

Angel Masip: Somewhere not here

Frente a la insistente búsqueda del significado en el arte, y un afán por su racionalización, Ángel Masip (Alicante, 1977) trabaja más en la línea de la experimentación que de la comunicación. Una experimentación conceptual que marca su objetivo en la propia experiencia vital del individuo. Rompiendo con la repetida etiqueta, cada vez menos acertada, de “pintor de paisajes” Ángel Masip nos presenta en la galería Antonia Puyó la exposición *Un nuevo orden*, donde gracias al Premio a la Innovación 2010 de la Fundación Pilar y Joan Miró, nos sorprende con un trabajo que gira en torno a las posibilidades de la serigrafía.

Su técnica ha ido evolucionando a la vez que lo ha hecho su discurso conceptual. Prueba de ello, es el contraste entre esta exposición, donde cada pieza está colocada minuciosamente logrando así su propia identidad, en un espacio limpio y formal, frente a trabajos mucho más escenográficos y dramáticamente teatrales como su proyecto *Der Waldgang* (2010), donde reconstruye la realidad mediante elementos cargados de contenido y susceptibles de ser analizados.

Todo su trabajo gira en torno al paisaje, en este caso fragmentado, sirviendo únicamente como mero escenario en el que se desarrollan una serie de relaciones conceptuales entre el individuo y el medio que le rodea, una incomunicación que nos explica la ausencia, los paisajes vacíos, deshumanizados y anónimos. Así pues, más que un pintor de paisajes sería más acertado entenderlo, si es que el limitado sustantivo de pintor no es ya un error en sí, como pintor de anti-paisajes, donde éstos forman parte de su propia experiencia, y mediante los cuales lleva a cabo la reconstrucción de una realidad abierta, a través de la cual poder cuestionar nuestros propios referentes.

Ángel Masip, aprovecha los recursos de la serigrafía para mostrarnos una realidad fragmentada, que en ocasiones aparece acompañada de un texto en diferentes capas, muchas veces imperceptible, que puede llegar a modificar la recepción de la obra, es decir, la experiencia surgida de su contemplación. Y es en ésta línea en la que trabaja Masip, la propia experimentación bajo un amplio discurso conceptual que no hace más que presentarnos una realidad donde el individuo se enfrenta con grandes problemáticas a la hora de encajarse en su tiempo, un tiempo en continuo cambio y dominado por una preocupante y dramática importancia de la apariencia.

Masip nos deja una ventana abierta a nuestra propia reflexión, frente a un mundo que necesita con celeridad una profunda revisión.

Pintar con el alma

La concepción pintar con el alma, es una de las características más peculiares de la personalidad artística. El binomio poesía y pintura, pintura y alma, constituyen con más delicadeza y exactitud expresada, la identidad plástica de la artista zaragozana Isabel Larrode Pellicer. Pintora, diseñadora Licenciada en Bellas Artes en la Facultad de San Jorge de Barcelona. En estos momentos se encuentra dando los últimos retoques a su tesis doctoral, que es una codirección Universidad de Barcelona-Universidad de Zaragoza, titulada "Experiencia zen y Pintura Aragonesa contemporánea".

El pasado mes de mayo, pudimos apreciar la última exposición de la artista zaragozana, "paisajes soñados", ubicada en la sala multiusos del Stadium Casablanca. Cada una de esas telas, de un amplio repertorio de variaciones cromáticas, contiene una amalgama de sentimientos que cautiva

en seguida al visitante. En estas composiciones, donde lo figurativo le gana la batalla a lo irreal, alma y color están contenidos en estados de ánimo.

Vicent Van Gogh decía “sueño mis pinturas y luego pinto un sueño”, las pinturas de Larrode Pellicer surgen sin condicionamientos, sólo óleos, el bastidor, y con el pincel en la mano. Composiciones de ensueño cuyos paisajes interiores están presentes en el alma de la artista. Cada composición es el resultado de una larga meditación sobre el componente sentimental de los argumentos elegidos.

Artista de honda raíz intimista, los colores cálidos y a la vez elementales que presenta en sus obras, describen una fórmula expresionista, rara vez vista en artistas actuales, bien ejecutadas en naturalezas y sobre todo en lo que podíamos llamar “apuntes” o “pruebas de color” de cuidada realización y grata contemplación, cumpliendo de nexo de unión entre la concepción estética de la artista y las emociones del espectador

David Hockney: Una visión más amplia

En el Museo Guggenheim de Bilbao, hasta el 30 de septiembre, podemos ver esta exposición en la que el polifacético artista e investigador nos muestra su fascinación por la naturaleza, con una muestra de 150 obras realizadas entre los años 2005 y 2011, acompañadas de otras que datan de los años 50 hasta los 90, por lo que podemos comprobar el interés que ha despertado el paisaje en él a lo largo de más de 50 años y su evolución. En total 190 obras realizadas en distintas técnicas.

Emplea lápiz, carboncillo, óleo, acuarelas y composiciones realizadas con ipad, desde pequeños dibujos y cuadernos de bocetos a grandes obras compuestas por diversos lienzos, y vídeos, en los que se captan los cambios que la luz y el paso de las estaciones producen en los distintos paisajes retratados.

David Hockney nace en Bradford, estudia en Londres y se establece en Los Ángeles. En un interesante vídeo que acompaña a la exposición, se muestra muy abierto y nos hace importantes revelaciones personales y artísticas. Nunca dejó de estar en contacto con su tierra, un lazo muy fuerte le unía a su madre, y todos los años pasaba la Navidad en su casa, pero nunca podía permanecer en ella durante mucho tiempo, acusaba mucho el frío y la humedad y tenía que regresar a Los Ángeles. Tras el fallecimiento de su madre comienza a añorar los paisajes de su infancia.

Habla de su infancia y juventud, de cómo con veintitantes años, trabajó de jornalero dos veranos en los campos de Yorkshire y disfrutó mucho, pues era la primera vez que no se sentía tutelado, el trabajo era monótono pero se sentía libre, le gustaba el ambiente masculino del dormitorio, recorría los

campos en bicicleta, entonces conoció a fondo los paisajes de Yorkshire, que en estos últimos años ha vuelto a recorrer y descubrir en profundidad. *Al volver a mi tierra, descubrí los cambios en la naturaleza. Me asombró descubrir que, pese al tópico de los cielos grises, hay una maravillosa luz cambiante en el paisaje inglés. Nunca hay dos días exactamente iguales.*

Recuerda que dejó Bradford para estudiar en Londres en el Royal College of Art, donde los compañeros se le reían por su acento, y a él le divertía pues pensaba *si yo dibujara como tú, no me reiría.*

Afirma que se siente un hombre muy afortunado, porque solamente con mirar, con la vista, disfruta profundamente, cualquier paisaje, detalle, todo le proporciona un gran disfrute muy intenso. Ha sido así desde pequeño, siempre le sucedió. Hockney arrastra una sordera que va en aumento, la pérdida del sentido auditivo tiene una compensación: ve más y mejor.

La llamada de atención de estos paisajes, su redescubrimiento, surge en el verano de 1997, Hockney cada día recorre en coche los Wolds, para visitar a su amigo enfermo terminal, Jonathan Silver. Según palabras de Hockney era una persona de gran inteligencia, había restaurado una antigua fábrica de la zona para albergar la colección de obras de Hockney, Centro Salts Mill de Saltaire. Siempre le había animado a pintar estos parajes. Durante estos viajes acumula una gran cantidad de recuerdos que dan lugar a un grupo de pinturas que marcan el inicio de la relación de Hockney con el paisaje de Yorkshire.



La muerte de Silver le afectó profundamente, y apenas dos años más tarde moriría su madre, a los 99 años, lo que supuso también un golpe muy fuerte para Hockney.

Todas las impresiones del trayecto que realizaba a diario, de los paisajes que tan bien conocía y ahora recordaba, iban a generar un grupo de pinturas, sólo una de ellas, la primera, fue pintada en el estudio de Bridlington, el resto, una vez fallecido su amigo, las pintaría de memoria en el taller de su casa de Los Ángeles. Afirma que es una manera de pintar que beneficia a su obra, al pintar de memoria la dota de mayor libertad e imaginación, lleva en su mente lo esencial, los detalles, un rincón, un paisaje y luego traslada al lienzo esas impresiones, esos recuerdos, transformándolos libremente con su personalidad e imaginación.

También habla de sus cuadernos de bocetos y apuntes, en media hora puede terminar un cuaderno, dibuja muy bien y rápido, le gusta plasmar en ellos, a modo de catálogo, todos los tipos de hierbas, hojas, flores, semillas, arbustos... una vez que las tiene en su cuaderno y las conoce bien, al mirar ese paisaje lo ve de una forma diferente, con mayor claridad y detalle.

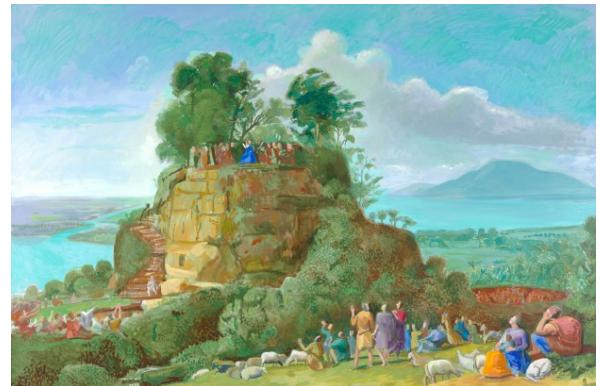


Es un estudiioso de los pintores clásicos y sus técnicas, invirtió en esto mucho tiempo, aún sabiendo que le iba a perjudicar pues no podría seguir pintando. Ve la diferencia entre la pintura occidental, concebida para mirar a través de un punto, un enfoque, un agujero, una cámara, como algo estático en que el espectador mira la obra desde fuera sin estar integrado en ella, frente a la pintura oriental, la china, donde el movimiento y la perspectiva cobran importancia, habla de los rollos chinos, donde las escenas que se desarrollan pueden ir hacia delante o hacia atrás. El dibujo oriental, las acuarelas, le fascinan...

La llegada de la primavera en Woldgate, compuesta por 32 lienzos, es la mayor obra de la exposición, considerada por el propio artista como una de las obras más relevantes, está acompañada por 51 impresiones de obras realizadas con ipad.

Hockney a lo largo de su labor artística ha demostrado su maestría en el retrato y la figura humana. La muestra que nos ocupa sólo contiene una obra en la que aparece figura, es en *El sermón de la montaña (según Claudio de Lorena)* y los estudios que le acompañan, realizada con una concepción muy esquemática, casi ingenuista y de gran colorido y luminosidad, como toda la muestra. Edith Devaney (comisaria de la exposición con Marco Livingstone) explica como el artista, en

su visita a la Frick Collection de Nueva York se sintió cautivado por esta obra, y tomó una imagen que limpió digitalmente para realizar el estudio del efecto espacial de la obra y su versión.



Su experiencia escenográfica se aprecia en la teatralidad de muchas de sus obras. También se manifiesta su paso por la fotografía, sus composiciones con polaroid, que él llama ensamblajes, mosaicos de imágenes de una misma figura o retrato, tomadas desde distintos ángulos o perspectivas, que juntas forman una sola imagen distorsionada a la manera cubista. Ahora no utiliza la cámara fotográfica, pero arrastra su experiencia, multitud de dibujos hechos con ipad van a servir como bocetos para realizar una obra compuesta por un mosaico de lienzos, desde puntos de vista múltiples.



