así que define su ambición en una Volonté de chance, citando las interpretaciones de Nietzschepor Georges Bataille. Siempre me han parecido muy mentales las estatuas introspectivas de este escultor y profesor de filosofía, quizá por sus títulos metafísicos; pero en esta ocasión me ha encantado también encontrar abundantes alusiones histórico-artísticas: él afirma en el citado texto escrito en los muros de su exposición que ha intentado en vano rastrear en arte de otras épocas la "voluntad de suerte" que da título a su muestra. Ahora bien, la imagen del folleto reproduce de espaldas su Venus sin espejo, para hacer bien patente que esta obra suya reciente homenajea al famoso cuadro de Velázquez conservado en la National Gallery de Londres. Sus figuras tumbadas, de hecho, parecen retornarle más aún a un gusto clásico que nunca había abandonado del todo, y aunque la esbelta delgadez femenina que se ha convertido en su imagen de marca quede aparentemente lejos del tipo de mujer favorito de Maillol, es evidente el poderoso influjo de la Escuela de París, curiosamente no tanto de parte de Giacometti como de Modigliani, de quien quizá ha tomado el gusto por retratar figuras con las cuencas oculares vacías, como la de su musa, Jeanne Hébuterne, a la que dedica Gómez Ascaso una de las

primeras esculturas de la exposición. Pero no sólo le entusiasman las vanguardias francesas de principios del siglo XX, como prueba el título *Le temps des cerises* (una canción que hicieron famosa los Communards de 1871); por otro lado el magisterio de Pablo Gargallo también queda bien patente, en esculturas tan hermosas como *La suerte*, de 2003.

La Lonja es una sala de consagración, y Alberto Gómez Ascaso ha superado con nota este reto, pues la gran altura del salón no se apodera de las piezas, alguna de ellas de dimensión monumentales. Por cierto, ya que hay algunas piezas que corresponden a estatuaria urbana, hubiera sido oportuno que las cartelas identificativos incluyeran a veces una foto de las versiones instaladas en las calles de Zaragoza, Huesca, Alcañiz, etc... Aunque lo más reprochable es que las parcas cartelas a veces no se han colocado de forma clara, cuando se agrupan verticalmente en la pared, de manera que puede haber confusiones en la identificación de cada pieza, sobre todo si el título es más o menos alegórico y no da pistas para reconocerlas (es lo que ocurre con La Libertad y Decisión, de general la instalación es 2005-2006). Con todo, en irreprochable, reuniendo las grandes estatuas en un espacio central, mientras que quedan en recovecos más íntimos las pequeñas y más poéticas, que son mis preferidas (como la exquisita La joven del aro, de 2006), mientras queda separado en dos puntos distantes lo más anodino, esos retratos de busto que son simplemente correctos (con alguna deliciosa sorpresa, como es la cabeza de niña titulada *Mariana*). A mí me parece el menos afortunado el de Miguel Fleta, precisamente el más grande; en realidad casi todas las esculturas de mayor tamaño resultan algo decepcionantes comparadas con la poética de sus bocetos o versiones menores: basta comparar por ejemplo la titulada *Plenitud*, con su versión monumental, *Ángela*. Pero si la inspiración parece difuminarse al aumentar el tamaño, al menos quedan más patentes los rasgos de la modelo, una mujer madura, desmintiendo las polémicas que le acusaban de retratar jovencitas anoréxicas. A propósito, una interesante novedad de

esta exposición ha sido comprobar que en estas figuras desnudas de títulos abstractos, a la manera de las de Carl Miles o del último Rodin, el escultor aragonés ha incluido ahora un par de personajes masculinos: Hombre con gato soñando a Baudelaire y Joven Dionisos, ambos de 2012. Quizá el siguiente reto iconográfico de Gómez Ascaso sean los niños; con ellos ganará sin duda más expresividad y vitalismo su escultura tan intelectual, tan fría.

Cristina Herrera

Hemos podido ver en la sala CAI Barbasán a Cristina Herrara con sus simpáticos cuadros llenos de colorido que destilan amor, camaradería, compañerismo...

Expresivos retratos de personajes cotidianos, familias, niños, parejas, que pasean, se besan, toman el sol, quieren alcanzar la luna o contemplan las estrellas. Muchas veces acompañados de animales domésticos: perros, gatos, tortugas, pájaros.

Un mundo lúdico, a modo de ilustraciones de cuentos que relatan la vida diaria de gente feliz, llenos de optimismo y festividad, veladas románticas, paseos en la ciudad o campestres, vacaciones... Besos, besos y más besos, abrazos, amor.

Sus lienzos son ventanas a las que nos asomamos para ver escenas íntimas: un divertido sofá a rayas donde se abrazan y besan una pareja, acompañados de algo tan común y doméstico como una maceta y un gato que mira al espectador, la mesa con platos y copas y una vela, el hombre sentado en la cama contemplando a su pareja que duerme, Instantes, vivencias…

Dameros de personajes que muchas veces desbordan su cuadrícula para invadir la de otros.

La técnica es casi siempre óleo, muy importante es el color, llamativo, de gran viveza, que a la autora, como ella misma explica, le ayuda a plasmar sentimientos y a dar un toque de humor. Rojos, azules, verdes intensos, rosas, violetas, lilas, morados, naranjas, amarillos...

La felicidad está en la simplicidad, en los pequeños placeres, en ver el lado bueno de las cosas, mirar la vida sin resentimientos. Se trata de una pintura amable, en la que no hay denuncia, sólo, y ya es bastante, nos quiere hacer recapacitar sobre la bonanza de la vida sencilla y transmitirnos La alegría de vivir.

Una retrospectiva. 22 años de la Sala Juana Francés

La práctica artística de las mujeres a través de la creación de arte y de los significados de sus artefactos culturales desempeña un papel bien determinado dentro de nuestra cultura actual (Barrie, 1998: 13)

Esta muestra se encuentra inscrita dentro del II Festival Miradas de Mujeres, impulsado por MAV (Asociación Mujeres en las Artes Visuales) asociación de ámbito estatal conformada por profesionales del ámbito de las artes visuales en España comprometidas con una visión del arte equitativo y no discriminatorio por su razón de género, impulsando la igualdad entre hombres y mujeres. Este festival surgió en el 2012 con la intención de potenciar y visibilizar el papel realizado por la mujer en todos los ámbitos profesionales de las artes

visuales contemporáneas, desde la creación al comisariado, la crítica o la investigación.

El II FMM se desarrolla en trece comunidades autónomas en todo el país y en él participan más de trescientas mujeres artistas en exposiciones, coloquios y conferencias. Por lo que el marco en el que se ubica esta exposición, la traslada y pone en valor en el paisaje artístico nacional. En palabras de la comisaria de la exposición Paula Gonzalo: "La Sala Juana Francés ha apostado desde su nacimiento en 1990 por la mujer artista y las reflexiones artísticas en torno al género y la identidad. Motor de la cultura aragonesa, ha acogido proyectos artísticos de máxima actualidad en el panorama español que han acercado a la ciudad de Zaragoza el arte contemporáneo del máximo nivel".

Las obras que se muestran en la exposición pertenecen a una selección de las obras más representativas exhibidas en la sala a lo largo de estos años. Y aunque la discriminación positiva se ha realizado en pos de abanderar la creación artística de las mujeres artísticas, también se ha contado con la colaboración de artistas varones dentro de un discurso de denuncia de la desigualdad de géneros, o cuestiones que afectan a la mujer y su identidad.

La exposición se articula en torno a cuatro bloques temáticos: Identidad, Cuerpo, Violencia de género y Nuevas Masculinidades.

La identidad como búsqueda de la configuración del "yo" femenino, como constructor social y cultural, conformado por la memoria, las vivencias, el yo emocional y el racional, la relación con el medio, el entorno y con los demás.

El Cuerpo de la mujer es sin duda un tema de reflexión muy intenso en el arte contemporáneo, donde consciente de su singularidad biológica lo utiliza como vehículo fundamental de comunicación artística, como medio de creatividad y expresión,

así como su relación corporal con el espacio que habita, la revisión de los cánones de belleza establecidos socialmente, la presión a la que se somete el cuerpo femenino, los estereotipos y el dolor como mutilación del cuerpo.

La violencia de género conforma el tercer bloque expositivo, en palabras de la comisaria: "desde el arte deben crearse nuevos referentes que destruyan los estereotipos que fundamentan y apoyan la violencia de género, imágenes alternativas de igualdad y respeto, como las que se ven en la exposición".

El cuarto y último de los temas planteados es las nuevas masculinidades, tema incipiente ya en los años noventa en la escena artística contemporánea, cuando tras las largas reflexiones sobre la identidad femenina y la construcción de los géneros como estereotipos culturales, comienza a surgir el replanteamiento teórico sobre los modelos masculinos imperantes y su construcción identitaria, más allá de su orientación sexual.

En esta exposición se pueden ver obras de artistas contemporáneos como: Javier Joven, Mapi Rivera, Gema Rupérez, Eulália Valldosera, Sandra Montero, Jorge Fuembuena, Cecilia de Val, Lina Vila o Sylvia Pennings, entre otros.

Cabe destacar la labor de la comisaria de elección y exhibición de las diferentes obras, pertenecientes a artistas muy distintos en técnica y forma plástica de expresión, y cómo un diseño expositivo agrupado de un modo temático y no cronológico le otorga a la muestra una lectura muy pedagógica y visual, favoreciendo la transmisión de los cuatro bloques temáticos de un modo muy claro. Sin duda un reto para la joven comisaria Paula Gonzalo que ha resuelto fantásticamente en una exposición muy representativa y gráfica de la trayectoria de una sala de arte que es referente nacional en cuanto a su temática en torno a la mujer.

