

Xavier Gosé: El gran olvidado del modernismo ilustrado

El desarrollo de la nueva tecnología de composición y prensa en las últimas décadas del siglo XIX, permitió que una nueva generación de diseñadores surgiera en el siglo XX rechazando el gusto por los estilos históricos, dando como resultado un nuevo arte. El modernismo, el cual incluía ideas procedentes de todas las disciplinas del diseño y el arte, acelerando la creación del diseño gráfico no sólo como un medio de comunicación de nuevas ideas, sino también para su expresión. Recordemos por un momento algunos de los grandes artistas que llevaron la iniciativa de la renovación gráfica en nuestra comunidad autónoma: Bayo Marín, Martín Durbán, Ramón Acín, Sanz Lafita, Guillermo Pérez Bailo o Alberto Duce entre otros.

El Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, galardonada con el Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo por esta asociación, ha tenido a bien organizar una exposición a uno de los ilustradores españoles más internacionales en el tránsito de los siglos XIX al XX Xavier Gosé Rovira (Alcalá de Henares, Madrid 1876- Lérida, 1915). La labor como ilustrador arranca hacia 1895 en Barcelona, ciudad donde se formó y tomó contacto con las ideas sociales y literarias más progresistas. El hervidero de intelectuales y escritores en aquella época era sin duda alguna la cervecería *Els Quatre Gats*, lugar donde realizaría su primera exposición individual en 1899. Fue sin duda la que más eco tuvo de todas, a lo largo de los seis años de vida del local; Además de la buena acogida no sólo por parte de la crítica, y del gran éxito popular, llegaría desde el punto de vista comercial, pues de los treinta ocho dibujos expuestos, se vendieron treinta y cuatro. Este primer empujón le abrirá camino para colaborar en diversas revistas en cuyos trabajos estaba plenamente

identificado el nuevo modernismo conocido como *Art Nouveau*, lo que le valió ser considerado como uno de los primeros cultivadores de este género en Cataluña.

En 1900, como muchos de sus compañeros de generación, Gosé se trasladará a París, epicentro creativo de la Europa del momento. En este entorno parisino, Gosé, entabló amistad con los artistas griegos Dragoumis y Galanis, que colaboraban en las mismas revistas que él, los hermanos Adossides, el francés Jacques Wely, el ilustrador inglés Arthur Michael, los escultores finlandeses Wickstroem y Jalonon y el ilustrador Charles Follot. Este sin embargo será el eje de esta exposición, el elegante y bullicioso París de la *Belleépoque*, al que Gosé, triunfó muy pronto se vería reflejado tanto en los asuntos folclóricos denominados “españoladas”, a destacar la témpera “Gitaniella”, pero también tan pictóricas como los pasteles de “Valenciana”, así como los prostíbulos y cabarets de las zonas más oscuras de París. Su obra, valorada plenamente como la de un cronista de la modernidad propia no sólo de un momento determinado, sino también del ambiente artístico, que daba una forma singular de captar la realidad.



Y es que Gosé no se puede definir como un caricaturista, pues como apunta Eliseu Trenc “no realizaba un arte de deformación, sino un arte de estilización y de síntesis de los personajes y de la realidad observada”. Las estampas japonesas, con su contraste fuerte entre el blanco y el negro, “asimilando muy rápidamente la composición en diagonal que ya había adoptado Degas y los impresionistas y que permite dinamismo y variedad en la obra” configurando las bases del inequívoco estilo Gosé, por el que cruzan en ocasiones las obras de Anglada Camarasa, Klimt o el cubismo sintético de Juan Gris. En nuestro país, y más concretamente en Cataluña, el arte de Gosé, estaba considerado como extranjero, escribía el crítico Folch i Torres “Gosé no es de los que podemos considerar nuestro, la ligereza elegantísima de su arte es el reflejo externo de las sociedades en las que vive, y si es por cierto una gloria para nosotros que un compatriota nuestro granjee gloria en los países más exigentes y entre los mejores artistas, las bellas obras que Gosé expone no son gloria de nuestro arte, como pueden serlo la de Clará. El arte de Gosé es, pues, un arte totalmente exterior”. Una tuberculosis y el inicio de la Gran Guerra, le hicieron volver a Lérida, donde moriría en 1915. Entre las glosas aparecidas en diarios y revistas a causa de su muerte, destacaremos la publicada por el crítico Eugenio d'Órs: “Xavier Gosé fue, dentro de la locura de su búsqueda, lúcido honrado, maravilloso. Ya lo dijimos un día, a raíz de su muerte: una parte importante del arte contemporáneo viene de él y de su imaginación. Tal vez ha venido de una parte de la moda. La influencia de este dibujante catalán en las artes del mundo, únicamente el historiador futuro y ricamente documentado sabrá averiguarla totalmente”.