Recorren las carreteras comarcas con una furgoneta, despacio, cuando algo le llama la atención, dice a su ayudante y compañero desde hace 16 años, que pare, y ahí monta su caballete, coloca el lienzo, su mesa de trabajo, sus paletas,

pinturas, pinceles... bien abrigado pues hace mucho frío y humedad. Cuenta que ese frío le obliga a trabajar deprisa, *no quiere decir hacer las cosas de cualquier manera, eso no, pero a veces mis mejores obras las he pintado muy rápido, si vas rápido quiere decir que te estás dejando guiar por tu intuición y hay que confiar en ella, no es bueno retocar una y otra vez.* En el vídeo le vemos pintando un paisaje y lo termina en dos horas, se siente muy satisfecho con el resultado.



En este recorrido por las carreteras comarcas de Yorkshire en busca de rincones, paisajes, ángulos, su elección no se corresponde con el paisaje más bello, mas majestuoso o perfecto, elige un rincón, un cruce de carreteras, un punto que a él le llama la atención pero no tendría nada de especial para otros ojos, pero a él precisamente le motiva porque anticipa la transformación que experimentará en sus manos.

En estos últimos años ha sentido la necesidad de volver a la pintura, a la materia, al óleo y ha encontrado una herramienta que describe como fantástica, el ipad, es *como un cuaderno de apuntes, como una hoja de papel sin fin,* indica que no ha abandonado la pintura ni los pinceles, ya que el color de la pintura marca la diferencia con el ipad.

También emplea la cámara, en sus recorridos colocan 9 cámaras

en la furgoneta que van captando imágenes desde distintos puntos, en una sala podemos ver los resultados de esta experiencia a través de 18 pantallas, contemplamos el paso de las estaciones en un mismo paisaje desde 9 ángulos diferentes. Un resultado asombroso, de gran belleza, que trasmite serenidad.



Hockney continúa la tradición paisajista inglesa revolucionando su concepción con nuevos instrumentos y técnicas. Es un trabajador e investigador incansable. En todos estos trabajos podemos distinguir tendencias muy variadas, en algunos encontramos la huella del Pop, en otros raya el naif, sus colores luminosos e intensos –violetas, amarillos, naranjas, azules, verdes- en ocasiones se aproximan a los impresionistas y postimpresionistas, en otras a los fauvistas. Sus composiciones unas veces son esquemáticas y otras minuciosas. Y todas desprenden vigor y alegría de vivir.

No se trata de *sublimes*, ni siquiera en medio de niebla o en la contemplación de la agreste naturaleza o en la soledad de un paisaje nevado. Es la visión de una persona que pone los pies en la tierra, que sufre con su paisaje el sol y el calor, el frío y la lluvia, el viento...

Tenemos que nombrar a Monet y su catedral de Rouen, del mismo modo que su luz cambiante atrapa a Monet para que la plasme reiteradamente, así los paisajes de Yorkshire llaman a Hockney para que los inmortalice en diferentes horas, estaciones y desde distintos puntos de mira y estilos.

Comparte el interés por la naturaleza, la minuciosidad y estudio de cada especie con los pintores del Renacimiento, así hace una descripción de hojas, hierbas, plantas y árboles como si se tratase del trabajo de un botánico.



Es innegable el influjo de Claudio de Lorena, Turner o Constable, el Cubismo y Picasso, como este artista al que admira y del que está seguro que también emplearía el ipad, es un trabajador incansable y prolífico que emplea diversidad de estilos y técnicas. Es un estudiioso de los pintores antiguos, de su forma de mirar y de componer el espacio pictórico, y un avanzado en el empleo de la tecnología aplicada al arte.

Emilio Gastón: utopía-lírica

de la materia

Lo poético impregna con fuerza la treintena de piezas escultóricas que el polifacético creador Emilio Gastón (Zaragoza, 1935) muestra en la Escuela Superior de Diseño de Aragón, en una exposición inaugurada el pasado 29 de mayo, que sirvió a la sazón de marco para la presentación de uno de sus últimos poemarios con título “Frágil contiene esculpoemas”. La ingente actividad desarrollada por Gastón en los campos profesionales de la abogacía y de la política, no le ha impedido comprometerse en algunas de las más interesantes experiencias culturales de carácter colectivo impulsadas en nuestra tierra, ni encontrar vías válidas para la expresión lírica de una interioridad que pulsa siempre por desplegarse, con ironía, en el fértil terreno de lo social a través de diversos medios expresivos. Si, como poeta, (su primer poemario *–El hombre amigo mundo–* al que han sucedido diez libros, data de 1958) la importante labor desarrollada en este campo le ha sido suficientemente reconocida, su faceta de escultor ha resultado menos difundida a escala pública, aunque ambas se muestran igualmente eficaces en el grado de consecución de sus objetivos, demostrando una tenacidad inquebrantable en la búsqueda por integrar todos aquellos valores universales definitorios de “lo humano” en su sentido más positivo.

Sendas actividades creativas se plantean en realidad como un frente de lucha común pleno de coherencia con el resto de sus actividades vitales, y alientan la fructificación de un pensamiento que se caracteriza por su rebeldía e inconformismo, por su rechazo visceral hacia todo tipo de injusticias y desalienaciones. En el campo escultórico, es el hierro el material elegido para reivindicar la utópica posibilidad de la conquista de un “mundo nuevo” asentado en otros valores alternativos, a través de una plasticidad resuelta en conjugaciones líricas que no se dejan amedrentar por la natural aridez del lenguaje escultórico. Los “hierros”

de Gastón sugieren fuerza interior, una actitud ante el mundo de indudable firmeza y un deseo de permanencia que no limitan, sin embargo -paradójicamente- el fluir natural de las capas más frágiles y efímeras de la intimidad del artista, con apreciable flexibilidad y frescura.

En su práctica escultórica, Gastón no sólo sabe sacar partido de las ricas evocaciones propias del material férreo, sino también poner en juego sus connotaciones simbólicas, sustanciando un mundo personal rico en vivencias, querencias idealistas y aspiraciones humanísticas. Sin ignorar las coordenadas generacionales que le corresponden, -que en lo escultórico supusieron una auténtica edad dorada- lo inconsciente y los inesperados efectos del azar coadyuvan a dar rienda suelta a su ferviente deseo de comunicarse, y de aportar una alternativa creativa a lo que de gris y convencional coarta la libertad humana y condiciona el discurso natural de lo social, tal y como él lo entiende, sin letargos, ni actitudes acomodaticias. Notas comunes con sus enunciados poéticos definen temas y argumentos de su escultura, que no renuncia tampoco a perder la perspectiva humana en su informalidad, tanto como en su sentido más profundo. Ritmos espaciales se combinan con ciertas experimentaciones surreales u oníricas en superficies y texturas que desvelan la fascinación que el artista siente por el medio, y el inequívoco sentido lúdico que lo orienta hacia su resolución final. Por último, cabe destacarse el fondo crítico que se trasmite con claridad a través de la simplicidad y un cierto infantilismo consciente de las formas, inspiradas por un evidente sentido del humor: reflexionaba Baudelaire en sus *Curiosités esthétiques* sobre la enorme importancia del sentido del humor en las artes plásticas, sobre su poder para expresar lo que en mayor medida caracteriza la esencia contradictoria de lo humano y sirve para definirlo como tal. En su propia reflexión sobre tales cuestiones, Gastón se intrinca por esta vía algo heterodoxa, tan compleja como sugerente, con la entusiasta disposición de

un incorregible y nunca inocente “soñador”.

Rafa Pérez, Premio CERCO 2011

La exposición de Rafa Pérez (Haro, 1957) se enmarca dentro de la programación de la Feria de Cerámica Contemporánea (CERCO). El riojano fue el ganador del Primer Premio Internacional de Cerámica Contemporánea CERCO 2011. Esta exposición surge a raíz del citado premio y con ella se pretende dejar patente la importancia de los autores premiados y apoyar la cultura cerámica. Se abre así la puerta a una serie de exposiciones que difunden la obra de los galardonados, como ya se hizo en 2011 con la exposición *Diez años de Cerámica Contemporánea* que recopilaba todos los autores premiados en las diez primeras ediciones.

Rafael Pérez desarrolla su actividad artística en el campo de la pintura y la fotografía, pero por encima de todo, la cerámica, con la que ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales y reconocimientos, como su aceptación como miembro de la Academia Internacional de Cerámica (2007). De hecho, la calidad de los reconocimientos y premios recibidos, así como las exposiciones en las que ha participado, lo convierten en una figura destacada de la cerámica contemporánea.

En su obra lo esencial es la textura, la capacidad expresiva de las superficies y para ello su método de trabajo es esencial. Se caracteriza por la perfecta integración de diferentes pastas que reaccionan al calor de distinta forma. Las superficies surgen por diferentes vías: por la sedimentación del pigmento; por la suma de delgadas capas de arcilla que se resecan y agrietan, o son atacadas por productos químicos. El mismo calor del horno acaba

determinando las formas, rasgado las superficies y creando entramados y fisuras o abriendo las hinchadas superficies, en un proceso de dilatación-contracción. Incorpora productos que ha manipulado y que no siempre reaccionan igual, entendiendo que el azar no sólo es parte de su obra, sino de la existencia del ser humano. Tras esto, su sabiduría, su oficio, su dominio de la técnica y la búsqueda de un lenguaje personal que junto al tratamiento austero del color, nos induce a la reflexión visual.

En la exposición se muestran esculturas, murales, dibujos pintados con barro y una serie de fotografías, que pertenecen a su obra de los últimos años. Una obra que puede dividirse en tres grandes series, cada una de las cuales explora no sólo una técnica diferente sino una orientación conceptual distinta de la arcilla. Cada serie es independiente, pero su significado se halla interrelacionado.

La primera, bidimensional, consiste en pintar con arcilla sobre papel o baldosas de terracota. Utiliza manchas de colores y signos de marcado carácter gestual, combinado con la aparición de una figuración sencilla y esencial. Explora lo emocional y expresivo del arte, mostrando un universo diferente al resto de su obra.

La segunda serie abarca la obra mural. Trabaja con terracota de menos de 3 mm de grosor, cocida a diferentes temperaturas para lograr una amplia gama de tonos. Construye grandes composiciones sobre soportes planos de madera, plástico o acero inoxidable, como "El Ninja" (2012) o "Kairo" (2012). Algunas están organizadas de forma modular, repitiendo motivos, alternando colores y texturas, explorando la estructura y lo racional.

La tercera de las series es escultórica. Son piezas donde la tensión interior provocada por el calor produce rupturas aleatorias, superficies perforadas, abiertas, surcadas por cicatrices, que nos recuerdan pasteles o barras de pan, que

recubiertos con barnices en colores semejan chocolate o llenos de fruta, pero también las rocas, las tierras cuando aparecen desnudas en el paisaje. Aunque no reconocemos formas totalmente definidas, parece que evocamos siluetas familiares como una estructura ósea, una medusa o hacen resonar en nosotros cruces, aspas o estructuras que encierran algo: cestos, cajas, cilindros, en un juego entre libertad y control.

Caxigueiro, 1990-2012

La exposición de Daniel Caxiguerio (Mondoñedo, 1955) se enmarca en la programación de la Feria de Cerámica Contemporánea (CERCO). El artista vuelve a exponer en Zaragoza veinte años después de haberlo hecho en el Museo Pablo Gargallo y lo hace con una retrospectiva que muestra el trabajo del período comprendido entre 1990 y 2012.

Caxiguero entra en contacto con la cerámica en la fábrica de Sagadelos, donde trabaja durante unos años. Sin duda esta labor le proporciona el dominio del oficio y la oportunidad de entrar en contacto con ceramistas y artistas internacionales que acuden periódicamente a la fábrica a llevar a cabo sus proyectos.