EXALATITTE de Jorge Usań

Jorge Usán es uno de los jóvenes artistas zaragozanos con mayor proyección internacional que reside desde hace años en Pekín, siendo uno de sus mayores impulsos profesionales la beca Pollock-Krasner que recibió el año pasado en Nueva York, una de las becas más prestigiosas de EEUU. En esta ocasión la galería Carolina Rojo lo acerca al público aragonés en el IAACC, Pablo Serrano.

La exposición *Exalatitte* está constituida por dieciséis obras de técnica mixta, y una obra diferente al resto, tecnológica, que le da nombre a la exposición.

En cuanto a las obras pictóricas, están concebidas como dípticos, diálogos conceptuales que generan una dialéctica visual y sutil. Estas obras de Usán son como pequeños micro universos donde adentrarnos en la pura contemplación, mundos por habitar. La mirada del espectador es impregnada por una inevitable curiosidad al intentar descubrir el modus operandi de estas obras tan sugerentes. Piezas bidimensionales donde el relieve y el volumen toman protagonismo, siguiendo la horizontalidad predilecta por el artista, pentagramas alegóricos donde colocar pequeños signos polifónicos en tinta china, indescifrables, como si de una armonía musical y estética se tratara, una sinfonía al fin y al cabo para los sentidos.

La superficie es trabajada minuciosamente, con mimo, nada es aleatorio, aunque pueda parecerlo en apariencia. Los huecos nos adentran en pequeños abismos por descubrir, que contrastan con las convexidades creadas en superficie, como si quisiéramos conquistar un nuevo paisaje desconocido para nosotros.

La creación de sus cuadros tiene su razón de ser en el proceso mismo, el cual toma un protagonismo vital en la presencia estética de sus obras. Un proceso creativo basado en el tempo que exige la propia materia, la preparación de los volúmenes y los huecos, horadados y tallados en la madera. Su envoltura en fieltro evoca un horizonte de manto nevado sobre el que es aplicada capa tras capa de pintura blanca, originando después volúmenes e imperfecciones sobre la linealidad de la superficie, de un modo meticuloso.

Se trata de la creación fundada en un tiempo pausado, donde los agentes orgánicos y naturales intervienen de un modo accidental pero controlado, como si la lluvia, el aire y el tiempo pudieran pintar ayudando al artista a otorgar a sus obras esa pátina que las hace únicas.

No puedo dejar de referenciar un halo dejado por Antoni Tàpies, sin duda un maestro que abrió la puerta a un tipo de creación pictórica donde la materia se convierte protagonista y el concepto a transmitir en apellido de la obra misma. Pero el proceso creativo de Jorge es algo más sutil, más delicado, se trata de la contención de esta línea creativa, donde la materia se divierte a sus anchas pero controlada, medida, paisajes a pequeña escala creados por el deshilachado del fieltro del soporte, el moho originado en los huecos de la superficie a la intemperie, pintado, matizado, creando así formas orgánicas imperfectas de gran belleza. Polvo de calcio con resina que se transforma en velos que se extienden entre las aristas, de telarañas a modo intencionadamente creadas, sin duda, la experimentación de la materia en estado puro.

La sutileza poética es el denominador común de todas las obras de la exposición. Contrastando blancos inmaculados con el negro profundo de la tinta china que nos sorprende en planos subyacentes, metáforas de universos paralelos creados por Usán. Su obra pictórica es una alegoría, sin duda a la poética del silencio. Un silencio metafísico, sugerente, sensorial,

que como "la música de las esferas" de Pitágoras, no se escucha pero se intuye.

Por otro lado, encontramos al final de la sala, sin duda la pieza estrella de la exposición, "Exalatitte" una obra multidisciplinar, realizada a caballo entre Zaragoza, Boston y Pekín, donde han colaborado el profesor Bo Rui Yi, jefe del Departamento de Ingenieriá de la Universidad Chin Hua, de Pekiń, y el compositor francés Benoit Granier, profesor del Dulwich College, de Pekiń.

Exalatitte es sin duda la obra protagonista, no sólo por su singularidad dentro de la exposición, sino también por su acertada ubicación donde confluyen las líneas de fuga de la sala. Al fondo, como si de un tesoro escondido se tratase. Es una pieza diferente por los materiales y su tratamiento, una obra tecnológica que es el contrapunto que el artista siempre busca, se trata del movimiento frente a la quietud del resto de las obras.

Es una pieza que se genera por y para el espectador, dado que a través de un sensor de movimiento, la pieza detecta la presencia del que mira y de un modo casi mágico se accionan una serie de servomotores que ponen en movimiento la escultura, diferentes piezas metálicas, curvas, que se proyectan hacia el exterior con un ritmo y orden diferente en cada ocasión.

Mediante software libre, Arduino, se consigue una variabilidad infinita de movimientos, que se alternan con diferentes fragmentos de sonido, cuya variabilidad también es aleatoria, generando una experiencia estética única para el que mira. Nunca se volverá a repetir lo que vemos y oímos, es generado por y para nosotros, sin duda una obra que hace reflexionar sobre la unicidad de la misma, la experiencia estética del espectador y su participación en la creación artística contemporánea.

Tal y como dijo Adorno: "El arte no se agota en lo que se puede hacer, si no que este proceso hace que la obra de arte tenga su lenguaje propio", (Adorno, 1983: 135)

En esta pieza, une el mundo orgánico característico de su creación artística, la madera tallada, a pequeña escala, dentro de estas pequeñas piezas curvilíneas metálicas, que invaden el espacio del visitante, como si quisieran mostrarnos un mundo interior escondido, mágico, que sólo nuestra presencia puede hacer desvelar.

Jorge Usán transforma nuestra mirada, no solo nos muestra sino que nos hace partícipes de la obra, y nuestra presencia pasa a ser la razón de ser de su creación.

Una antología monumental de la trayectoria como crítico en Heraldo de Aragón de Ángel Azpeitia

Si nuestra publicación, Ángel Azpeitia: Historiador y Crítico de Arte. Intensidad racial: 1932-2012, abordaba la biografía del Dr. Ángel Azpeitia y se enriquecía con testimonios de muy variadas personas, junto con sus numerosas publicaciones excepto las críticas de arte y otros textos en Heraldo de Aragón, el presente libro se centra en una amplia selección de críticas y reseñas en 738 páginas incluyendo el imprescindible índice y la muy abarcadora introducción de Jesús Pedro Lorente que, al mismo tiempo, ha tenido a su cargo la edición y la selección. Dos publicaciones que completan la ingente tarea del Dr. Ángel Azpeitia como profesor, director de tesis de

licenciatura y tesis doctorales y escritor sobre muy dispares disciplinas artísticas y épocas, de modo que estamos ante una figura excepcional que ha dejado un positivo rastro, muy vigente, en dispares ámbitos del Arte. Libro editado por Prensas de la Universidad de Zaragoza, con diseño de la cubierta de Inma García, y la siguiente colaboración para su publicación: Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Institución "Fernando el Católico", Asociación Española de Críticos de Arte, Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública y Heraldo de Aragón.

La imprescindible introducción de Jesús Pedro Lorente, que comprende diez muy analíticas páginas, enfatiza de forma más que abarcadora en diversas singularidades como crítico de arte y su evolución a lo largo de tanto tiempo, mucho más compleja de lo que podía captarse en la época, pues en su lectura pasaban los años y se perdían aquellos primeros puntos de referencia, sin ver con claridad su permanente evolución mediante la riqueza del lenguaje especializado, el ámbito de criterios intelectuales de muy alto nivel y el cambiante enfoque según fuera el artista. Introducción completada con un apartado de agradecimiento en las personas de Manuel Sánchez Oms, que escaneó los textos, y de María Luisa Grau Tello, en la revisión editorial, así como a Prensas de la Universidad de Zaragoza y las instituciones citadas.

En la selección de textos el lector interesado, ni digamos para futuros trabajos sobre Arte, tiene la garantía de un espléndido banquete por su variedad, más el gozo de captar la muy positiva evolución de un auténtico intelectual. La primera reseña se titula *Luis Berdejo en la Sala del Palacio Provincial*, 15 de mayo de 1962, y la última se titula *La Prendería*, *B+B=3B: Nada menos que quince creadores*, 7 de mayo de 2012. Entre medio se capta la presencia de múltiples artistas de Zaragoza, del resto de España y extranjeros, con la singularidad que desde 1962, hasta 1975, estamos en plena

dictadura y pueden constatarse las muy cambiantes, numerosas y excelentes exposiciones de dispares artistas, para seguir en plena democracia con artistas que avalan su increíble número y variedad de planteamientos creativos. Todo, por supuesto, en Zaragoza como aval de una incesante actividad.

Publicación, en definitiva, de obligada referencia, de auténtico gozo, para los artistas vivos que están incorporados, ni digamos, tal como se indicaba, para los futuros historiadores de Arte o para los que están embarcados en la fascinante aventura de una próxima publicación.

Los cambios de los lenguajes en el arte cubano contemporáneo.

