

Ensayos sobre temas de arte actual

Este libro es una publicación del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles, institución dependiente de la Comunidad de Madrid, que ha contado para esta edición con el apoyo de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es el resultado de cursos como Mirar la guerra. Imágenes, arte y estudios visuales, Mirar el presente o ¿Qué nos cuentan los objetos? Prosa y poética del mundo cotidiano, y sobre todo las cuatro ediciones del curso Pero... ¿esto es arte?, que han sido programados por la Universidad Popular del CA2M. Apropiadamente, los coordinadores de la edición han sido dos expertos involucrados en esos cursos, la profesora de la UNED Yayo Aznar y el profesor de la Universidad Complutense Pablo Martínez, responsable de educación y actividades públicas del CA2M. Vaya por delante toda esta explicación para aviso de quienes puedan echar de menos tal o cual especialista en determinados temas tratados en el libro, pues los autores invitados a participar han sido, ni más ni menos, los que habían participado en los mentados cursos: Juan Vicente Aliaga, Ferran Barenblit, Tania Bruguera, Fernanda Carvajal, María Cunillera, Nike Fakiner, Aurora Fernández Polanco, Dora García, Victoria Gil-Delgado, Carlos Granados, María Iñigo, Pedro Lasch, Rogelio López Cuenca, María Ruido, Hito Steyerl, Francesc Torres y Jaime Vindel (además de los propios Pablo Martínez y Yayo Aznar).

El resultado tiene así gran cohesión, pues se nota a lo largo de las 354 páginas una cierta “comunidad” de afinidades e interrelaciones por encima de las divisiones en capítulos y artículos; además, los textos aparecen contrapunteados por encartes (insertos en hojas de menos anchura y en color gris)

que proporcionan breves comentarios complementarios (a menudo escritos por el mismo autor del ensayo glosado, pero a veces firmados por otro de los autores del libro), u opiniones de artistas recavadas mediante un formato de preguntas y respuestas (contestadas por Patricia Esquivias, Esther Ferrer, Wilfredo Prieto, Isidoro Valcárcel Medina, y Eulàlia Valldosera). Hay también encartes de láminas a todo color al final de cada artículo, aunque cada uno suele además ir profusamente ilustrado, así que se trata de un libro en el que las lecturas aparecen pautadas por una gran variedad de elementos que les añaden interés. Ojalá con ellos se cumpla mejor el loable propósito de acercar el arte contemporáneo a los no iniciados; aunque algunos temas tratados seguro que resultarán duros de digerir para algunos ciudadanos, por mucho que se hayan esforzado los autores en sintetizar en breves páginas, restringiendo al mínimo las referencias bibliográficas y notas al pie, el estado de la cuestión en cada una de las secciones.

A mí, por afinidad con mis campos de estudio, me ha interesado mucho la primera, que tras el texto de introducción del director del CA2MFerran Berenblit titulado “Bienvenidos al museo”, reúne bajo el rótulo “Los lugares del espectador” tres ensayos de la historiadora del arte Aurora Fernández Polanco, la artista Dora García y la escritora/directora de cine Hito Steyert. Por su relación con la anterior, quiero también destacar la sección 3ª, en la que bajo el título “Sobre políticas y poéticas”, se reúnen otros tres textos en torno al activismo artístico firmados por el historiador del arte Pablo Martínez, así como las artistas Tania Bruguera y María Ruido. Hay también muy buenas aportaciones en la sección 2ª, titulada “Del control a la crisis y vuelta a empezar”, en la que se incluyen tres textos de la historiadora del arte Yayo Aznar, el artista conceptual Francesc Torres, y la investigadora del Instituto de Filosofía del CSIC Nike Fakiner, o en la sección 4ª, “En torno al género y el sexo”, con artículos del crítico de arte Juan Vicente

Aliaga, la socióloga Fernanda Carvajal, y la historiadora del arte María Cunillera. Pero donde más he aprendido ha sido en la sección 6º, “Un mundo sin periferias”, que recoge los ensayos de los artistas María Íñigo Clavo, Pedro Lasch y Rogelio López Cuenca. En definitiva, un ramillete de textos que servirán de repaso o de iniciación a cualquier tipo de lector interesado, así que el libro responde perfectamente a su certero título: *Lecturas para un espectador inquieto*.

Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010

Artistas: Pilar Albarracín, Xoán Anleo/Uqui Permui, Pilar Aymerich, Eugènia Balcells, Cecilia Barriga, María José Belbel, Miguel Benlloch, Itziar Bilbao Urrutia, Esther Boix, Cabello/Carceller, Mónica Cabo, Mar Caldas, Carmen Calvo, Nuria Canal, Anxela Caramés/Carme Nogueira/Uqui Permui, Ana Casas Broda, Castorina, Mari Chordà, Montse Clavé, María Antonia Dans, Lucía Egaña Rojas , Itziar Elejalde, Equipo Butifarra, Erreakzioa-Reacción, Eulàlia (Eulàlia Grau) , Esther Ferrer, Alicia Framis, Carmela García, Ángela García Codoñer, María Gómez, Miguel Gómez/Javier Utray, Marisa González, Gabriela y Sally Gutiérrez Dewar , Yolanda Herranz, Juan Hidalgo, ideadestroyingmuros, María Llopis/Girlswholikeporno, Eva Lootz, LSD, Cristina Lucas, Jesús Martínez Oliva, Chelo Matesanz, Medeak , Miralda, Fina Miralles, Mau Monleón, Begoña Montalbán , Paz Muro, Paloma Navares, Ana Navarrete, Carmen Navarrete, Marina Núñez, Itziar Okariz, Isabel Oliver, O.R.G.I.A, Carlos Pazos, Uqui Permui, Ana Peters, Olga L. Pijoan, Núria Pompeia, Post-Op, Precarias

a la deriva, Joan Rabascall , Amèlia Riera , Elena del Rivero, María Ruido, Estibaliz Sadaba, Simeón Saiz Ruiz, Dorothée Selz, Carmen F. Sigler, Diana J. Torres AKA Pornoterrorista, Laura Torrado, Eulàlia Valldosera, Video-Nou/José Pérez Ocaña, Azucena Vieites, Virginia Villaplana, Isabel Villar.

Del 23 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013 el MUSAC de León ha acogido la que sin duda será una de las apuestas expositivas más importantes de toda su historia. Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga han comisariado *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, la primera cita retrospectiva en nuestro país en torno a la reflexión que el arte de corte feminista o próximo a las inquietudes del feminismo emprendió hace más de cincuenta años en torno a la diversidad sexual frente a los patrones, en torno a la libertad frente a la norma.

Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga -investigadores, docentes, comisarios y teóricos- son dos de los pesos pesados en España en lo que se refiere a los estudios de género y las identidades sexuales. Como nota me gustaría citar dos de los proyectos expositivos más destacados que se han llevado a cabo en los últimos años en nuestro país, ambos comisariados por Juan Vicente Aliaga en el CGAC de Santiago de Compostela: *La batalla de los géneros* de 2007 y *En todas partes (políticas de la diversidad sexual en el arte)* de 2009.

Como han explicado los comisarios, esta ambiciosa colectiva se gesta en torno a dos objetivos fundamentales: recuperar y dar visibilidad a una serie de artistas cuyo trabajo fue crucial para el desarrollo del arte contemporáneo español, pero que no han sido reflejadas en la historiografía "oficial", y revisar el arte español creado desde los años sesenta del pasado siglo desde una nueva perspectiva, la de los feminismos, que aportará sin duda nuevos prismas desde los que reescribir y releer la Historia del Arte español más

reciente.

Con este proyecto no se ha pretendido consolidar el “arte feminista” como una tipología artística que, o bien desde el desconocimiento o desde el desinterés, se ha pretendido fijar como un modelo excluyente y rígido, sino definir y ampliar el conocimiento de ciertas prácticas artísticas, como se viene haciendo en el ámbito anglosajón desde los años setenta del siglo XX, para poder relacionarlas transversalmente con otros campos del saber.