A finales de los ochenta se adentra por las corrientes conceptuales, realizando su primera instalación "Danza" en 1988. A partir de esta obra la narrativa va a ser la que sustente la obra y los materiales empleados van a ir en función de la misma. Utiliza libremente la cerámica, resinas, ceras, productos industriales y todo tipo de objetos que contribuyan a enriquecer el mensaje, siempre dentro de una restricción cromática que confiere misterio y dota de una belleza singular a sus instalaciones.

A partir de los noventa su trabajo se caracteriza por la introducción de la fotografía, como materialización alegórica de una idea; el “objeto encontrado”, integrado en la narrativa de la obra aprovechando sus cualidades estéticas y la concepción seriada del trabajo. A veces incluye poemas o textos acompañando a las piezas o en el catálogo, decisivos para interpretarlas.

Caxigueiro utiliza sus obras como medio de denuncia para provocar la reflexión sobre la violencia, la guerra, las agresiones contra las libertades, la protección del medio natural y los abusos de poder. Con la solidez de sus mensajes llama a la resistencia y a hacer visibles los desastres ocasionados por el hombre y que no pocas veces se minimizan en los medios de comunicación.

La exposición se inicia con los “Guerreiros” (1989-1990) un ejemplo del uso de la seriación para potenciar el dramatismo. Son unas formas enigmáticas en gres con acabado férreo que cobran aspecto de búnker, con orificios irregulares que acentúan su misterio. Dispuestos en formación militar, es una alusión a los ejércitos opresores constituidos por individuos anónimos.

Esta serie da lugar a obras como “Europa Terapia Puntual” (1993), nacida tras la impresión que le producen las imágenes de los cadáveres de la guerra de Bosnia. En ella la forma primaria del “guerreiro” encuentra su morada en unas construcciones simples de hierro a modo de nichos que amplifican el contenido de la opresión y la muerte.

Se presenta una instalación de la serie “O rapto da paisaxe” un alegato contra la especulación inmobiliaria. La ordenación caótica de las piezas da idea de agobio constructivo y alude a la falta de planes que regulen una construcción anárquica que degrada el medio ambiente.

Igualmente le interesa la denuncia de los desastres ecológicos

en el medio marino. Aspecto que refleja en la obra mural “O noso mar” compuesta por seriaciones de placas cerámicas con los nombres de famosos barcos siniestrados: Prestige, Mar Egeo, el Casón, etc. y que aluden a los restos de los productos derivados del petróleo que se adhieren al paisaje degradándolo.

Como nexo de unión entre los espacios integra una serie de fotografías de bodegones que bajo una apariencia amable y una cuidada composición, aportan el grado de realismo necesario para expresar el drama y las injusticias de nuestra época.

En “A linguaxe da memoria” (2000) esparce desordenadamente libros calcinados sobre el suelo y sobre algunas estanterías de hierro. La idea parte de la destrucción de la Biblioteca de Sarajevo y su intención es la denuncia de la barbarie contra la cultura de un pueblo. En muchos libros se pueden leer los nombres de ciudades del mundo donde han ocurrido este tipo de atentados, poniendo de manifiesto la destrucción cultural y el deseo del pueblo de recomponerlo. Libros como contenedores de la memoria, que hablan de la destrucción, pero también libros símbolo de esperanza y savia nueva, de los que nacen árboles, representado en “O libro das polas” (2012).

La exposición concluye con “O bosque das ausencias” (1996) en la que se reproducen unos rostros fantasmagóricos -distorsionados por el terror de una agresión- sobre vigas de madera (en otras ocasiones los ha presentado sobre el suelo). Son esculturas con un fuerte componente escenográfico, en las que investiga recursos como la luz, el espacio circundante y la posibilidad de ser transitadas por el espectador.

Caxigueiro es un artista atento a la realidad con una obra que sugiere pero no describe, con juicios que se intuyen pero no se revelan abiertamente y que en algún caso se ven respaldados por el lenguaje escrito, donde la verdad es sólo insinuada para que el espectador la complete.

Edward Hopper. El pintor de la soledad

A comienzos de los años veinte, la pregunta sobre si existe o no un «arte norteamericano» halla un principio de respuesta con la inauguración de la *American Wing* (ala norteamericana) del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Dieciséis salas en orden cronológico reconstruyen el escenario doméstico desde la época colonial hasta la de la República. La apertura de esas salas provoca una toma de conciencia que lleva a los museos del país a separar sus fondos norteamericano y europeo, hasta entonces mezclados. Las universidades de más prestigio, Harvard y Yale, crean cátedras de estudios norteamericanos denominados *American Studies* o *American Civilization*. Bajo el efecto de ese nuevo contexto, atemperando su militancia formalista, el MoMA dedica un año después de su inauguración varias exposiciones a los «padres fundadores» de la pintura nacional: Eakins, Homer, Albert Pinkham Ryder. Un año después, Edith Halpert, que dirige la Downtown Gallery de Nueva York, amplía sus espacios expositivos con la creación de la Folk Art Gallery, en la que combina objetos utilitarios de los pioneros norteamericanos con obras modernas. Edward Hopper (1882-1967), no tarda en encontrar demasiado estrecho ese uniforme «norteamericano» con que lo viste la crítica al reseñar sus obras recientes. Hopper hace el antídoto al nacionalismo ambiente en el artículo que escribe sobre John Sloan en abril de 1927 cuando dice: “Esperar que aparezca en nuestro país un arte totalmente nuevo y singular refleja el desconocimiento de lo que nos ha enseñado la historia. La evolución lógica del arte de un país depende de lo que haya ocurrido en otros».

El arte «norteamericano» que triunfa en todo el mundo,

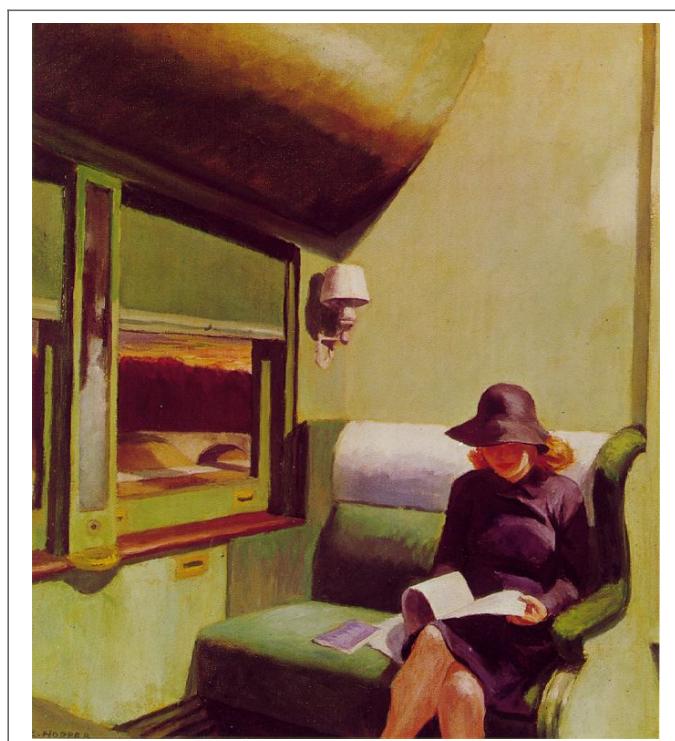
a finales de los años cuarenta, se encarna en la figura de Jackson Pollock, cuyo formalismo abstracto va a ir conquistando gradualmente colecciones y museos. Hopper se convierte en el mascarón de proa de un realismo todavía capaz de oponerse al triunfo absoluto del arte no figurativo. Clement Greenberg ya en 1946 había lanzado sus dardos contra la pintura de Hopper: «No es un pintor en el pleno sentido del término; su factura es mediocre, pobre e impersonal simplemente, resulta que Hopper es un mal pintor». A comienzos de los años sesenta, la querella entre partidarios y detractores del arte abstracto recobra intensidad. Andy Warhol pinta sus primeras obras inspiradas en el cómic (*Dick Tracy, Supermán*). Tres meses después de morir nuestro artista (el 15 de mayo de 1967), su obra se celebra, pues, en la que era entonces la manifestación más activa del arte contemporáneo internacional. Seitz justifica su selección diciendo que la pintura de Hopper es «un puente entre la Ash Can School y la década del *pop art*»

Por primera vez al público español una retrospectiva sobre uno de los pintores americanos de referencia del siglo XX. Edward Hopper. El madrileño museo Thyssen, que posee el mayor repertorio de Hopper fuera de EE.UU, acoge la primera etapa de la exposición, con una notable selección de más de setenta cuadros. La retrospectiva adopta una perspectiva distinta en la capital francesa, con ciento sesenta obras, entre pinturas, acuarelas, estampas e ilustraciones, presentadas por orden cronológico: sus años de formación, el taller del pintor Robert Henri, sus estancias en París, su trabajo como ilustrador y grabador, sus primeros «temas estadounidenses» y, por último, su reconocimiento tardío



Y es que el primer tramo de la carrera artística de Hopper no tuvo un curso de crecimiento progresivo como el de la mayor parte de los artistas. Durante muchos años fue un pintor ignorado por el público, por la crítica y por el mercado. Hopper no satisfacía las pautas de esa pintura identitaria, no era abstracto ni sublime, no era vanguardista. Pintaba las ciudades y los personajes urbanos, los caminos de los ferrocarriles, la llegada a las ciudades, la luz artificial de los neones: se extendía en una descripción que para lo sublime era prolífica y, sobre todo, poco sustancial. En el otoño de 1906 Edward Hopper marcha a París, donde se quedará casi un año. La iniciativa de este viaje no tiene nada de original. París es el crisol de un arte de proyección internacional, el centro en el que convergen los artistas de todo el mundo. Cuando recaló en Nueva York entre sus viajes europeos, Hopper se ve obligado a trabajar como ilustrador en revistas profesionales y en publicidad. Hopper no dejó de expresar su desprecio por el oficio de ilustrador, se consideraba un «ilustrador miserable, o al menos mediocre». Sus cuadros y sus ilustraciones no difieren tanto en su iconografía cuanto en los sentimientos que expresan. En 1910,

Hopper hace su último viaje europeo. Cuando regresa a los Estados Unidos, va a la costa de Maine, a los pueblos cercanos a Gloucester, y traslada a lo que pinta allí las sensaciones y los sentimientos que se ha traído de París. Esas obras mantienen un cromatismo postimpresionista en sus primeras "temas norteamericanos". Obras como *American Village* (1912), *New York Corner (Corner Saloon)* (1913) y *Queensborough Bridge* (1913), obras que se ajustaban entonces perfectamente al realismo que profesaban los maestros de Hopper –Henri y Sloan–. El cambio de fortuna fue rápido. En 1933 el MoMA le dedicó una exposición retrospectiva. En el catálogo figuran 73 obras, contando pinturas al óleo, acuarelas y grabados. Tras la del MoMA de 1933, la siguiente exposición retrospectiva de Hopper fue la organizada por el Whitney Museum of American Art en 1950, con Lloyd Goodrich, recientemente nombrado director asociado del museo, como comisario y autor del catálogo. En cuanto al número de visitantes, la exposición fue un éxito, y las críticas aparecidas en prensa fueron favorables sin excepción, pero lo más importante era la idea principal que quedó grabada en la memoria colectiva. Hopper era el pintor de la *american scene* por excelencia.