Las lecturas críticas que se han realizado sobre el Arte Cubano muestran la visión de contemporaneidad como referente al arte generado desde fines de los años sesenta hasta la actualidad en el que las rupturas morfológico-discursivas que se suceden se diferencian sustancialmente del arte precedente a la etapa revolucionaria. Estos cambios en el lenguaje plástico se generan en circunstancias históricas, socioculturales y creadoras concretas, en un contexto y momento determinado en el que coexisten poéticas y visualidades, propuestas y actitudes artísticas que también se erigen en otras manifestaciones artísticas.

Las motivaciones y orientaciones creativas, que deben su aparición a determinados factores psicosociales e histórico sociocultural desde los sesenta hasta la etapa más reciente, examina las "otras poéticas" y "enunciados", que contempla el comportamiento artístico-estético expresado en los cambios y renovaciones operadas en los lenguajes del arte, se aprecian en los componentes formales y de contenidos del Arte Cubano que se han construido a partir de los ochenta en una indelimitada coexistencia creadora de los referentes. Se incluyen las producciones artísticas de la llamada modernidad y postmodernidad, por lo que se adjudica como "contemporaneidad", al fenómeno relativamente reciente en el que han estado o están inmersas diversas generaciones de creadores plásticos cubanos a modo de sucesión y coexistencia.

Este enfoque ha facilitado en gran medida entrever los hilos conductores que atraviesan el panorama del Arte Cubano, desde los presupuestos del entramado de su identidad, particularmente diversa, que identifican las posturas de vanguardia que se erigen posteriores a la segunda década del pasado siglo XX, hasta las circunstancias de creación, giros consecuentes, y contingencia con las connotaciones enmarcada en el panorama plástico cubano a partir del triunfo de la Revolución hasta la actualidad.

La práctica artística cubana que se analiza, es aquella que de una forma u otra lleva implícita un sello de autoctonía manifiesta eticidad. Esto implica apreciar el arte en un estrecho vínculo con los factores vitales de comportamiento de la sociedad y de sus integrantes, con una marcada orientación axiológica que le sirve de sustento constante. Esta relación ha propiciado ciertos giros del lenguaje plástico cubano a partir de su manifestación práctica. Partiendo de esta cubana favorece relación, la sociedad actitudes comportamientos artísticos de orden ético-moral que influyen, o condicionan, los giros, los resortes discursivos, las estrategias de comunicación y la conducta misma de las artes visuales y sus creadores.

Por lo tanto, se centra el estudio en aquella porción de la

realidad artística y sociocultural que se identifica como cultura, aunque la cultura no se reduce única y exclusivamente al sector de la realidad objeto de apropiación artística relacionada sólo con estas prácticas, las diferencias sustanciales entre estos tipos de actividades humanas se distinguen por el carácter procesal y sistémico de constante originalidades y creación en cuanto al modo de transformación de su compromiso con la realidad, y la aparición de una nueva realidad ya sea por su forma refleja, idealizada, soñada, afirmada o negada, significativa y trascendente.

El estudio de la cultura como fenómeno social es complejo, no existe un concepto único debido a los diferentes enfoques de las ciencias que estudian la misma, a partir de la Conferencia Mundial sobre políticas Culturales en México 1982 en la que se llegó al consenso que en su sentido más amplio, puede considerarse la cultura como: el conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.

La cultura es un fenómeno multidimensional y su aprehensión conceptual resulta polisémica. Es por eso que, ante todo, la cultura como concreción de la multifacética actividad humana, material y espiritual, en sus dimensiones práctica, cognoscitiva, valorativa y comunicativa:

[...] Cultura y valores constituyen conceptos-que designan fenómenos sociales altamente complejos en la contemporaneidad-estrechamente vinculados- si bien, la cultura no puede reducirse a los valores, lo cual resulta totalmente absurdo, no puede negarse que éstos constituyen una de sus aristas esenciales. La cultura es fundamento de los valores y se expresa en ellos. Los valores, a su vez, sirven de punto de partida en la realización de nuevas conquistas culturales (Mendoza 2003: 11).

Aspiraciones, sentimientos, conductas, actitudes y puntos de vistas, pueden identificarse expuestos en los signos, símbolos y figuras de la práctica artística del contexto desde donde se sustraen los niveles del soporte conceptual del Arte Cubano Contemporáneo, por lo que infiere ver, tanto los procesos de creación, el discurso y las poéticas, en sus nexos con la práctica social en su contexto bajo las fuentes de las grandes influencias expresivas, y comunicativas de los campos artísticos.

En este referido campo artístico es factible analizar el comportamiento de este fenómeno en la circunstancia de la plástica cubana contemporánea donde especificar lo estético y se enmarca en el contexto cubano en un momento determinado en el que, estimar el discurso de nación y cubanidad -aunque se respira cierta autonomía, conducen posteriormente, al ser tratados de un modo puntual, figuras y obras claves -, revela, que es factible percibir el riesgo de lo que convida el margen temporal realmente perecedero, cambiante y transformable como "contemporaneidad", que de una manera más particular y evidente de las poéticas simbólicovisuales, las experiencias, vivencias y circunstancias actuales, significa analizar el hecho artístico con espíritu ilustrador o ejemplificador, para fundamentar con un sentido más pormenorizado de selección desde esos "elementos", la relación ética—arte desde los iniciales momentos en el que se inicia El gran debate de la culturaque comenzó en una etapa refulgente y compleja de la historia nacional.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, por primera vez, Cuba como nación se universalizó, los ojos del mundo estaban sobre ella y seguían, con horror, ilusión o escepticismo, los acontecimientos en una remota isla caribeña que creía poder transformar el estado "normal" de las cosas. El nuevo sistema de gobierno y de vida que se perfilaba irrumpió mostrando una y otra vez su originalidad y autonomía, la isla experimentó infinitos y profundos cambios en todas sus estructuras, hasta

entonces marcadas por la dependencia y el subdesarrollo.

En el país comenzaron a aplicarse medidas revolucionarias que habían sido proyectadas desde la lucha armada en la Sierra Maestra, vía de reconocimiento única para dar soluciones a los problemas más urgentes del país: la salud, la educación, el empleo, la vivienda y la propiedad de las tierras entre otras respuestas palpables y comprometidas con las inquietudes de los cubanos y la disipada confianza en un nuevo destino que por primera vez pareció ser mejor, si bien reajustado a la nueva realidad, el llamado "Proceso Revolucionario", se desenvuelve entre los vaivenes de la política, la economía y la cultura internacionales en medio de la Guerra Fría, en Cuba cada paso en pro de su bienestar era un abierto enfrentamiento a las pretensiones hegemónicas del gobierno de los Estados Unidos, lo que derivó a la postre en la ruptura de relaciones entre los dos países y la imposición del bloqueo económico, materializado en una considerable lista de agresiones políticas, económicas, y militares promovidas desde dentro y fuera de Cuba que en lugar de desunir o desalentar a los cubanos, los unió por una causa y un enemigo común, favoreciendo así, que la década del sesenta fuera eufórica y apasionada, en medio de un contexto mundial convulso matizado por la guerra en Vietnam, la muerte del Che en Bolivia, la descolonización africana, el Mayo de París, los movimientos de los jóvenes en Estados Unidos, la revolución sexual, el feminismo, así como, tantos otros procesos que desempolvaban la inercia en la esfera mundial.

Las justificadas transformaciones, no podían desligarse de la cultural, eran imperiosas dado el bajo nivel de desarrollo existente en Cuba en 1959, que, sin responder a una política cultural y educativa estructurada se llevaron a cabo una serie de acciones, en el que se reconoce el impacto cultural que tuvo el triunfo revolucionario, al conseguir eliminar el analfabetismo, posibilitar la superación de obreros y campesinos, establecer los primeros contactos de los sectores

más humildes rurales con las artes, que pretendía no sólo la instrucción y educación, sino también "el rescate de la propia identidad, el rechazo de los modelos impuestos abierta o subrepticiamente por la penetración cultural imperialista y el reencuentro y revalorización de la cultura nacional y latinoamericana; el rescate y la apropiación crítica de la herencia cultural universal".

Los renovadores aires revolucionarios atrajeron a prestigiosos artistas cubanos que habían emigrado durante la lucha contra la dictadura de Fulgencio Batista, y otros que se encontraban en el país emergieron a la luz pública para formar parte de la cotidiana modificación de la realidad, así como, otros creadores, descontentos o contrarios a las propuestas del sistema revolucionario, iniciaron el exilio ante los cambios que en todos los órdenes se operaban en el país.

En el ámbito de los valores una tan honda conmoción, no podía verificarse sin resistencia, sin desgarramientos a nivel de la conciencia individual. En la literatura y el arte de aquellos años de fundación encontramos no solo el saludo exaltado a la Cuba renacida; también asoma el testimonio de las contradicciones, a veces dolorosas, de los que se experimentan a sí mismos como "hombres de transición" (Prieto, 2003).

El año 1961, fue uno de los más dramáticos y prolíficos de la Revolución, discurría entre las primeras agresiones directas Unidos, la de Estados acción de las bandas contrarrevolucionarias organizadas desde el norteamericano , una fuerte sequía en casi todo el territorio nacional, el masivo trabajo alfabetizador, la invasión de Girón, la nacionalización de la enseñanza, la declaración del carácter socialista de la Revolución, que provocó entre otras respuestas el pánico a la imposición del realismo socialista, que tantas contradicciones causaba entre la intelectualidad de todo el mundo.