Y si bien es cierto que muchas de las artistas reunidas en esta muestra no se reconocen como feministas, sí representan una forma diferente de afrontar y analizar el mundo que les rodea, posiciones y actitudes encarnadas y defendidas por los feminismos en nuestro país desde hace ya más de medio siglo.

Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 es una colectiva que destaca la importancia de los discursos sobre el género y las identidades sexuales en la producción artística española desde los años sesenta del siglo XX. A través de más de 80 artistas y 150 obras los comisarios han querido abrir las puertas a una historiografía que revise la Historia del Arte español de las últimas décadas, partiendo de “la necesidad de restaurar la memoria borrada de los saberes, prácticas y genealogías feministas en nuestro país: es importante recuperar y hacer visible la obra de artistas (algunos hombres, pero sobre todo mujeres) injustamente desdeñadas u olvidadas; pero más importante aún es releer la historia reciente del arte español desde un lugar distinto, con otras claves y otras miradas”, en palabras de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga.

Buscando el diálogo entre obras diferentes y artistas de edades y contextos distintos, se ha empleado un orden temático y no cronológico. Así, la exposición se organiza en once salas:

– Sala 1 **“Genealogías”**: en esta sala se plantea la necesidad de construir una genealogía o tradición propia independiente de la historiografía escrita que inspira el patriarcado, intentando salvar el obstáculo de ver una obra sin su contexto, condena que han sufrido las artistas. Es aquí donde puede verse una particularidad del modelo español: mientras en otros países ha existido un diálogo intergeneracional que ha favorecido esa creación de genealogías propias, en España la segunda generación de artistas próximas a los planteamientos del feminismo nació en los años noventa y buscó referentes en artistas extranjeras, favoreciendo esta circunstancia que muchas pioneras españolas resulten desconocidas aún en nuestros días.

– Sala 2 **“Cuerpos: disciplinas y placeres”**: el principal campo de batalla del feminismo ha sido el cuerpo, ya que habitualmente se ha justificado la desigualdad de la mujer en relación a datos biológicos. Pero las artistas han explorado las identidades sexuales y los horizontes del placer a través de su cuerpo, un cuerpo que, al mismo tiempo, ha sido tenido por otros como una herramienta de control para intentar sofocar cualquier desviación de la norma. Si en el contexto del Nacionalcatolicismo franquista las artistas aún tenían miedo de mostrar su cuerpo -como puede verse en performances de Esther Ferrer de esta época-, con la llegada de la Democracia empiezan a hablar de la menstruación, la realidad lésbica o ya en los noventa ocupan espacios públicos y privados con su cuerpo -como vemos en las performances de Itziar Okariz-.

– Sala 3 **“División sexual del trabajo y precariado femenino”**: en una división sexual del trabajo, las mujeres se han visto históricamente relegadas a las tareas del trabajo doméstico y los cuidados, labores no remuneradas. En este

bloque temático se recogen obras de los años sesenta que pueden considerarse “protofeministas” -como vemos en *Dona que frega* (1965) de Esther Boix- compartiendo espacio con creaciones más recientes que reflexionan sobre el trabajo actual de la mujer dentro de un concepto más global de precarización del trabajo femenino, por el impacto del capitalismo en la mujer inmigrante.

– Sala 4 **“Las ‘otras’ de la Historia”**: en los relatos históricos oficiales, a las mujeres y a las minorías sexuales relacionadas con el feminismo se les ha reservado un lugar marginal y se les ha definido como “las otras”. Algunas artistas han hecho frente a esta realidad buscando sus propias estructuras alternativas -con ejemplos como Carmen Navarrete, Yolanda Herranz, María Ruido, Marina Núñez o Cristina Lucas-.