Muchas veces se ha dicho que Hopper es el pintor de la soledad, en sus escenas hay personas solas, pero también hay grupos de personas, parejas, personas que mantienen una conversación, personas que, estén juntas o no, próximas o no, no se comunican. La composición de *Morning Sun* (1952), así lo muestra, también son decisivas *Summer in the City* y en *Conference at Night* (1949). La obra de Hopper, es una verdad no exenta de ternura, en donde lo contado sea más de lo que se deja por contar que aquello que se está contado. Nos ofrece un espectáculo interesante, pero, estamos fuera de él, ante él pero fuera de él. Disfrutamos con lo pintoresco de la escena, con la satisfecha curiosidad por todos y cada uno de los detalles representados, pero lo hacemos en la distancia de un asunto que nos concierne de forma lejana. *Night on the El Train* (1918), la muy célebre *House by the Railroad* (1925). Incluso cuando se retrata, el pintor en su célebre autorretrato (1925-1930), establece una relación con nosotros, se coloca en un lugar dentro de la obra, como alguien más con el que podemos cruzarnos. A primera vista, la pintura de Hopper, parece de una extraordinaria sencillez, de una ingenua inmediatez, pero a poco que miramos nos damos cuenta de lo elaborado de su composición. Son tantos los recursos utilizados en sus obras, que no nos damos cuenta que somos nosotros los que vamos de un lugar a otro, comportándonos como voyeurs extasiados



La fortuna crítica de Hopper ascendió rápidamente hace aproximadamente ochenta años y desde entonces la estatura del artista en el paisaje del arte moderno no ha disminuido. Hoy, visto desde la perspectiva que nos ha legado la segunda mitad del siglo XX, su figura se nos presenta como la de una gran roca solitaria y desnuda en el desierto.

Hopper

Museo Thyssen-Bornemizsa, Madrid

12 de junio-16 de septiembre de 2012

La Ilustración Artística

(1882-1916)

Introducción. Las revistas ilustradas artísticas contemporáneas a *La Ilustración Artística* (1882-1916)

La revista modernista catalana *La Ilustración Artística*, editada en Barcelona de 1882 a 1916, vio la luz en un periodo cultural caracterizado por la abundante proliferación de revistas modernistas ilustradas. Con ellas, con estas revistas ilustradas, de temática variada, *La Ilustración Artística* tuvo que competir, tanto en el ámbito cultural madrileño como en el catalán. Esta atmósfera cultural y editorial fue la que propició la aparición de la revista *La Ilustración Artística* y, aunque pueda parecer paradójico, la misma atmósfera cultura fue la que condujo a su desaparición.

En el ámbito cultural madrileño, *La Ilustración Artística* tuvo que competir con las siguientes revistas modernistas ilustradas:

1. *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). En 1882, cuando apareció *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana* era la revista de mayor tirada del momento. *La Ilustración Española y Americana*, continuación de *El Museo Universal*, fue fundada en el sexenio revolucionario, exactamente, el 25 de diciembre de 1869, por Abelardo de Carlos (Cádiz, 1882 – Madrid, 1884), que adquirió la propiedad de *El Museo Universal* y lo transformó en *La Ilustración Española y Americana*. El periodo de esplendor de *La Ilustración Española y Americana*, coincidió con la dirección de Abelardo José de Carlos, hijo del fundador, y con la aplicación y el desarrollo del fotograbado en la década de 1880 a 1890. En 1888, *La Ilustración Española y Americana* publicó su primer grabado en color. *La Ilustración Española y Americana* se publicó hasta el 30 de diciembre de 1921. *La Ilustración Española y Americana* fue, al mismo tiempo, el principal referente y la principal competidora, en el ámbito

cultural madrileño, para *La Ilustración Artística* (Sánchez Vigil, 2008:52-55).

2. *Revista Moderna* (1897-1898). Continuación del semanario *Apuntes*, puesto en marcha por Navarro Ledesma en colaboración con el pintor Manuel Benedito, el primer número de la *Revista Moderna* se puso a la venta el 6 de marzo de 1897. Su director fue Eduardo Sánchez de Castilla y el responsable de la parte artística fue Félix de la Torre. La *Revista Moderna* constaba de veinticuatro páginas en formato folio. Destacó por sus ilustraciones y por el predominio de la fotografía frente al dibujo. En ella, se insertaban láminas en color, de pintores como Joaquín Sorolla o Manuel Benedito, que eran reproducidas en fotograbados tricolores en los talleres de José María Mateu, especialista en litografías. Los talleres de edición de la revista se instalaron en la Fundación Tipográfica Richard Gans, especializada en grabado, galvanoplastia y estereotipia (Sánchez Vigil, 2008:119-128).

3. *Vida Literaria* (1899). Nació, como escisión de la revista *Madrid Cómico*, el 7 de enero de 1899, sobreviviendo sólo un año. Fue dirigida, en un breve periodo inicial, por Clarín y por Jacinto Benavente. En ella, tanto los citados Clarín y Jacinto Benavente como Azorín y Martínez Serra, entre otros, se dedicaron al comentario y la crítica literaria.

4. En Madrid, en el periodo de tiempo comprendido entre 1897 y 1908, surgieron alrededor de una veintena de publicaciones modernistas ilustradas. A saber: *Vida Moderna* (1897-1898), *Germinal* (1897-1899), *Vida Nueva* (1898-1900) y *Revista Nueva* (1899). A principios del siglo XX, vieron la luz *Arte Joven* (1901), de la que fue director artístico Picasso, *Electra* (1901), *Juventud* (1901-1902), *Helios* (1903-1904), *Revista Ibérica* (1902-1903), *Renacimiento Latino* (1905), *Renacimiento* (1908), *Revista Latina* (1907-1908), *República de las Letras* (1905) y *Revista Crítica* (1908). Todas ellas dejaron su impronta en el sector editorial y en el modernismo cultural de la época.

En el ámbito cultural catalán, *La Ilustración Artística* tuvo que competir con las siguientes revistas modernistas ilustradas:

5. *La Ilustració Catalana* (1880-1894; 1903-1907). *La Ilustració Catalana* fue fundada por Carlos Sanpons i Carbó, en 1880, que la dirigió hasta su muerte en 1882. En su primer periodo, de 1880 a 1894, tuvo periodicidad quincenal y, en su segundo periodo, de 1903 a 1907, tuvo periodicidad semanal. En el citado primer periodo, *La Ilustración Artística* estuvo compuesta por ocho páginas ilustradas con cuatro grabados, dos de ellos a página, y fotografías.

6. *L'Avenç* (1881-1884; 1889-1893). El bibliógrafo y literato barcelonés Jaime Massó i Torrents fue el alma de *L'Avenç*, revista dedicada al arte, la ciencia y la literatura, que representó las tendencias modernistas en el campo de la literatura catalana. En su primer periodo, de 1881 a 1884, se desarrolló, bajo la responsabilidad del citado Jaime Massó i Torrents, junto a Ramón Perñés, publicando, en sus páginas, textos literarios de alta calidad y una sola ilustración de Ramón Casas. En su segunda época, de 1889 a 1893, contó con la colaboración especial del grabador Apelles Mestres. El hecho de contar con imprenta propia, facilitó la transformación de *L'Avenç* en editorial y librería.

7. *Quatre Gats* (1899). Fue fundada en el café del mismo nombre por Pedro Romeo. En las tertulias del café, participaron la mayoría de los artistas que aportaron trabajos para la revista: Ramón Casas, Pablo Picasso, Santiago Rusiñol o el fotógrafo Adolfo Mas. Su director artístico y literario fue Miguel Utrillo. Fue una de las dos revistas más populares del modernismo junto a *Pèl&Ploma*.

8. *Pèl&Ploma* (1899-1903). Continuación de *Quatre Gats*, fue un semanario más sobrio que el resto de publicaciones modernistas. Su director artístico fue Ramón Casas. Y, se imprimió en la imprenta Utrillo & Rialp, situada en el 174 del

paseo de Gracia de Barcelona.

9. *Joventut* (1900-1906). De contenido literario y artístico, fue un proyecto personal de Alejandro Riquer y Pompeu Gener. Tenía dieciséis páginas, y publicó suplementos artísticos muy ilustrados, en los que colaboraron autores de prestigio. Fue otra de las grandes revistas del modernismo catalán.

10. *Pluma y Lápiz* (1900-1906). Fue concebida por el editor Miguel Seguí. De diseño modernista, constaba de doce páginas y quince ilustraciones de media, con dibujos y fotografías repartidos al cincuenta por ciento. Tanto el papel como las reproducciones eran de gran calidad.

11. *Revista Gráfica* (1900-1928). Fue el órgano de difusión del Instituto Catalán de las Artes del Libro, entre 1900 y 1928. Sus contenidos son de gran interés para el estudio histórico de las artes gráficas de fines del siglo XIX y primer cuarto del XX. En sus páginas, aparecen los principales editores, impresores, tipógrafos, litógrafos, encuadernadores y libreros de la época.

12. *Forma* (1904-1908) Revista financiada y dirigida, respectivamente, por Ramón Casas y Miguel Utrillo. Tenía una media de cuarenta páginas, en formato folio y texto traducido al catalán. Estaba dedicada al arte español antiguo y moderno. Cada número se dedicaba, de manera monográfica, a un artista, con una media de cincuenta ilustraciones y una decena de láminas en color.

13. *Feminal* (1907). Fue una revista para señoritas, dirigida por Carmen Karr, redactora de *Or i Grana*. Se caracterizó por el dibujo de portada, realizado por Ramón Casas, por las decoraciones florales y la profusión de ilustraciones de Modest Casademont (Sánchez Vigil, 2008:119-128).

La Ilustración Artística sucumbió ante la proliferación de revistas modernistas ilustradas, de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con las cuales no pudo competir, tanto

madrileñas (*La Ilustración Española y Americana*, *Revista Moderna*, *Vida Literaria*, entre otras) como catalanas (*La Ilustració Catalana*, *L'Avenç*, *Quatre Gats*, *Pèl&Ploma*, *Joventut*, *Pluma y Lápiz*, *Revista Gráfica*, *Forma*, *Feminal*, *Catalunya Artística*, *Álbum Salón*, *Luz*, *Catalonia*, *El Gato Negro e Hispania*).

De hecho, dicha competencia fue la que propició el paulatino cambio de *La Ilustración Artística*, que dejó de ser una revista cultural, a partir del año 1905, para convertirse en una revista de información general.

1. La revista *La Ilustración Artística* (1882-1916)

La Ilustración Artística, editada a partir de 1882 por la editorial Montaner y Simón de Barcelona, tenía formato gran folio (47'6 x 29 cm). Sus contenidos se centraban en la ciencia, la literatura y el arte.

La edición era muy cuidada en continente y contenido, con grabados de autores españoles y extranjeros. Constaba de dieciséis páginas y treinta ilustraciones, en las que se daba prioridad al grabado frente a la fotografía, que se fue introduciendo paulatinamente, con pies explicativos en los que se indicaba el nombre del autor del grabado o de la fotografía. En la década de los años noventa del siglo XIX, entre 1897 y 1898, la fotografía pasó a tener el predominio, en la revista, frente a los dibujos y los grabados. A partir del siglo XX, colaboraron, en *La Ilustración Artística*, los mejores fotógrafos del momento, entre ellos, Alejandro Merletti.

La Ilustración Artística dejó de publicarse a mediados de la segunda década del siglo XX, en 1916, fecha en la que la revista ya había perdido su valor como medio de difusión artístico y cultural.

1.1. Organigrama

La revista *La Ilustración Artística* (1882-1916) contó con un director, un director artístico y unos colaboradores, literarios o redactores y artísticos (ilustradores, grabadores y dibujantes).

El primer director de *La Ilustración Artística* desde 1882, fecha de su fundación, hasta 1889, fue el abogado y literato ilerdense Manuel Angelón i Broquetas (Lérida, 23.IV.1831 – Barcelona, 07.V.1889).

Manuel Angelón i Broquetas estudió Derecho en la Universidad de Barcelona, carrera que acabó en la Universidad Central de Madrid, en la que fue discípulo de Cristina Martos, el cual llegaría a ser Presidente del Congreso de los Diputados.