En este contexto encuentra su espacio el debate cultural,

motivado por el sobredimensionamiento de la retirada de la película *PM*, promotora de las especulaciones más diversas sobre el rumbo que estaba tomando la cultura. Grupos de intelectuales diversos — músicos, escritores, cineastas, teatristas, artistas plásticos, historiadores, funcionarios -, antagónicos a veces, se disputaban el control sobre la Cultura, se reunieron en la Biblioteca Nacional tres sábados de junio de 1961 la máxima dirección política del país y los intelectuales para discutir problemas inherentes a la creación artística entre otros ante el temor que existía entre algunos escritores de que se implantara el realismo socialista soviético y la censura en el arte cubano.

Como resumen de aquellos encuentros el discurso de Fidel Castro, conocido por "Palabras a los Intelectuales", hizo un análisis de las inquietudes abordadas, la perspectiva histórica abierta y el conflicto central del sector: la libertad de creación artística en la mencionada alocución, se resaltó una frase, que por su brevedad y categoricidad es la más conocida y polémica y constituye la primera formulación de las líneas de una política cultural revolucionaria que mantiene vigencia en la sociedad cubana actual. (...) "Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho." Este fragmento es el más conocido del discurso de Fidel que ha sido objeto de utilización tanto por los escritores a favor del gobierno y su proceso de cambio como por los que se oponen a él. Se deja bien claro por otra parte que el gobierno tiene derecho de revisar y censurar toda obra dirigida al pueblo y que pueda afectar los valores socialistas, desde una educación donde el arte y la cultura juegan un papel fundamental.

La rígida interpretación de esta idea, sería a la postre, la base del dogmatismo y la censura que sufrió la cultura cubana principalmente en el llamado "quinquenio gris" interpretada o mal interpretada por los algunos funcionarios de cultura, en la década del setenta los cuales esgrimían estos presupuestos en aras de promover el "panfleto"; creaciones artísticas y

literarias, para poner al servicio de la población "obras" bien vistas por el prisma del gobierno, pero con el riesgo de no tener una verdadera calidad en cuanto a valores artísticos, preocupación que se reflejó constantemente en gran número de escritores y artistas que abogaban que ser un intelectual comprometido no bastaba, sino, que eran necesario aportar obras de calidad.

Uno de las primeras resultados de las reuniones de junio de 1961 fue el cese de la publicación Lunes de Revolución dirigida por Cabrera Infante -quien sigue siendo un personaje controvertido, a pesar del reconocimiento, en la isla y fuera de ella, de sus valores literarios- . La celebración del primer Congreso de Escritores y Artistas, donde nació la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) con Nicolás Guillén y otros destacados intelectuales al frente, tendría como línea rectora a "Palabras..." y su sentido de unidad, amplitud de criterios estéticos el rechazó a todo dogmatismo o sectarismo y el carácter multigeneracional.

El componente cultural muy fuerte con el que contaba el país,- escritores, pintores, músicos, críticos e historiados de diferentes generaciones que rehicieron su obra dentro de la Revolución- logró continuar con la enorme transformación que se proyectaba entre las grandes acciones con vistas a lograr que el público, educado en el desprecio de su propia cultura, se identificara con las expresiones artísticas que emergían. Estos "reconocidos" rectorearon las nuevas instituciones y coincidían en las páginas de las revistas recién fundadas: Casa de las Américas, Unión, La Gaceta de Cuba, Revolución y Cultura, El Caimán Barbudo, entre otras.

Apresar el saber cubano y mundial se expresó en la esperanza de la libertad conquistada para formar una expresión netamente cubana, enriquecida con la recuperación de nuestras tradiciones, la historia olvidada o tergiversada, el estudio de lo más valioso del desarrollo cultural creado por la humanidad y el intento de ser creativos y no reproductivos de

antiguos fenómenos.

retomaron así, implícitamente, proyectos culturales efímeros y aislados e inconclusos de la República, recuperación que los intelectuales aspiraban de todo cuanto hasta el momento había creado o recreado el país a partir de influencias foráneas, potenció una tendencia de rechazo al pasado inmediato que se estaba modificando todavía, quedando así relegadas, ignoradas o al margen de las primeras filas de la cultura, destacadas figuras, corrientes o grupos por considerarlos dudosos, ambiguos o poco revolucionarios, entre otros calificativos de los que fueron víctimas algunos integrantes del grupo de los "Once" de orientación abstracta y el movimiento literario "Orígenes" que habían desarrollado su labor creativa en el momento de mayor agudización de los conflictos sociales y la lucha insurgente de los años cincuenta.

La relectura del pasado de la nación y la fuerte carga de futuridad propuesto por el discurso político, enfrentaba difícil tarea de crear una "nueva cultura" que formulaba la opuesta a la del capitalismo imperante, pero que necesita cambiar los contenidos y con ellos también las formas de expresión de una identidad cultural gestada en el contexto de la República, donde ya se había legitimado la relación ideo-estética, modernidad-nacionalidad en la artística, literaria y política, gracias a su vocación nacionalista, devoción social y autonomía de pensamiento y acción, como parte consustancial de un entramado cultural de esencialidad liberal, generó una huella conceptual identificada en gran medida desde la visión de nacionalidad del héroe nacional José Martí , que intelectuales y artistas defendieron desde el momento fundacional en que la vanguardia de la segunda década del pasado siglo XX reflexionó desde lo estético y lo artístico sobre problemas referentes a la justicia, la emancipación y la búsqueda de "lo auténtico" desde una concepción humanista.

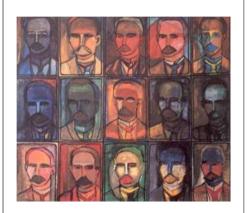
El arte moderno en Cuba al asumirlo la Revolución, consciente de su organicidad, proyección y coherencia, le propició un camino que, ya en su producción, la plástica había venido conquistando, por ello no se entrevé un giro sustancial como podría esperarse tras el cambio social del año 1959. La plástica valorada desde el primer Salón Anual de la plástica en 1959 y a lo largo de la década del 60' constituye exposiciones retrospectivas de los maestros de la vanguardia plástica cubana. Esta noción de continuidad le valió a la plástica adentrarse más emancipado en la nueva situación, lo que propició una experimentación productiva ajustada a las nuevas circunstancias históricas , como la formalizada por Antonia Eiriz, Umberto Peña, Ángel Acosta León, Raúl Martínez, Servando Cabrera y Chago Armada entre otros.



Ángel Acosta León: Cafetera, óleo sobre tela, 1962.



Chago Armada: La llave del Golfo, 1967. Dibujo, técnica mixta sobre cartulina, 1967.



Raul Martinez: *Quince* repeticiones de José Martí, Óleo sobre tela, 1967

Algunos artistas de renombre modificaron su forma de expresión ante la cotidiana forjación histórica que experimentaron, entre ellos Raúl Martínez toma como protagonista la historia cotidiana y las imágenes de figuras esenciales de la etapa como Martí y el Che, en conjugación entre el expresionismo abstracto y el pop-art; Servando Cabrera Moreno, por su parte, testimonia la épica revolucionaria, y al pueblo como protagonista activo de un mundo cambiante.

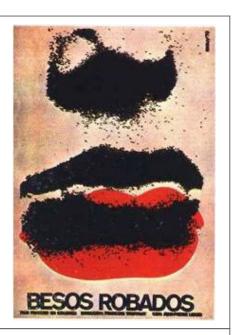
La grafica también experimentó grandes cambios en el orden de los conceptos y las formas de expresión lo que le propicio una ubicación en planos estelares del arte universal, especialmente el cartel de cine y la propaganda grafica impulsados por Alfredo Rostgaard, Muñoz Bach, René Azcuy, Eufemia Álvarez, Félix Beltrán entre otros.



Alfredo Rostgaard: Cancion protesta, cartel de diseño gráfico en silkscreen, 1967



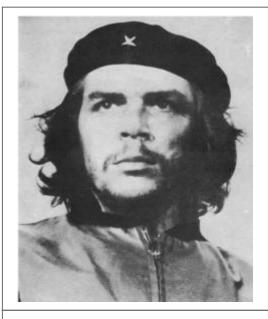
Munõz Basch: *Cayita*, cartel de diseño gráfico en silkscreen, 1967



René Azcuy: *Besos* robados, cartel de diseño gráfico en silk-screen, 1973

La inevitable vinculación entre los creadores de las diferentes manifestaciones logró una aproximación creadora hasta el punto de asimilar las soluciones plásticas formales de una y otra, lo que se vislumbra en los resultados creativos por la doble función que llevaron a cabo, ya fueran como artistas, profesores, ilustradores o diseñadores gráficos; la experimentación, que a modo de intercambio plástico espontaneo, patrocinó una especia de taller de encuentros, que en gran medida sirvió para la reformulación de los limites y fronteras entre las manifestaciones.

En otra dimensión de absorción de lo social se erigía una épica del momento, deudora de la impronta de las primeras vanguardias. Se concibió una épica heroica, bajo la invocación de un gesto que recapitulaba el muralismo mexicano, por un lado, y por otro con el espíritu eventual de un pop que para el contexto cubano de los sesenta, viniera a ser como uno de los puntos o influencias que más contribuyera a revolucionar la gráfica y parte de la plástica del momento. La idea propuesta por la metodología pop: serialización de productos, imágenes y representaciones de personalidades, aquí la sustitución nos proponía una legión de personalidades relacionadas con el pensamiento y el proceso de independencia y liberación nacional. También la fotografía sensibilizó artísticamente su carácter documental y testimonial con las emblemáticas imágenes del Che conocidas mundialmente por la lente de Alberto Korda y Osvaldo Salas en los primeros años de Revolución.