– Sala 5 **“Luchas colectivas”**: las conquistas sociales, políticas, económicas y culturales que ha logrado la mujer son consecuencia de la constante lucha reivindicativa a lo largo de décadas ante la opresión sexista y la llegada de la conciencia individual. Estamos ante el bloque más activista de la exposición, que reúne fotografías, carteles, revistas, panfletos y obras de arte relacionadas con las manifestaciones de los años setenta contra la violencia machista, la penalización del adulterio, además de materiales sobre las recientes jornadas estatales que han tenido lugar en nuestro país.

– Sala 6 **“La tiranía de la belleza”**: en este espacio confluyen una serie de trabajos que cuestionan la imposición de unos modelos de belleza dictatoriales que sufren en especial las mujeres. Las artistas llegan a dar respuesta a los discursos mayoritarios gracias a la parodia y el humor.

– Sala 7 **“Mascaradas, performatividad y autoficción”**: a partir de finales de los ochenta y principios de los noventa del pasado siglo aparecen una serie de teorías que critican un concepto tradicional de identidad. Por aquel entonces, las mujeres estaban intentando escapar de la obligación que la sociedad patriarcal les imponía de reproducir una identidad denominada “femenina”. Empezaba la reflexión sobre qué es ser mujer y qué es “hacer de mujer” -Esther Ferrer reflexionaba en *Antigua* (1973) sobre la flexibilidad de la identidad femenina-. Y fue entonces cuando algunos hombres, como podemos ver en este apartado -de Ocaña, revulsivo en los setenta catalanes, a Miguel Benlloch y su *Desidentifícate* (2010)-, empezaron a cuestionarse también el concepto de “masculinidad” normativa. Aludiendo a la performatividad del cuerpo en el entorno social, la “masculinidad” dejaba de ser un concepto sólido e inamovible.

– Sala 8 **“La mujer rota: violencia y patriarcado”**: consciente de la violencia que sufre la mujer, las artistas españolas empezaron a tratar esta cuestión desde finales de los años sesenta -Carmen Calvo o Marisa González-. Desde la denuncia de la discriminación de la mujer en actos públicos relacionados con la tradición, como Hondarribia en Irún, a la firme protesta con las violaciones desde los setenta -como los maniquíes de Amèlia Riera o las acciones en las que Pilar Albarracín “escenificaba” la agresión de una violación en las calles de la Sevilla de 1992-.

– Sala 9 **“El hilo de la vida: cuidados y maternaje”**: en este bloque los comisarios han querido dejar clara la diferencia entre maternidad y maternaje. Tradicionalmente, se ha considerado que la mujer, un ser para los demás, estaba

predestinada biológica, social y culturalmente a la maternidad. Pero, en esta ocasión, se ha hecho hincapié en las experiencias subjetivas de las mujeres respecto a la maternidad y la crianza. Hay dos formas de entender esta experiencia: la maternidad social y el maternaje como experiencia individual, término que procede de la teoría francesa. Gran parte de las obras que aquí pueden verse distan mucho de ese concepto idealizado de maternidad que se asume en las representaciones marianas, entendiéndose la realidad de convertirse en madre de forma ambivalente. Puede verse el conflicto entre la experiencia de la madre y las expectativas de su entorno social o el desgaste del cuerpo por el embarazo y la lactancia -Elena del Rivero y su *Carta a la Madre* (1994), *Leche I* de Ana Casas Broda sobre el dolor físico que produce en la madre la lactancia o la *Mujer-semilla* de Eulàlia Valldosera de la serie *Envases: el culto a la madre* (1996).

— Sala 10 **“Construcción visual de los géneros y cultura popular”**: desde los años setenta del siglo XX hombres y mujeres en nuestro país empezaron a analizar cómo los medios de comunicación, amparados por un sistema patriarcal de la exclusión y la diferencia, creaban estereotipos que acababan diferenciando roles masculinos y femeninos -Fina Miralles, Cecilia Barriga, Cabello/Carceller, Eugènia Balcells, Azucena Vieites o el colectivo O.R.G.I.A.-.