Después de licenciarse en Derecho, Manuel Angelón i Broquetas abrió un bufete en Barcelona. Pero, su fama no se la debe a su formación jurídica, sino a su producción literaria, puesto que Manuel Angelón i Broquetas escribió la primera obra dramática en catalán del siglo XIX, *La Verge de las Mercés*, drama sacro-caballeresco en cinco actos, representado, por primera vez, la noche del 2 de marzo de 1856 en el Teatro del Circo de Barcelona. Manuel Angelón i Broquetas fue, también, uno de los redactores del primer periódico publicado en catalán, *Un tros de paper*, cuyo primer número apareció el 10 de abril de 1865.

Manuel Angelón i Broquetas escribió innumerables obras literarias, entre las que cabe destacar las siguientes: *El Ángel de la Pas* (1856); *Historia de Inglaterra* (1857); *La bolsa* (1857), drama en cuatro actos y en verso; *Setse jutges* (1858); *Los misterios del pueblo español durante veinte siglos* (1858); *La moral social* (1858); *El pendón de Santa Eulalia o los fueros de Cataluña* (1858); *Crímenes célebres españoles* (1859); *Historia de Isabel II* (1860); *Atrás el extranjero* (1861); *Espejo de honra y amor* (1862), zarzuela en tres actos; *Treinta años o la vida de un jugador* (1862); *El Alojado*

(1863); *Rigoletto* (1864); *Flor de un día y Espinas de una flor*; *El abismo de las honras*; *El libro de una madre*; y, *Llum y fum*, comedia en tres actos y en verso, estrenada en el Teatro de Cataluña, el 11 de diciembre de 1876 (*La Ilustración Artística*, nº 385, 1889:161-162). .

El director artístico de *La Ilustración Artística* desde su fundación, en el año 1882, fue el prestigioso dibujante y pintor José Luis Pellicer (*La Ilustración Artística*, nº 235, 1886, 227; *La Ilustración Artística*, nº 340, 1888, 217).

La Ilustración Artística contó con dos tipos de colaboradores: literarios (o redactores) y artísticos (ilustradores, grabadores y dibujantes).

De los colaboradores literarios, o redactores, con los que contó la revista *La Ilustración Artística*, cabe destacar a los siguientes: Francisco Asenjo Barbieri, músico y compositor; Carlos Luis de Cuenca, escritor; Augusto Danvila Jaldo, escritor; José Echegaray, que se encargó de la Sección "Noticias Científicas" de la revista; Urbano González Serrano, filósofo krausista, catedrático de metafísica de la Universidad Central de Madrid; Vicente de la Fuente, historiador, especialista en historia eclesiástica ; José de Letamendi, hombre polifacético, médico de profesión, músico wagneriano, escritor y pintor; José Ramón Mélida, arqueólogo, ayundante del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, que dirigió las excavaciones en Numancia y Mérida, y que llegó a ser director del Museo Arqueológico Nacional; Ángel Rodríguez Chaves, literato especializado en novela histórica; José María Sbarbi, músico (organista) y filólogo; Emilio Castelar, que, en *La Ilustración artística*, desarrolla su faceta como crítico de arte; Francisco Giner de los Ríos; Manuel Bartolomé Cossío, discípulo de Francisco Giner de los Ríos, pedagogo institucionista más importante de la época y crítico e historiador del arte, autor de una de las obras más importantes sobre *El Greco* (1908); Marcelino Menéndez y Pelayo, autor de la importantísimo e innovadora,

para su época, *Historia de las Ideas Estéticas* (1883-1889); Manuel Fernández y González, novelista, dramaturgo y poeta andaluz, hermano del filólogo e historiador orientalista Francisco Fernández y González, autor, este último, de diversas obras sobre teoría del arte y estética; Pedro de Madrazo, autor del primer catálogo de las obras que componían y componen el Museo del Prado, titulado *Catálogo histórico descriptivo del Museo del Prado* (1872), hermano del pintor Federico de Madrazo; José Yxart, el más importante crítico teatral del momento, autor de una monografía sobre *Fortuny* (1881); José Ortega Munilla, escritor y periodista, director de *El Imparcial*, padre del filósofo José Ortega y Gasset; Emilia Pardo Bazán; Antonio Machado y Azorín, entre otros.

Los principales colaboradores artísticos (ilustradores, grabadores y dibujantes) de *La Ilustración Artística* fueron: Mariano Fortuny; Apeles Mestres, dibujante e ilustrador de libros, considerado el mejor grabador catalán del momento; José María Marqués, dibujante e ilustrador, adquirió su fama al representar, en sus obras, a Granada (la Granada que interesó al arqueólogo y pintor Manuel Gómez Moreno, redescubridor, junto a su hijo, de La Alhambra) y temas costumbristas granadinos, que fueron publicados en *La Ilustración Artística*; Gustavo Doré, dibujante, grabador, litógrafo, pintor y escultor francés, ilustrador de la *Divina Comedia* de Dante, de las obras más importantes de otros escritores (Rabelais, Balzac y Cervantes) y autor de la escultura pública dedicada al escritor Alejandro Dumas en París, ubicada en la Avenida de Villiers, de la que da noticia *La Ilustración Artística*; Antonio Fabrés, escultor y pintor de acuarelas, pensionado en Roma, donde estableció su residencia habitual; y, Baldomero Galofre, pintor, grabador e ilustrador catalán, como Apeles Mestres.

Entre los colaboradores especiales, cabe destacar el caso de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915). Sobrino de Antonio de los Ríos Rosas, uno de los principales líderes del liberalismo

moderado español, que llegó a ser presidente del Gobierno, Francisco había conseguido, en 1866, la cátedra de filosofía del Derecho de la Universidad Central de Madrid, de la que fue expulsado por dos veces: la primera, a comienzos del año 1868, a causa de la noche de San Daniel y la primera cuestión universitaria; la segunda, en 1875, a causa de la segunda cuestión universitaria y la supresión de la libertad de cátedra, siendo encarcelado en Cádiz.

En 1876, de regreso a Madrid desde Cádiz, Francisco Giner de los Ríos, junto a Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón, Augusto González de Linares y Laureano Calderón, estos dos últimos profesores de la Universidad de Santiago de Compostela, fundaron la Institución Libre de Enseñanza, siendo aprobados sus *Estatutos*, el 31 de mayo de 1876, en los que se reconocía la libertad de cátedra y de enseñanza, para que ésta no se viera afectada por ningún tipo de orientación política, religiosa o filosófica. La Institución Libre de Enseñanza se creó con la finalidad de fomentar la ciencia moderna en España, renovando las estructuras académicas del país. Y, en ella, se formaron una buena parte de los componentes de la denominada *edad de plata* de la cultura española. A partir del año 1881, la Institución Libre de Enseñanza se convirtió en un centro de enseñanza primaria, en el que, además, se impartieron interesantes conferencias, orientadas hacia la formación individual de alumnos universitarios y de bachillerato. También, se enseñaron idiomas modernos, inglés, francés, alemán e italiano. Por todo ello, Francisco Giner de los Ríos está considerado como el gran pedagogo español de la segunda mitad del siglo XIX. Tras la muerte de Francisco Giner de los Ríos, en 1915, Manuel Bartolomé Cossío dirigió la Institución Libre de Enseñanza (Jiménez García, 2002:131-167).

Francisco Giner de los Ríos, catedrático de Filosofía del Derecho de la Universidad Central, pedagogo y fundador de la Institución Libre de Enseñanza, se nos presenta, a través de los artículos publicados en *La Ilustración Artística*, como un

crítico e historiador del arte con importantes conocimientos de estética. En estas materias, arte y estética, Francisco Giner de los Ríos recibió la formación e influencia de Francisco Fernández y González (1833-1917), catedrático de Literatura general y española y Literatura clásica y lengua arábiga de la Universidad de Granada desde el año 1856, del que Giner de los Ríos fue alumno en Granada, y que, desde el año 1864, fue catedrático de Estética de la Universidad Central (Giner de los Ríos, 1919:XV); Juan Facundo Riaño, que introdujo a Giner de los Ríos en el interés por el arte en general, y por el arte mueble en particular (Giner de los Ríos, 1936:VIII.); y, Karl Christian Friedrich Krause, del que Francisco Giner de los Ríos tradujo su *Compendio de Estética* al castellano (Krause, 1995).

Francisco Giner de los Ríos, en sus artículos publicados en *La Ilustración Artística*, se nos presenta como un filósofo o teórico del arte, cuando reflexiona sobre el concepto de arte y convierte al *paisaje*, también, en objeto de reflexión teórica, en un artículo que tuvo una gran influencia en los literatos de la generación del 98 (Baroja, Unamuno, Azorín, Machado, etc.) y en el pintor Carlos de Haes y sus discípulos Aureliano de Beruete, Jaime Morera y Agustín Lhardy, principalmente en Aureliano de Beruete (Pena López, 1982:10-12), y hasta en la denominada escuela de Vallecas de los años treinta del siglo XX (Maderuelo, 2007:78-79; 143-144 y 155-156); como crítico e historiador del arte, al estudiar el impresionismo francés y a los prerrafaelitas; y, como museólogo y museógrafo al realizar una primera aproximación al arte portugués y al arte mueble a lo largo de la historia universal.

2. El surgimiento de la esfera pública del Arte y su difusión a través de *La Ilustración Artística*

La importancia del espacio público, de la esfera pública, ha

sido subrayada por Jürgen Habermas en su obra *The structural transformation of the public sphere. An inquiry into a category of bourgeois society* (1994) . En esta importante obra, Habermas estudia la emergencia y el desarrollo del espacio público burgués, esto es, una esfera o ámbito distinto y bien diferenciado del Estado, en el cual los ciudadanos podían debatir sobre temas de interés general. Analizando las transformaciones históricas de este espacio, cuya principal transformación fue su secularización y liberación del control de la Iglesia, Habermas recupera un concepto que tiene una relevancia crucial para los principales debates de la teoría social y política. Habermas se centra en la noción liberal del *espacio público* burgués y en cómo éste surgió en Europa a comienzos de la Edad Moderna. Habermas examina los escritos de los teóricos políticos, incluyendo los de Marx, Stuart Mill y Tocqueville, y las instituciones específicas y las formas sociales en las que el espacio público se concretó. Para Habermas, el *espacio público* es el 'lugar donde una persona tiene la oportunidad de ser ciudadano, encontrándose con desconocidos y estableciendo, con ellos, formas o fórmulas de relación social y política'.

Por ejemplo, para Habermas, tras la Revolución francesa, el espacio público se concretó muy claramente en el propio urbanismo burgués de muchas ciudades europeas, en las que se planificaron y se construyeron grandes avenidas y grandes paseos, lugares o sitios públicos para pasear y establecer relaciones sociales con otros burgueses, y bulevares (del francés *boulevard*), calles anchas con árboles, todos ellos espacios públicos, físicos, donde, en Francia, tuvieron lugar las revoluciones de 1830 y 1848, y las posteriores manifestaciones y protestas del movimiento obrero, que pudieron ser controladas por el poder político que había planificado estos espacios públicos.