Alberto Korda (Alberto Díaz Gutiérrez): *El guerrillero Heroico*.

Fotografía, 1966
(basada en imagen tomada por él en marzo de 1960).

Osvaldo Salas: *Ché*, fotografia, 1966

La explosión neofigurativa constituyó una poética liberadora del ímpetu subjetivo, indagadora de una parte de la conformación identitaria y social vinculada a la moralidad como práctica de normativas éticas, de conducta; relacionada con el erotismo del cubano, el misticismo y la espiritualidad entremezclada con el comportamiento que alcanzaba connotaciones existenciales universales. Se focalizó una zona interesante en el mundo objetual rudimentario, que en parte conformaba el universo popular cubano, llevándolo al plano poético desde lo aparentemente fantástico y onírico..

La liberación expresiva que denotaban las producciones de la "década" se vio afectada, por desencuentros ocasionales e incomprensiones, estas contradicciones y obstáculos en medio de las polémicas circunstancias de la década, incidieron en las individualidades creadoras. Antonia Eiriz, desde 1968, y por más de veinte años, dejó de hacer pintura, se enroló en zonas de creación menos "lacerantes" o hirientes, su rasgo esencial del trabajo, enmarcado entre las técnicas y medios expresivos del expresionismo abstracto y la nueva figuración reveló desde un modo peculiar "muy personal" la excepcional carga de violencia y dramatismo de ese período histórico que su obra expresamientras que otros pintores inmersos en la misma realidad, captaron otros aspectos que documentaron un tanto de fuera hacia adentro... Algunos, sin notarlo siquiera tal vez, suavizaron en extremo la imagen de esa realidad: vieron sólo sisellas allí donde también había avatares, halcones, mochuelos; pusieron en primer plano, como norma, el amor, y obviaron el odio que tuvo expresiones cotidianas y cobró su precio en sangre y vidas, en carencias mutilaciones."

La obra de Umberto Peña revela el cuerpo anatómico como síntesis energética de órganos, vísceras, pujos, secreciones, frases e interjercciones onomatopéyicas. Entre esas vísceras y esos órganos están, por supuesto, los intestinos, el pene, la lengua, el ano, el estómago, la vulva. La representación aparentemente obscena; va desde la delicadeza minuciosa erótica hasta lo escatológico de lo humano mediante una experimentación plástica que retoma las soluciones plásticas

de ciertas estampas japonesesy el repertorio visual pop, su testimonio -sin ser impermeables a lo épico- muestra la violencia infalibledel drama cotidiano, declara resonancias de horror en el paisaje más familiar, inclusive en la historia que no parecen marcados por las noticiasde primera plana que se inscribe en la historia grande.

Peña se sumergió en el universo gráfico y editorial desde la Casa de las Américas, mientras que Chago Armada, derivó hacia el terreno de la prensa plana, Raúl Martínez estableció vínculos con el mundo del libro y Servando, hasta su muerte, generó una doble obra; una épica, ya referida, y otra que ofrecía una zona separada del "encargo", más apegada a su interés por lo erótico, el homoerotismo y la sensualidad libres de ataduras.

Acosta León convirtió en obra plástica las famosas Cafeteras Nacionales de la calle Neptuno por medio de la más heterogénea técnica mixta — empleaba todo lo que fuera capaz de pigmentar — observación más humanizada que sobre este invento cubano pudo realizar como chofer de ómnibus de la ruta 20 que cubría el recorrido desde la barriada del Cerro hasta el Vedado, su auto desaparición física el 5 de diciembre del año 1964 hizo más trágico su final.

En 1965, la celebración de la "Primera Bienal de Artistas Noveles de Cuba" dio a conocer a algunos de esos alumnos de la ENA, que más tarde formarían el primer grupo de egresados. La convocatoria al "Salón Nacional de Dibujo" en 1967, dio a conocer otro nutrido grupo de alumnos, esta vez, de dibujantes: Nelson Domínguez, Osvaldo García, Manuel Castellanos, Pedro Pablo Oliva, Alberto Jorge Carol, que se destacaban dentro del conjunto de las obras presentadas por su calidad, evidenciando ya públicamente el nivel de las nuevas promociones.

Un hecho relevante imprime una dinámica singular al proceso de formación de los jóvenes pintores: El "Salón de Mayo" de 1967,

que se inauguró en el Pabellón Cuba de la capital nacional en el mes de julio de 1967, en medio de los festejos de homenaje por el XIV Aniversario del 26 de Julio, lo que contribuiría a darle al evento una dimensión popular poco vista hasta entonces en una exposición de artes plásticas. Por otra parte, su coincidencia con otros acontecimientos que se sucedieron en la misma fecha no sirvió más que para subrayar el carácter político que de cierto modo también se le había dado al proyecto.



Pedro Pablo Oliva: Y qué mala Magdalena. oleo sobre tela, 1976



Mural *Cuba Colectiva*, técnica mixta (Salon de mayo 1967)



Wifredo Lam. *El Tercer Mundo*, óleo sobre tela, 1966

Al mismo tiempo, estaba teniendo lugar la Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), acontecimiento destinado a repercutir en el continente, y que había atraído al país a un numeroso grupo de personalidades de la política del momento, algunos de los cuales —como el dirigente negro norteamericano Stokeley Carmichael militante del partido Panteras Negras (Black Panthers), — acudirían a la apertura del Salón.

Un poco después tendría lugar en la Casa de las Américas el Encuentro de la Canción Protesta, donde se reunirían decenas de cantantes para quienes el arte era un compromiso con las luchas de los sectores más progresistas de todo el mundo, de quienes Wifredo Lam —gestor de la idea de París a la Habana dijera: "no son turistas, son hombres de ideas que vienen a

manifestarse y trabajar con su experiencia y dejar obras como homenaje a nuestra Revolución"(Oramas 1967: 86-88) fue uno de los factores de mayor trascendencia en cuanto sus efectos, "negativo", o "conveniente", producido sobre los jóvenes creadores.

Una buena parte de los estudiantes de artes plásticas, que sirvieron de guías en aquella exposición, estuvieron diariamente en contacto directo, con las obras expuestas y los numerosos artistas que nos visitaron con motivo del acontecimiento. No obstante, fueron artistas los que se mostraban fieles seguidores de la nueva figuración, el pop-art y el arte óptico (Op-art.), los que despertaron el mayor interés en los jóvenes y no los grandes maestros de la pintura europea como Picasso, Miro o Magritte (Veigas, 1979: 5)

Este encuentro con el panorama de la cultura europea, amplió la mirada e información de los jóvenes pintores, una gran parte de nuestros estudiantes de artes plásticas, mostraron rápidamente el "efecto negativo" y el peligro que significaba desvincularse formalmente de la realidad inmediata además de los efectos de una exposición de estas características podía producir en jóvenes artistas que aun no tenían una expresión propia, asimilaciones que no se hicieron esperar las imágenes neofigurativas se hicieron evidentes sobre todo en los alumnos del último año de pintura de la Escuela Nacional de Arte.

El mural "Cuba colectiva", obra firmada por más de cien pintores, es la pieza más conocida que legó dicho "Salón de Mayo "(Machado, 2012), donde trabajaron entre otros, Valero Adami, Barnard Rabcillac, Eduardo Arroyo y Jacques Monory. Fueron quizás los que más influyeron en una etapa en que las fronteras imprecisas de la neofiguración, el pop-art y los fotorrealistas no pasaron inadvertidos ante los ojos sensibilizados por las novedades expresivas de estos pintores

La más clara evidencia del influjo fue precisamente el envío realizado al año siguiente, al "XXIV salón de mayo" de Paris,

en el que participaron un grupo de pintores pertenecientes a la Escuela Nacional de Arte (Labañino, Leal, Carol, Mirta Santana, Luis Miguel, Milo, Osvaldo García) y miembros de la Brigada Hermanos Saiz (Manuel Mendive) pero si algo fue significativo el conjunto enviado a Paris es que "los muchachos" mostraron una capacidad remodelativa en cuanto a las temáticas representadas, y a raíz de la huella del "Salón de Mayo", pasado el grueso de la exposición estaba compuesto con obras que evidenciaban la fidelidad con el proceso político, económico, social e ideológico en el que se habían formado e identificado en el orden conceptual los cuadros denunciaban la guerra de Vietnam, ridiculizaban la hipócrita actitud de Lyndon B. Johnson, o reflejaban la trivialidad de la sociedad de consumo.

Posteriormente, los Salones Nacionales Juveniles de Artes Plásticas, vinieron a confirmar la presencia de las influencias que incidieron en la obra de muchos creadores jóvenes, sensibilizados con estas novedades expresivas. Las promociones de la plástica vencieron nuevas contradicciones vividas en su periodo formativo por la misma conciencia revolucionaria adquirida en su desarrollo y aunque derivarían en el futuro hacia algunas de las dos marcadas tendencias que han caracterizado la joven pintura cubana de setentas: el neoexpresionismo y el fotorrealismo, mostraban la influencia de los grandes maestros de todos los tiempos, por un lado, la de sus profesores-artistas, que con el tiempo algunos fueron borrando sabia y lentamente por la admisión de nuevas opciones contemporáneas.