— Sala 11 **“Transfeminismos”**: en este apartado tienen cabida trabajos -vídeos, dibujos, estudios, carteles- de artistas y colectivos de las primeras décadas del siglo XXI, que con un espíritu radical, transgresor y, sobre todo, renovador del feminismo tradicional, manifiestan la conciencia del deseo de transformar el cuerpo sin obstáculo alguno. Enfatizan las relaciones sexuales entre mujeres como modo de romper las barreras entre lo público y lo privado -María

Llopis, Lucía Engaña Rojas o Diana J. Torres, por citar algunos nombres-.

El 22 y 23 de febrero el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el MUSAC de León organizaron un seminario en torno a esta exposición, con conclusiones, debates y reflexiones imprescindibles, que contó con la presencia de los siguientes profesionales: Patricia Mayayo, Juan Vicente Aliaga, Assumpta Bassas, Isabel Tejeda, Agustín Pérez Rubio, Margarita Aizpuru, Xabier Arakistain, Olga Fernández, Laurence Rassel, Elsa Plaza Müller, Paloma Uría, Tatiana Sentamans, María José Belbel, Silvia L. Gil, Ana Navarrete, Alicia Puleo, Contenedor de feminismos de León, Eva Garrido y Yera Moreno y Susana Rioseras.

Hoy en día no podemos hablar de un único feminismo, sino de muchas y variadas perspectivas feministas y su desarrollo artístico en España difiere al anglosajón y al europeo. En nuestro país, tuvimos que esperar a los años noventa para empezar a presenciar el incipiente apogeo de un discurso teórico sólido en torno a las cuestiones del género y la identidad acogido por el sistema institucional del arte. De ahí que haya empezado este artículo citando cada uno de los nombres que se han dado cita en *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Nombrar es dejar constancia, abrir al conocimiento, generar pensamiento y oportunidades. Nombrar es no olvidar, reconocer y crear lazos que nos unan a nuestras y nuestros predecesores. La historiografía tradicional y los estudios artísticos en España han obviado e infravalorado los logros y aportaciones de los feminismos. El 2013 ha comenzado con un proyecto artístico y teórico que ha abierto el debate a una redacción más rigurosa y completa de la Historia del Arte, así como al uso equitativo de los espacios y presupuestos públicos.

Para más información visitar el sitio web de la exposición:
<http://genealogiasfeministas.net/>

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 aguatinas.

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 80 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 obra gráfica formada por serigrafías, aguatinas y aguafuertes, fechadas entre 1969 y 1994, año de su 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 dominio 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 y 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 las nuevas realidades inéditas, inhóspitas y 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 de 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 que, congruentes con su época, pueden al día de hoy reproducirse hasta el infinito una vez destilada la imagen en una suerte de alquimia 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 los 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 los 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 la 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, a 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 anti-monumento 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 y la 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 su 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 americano representado flacamente por las reinterpretaciones de Greenberg, rescataron la 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 bar-restaurant de Zaragoza La Topera, conocí un collage de Ignacio Mayayo resuelto en un estilo ernstiniano 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 que se 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 o no, consiste en confrontarlos, porque es éste el mecanismo por el que hacemos frente a la existencia y la 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 de un mismo material, sino también a representación literaria de la Historia como una 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 siquiera sus colas, sino la realidad, maravillosa una vez libre de las 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, pues contrastan con las polícromas imagerías 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 Nietzsche por 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 identificativas incluyeran a veces una foto de las versiones instaladas en las calles de Zaragoza, Huesca, Alcañiz, etc... Aunque lo más reprochable es que las pocas 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 2005-2006). Con todo, en general la instalación es 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 Mies 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 Herrera 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 Usán

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 en 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, a modo de telarañas 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, “Exalatitite” una obra multidisciplinar, realizada a caballo entre Zaragoza, Boston y Pekín, donde han colaborado el profesor Bo Rui Yi, jefe del Departamento de Ingeniería de la Universidad Chin Hua, de Pekín, y el compositor francés Benoit Granier, profesor del Dulwich College, de Pekín.

Exalatitite 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 Pressas 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 Pressas 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 disparejos 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.