También, el citado espacio público se concretó en la apertura al público, tanto general como especializado -críticos de

arte-, de los museos, como se refleja en las obras *Visitando el Museo* de Matías Schmid (*La Ilustración Artística*, nº 278, 140), *La primera exposición de un nuevo artista* de Franz Kops (*La Ilustración Artística*, nº 268, 53) y *El día del barniz del Salón de París de 1890* de Maroles, que indicaba la inauguración del Salón y la asistencia al mismo, el primer día, de las autoridades, tanto políticas como académicas, que organizaban el evento (*La Ilustración Artística*, nº 450, 112); de los lugares de la creación artística, de los estudios y talleres de los artistas, como se refleja en las obras *El estudio del pintor vienes Hans Makart* (*La Ilustración Artística*, nº 57, 40), *El taller de Benlliure en Roma, donde pintó su cuadro "La visión del Coliseo"* (*La Ilustración Artística*, nº 226, 149) o el *Interior del estudio que posee, en Roma, Agustín Querol* (*La Ilustración Artística*, nº 299, 357); de las tiendas de marchantes de arte, como refleja la obra *Una adquisición costosa* de W.J. Martens (*La Ilustración Artística*, nº 81, 232); y, como consecuencia de la apertura de la esfera pública al Arte, la aparición de los críticos de arte, como se refleja en las obras *Los críticos del Arte* de J. Echena (*La Ilustración Artística*, nº 284, 185), *La novia en el estudio* de A. Fabrés (*La Ilustración Artística*, nº 295, 322) y *Baudelaire en 1844* de Emilio Deroy, obra expuesta en la Exposición Universal de París de 1889, retrato del crítico de arte Charles Baudelaire (*La Ilustración Artística*, nº 418, 437).

En este periodo, se produjo –como queda plasmado en las obras de arte o pinturas señaladas- la conversión del Arte en un elemento más de la esfera pública de Habermas, en un lugar más de encuentro y establecimiento de relaciones sociales entre burgueses, o para la sociabilidad burguesa, como lo eran tertulias, cafés, ateneos, círculos y casinos.

3. Los lectores de *La Ilustración Artística*

Los ejemplares de la revista *La Ilustración Artística* consultados forman parte del fondo de la hemeroteca de la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza, fondo al cual fueron transferidos desde la Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, popularmente conocido como Casino Mercantil (en los números 318, p. 43, y 324, p. 89, de *La Ilustración Artística*, entre otros, aparece el sello del Centro Mercantil de Zaragoza, con la leyenda: <<Casino Mercantil, Industrial y Agrícola. ZARAGOZA.-BIBLIOTECA>>, indicando, así, su antiguo propietario y la procedencia de los fondos de la revista).

Los orígenes del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza hay que buscarlos en la tertulia del comercio, que se celebró en la Plaza de San Felipe, n.º 8, de Zaragoza, a partir del año 1839, a la que asistían industriales y ricos comerciantes, con el firme propósito de compaginar el ocio con los negocios. La citada tertulia, merced al empuje de su presidente, Juan Bruil Ollárburu, logró institucionalizarse dando lugar al nacimiento del Casino Mercantil.

A lo largo de su historia, el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza desempeñó una función prácticamente similar a la del *Palais de la Mutualité* de París y una importante función de difusión cultural, organizándose, en él, exposiciones, congresos, seminarios y simposios.

El Centro participó, de modo activo, en las exposiciones aragonesas de 1868, la primera exposición regional en España, y de 1885, organizadas por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (Vanhille-Lité, 2001:126-131). En 1908, con la ayuda y la participación de otras asociaciones, el Centro fue encargado de la organización de la Exposición Hispano-Francesa (mayo-diciembre de 1908). Con esta exposición, Zaragoza pudo equipararse a todas las grandes ciudades, organizadoras de exposiciones, universales e internacionales. La Exposición albergó, en su seno, una veintena de congresos y asambleas, de las que cabe destacar el

Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia (Vanhille-Lité, 2001, 132-133).

Además, el Centro albergó, en su sede, los siguientes eventos socioeconómicos y políticos: la constitución de la Cámara de Comercio, en octubre de 1888; la Comisión Internacional para el proyecto de enlace ferroviario en Canfranc (Somport), en 1888; la Liga de Contribuyentes, en 1891; la Asamblea Nacional de Cámaras de Comercio de 1898; la Liga Nacional de Productores de Joaquín Costa, en 1899; y, las reuniones constitutivas de sociedades, como la General Azucarera de España, y Minas y Ferrocarriles de Utrillas.

La creación de una biblioteca, por parte del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, constituye, también, un hecho importante en el papel de la difusión cultural que jugó este Centro.

El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza contaba con una biblioteca que se dividía en las siguientes veinticinco secciones: Teología, Obras filosóficas cristianas, Jurisprudencia, Ciencias y Artes (Filosofía y Matemáticas), Ciencias Naturales (Física, Química, Geografía y Agricultura), Ciencias Sociales, Pedagogía, Comercio, Medicina, Artes e Industrias, Economía, Política, Lingüística, Poesía, Obras literarias en prosa, Teatro, Libros de viajes, Novela, Historia, Diccionarios, Exposiciones, Discursos, memorias y asambleas, Enciclopedias, Estadísticas y Revistas (*Centro Mercantil, Industrial y Agrícola. Catálogo de las obras contenidas en la biblioteca de este Centro. Año 1916.* Zaragoza, Tipografía de G. Casañal, 1916).

La Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza era muy rica en literatura. En ella, se podían encontrar y leer obras de los místicos españoles (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León), de los escritores españoles del Siglo de Oro (Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca), de

los principales escritores españoles y extranjeros, del siglo XIX (Mariano José de Larra, Juan Varela, José Zorrilla, Azorín, Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdós, Núñez de Arce, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Carlos Arniches, Ramón María del Valle-Inclán, Antonio Machado, Clarín, Pío Baroja, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Mesonero Romanos, Dickens, Dumas, Victor Hugo, Foe, Zola, Sienkiewicz, Stevensson y Verneuil) y de los clásicos (Platón, Homero, Plutarco, Ovidio y Aristófanes) (*Catálogo*, 1916:4, 33-43 y 46-56).

En cuanto a Historia e Historia del Arte, la Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, custodiaba, y ponía al servicio de los socios del Centro, las siguientes importantes obras: la *Colección de Fueros y Cartas Pueblas de España*, *El Fuero de Vizcaya*, *El Fuero de Avilés*, los *Anales de la Corona de Aragón* escritos por los cronistas del reino, Zurita, Argensola y Dormer, la *Historia Universal* de Bossuet, la *Historia Universal* de Guillermo de Onckem, la *Historia de Europa en el siglo XIX* de Emilio Castelar, la importantísima *Historia de España* de Modesto Lafuente, la no menos importante y pionera *Historia de España* del padre Mariana, los *Anales* y la *Historia de la Guerra Civil* de Pirala, la *Historia General de Inglaterra* de David Hume, la *Revolución inglesa* de historiador liberal inglés Macaulay Trevelyan y la *Historia de la Civilización española* de Rafael Altamira (*Catálogo*, 1916:13 y 56-69).

Más específicamente, sobre Historia del Arte, la Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza tenía en propiedad las siguientes importantes obras: la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de Schlegel, los *Etudes sur les Beaux Arts en Général* de François Guizot, la *Iconographie* de Sichel, los *Monumentos del Arte Español* de Huguet, los *Documentos y materiales de Arte español*, en ocho volúmenes, de Mira Leroy, la importantísima *Historia de las Ideas Estéticas* de Marcelino Menéndez Pelayo, el *Album Pintoresch Monumental de Catalunya*, *Velásquez en el Museo del Prado* de Bereute,

Vuelos Arqueológicos de Juan Catalina, *La Alhambra* de Manuel Gómez Moreno, *La Catedral de Burgos* de Lampérez, el *Museo del Prado* de Pedro de Madrazo, *El Escorial* de José Ramón Mélida, el *Monasterio de Guadalupe* de Elías Tormo y la *Historia del Arte egipcio* de José Ramón Mélida. Es muy significativo que en la sección Libros de Viajes de la biblioteca se encontraran más obras relacionadas con la Historia del Arte que en la sección Artes e Industrias de la misma (*Catálogo*, 1916:25-30, 38, 43-46 y 65).

Finalmente, la Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza contaba con una excepcional hemeroteca, a la que llegaban las principales publicaciones periódicas del momento: la *Revista de Legislación y Jurisprudencia* de la editorial Reus, el *Diccionario de la Administración Española* de Marcelino Alcubilla (años 1886-1914), el *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico de España*, en dieciséis volúmenes, de Pascual Madoz, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-American*o y la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, la revista *Álbum Salón, Blanco y Negro* (años 1893- 1915), el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (años 1900-1908), *La España Moderna* (1889-1914), *Hojas Selectas* (años 1902-1915), *La Hormiga de Oro* (años 1890-1903), *Juventud* (año 1915), *Mundo Gráfico* (años 1912-1915), *Nuevo Mundo* (años 1904-1915), *Pluma y lápiz* (año 1901), *Revista Contemporánea* (años 1880-1903), la importantísima y muy influyente entre la intelectualidad española *Revue des Deux Mondes* (años 1862-1915), el *Semanario Pintoresco Español* y la *Ilustración Española y Americana* (años 1877-1915) y sus homónimas en el extranjero *L'Illustration* francesa (años 1876-1915), *The Illustrated London News* inglesa (años 1910-1915) y la *Illustrierte Zeitung* alemana (años 1912-1915), principal revista competidora de *La Ilustración Artística* (*Catálogo*, 1916:7-10, 69-71, 73, 75-78, 84-87, 94-95, 100-112, 116-120 y 124).

En la Biblioteca del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola

de Zaragoza, *La Ilustración Artística* podía consultarse y ser leída, por parte de los socios, al encontrarse éste, el Casino Mercantil, suscrito a la Biblioteca Universal Ilustrada de la editorial Montaner y Simón, con la que se regalaba la revista, revista que, también, se recibía en el Casino Principal de Zaragoza (Vanhille-Lité, 2001:96), en el Casino de la ciudad de Cádiz o en el Casino de Madrid.

En conclusión, los principales lectores de la revista *La Ilustración Artística*, interesados, por tanto, por el arte y las noticias artísticas que se ofrecían en la revista, fueron la alta sociedad, nobles y aristócratas, y la burguesía de los negocios, banqueros, industriales y empresarios y ricos comerciantes, de Zaragoza y otras capitales de provincia españolas.

La configuración de un arte público espectacular

A partir del artículo *The sculpture in the Expanded Field*, publicado por Rosalind Krauss en la primavera de 1979 (KRAUSS, 1979), la década de 1960 ha sido señalada como inicio simbólico de una nueva vía de avance del arte en el espacio urbano, fundamentada en la negación de las características del monumento y la configuración de una identidad propia también basada en: la relación con el lugar (considerado a nivel físico e inmaterial), la superación de la calidad objetual del arte, el valor de la experiencia, la participación de las audiencias y el posicionamiento de los artistas.

Las nuevas aportaciones del arte en Estados Unidos son apoyadas por instituciones culturales y sus posibilidades son rápidamente entendidas por la administración pública y las

grandes corporaciones, que se convierten en promotoras y patrocinadoras de lo que Paloma Blanco llamará «arte público elevado» (BLANCO, 2001: 25). A través de agencias y políticas de carácter público, el arte contemporáneo se convertirá en un mecanismo de «humanización» y significación de nuevos espacios de las ciudades, utilizado como herramienta de legitimación de políticas urbanas a favor de la siempre aclamada «valorización» o «revalorización» del espacio público y defendido como acción realizada para el interés de la ciudadanía. Estas obras recibirán la denominación de «arte en la plaza», «arte en emplazamientos públicos», «arte público», «arte público espectacular», o las más populares *«parachuted art»* y *«plop art»* con intención crítica, por la falta de relación entre las obras con el lugar en que se sitúan.

La mayor parte de estas intervenciones serán murales o esculturas, muchas veces fruto de la ampliación de maquetas de artistas de reconocido prestigio, como es el caso de la obra sin título de Picasso en la ciudad de Chicago, conocida como *The Picasso*; por lo que la relación entre las obras y el espacio en el que se ubican se reduce a la escala.

Es característica de estas obras de «arte público» la continuidad de los criterios greenbergianos que inscriben los artefactos en la esfera de las bellas artes, en la que el artista-creador, se expresa con plena libertad.