El comienzo de los setenta propició una lectura del Arte Cubano que aparentemente; significó un estanco de los discursos artísticos. En este lapso se percibe una incidencia expresionista consecuente con la impronta de sus "maestros" de la década anterior — el discurso neofigurativo cubano y su resurrección posterior. Acontecimiento que va a producirse principalmente desde una de las instituciones creadas por la

dirección de la Revolución: la Escuela Nacional de Arte (ENA) creada en 1962, en ella se formaron jóvenes procedentes de todo el país, que durante su permanencia en la escuela (por un periodo de cinco años) obtenían el más alto nivel técnico y artístico, bajo la dirección e influencia de algunas de nuestras figuras más sobresalientes en la plástica.

El Salón Nacional de 1970 fue el evento que mejor refleja las contradicciones y debates ideológico-estéticos, implícitos en la creación de nuestras artes plásticas durante esa época,. En las obras expuestas, en su mayoría, estaban presentes los experimentalismos vacíos de toda la realidad, la deformación de lo real, lo grotesco y quizás hasta algunas imágenes cercanas a la alineación. Se había alcanzado la siempre ansiada "actualización formal", pero perdiendo toda identidad nacional por lo que se esperaba en el orden conceptual lo que indiscutiblemente no coordinaba con la línea política cultural que fomentaba la Revolución.

La lucha ideológica entre lo viejo y lo nuevo llegaba a su clímax. Era necesario, pues el desenlace. Que encontró en El Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), lo que estaba esencialmente trazado en las "Palabras a los intelectuales", es por ello que puntualizó aun más la política cultural. Este Congreso, además de otros aspectos, señaló la importante función ideológica del arte en la sociedad, "El arte es un arma de la Revolución", "Un producto de la moral combativa de nuestros pueblos", "Un instrumento contra la penetración del enemigo." (Referencias, 1971: 154) por tanto el artista no debía mantenerse en una actitud social intemporal, al margen de la vida, la obra de arte es importante elemento de activa participación en la construcción de la nueva sociedad

A partir de 1971, y durante cierto tiempo, Cuba vio con desconfianza a los intelectuales extranjeros, postura que se explicitó en la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y que estaba también relacionada con la importancia que se ha atribuido siempre en el país, y con

especial énfasis en esos años, al peligro de la "penetración ideológica del imperialismo" real y latente. Este temor constituyó tema cotidiano en los ambientes institucionales e intelectuales, los cuales alertaban del "trabajo diversionista del enemigo" y preparaban a los cuadros y a la población en general para detectarlo y combatirlo; pero a veces el peligro fue sobredimensionado o estereotipado, lo que condujo a una desconfianza genérica de lo externo, especialmente de lo estadounidense, y a nuevas malinterpretaciones de la política cultural.

Todas estas consideraciones provocaron una reorientación en la producción artística que se venía ejecutando. Las inquietudes por estar al día en las "renovaciones formales cosmopolitas" disminuyeron. Era necesario ya trabajar de lleno en lo mejor de nuestro pasado cultural y producir obras que reflejasen más adecuadamente nuestra realidad, sin que ello significase abandonar la posibilidad de utilizar lenguajes artísticos provenientes de otras culturas.

La convocatoria al "Salón nacional juvenil de artes plásticas", en 1971, organizado por la Unión de Jóvenes Comunistas, puede ser considerada, sin lugar a dudas, el inicio de una etapa trascendental en la plástica nacional. Esto se confirma en las consecuencias inmediatas y ulteriores a que dio lugar la celebración de dicho evento. Este primer "Salón" posibilito la presencia, en una misma exposición, de todos los jóvenes artistas plásticos del país no mayores de treinta y cinco años, sin embargo la participación de los graduados de la Escuela Nacional de Arte no alcanzaría siquiera la quinta parte de los envíos en el género de pintura, debido quizás a que aun gran parte de egresados de la ENA -cumpliendo en ese instante el servicio social- se encontraban en periodo de adaptación al nuevo medio. Muchos, al terminar sus estudios, fueron ubicados en diversas escuelas de arte provinciales. Otros se quedaron como profesores en la propia escuela donde habían terminado sus estudios y algunos

pasaron a trabajar como restauradores o diseñadores.

La lista de participantes en el "Salón" de 1971 denota una gran heterogeneidad; unos procedían de las filas de San Alejandro y otros, de las escuelas provinciales de artes plásticas. El carácter competitivo de la muestra sirvió de estimulo a la vez que contribuyo al éxito del evento que tuvo como sede el Museo Nacional. El primer premio de pintura recayó en esa oportunidad en Mario Gallardo con Automatización en la torre mayor, 1971, obra concebida dentro de la tradición surrealista reanimada fuertemente en los años 60 por Acosta León. Este cuadro —a pesar de las referencias tangenciales a pintores como el chileno Roberto Matta o el cubano Wilredo Lam- mostraba a un pintor que tras haber recorrido periodos figurativos y abstractos, alcanzaba un lenguaje propio, apoyado en un dominio indiscutible del dibujo y el color.

Nuevos criterios fueron considerados para la organización de los salones correspondientes a 1972 y 1973. Se elimino el carácter competitivo creándose en su lugar la distinción de Patrimonio Cultural para las obras más destacadas en los diversos géneros, pero al mismo tiempo la selección en el segundo "Salón" se hacía menos rigurosa en aras de la "pasividad", aunque la participación descendió sucesivamente en 1973 o 1974.

Otro factor vino a incidir en el normal desarrollo de los salones juveniles al convocarse, en 1973, a dos eventos plásticos donde también participarían en forma mayoritaria los jóvenes: el Concurso 26 de Julio y su "Salón XX aniversario", auspiciado por las Fuerzas Armadas Revolucionarias, FAR, y el "Salón de profesores e instructores de artes plásticas". A partir de esta fecha tres salones se organizaron en el segundo semestre del año y aunque los tres presentaban diferentes condiciones e intereses, los artistas más jóvenes comenzaron a pintar para uno u otro salón, o para varios al mismo tiempo, con una sensible merma en la calidad de las obras expuestas.

Ante esta situación era necesario entre otras medidas, la creación de un "Salón" donde estuvieran presentes en forma permanente nuestros artistas jóvenes, porque a medida que crecía y se fortalecía el movimiento juvenil, aumentaba el riesgo de que las mejores obras de estos artistas dispersaran y fuera imposible reunirlas para el disfrute y análisis de las futuras generaciones. Un antecedente valioso en esta dirección fue la creación de la sala Últimas Promociones, como un anexo de las Salas Cubanas reorganizadas en 1971, en el Museo Nacional. Las obras seleccionadas fueron escogidas entre los envíos de pintura al "Salón 70"; los cuadros —quince en total- representaban un testimonio de la pintura que nuestros jóvenes realizaban a fines de la década del 60. Los grandes formatos, y la dirección abstractoneofigurativas de la mayor parte de los artistas, caracterizaron esta sala.

No paso mucho tiempo sin que esta selección resultara obsoleta, al no representar verdaderamente a las últimas promociones que aumentaban de año en año incesantemente. Nuevos nombres aparecían a diario en los catálogos de las exposiciones y era necesaria la incorporación de obras y artistas. La organización entre 1976 y 1977 fue una respuesta oportuna de los salones permanentes de artes plásticas juveniles en el Museo Nacional. El primer evento de este tipo, "Salón permanente de jóvenes. Pintura y grabado", inaugurado en marzo de 1976, reunió a veintisiete pintores de los cuales veinte procedían de la Escuela Nacional de Arte.

La variación estética que debía provocarse en nuestras artes plásticas a partir del citado Congreso de 1971, dado por objetivos y especificas condiciones de nuestra realidad política y social, no fue, principalmente para los jóvenes creadores, una contradicción antagónica. Ellos son la primera horneada de artistas formados integralmente, por el Estado, sus condiciones de revolucionarios ante todo, no les permiten las disyuntivas ideológicas propiciadas desde el

individualismo de carácter intelectualista. Así emprenden tesoneramente la labor de crear un arte revolucionario, en las obras de estos jóvenes, van descendiendo las imágenes deformadas de la figura humana, la composición abstracta y otros recursos expresivos, para acercarse a una línea más realista y de hecho figurativa. La figura humana pasa a ser el centro esencial de las obras. Hay una necesidad de objetividad artística. Los temas son disímiles, pero tratados con una óptica común.

Estos jóvenes creadores se proponen dar respuesta práctica a los objetivos propuestos en la política cultural del país. Para ello, comienzan a estudiar con más precisión las obras de aquella generación de pintores que a finales de la década del 20 se constituyeron como la vanguardia, era necesario encontrar una fuente de retroalimentación introspectiva y se propusieron crear una pintura esencialmente nacional, actitud que no pretendía una acción encaminada a refugiarse en el pasado, sino, la de tomar este como punto de partida básico para crear una pintura nueva. Por lo tanto a partir de ese momento, pierde intensidad el crear sobre la base de un mimetismo cosmopolita, para dar inicio a la búsqueda de una expresión propia.

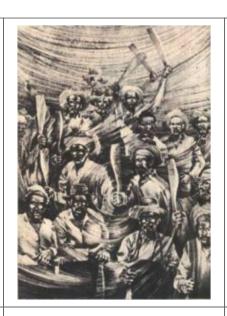
Los campesinos con sus realidades de fantasías y costumbres, el pueblo integrada a las tareas agrícolas, a la defensa de la Patria, las luchas de nuestra liberación tanto de las de la independencia como la insurreccional, retratos de héroes y líderes revolucionarios, la mujer, los jóvenes, las acciones cotidianas, constituyen algunas de las temáticas que buscan acercarse a la realidad, muchos artistas jóvenes trabajan en esta dirección.

En otra dimensión de promoción artística aparece la llamada "Generación de la esperanza cierta"; creadores por entonces muy jóvenes que se distinguían por su origen rural y por ser igualmente formados en la ENA. Esta promoción continuaba una escuela gestual, expresionista y neofigurativa que venía de

los años ya referidos. Uno de sus mayores valores radicó en que su inserción poética en el panorama plástico del contexto, no ocultó sus fuentes de procedencia; más bien le hizo honor con una correspondencia dada en esa relación maestro-discípulo, coadyuvó a una liberación de la expresión plástica en estos últimos. Liberación que se tornó más particular, por cuanto accionaba desde los referentes rurales que conformaban a muchos de sus exponentes. Zaida del Río, Nelson Dominguez, Flora Fong, Ever Fonseca, Roberto Fabelo, Pedro Pablo Oliva, Eduardo Roca, "Choco".



Zaida del Rio: Sitiera mia, óleo sobre tela, 1976.



Roberto Fabelo: Macheteros, dibujo, 1975



Eduardo Roca (Choco):

Machetero, técnica

mixta sobre

cartulina, 1976

Zaida del Rio irrumpe en el panorama de la plástica nacional dispuesta a descubrir desde si misma lo místico, lo fantástico, de su entorno y sus raíces desde una indagación reveladora de la credulidad popular cubana, mezclada, con una iconografía religiosa (González, R. 1999: 45).

Nelson Domínguez, había logrado conjugar las asimilaciones de nuestra pintura con una expresión de conjunción de influencias, que denota la aplicación de una visión desprovista de tipicismo y añoranza.

Flora Fong se interesa por las particularidades cromáticas y

florares de lo insular Ever Fonseca, se enroló en el universo de la mitología popular campesina con una iconografía formal entre lo real y lo imaginario que ha mantenido invariable hasta la actualidad,

Roberto Fabelo, desde los primeros momentos demostró ser un virtuoso del dibujo y sus diversas técnicas han logrado en su constante búsqueda y experimentación romper consigo mismo, y ha empleado los medios expresivos del lenguaje plástico más actual con acertada calidad y autenticidad.

Pedro Pablo Oliva, quien trasciende desde el lenguaje neoexpresionista ha logrado enriquecerlo un discurso propio con elementos del realismo mágico y el surrealismo y la evidente influencia de la obra de Chagall, y el pintor cubano Eduardo Abela; su escasa participación en salones y exposiciones en la década le permitió ser un pintor poco conocido pero a su vez le permitió una madurez mas solida que reafirma la autenticidad de su creación e impuso en sus cuadros como el alto nivel de creatividad alcanzado (Veigas 1979).

Eduardo Roca "Choco", individualiza iconográficamente los macheteros, su obra pictórica más lograda durante la época, tema apenas explorado por la plástica cubana antes de 1959 que en el transcurso de unos pocos años, lo convertirían en uno de los autores pilares de la historia de la pintura cubana.

Estos creadores han sido vistos desde diversas miradas que derivan en posturas a favor o en contra de sus poéticas visuales. De algún modo es cierto que la asunción de ellos en los años setenta fue como un impulso para una postura descontaminada de acotación social, visión desprovista de maquillajes y afeites ante el sentido cáustico de la realidad de sus predecesores. Estos nuevos jóvenes, dados sus referentes vivenciales, se volcaban a una poética más íntima, edulcorada, formalista, con una verdadera destreza técnica y experimentación plástica.

Otros jóvenes artistas coinciden en utilizar la fotografía como el elemento básico para elaborar sus composiciones pictóricas. Ellos, siguiendo la tendencia fotorrealista e hiperrealista nacida en los países capitalistas en los inicios de la década del 70', buscan desarrollados, representar una realidad objetivizada por la fotografía. Sin embargo, no porque sus imágenes tengan un mayor tratamiento fueron más realistas, sus obras padecen más de un naturalismo reproductivo que propiamente de un realismo interpretativo, e n SUS óleos los retratos predominan revolucionarios, hechos históricos de los cuales constancia fotográfica, figuras jóvenes en la vida cotidiana y otros aspectos.

Las producciones fotorrealistas, el "hiper", como también peyorativamente se le denomina, aportó una frescura discursiva, mayormente morfológica. Su discurso fue relegado bajo la denominación de "problemático", siendo deslegitimado como consecuencia, sus gestores más importantes: Aldo Menéndez, Nélida López, César Leal -a medio camino entre el pop, el cinetismo y el hiperrealismo-, Aldo Soler, Gilberto Frómeta, Ludovico, Alberto Jorge Carol, Rogelio López Marín "Gory", Flavio Garciandía, Eduardo Rubén emergían con un afán de sincronía y readecuación del discurso artístico.

Gilbeto Frómeta resulta un hecho particular, porque no solo emplea la fotografía como referencia testimonial, sino que esta pasa, por medio de la sensibilización fotográfica de cartulina, tela o madera, a formar parte de la imagen plástica; y en sus últimas obras conforma, conjuntamente con el soporte, la obra en su totalidad, la fotografía es desvirtuada intencionalmente con el empleo de áreas de colores, así como, en otras de sus creaciones la utilización de la fotografía se plasma en la interacción las técnicas del arte pictórico.

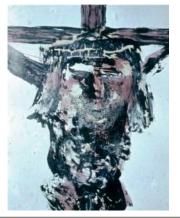
Durante la década del 70´, los Salones Nacionales de Artes Plásticas, lograron motivar el trabajo creativo hacia las búsquedas de un arte revolucionario. En realidad, nunca antes en la historia cultural del país se había dado un movimiento tan masivo y con tan alto nivel de calidad técnica. Los jóvenes pintores cubanos del momento, actuando desde una posición social que en nada se aparta de la que concreta cualquier otro trabajador —ya sea manual o intelectual— al tiempo que este numeroso movimiento, se propuso ir cuajando sus individualidades sobre todo, contra el criterio de la máxima preeminencia de la obra única, de la pieza de caballete destinada a la exhibición en los centro "ritualizados".

La ruptura con los criterios tradicionales ha llevado a algunos jóvenes a situar murales en escuelas secundarias básicas en el campo y otros centros estudiantiles, y de producción pero todo esto no rebasa los límites que sitúan el entusiasmo por lograr un margen más amplio de incidencia, los resultados distan bastante de ser una corriente orgánica como "Movimiento Muralista".



Gilberto Frómeta: *Del Río Bravo a la Patagonia*, óleo

sobre tela, 1975



Tomas Sánchez: Cruxificción, óleo sobre tela



Manuel Mendive: *Pavo Real*, óleo sobre tela,
1972

En esos años las producciones de Tomás Sánchez demostraban en sus primeras obras una coherencia discursiva correspondiente con su mundo místico y espiritual. Manuel Mendive implanta el referente sincrético de su vocación caribeña e indaga en los sustratos históricos de los espacios con un mestizaje de tiempos y una vocación antropológica que yuxtapone los mantos temporales del pasado y el presente, conjugándolos con un

mundo espiritual mostrado desde simbólicas claves culturales.

La definitiva importancia y valoración de estas obras, es posible que no sea apreciada o juzgarse hasta que sin apasionamientos festinados, se reconozca la verdadera trascendencia y perdurabilidad de los planteamientos estéticos-artísticos, por la lectura que se han realizado de las obras de estos creadores, han sido vistos desde diversas miradas que derivan en posturas a favor o en contra de sus poéticas visuales.

Los años 70 resultaron en el ámbito sociocultural complejos para Cuba. Comúnmente denominados con un término acuñado por Ambrosio Fornet: "Quinquenio gris", esta etapa, la describe Fernández Retamar:

[...] algunos peligros que se daban por conjurados amenazaron entonces con empobrecer nuestra vida cultural, si bien no se llegará nunca al ejercicio de uno de esos "feroces dirigentismos" a que aludió Marinello, se dio entrada a prejuicios absurdos, escritores y artistas valiosos fueron marginados, la mediocridad encontró terreno abonado y se debilitó en parte el impulso creador (Fernández Retamar, 2001).

Sin embargo para algunos sobre todo en el campo de la literatura -la plástica se había edulcorado de paisajes rurales y fabulaciones incomprometidas — esta etapa fue más allá de lo "Gris" , aunque solo los que realmente soportaron con la mas altísima dignidad por su confianza en lo que significaba la alcanzado como sociedad se vieron como, «portadores del virus del diversionismo ideológico, o de los jóvenes proclives a la extravagancia, es decir, aficionados a las melenas, los Beatles y los pantalones ajustados, así como a los evangelios y los escapularios.

Como señala Ambrosio Fornet, ahora también se denunciaba y reprimía a veteranos de Girón y El Escambray, fundadores de

las milicias, jóvenes de intachable filiación revolucionaria que escribían, no acerca de temas propios de la decadente sociedad capitalista, de sexo, drogas y otros entuertos, sino de asuntos surgidos del acontecer revolucionario, de los grandes acontecimientos históricos, Girón, la Crisis de Octubre, la milicia, la lucha contra bandidos, en una palabra, los que estaban fundando la épica de la Revolución, la literatura de la violencia, la nueva narrativa revolucionaria. La política de los úkases complementada por otra de exclusiones y marginaciones, como bien señala Fornet, convirtieron el campo intelectual en un páramo, donde lo mejor de la literatura y el pensamiento cubanos desapareció o fue silenciado durante largos años (Heras León, 2007).