El arte permanece así separado de otras áreas de la vida de la ciudad y ligado al sistema artístico dominante, pero en cambio sí es utilizado por el poder político. Los creadores continúan trabajando para las galerías y las obras realizadas en otros contextos suponen un nuevo impulso a las posibilidades laborales de los artistas, ampliándose el mercado del arte. La experiencia de los espacios tradicionales de exposición, los museos y las galerías, es trasladada al exterior y las obras continúan así una exploración formal y autorreferencial que en la mayoría de los casos limita el debate artístico a cuestiones de estilo, que muchas veces es

elogiado por los críticos de arte y rechazado por los habitantes de la ciudad, a los que «se pretende instruir» en materia artística. Así reza el pie de foto correspondiente a la revisión de la inauguración de la escultura de Picasso en las inmediaciones del Civic Center realizada por el diario *Chicago Tribune* en 2011:

«Mayor Richard J. Daley (closest to the sculpture) unveils the Picasso 'with the belief that what is strange to us today will be familiar tomorrow'. The sculpture celebrated art rather than civic achievement» (ARTNER, 2011).

En 1975, la escultura *Four Wings* de Alexander Calder, donada por la galería Maeght al Ayuntamiento de Barcelona, fue situada en la actual avenida de Pau Casals.

«Según explica Francesc Farreras, responsable de la galeria Maeght, en sus memorias, 'les protestes dels incultes i estúpids veïns d'aquell indret privilegiat van fer que, al cap d'uns dies, l'Ajuntament retirés l'escultura'» (FABRE; HUERTAS. En: REMESAR, et.al., 2004)

Finalmente, la obra se ubicó en el exterior de la Fundación Joan Miró en 1976, donde ha permanecido hasta la actualidad.

En Estados Unidos, el *National Endowment for the Arts* (NEA), creada en 1965 y la *General Services Administration* (GSA), son las principales agencias nacionales promotoras del «arte público» a través de diferentes programas y apoyadas por leyes federales, estatales y municipales y por otras agencias y comisiones locales o independientes que participan de la promoción debido a los beneficios para las arcas municipales. Los consistorios ponen en marcha mecanismos como el *Percent for Art*, inaugurado por la ciudad de Filadelfia en 1959 y que se impulsó también en los países Europeos, encontrándose precedentes en Italia desde 1949 (DE LECEA. En: BRANDAO; REMESAR, 2000) y en Francia desde 1951, cuando el Ministerio de Educación y Colocación empieza a destinar el 1% de los

presupuestos de construcciones escolares a labores de *aménagement* (MADERUELO. En: MADERUELO, 2001)–.

De entre los programas promovidos por las agencias federales, *Art in Architecture Program* (<http://www.gsa.gov/portal/content/104456>), creado en 1963 por el GSA, hace nacional la dedicación de un porcentaje del presupuesto (entre un 0,5% y un 2%) de la edificación de los edificios públicos a la promoción de obras de arte. Por otro lado, el NEA (<http://www.nea.gov/>) crea en 1967 el *Art in Public Program*, para apoyar y asesorar la creación de obras de arte contemporáneo en espacios públicamente accesibles, siendo la estética urbana su propósito principal.

Blanca Fernández Quesada (FERNÁNDEZ, 2000) encuentra el antecedente de estos programas en la *Work Progress Administration*, creada en el contexto del *New Deal* para promover el trabajo de los artistas en Estados Unidos. De entre los programas impulsados, el «*Federal Art Program*» es el más claro antecedente del NEA, en el cual el estado promovía obras de arte con un carácter nacionalista y propagandístico.

Con el paso de los años, el GSA y del NEA van modificando sus programas, de modo que se adaptan tímidamente a las características del arte contemporáneo. A medida que el emplazamiento (*site*) de las obras vaya cobrando una mayor importancia, se implicará a los artistas en la elección de la localización de sus obras, que serán encargadas como artefacto específico para el lugar. Este proceso de encargo de las obras puede ser directo o a través de concursos – abiertos o cerrados – en los que, desde finales de los ochenta, se incluirá a la comunidad con diferentes niveles de participación para la elección de las obras y los artistas.

En el marco de los programas implementados por las agencias nacionales, los artistas son llamados a trabajar con otros profesionales como arquitectos, urbanistas y paisajistas para la realización de proyectos de diseño urbano y

acondicionamiento de plazas y jardines públicos o privados, nuevos espacios en las ciudades que contribuyan a la materialización de la idea de espacio público propia de los poderes públicos y fácticos, o de esa «ideología ciudadanista» de la que nos habla Manuel Delgado (DELGADO, 2011).

Fruto de estos trabajos de colaboración, se producirán resultados diversos. Por un lado se generará una desconfianza entre artistas y arquitectos basada en el predominio del proyecto arquitectónico, al que el arte se ve subordinado como pieza decorativa, siendo el artista elegido por los arquitectos y produciéndose, por tanto, un encuentro entre «egos creadores». Pero además, existen también ejemplos valorados en cuanto a la calidad del espacio creado, como la *World Financial Center Plaza* en Battery Park (<http://www.batteryparkcity.org/>), en la que colaboran Siah Armajani, Scott Burton, el arquitecto Cesar Pelli y el paisajista M. Paul Friedberg; o la más cercana Plaza del Tenis en San Sebastián, espacio de encuentro entre el arquitecto Luis Peña Ganchegui (<http://www.ganchegui.com/>) y el escultor Eduardo Chillida.

Continuando en el territorio español, el caso de Barcelona es especial. Desde la instauración del primer Ayuntamiento democrático y sobre todo, desde la candidatura y elección de la ciudad (1984-1987) como sede de los Juegos Olímpicos de 1992, el consistorio emprendió una importante serie de intervenciones de carácter político, como la descentralización en diez distritos; urbanístico, con la redacción de numerosos Planes Especiales de Reforma Interior y la máxima de «hacer ciudad sobre la ciudad» (BORJA; MUXÍ, 2000: 34) creando nuevas centralidades para una ciudad plurinuclear, a través de operaciones de infraestructura, equipamiento y espacio público; y estético, en las que el diseño urbano y el arte tienen un especial protagonismo.

Oriol Bohigas explica en 1986 la instalación de nuevas obras de arte en el espacio de Barcelona del siguiente modo,

relacionando los valores estéticos, pedagógicos y de forma urbana y situándose en una línea de consideración del espacio urbano heredera de las ideas de Kevin Lynch (LYNCH, 1998):

«...los temas de mayor envergadura se han querido resolver con grandes piezas ejemplares dentro de las líneas más radicales del arte actual, no solo para reducir el déficit de contemporaneidad en nuestro arte público – y, por desgracia también en nuestros museos-, sino porque su intención es más abiertamente urbana, es decir, funcionan más directamente en relación con la definición y significación del espacio» (BOHIGAS, 1986: 114)

Dentro de esa función urbana que Bohigas otorga a las obras de arte que se sitúan en la ciudad de Barcelona en su particular labor de *monumentalización*, la colaboración de los Arquitectos Municipales será fundamental, como en el caso de *El Mur* (1982-1984), de Richard Serra, ubicada en la Plaza de la Palmera de Sant Martí, diseñada por Bernardo de Sola y Pedro Barragán en un terreno adquirido por el Ayuntamiento debido a una infracción urbanística. Por otro lado, los técnicos municipales actúan a veces casi como los artistas haciendo emplazamientos específicos para las obras a través de la transformación del espacio. Así sucedió en el caso de *Cap de Barcelona*, obra de Roy Lichtenstein. La escultura, encargada inicialmente al artista para ser situada en el parque de la Creueta del Coll, fue finalmente ubicada en el frente marítimo de la ciudad.



. *El Mur*. Richard Serra, 1982-1984. Plaza de la Palmera de Sant Martí, Barcelona. Fuente: <www.bcn.cat/artpublic> CR Polis. Public Art Observatory, Julio Cunill, Josep Gri (AB), y GISA-Martí Llorenç



Cap de Barcelona. Roy Lichtenstein, 1985-1992. Moll de la Fusta, Barcelona. Fuente: <www.bcn.cat/artpublic> CR Polis. Public Art Observatory, Julio Cunill, Josep Gri (AB), y GISA-Martí Llorenç

Jordi Borja definirá esta clase de iniciativas como operaciones de «estética urbana» (BORJA, 1995: 14) en las que se aprecia un cierto grado de intención «evangelizadora» de la ciudadanía, en lo que a arte se refiere; y a las que el autor otorga funciones de marketing de ciudad (en lo que influye el prestigio internacional de los autores), de generación de cohesión y civismo, y de propaganda y legitimación de las actividades de la Administración a través de la promoción de representaciones físicas de la calidad de su labor (BORJA, 2000).

Volviendo al contexto internacional, para Rosalyn Deutsche será sobre todo a partir de los años 80 cuando se configure «...una nueva industria del arte público como arma estética al servicio de políticas urbanas opresivas» (DEUTSCHE. En: BLANCO et.al., 2001: 313). Con la era postindustrial y la globalización económica y cultural, las ciudades se sumergen en una competición de carácter mundial para la atracción de capitales y turismo en la que la participación de las industrias culturales y de agentes públicos y privados tiene

una especial importancia. Las ciudades se esfuerzan por cumplir unos estándares de carácter mundial combinándolos con operaciones que fomentan el llamado «encanto» (*charm*) de las ciudades, a través el desarrollo – muchas veces fetichización – de la cultura local, de las particulares identitarias y de las condiciones geográficas y ambientales más destacadas, en un planteamiento «glocalizador» (BORJA, 2000: 8), una articulación de lo local y lo global.

En este contexto, muchos autores hablan del papel del arte contemporáneo en la *gentrificación* de áreas urbanas, entendida ésta como el desplazamiento de la comunidad local a favor de la instalación de nuevos usos, normalmente vinculados a un aumento del poder adquisitivo de los habitantes del lugar.

«The conversion of socially marginal and working-class areas of the central city to middle-class residential use»
(ZUKIN, 1987: 129)

Así, a importantes operaciones de carácter urbanístico, muchas veces denominadas de regeneración urbana, por ubicarse en espacios física o socialmente degradados como centros históricos o áreas inutilizadas y obsoletas de la ciudad – como zonas industriales – se unen proyectos artísticos que contribuyen a la revalorización estética y económica del espacio. Sharon Zukin propone como ejemplo la privatización de los espacios públicos estadounidenses, como sucede en el caso del Bryant Park en Nueva York, diseñado por Frederick Law Olmsted (ZUKIN, 1998). Gestionados por agencias, empresas o fundaciones privadas, estos espacios se convierten en lugares «seguros» para la población a través de la eliminación de vagabundos y demás sujetos marginales mediante operaciones de control físico (diseño de los espacios, sistemas de vigilancia, cierre de los accesos, etc.), económico (a través de la privatización de los espacios con establecimientos comerciales y publicidad, la inclusión de obras de arte de artistas de renombre, etc.) y simbólico, facilitadas también por la inclusión de obras de arte y la publicidad.