La creación, en 1976, del Ministerio de Cultura con Armando Hart al frente marcó una nueva etapa en la cultura cubana, que venía forjándose desde el Primer Congreso del Partido con una tesis dedicada a la cultura artística y literaria, institución que debía acotar mejor la política cultural del gobierno revolucionario, y haría posible la apertura a un clima de confianza.

En un discurso de 1977, Armando Hart, entonces Ministro de Cultura, observaba que "las deficiencias, dificultades y los logros que han existido durante el período comprendido entre el Primer (1961) y el Segundo (1977) Congresos de la UNEAC, están en parte relacionados con la mayor o menor comprensión que cada cual ha tenido de la esencia más profunda de las palabras a los intelectuales de Fidel Castro". Como no existía, ni podía existir, lo que estableciera los límites de lo que estaba "dentro" y "contra" la Revolución, esos límites se movían con las coyunturas. En el "Quinquenio gris", muchos funcionarios hicieron una interpretación estrecha y dogmática de la política cultural, aplicable incluso a criterios estéticos, a una imagen extravagante y a la orientación sexual o religiosa, "en ese período — se cuestionó años después, hubo homosexuales que tuvieron que salir del sector cultural por

el mero hecho de ser homosexuales. ¿Qué tiene que ver eso con el dentro, fuera, al lado, al margen?" (Prieto, 1994: 3)

La "sovietización" presente en los años setenta en numerosas instituciones nacionales llevó a la copia de muchos modelos y fenómenos, denunciada años después por el "proceso de rectificación", siendo menor en la cultura popular, pues no consiguió remplazar los patrones culturales acumulados por los cubanos. El carácter socialista cubano surgió correspondencia con el ideal socialista y con la esencia de su proyecto nacional histórico, lo que lo diferencia del sistema de países europeos. La integración de Cuba al bloque socialista, no sin tensiones y contradicciones, contribuyó al crecimiento industrial de Cuba y a sostener la expansión de las medidas sociales; pero, "a pesar de las diferencias sobre todo, culturales, esa relación históricas у, inevitablemente trasladó a Cuba determinados rasgos y limitaciones de aquel modelo socialista.

Durante los años que duró el profundo nexo con los países socialistas de Europa del Este, fortalecido con el ingreso de Cuba en el CAME en 1972, Cuba mantuvo un doble vínculo con la comunidad socialista y como parte de Latinoamérica, y en cierto sentido el gobierno revolucionario se consideraba un "eslabón que une, en la cultura y en la historia, la patria latinoamericana a la comunidad de países socialistas"

En la dimensión cultural, la relación de Cuba con el campo socialista era una suerte de adhesión-distanciamiento. Hubo sectores afectados por "el copismo" pero ocurría también una "discrepancia cultural básica, una fisura, una resistencia" — sin llegar a sentimientos antisoviéticos, como en otras naciones del "campo". "Nuestro público, formado con patrones occidentales — europeos, norteamericanos y también latinoamericanos -, e influido sin duda por la cultura de masas al estilo yanqui, se resistía ante ciertos temas, ante ritmos, mensajes y formas que sentía demasiado ajenos y terminaban por aburrirle" (Prieto , 2003).

La cultura artística y literaria cubana tuvo una amplia difusión en los países socialistas, fueron continuas, a pesar de las obvias distancias físicas, idiomáticas y culturales, las exposiciones plásticas, muestras de cine y ediciones de obras paradigmáticas de la literatura cubana, especialmente de la obra de Carpentier, Guillén y Martí, que fueron traducidos al ruso, al checo, al alemán, entre otras lenguas. Aunque el ingrediente soviético no fuera de los más poderosos en el "ajiaco cubano", resulta innegable la influencia de la cultura soviética y de los demás países del campo socialista, en la generación de los niños y adolescentes de los 70´ y 80´, crecidos expuestos a la cultura soviética y sus productos, marcó una diferencia de referentes con anteriores y posteriores generaciones.

Roberto Fabelo, en sintonía con la realidad sociocultural de los setentas refiere:

[...] al disolverse el grupo de la promoción de finales del 60, los que veníamos atrás perdimos la orientación. A ese grupo la vida no le fue nada fácil. En ellos se mezcló la natural actitud irreverente de los jóvenes, en un medio donde hubo bastantes incomprensiones y la falta de un tratamiento político adecuado. El resultado fue que se liquidaron en su gestión como artistas. Después de eso, en mi promoción, no surgieron ideas de cómo seguir y tampoco se intentó violentar ese proceso artístico. Hubo que esperar a los inicios de la década del 80 para que naciera una propuesta diferente. Una propuesta con la intencionalidad de indagar en otra dirección, así como desencartonar el arte de los 70 (Tomás, 1981).

El dibujo como lenguaje, el gesto como concepto:

Comisariado: Bartomeu Marí y Soledad Gutiérrez

Catálogo: VV. AA. (2013), Escrito en el viento. Lawrence Weiner dibujos, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

A pesar de ser un artista ampliamente reconocido en la escena internacional, dentro de nuestras fronteras Weiner no goza de gran repercusión, y muy especialmente si pensamos en el gran público. No obstante, ello hace quizá más necesaria y urgente la revisión de su figura. Así las cosas, anotaremos que Lawrence Weiner nació en Nueva York en1942, por lo que nos encontramos ante un artista de largo recorrido y con una obra tan definida como prestigiosa. Añadiremos que en sus inicios se interesó por la pintura, pero a partir de 1968 pasaría a centrase en el lenguaje como medio de comunicación, llegando a ser considerado por muchos como uno de los nombres clave del arte conceptual (coincidiendo en los aspectos más "ortodoxos" de dicha corriente con Lewitt —ambos entenderían las palabras como esculturas dada la dimensión material que estas tienen-, conectando a su vez con planteamientos defendidos, entre

otros, por Kosuth o el grupo Art & Language).

En esta ocasión, el MACBA se desmarca de otras muestras centradas en el neoyorquino y, bajo el título "Escrito en el viento", logra reunir casi trescientos dibujos realizados en los últimos cincuenta años, (muchos de ellos inéditos, como los cuadernos de notas personales del artista).

Bartomeu Marí, director del museo y comisario de la muestra junto a Soledad Gutiérrez, interpreta la exposición como "un dibujo en sí misma", habiendo sido el propio Weiner el autor de la imagen gráfica. No extrañará que ambos comisarios incidan en que se trata de "obras con papel a la vez que sobre papel". Tal es la importancia que dicho soporte o medio juega esta vez que, habiendo sido Weiner asociado tradicionalmente a la parte más analítica del arte conceptual, ahora puede hablarse de "un artista preocupado por la parte más sensual y sensible de las obras, los materiales, los colores y las formas", aun cuando, obviamente, el lenguaje siga siendo el protagonista central de su creación.

Puede que hablar de "gesto" en sus dibujos resulte algo exagerado, pero no es erróneo desde mi punto de vista, aunque también podría hablarse en términos de huella o de registro en su dibujos. Estos, habrá que especificar, han sido realizados en mapas de ciudades, en envoltorios de tabaco, en madera, etc., al tiempo que podrán encontrarse collages, bocetos, cuadernos de notas… (los cuales, por cierto, pueden ser "hojeados" en una pantalla interactiva o ser contemplados en la animaciones que también se han realizado con algunos de sus dibujos).

Habrá que anotar también que la exposición es fruto de una coproducción con el Stedelijk Museum de Ámsterdam, y que la gran variedad de dibujos expuestos se han dividido en dos grandes grupos o categorías: las series, que son una historia en sí mismas, y los materiales, que acotan esas historias (según suscriben Bartomeu y Gutiérrez).

En cualquier caso, dichos dibujos incorporan escrituras, tipografías, signos, color… pero siempre redundando en una libertad de creación, de gesto, que sorprenderá a quien espere encontrar al Weiner más "clásico" o aséptico.

En un último apunte, añadiremos que la relación de Weiner con la ciudad condal se remonta a 1986, año en que instaló en el espacio público su escultura "Mistral", (sita en la avenida del mismo nombre, por cierto). Más adelante, la propia Fundación MACBA adquirió "Some Objects of Desire" (2004), aunque es desde 2009 cuando puede contemplarse en el atrio del museo. Por último, el pasado 27 de febrero Barcelona descubrió la presencia de una tercera obra del norteamericano, siendo en esta ocasión la escultura-banco "Forever & A Day", producida por la Art Aids Foundation y concebida para cohabitar durante un año con quienes frecuenten o se dejen caer por el Mercado de Santa Caterina.

Como fácilmente puede percibirse, parece que la relación de Barcelona es bastante fructífera, algo que no debemos desaprovechar quienes estamos interesados en el arte contemporáneo y, lo que es más, podemos disfrutar con relativa facilidad de todo aquello que se nos brinda a escasas horas de viaje. Bien mirado, "Escrito en el viento" puede ser un acicate más que motivador para visitar el MACBA, ya que es un lujo —por su calidad y por lo excepcional del trabajo que ha traído Weiner- contar con una exposición difícilmente repetible dentro de nuestras fronteras (téngase en cuenta que el estudio específico que se hace sobre los dibujos de Weineres totalmente novedoso, existiendo un solo precedente en el destacado papel que su obra "gráfica", si así puede decirse, tuvo en la retrospectiva que el Los Angeles Museum of Contemporary Art y el Whitney Museum of American Art de Nueva York le dedicaron hace unos años, concretamente en 2007).