La privatización del espacio será por lo tanto fundamental en estos procesos de gentrificación, entendida ésta no solo en relación a la propiedad de los lugares, sino también su uso – y limitación del mismo – o la inclusión de valores o normas (como las propiciadas por las ordenanzas de convivencia o civismo) destinadas a la eliminación de «el otro», de la diferencia y del conflicto, para crear espacios de «convivencia pacífica» en los que se limita la manifestación de la esfera pública. Así, lo sentencia la artista Martha Rosler:

«La calle es actualmente aquel espacio vacío donde se relega a los desposeídos El espacio residual se localiza allí donde solía residir la sociedad»(ROSLER. En: BLANCO et.al., 2001: 180)

La configuración de «barrios artísticos», analizada por Jesús Pedro Lorente (LORENTE. En: LORENTE; QUESADA, 2001), ha tenido también un importante rol en la gentrificación de las áreas de muchas ciudades. En Estados Unidos, tras el traslado de las clases medias a los suburbios de las ciudades dictado por el «american way of life», se produce un regreso de las siguientes generaciones a las ciudades, buscando el conflicto y la diferencia que los lugares de los que procedían no podían aportarles. De este modo, muchos jóvenes se asientan en zonas baratas de la ciudad, como sucede en el SoHo neoyorkino, en las que se empiezan a reunir artistas y creadores atraídos por la accesibilidad de locales o edificios en desuso y el ambiente bohemio de las calles. En respuesta a las nuevas inquietudes de estos artistas emergentes, se abren establecimientos para el arte alternativos al circuito dominante, acompañados por otros negocios de suministro de materiales o productos de diseño. Finalmente, muchos de los espacios expositivos inician a ser subvencionados por las administraciones que terminan por institucionalizar el arte con la creación de museos.

Este proceso, muy brevemente descrito, será el que se intente

producir sobre todo a partir de la década de 1990 en muchas ciudades, facilitando el acceso al alquiler de locales por parte de profesionales del arte y el diseño o tratando de provocar el proceso a la inversa, es decir, a partir de la creación de museos, principalmente de arte contemporáneo.

«Cada vez es más frecuente encontrar noticias sobre nuevos museos y centros de arte contemporáneo fundados en zonas urbanas degradadas, concebidas por sus promotores como imponentes buques insignia de ambiciosos proyectos de regeneración urbana del área» (LORENTE. En: LORENTE; QUESADA, 2001: 32)

A través de la generación de una nueva imagen mediante imponentes contenedores artísticos encargados a los arquitectos del *starsystem* mundial, rodeados de obras de artistas pertenecientes a la misma élite, las autoridades y empresarios de las ciudades pretenden – y en ocasiones consiguen – generar nuevos barrios artísticos en zonas conflictivas o abandonadas de la ciudad. En algunas ocasiones, estos procesos van acompañados de otras medidas de carácter urbano o social, suscitando la participación de los habitantes de la zona o de artistas locales, y se extienden en el resto de la ciudad, produciéndose efectos positivos, como es el caso de la Tate Gallery en St. Ives (Cornualles) ubicada en una antigua zona industrial y que desarrolla programas que la acercan a la comunidad local; o tan impresionantes como el del Guggenheim, de Frank Gehry, en Bilbao. Pero en otras ocasiones, no se consiguen los efectos esperados.

Jesús-Pedro Lorente estudia estos procesos indicando la concurrencia de diferentes factores en la conformación de nuevos distritos artísticos, como la presencia de artistas, la apertura de negocios relacionados con el mundo del arte o del diseño, la ubicación de museos o centros de arte; y también considera otros factores como el desarrollo de programas que estimulen la creación artística del lugar y la participación de la ciudadanía, o la realización de actividades que

favorezcan el consumo de arte.

Por último, cabe señalar la importancia en los procesos de gentrificación de la promoción del turismo. La consideración del patrimonio y la oferta cultural de las ciudades como un recurso económico de primer orden, «...como *productos culturales fabricados, embalados y difundidos con vistas a su consumo*» (CHOAY, 2007: 194) ha llevado en muy diversas situaciones, que oscilan entre la completa espectacularización de ciudades o áreas urbanas y los esfuerzos por desarrollar un turismo que suponga un desarrollo equilibrado de las ciudades a nivel urbanístico, social, medioambiental y económico. En el primer caso, las áreas urbanas o ciudades se convierten, en figuras definidas por Françoise Choay como «museales», como sucede en el caso de San Gimignano, en la Toscana, «...al transformarse en histórica, la ciudad pierde su historicidad» (CHOAY, 2007: 172) y sobrevive prácticamente de manera exclusiva de su función turística, eliminándose otros usos del espacio.

Surgidas fundamentalmente por las consecuencias que algunos desarrollos turísticos tienen para las ciudades, encontramos las nuevas propuestas de promoción de un turismo cultural equilibrado que favorezca la ciudad «historial» (CHOAY, 2007: 172), también definida por Choay, en la que se combine la historicidad con el uso cotidiano de la ciudad en el presente y hacia el futuro. Esto se evidencia en los documentos de carácter internacional. Así la propia Choay señala:

«A partir de 1975, la cuestión de la integración (de los conjuntos históricos) en la vida colectiva de nuestra «época» pasa a la escena internacional. En 1976, la UNESCO adopta, en Nairobi, una «Recomendación relativa a la protección de los conjuntos históricos y tradicionales y a su papel en la vida contemporánea», documento que, hasta hoy, sigue siendo la más compleja exposición de motivos y la mejor defensa a favor de un tratamiento no-museal de los tejidos urbanos antiguos» (CHOAY, 2007: 203)

Del mismo modo, Trinidad Cortés Puya recuerda en su tesis doctoral la *Conferencia Europea Conference sobre Patrimonio y Turismo* celebrada en marzo de 1990 en Canterbury por ICOMOS, en la que se apunta que «...debe darse prioridad a los intereses a largo plazo de los residentes y a su vida cotidiana cuando se prevean proyectos de fomento turístico. La nueva infraestructura debe ponerse a disposición de los habitantes y se han de armonizar las necesidades de los ciudadanos con los objetivos y necesidades de los turistas» (CORTÉS, 2002: 19).

En este campo del turismo cultural las intervenciones contemporáneas son, por lo tanto, tan importantes como el tratamiento del patrimonio histórico para la generación de procesos de gentrificación.

Como señalamos, a partir de los años 80, en el contexto postmoderno de competencia a nivel global de las ciudades, se extenderá también la manipulación de los avances del arte socialmente comprometido a favor de la divulgación de una falsa idea de participación o de interés público del arte. Se confunde así en estos casos la cita, la selección de la ciudadanía, su memoria y su contexto, como temática para fines estéticos, con una preocupación social real y con intervenciones artísticas con vocación de contribuir a cambiar o mejorar la realidad socio-cultural en la que se enmarcan.

Será entonces también cuando se desarrolleen intervenciones con un carácter pedagógico y de promoción de valores cívicos herederas del *Community Based Art*, nacido en 1971 en el marco del *Expanded Art Program* del NEA, destinado a hacer llegar el arte a escuelas y otras instituciones locales (RICART, 2009: 170-171).

A partir de la obra *The image of the city* (1960) de Kevin Lynch, la preocupación por el significado del espacio urbano crece entre los diferentes profesionales que se ocupan del

espacio urbano. Para Lynch, la imagen ambiental se configura por tres partes, la identidad (definida en relación a la diferencia con lo otro), la estructura (marcada por relaciones de carácter espacial entre la ciudad, sus partes y el observador) y el significado, práctico o emotivo, que tiene para el individuo (LYNCH, 1998). A través de la división de esta imagen de la ciudad en elementos estructurales (sendas, bordes, barrios, nodos y mojones) Kevin Lynch se acerca fundamentalmente a la cuestión de la forma urbana, dejando sólo apuntadas las cuestiones de la identidad y el significado; pero a partir del camino abierto por Lynch, otros urbanistas, sociólogos, psicólogos sociales y ambientales, arquitectos y artistas desarrollarán de maneras muy diferentes los conceptos de identidad urbana y significado de la ciudad y el espacio urbano, respondiendo a voluntades diversas.

Así, en este contexto,

«...cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede entenderse como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público. La función del arte público es entonces, tal como afirma Vito Acconci, hacer o romper un espacio público» (DEUTSCHE. En: BLANCO et.al., 2001: 310).

Pilar Moré, antes y después de los años setenta

La división en dos salas que tiene la zona reservada a exposiciones temporales en el Museo IberCaja Camón Azar ha resultado especialmente apropiada para esta muestra

retrospectiva de Pilar Moré, porque en su trayectoria artística hay dos partes bien diferenciadas, la primera hasta 1972 y la segunda a partir de los años ochenta. Ese corte temporal en su actividad pictórica y expositiva corresponde, como indica en el texto del catálogo Desirée Orús, comisaria de la exposición, a los años de crianza de sus tres hijos. Me parece estupendo que estas cosas se comenten, en lugar de callar pudorosamente aspectos biográficos que no tengan que ver con la carrera profesional: en países anglosajones es habitual hacer constar este tipo de detalles, tan influyentes, incluso desde el punto de vista meramente artístico. No pretendo traer aquí a colación cuestiones que, con razón, suelen reivindicar los discursos feministas, como las dificultades en la carrera profesional que han arrostrado tantas mujeres. Simplemente me parece que los nuevos rasgos cromáticos y estilísticos propios de la segunda etapa de Pilar Moré bien pudieran tener que ver con una personalidad madura y una etapa vital en la que su vida personal rebosa estabilidad. En todo caso, esa segunda sala de la exposición goza de una homogeneidad estética que a mí me ha dejado en una contemplación estática ante sus grandes composiciones abstractas. Domina la pintura al acrílico, abundan los grafismos y surcos, a la manera de Hernández Pijuan, y sobre todo los círculos, a veces cuajados de simbolismos literarios, como en el estupendo acrílico de 1999 titulado "Luna sobre una tumba" donde, por cierto, yo aprecio no pocas reminiscencias de Antoni Clavé, un artista al que por lo visto Moré reconoce influencia directa sobre su carrera artística. También observo no pocas concomitancias formales con José Luis Lasala; aunque no lo veo citado entre los nombres de pintores y críticos de arte que, para situarnos en un variado repertorio de referencias, ofrece el texto del catálogo (sí que aparece repetidamente en la bibliografía final). Quizá él pudo ser un apoyo importante para Pilar cuando volvió de nuevo al circuito artístico, empezando casi desde cero, y es muy significativo el respaldo de IberCaja a la trayectoria expositiva de esta artista, cuyas obras ha itinerado por sus salas de

exposiciones de Zaragoza, Valencia, y Guadalajara. Curiosamente, la primera etapa de Pilar Moré culminó en 1971 con una exposición en la sala Grambrinus, que dicha entidad dedicaba especialmente a mujeres artistas en la zaragozana Plaza de España, donde ahora está la sala del Cuarto Espacio. De esa primera etapa ha traído aquí la comisaria de la exposición una representación muy heterogénea, donde ha tenido el acierto de incluir algunas pequeñas obras abstractas sobre papel de 1963, cuando Pilar empezó a practicar el collage como miembro del grupo “Escuela de Zaragoza”, liderado por Ricardo Santamaría. Sirven de anticipo de lo que va a venir después, en contraste con la figuración, donde hay algún bodegón, cuadros de figuras de mérito desigual –presididos por el excelente autorretrato de 1961–, y deliciosos paisajes como el de Peñíscola o los de pueblos aragoneses no especificados e interpretados en clave casi más abstracta que realista: unas obras que bien pudiéramos denominar “neofigurativa” si no fuera porque son ligeramente anteriores al libro en el que Manuel García-Viño acuñó ese término, publicado en 1969. Para mí han sido la gran sorpresa de esta exposición, que ha coincidido temporalmente con la de Pilar Burges en Casa de los Morlanes, donde también había visiones figurativo-expresionistas de los años sesenta. Ambas fueron amigas, y comilitantes del Grupo Iberus, que en 1961 presentó una exposición en Venecia, apadrinados por Federico Torralba. Va siendo hora de sacar del olvido a este interesante colectivo de artistas zaragozanos, del que también formaban parte Matilde Pala, Ulises Paramio, José Lafita Portabella, María Cruz Sarvisé, Manuel Lahoz, Ricardo Santamaría y Juan José Vera. En mi opinión, constituyeron una interesante vía experimental entre abstracción y figuración que merece un lugar en la historia cultural de aquella época.