El medio centenar de obras procedentes en su totalidad del Museo de Arte Jaume Morera, han servido para dar a conocer al gran público la personalidad de este creador gráfico, recuperado críticamente por su comisario, el director del mismo museo, Jesús Navarro Guitart, pero todavía poco conocido, quizás algunos de los motivos por los que esto ocurre, sean por haber desarrollado la mayor parte de su trayectoria en Francia, país no sólo alejado geográficamente, sino muy distante culturalmente hablando, su temprana muerte, acaecida a la edad de treinta y ocho años, lo que nos ha privado de una de las más grandes y brillantes trayectorias creativas de la ilustración española. El marco teórico y crítico en el que se ha movido la historiografía de nuestro país, hasta hace no muchos años. El artista dibujante o

ilustrador, quedaba relegado a las valoraciones propias de las artes plásticas, contaminado por la autentica creación artística, reservada exclusivamente a las Bellas Artes. No obstante, la recuperación del personaje, se ha ido incrementando a lo largo de los últimos años, a través de sendas exposiciones. De entre todas destacaremos dos, 1985 y 1999, la primera, organizada por la Fundación *LaCaixa*, a partir de los propios fondos del museo, con una itinerancia de su obra por Cataluña y Valencia, la segunda se realizó en Madrid, en la Fundación Cultural Mafre Vida, no sólo se volvía a vez obra del autor, desde el año 1909, sino que contaba por primera vez con fondos del museo leridano y los existentes en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y con la participación de importantes obras de coleccionistas privados.

La exposición es en sí, un regalo para la vista, “preciosa” literalmente; Un placer sobre todo para el sentido de la vista, donde el visitante dará buena cuenta de un documento social irrepetible.

Xavier Gosé y el París elegante

Paraninfo de la Universidad de Zaragoza

30/03-17/06/2012

I Festival Miradas de Mujeres

El 8 de marzo se inauguró en el Museo Reina Sofía de Madrid el I Festival Miradas de Mujeres, encuentro de arte contemporáneo que ha reunido en la Comunidad de Madrid, a lo largo de todo este mes, a las principales artistas de los panoramas nacional e internacional. Treinta instituciones públicas y cuarenta galerías y espacios de arte han colaborado con MAV (Asociación Mujeres en las Artes Visuales) para acoger la obra de unas trescientas artistas, un variado programa de exposiciones que se ha visto complementado por seminarios, ciclos de videoarte y de cine y la presentación del ensayo *Mujeres en el sistema del arte* -una coedición de EXIT y MAV, gracias a una subvención del Ministerio de Cultura-.

Tanto MAV como las entidades participantes en el Festival manifiestan de este modo su compromiso con unas artes visuales equitativas y no discriminatorias por razón de género, haciéndose eco así de la nueva sensibilidad de la sociedad actual que reclama la igualdad entre hombres y mujeres. El principal objetivo del I Festival Miradas de Mujeres ha sido potenciar y visibilizar el papel que tiene la mujer en todos los ámbitos profesionales de las artes visuales contemporáneas, desde la creación al comisariado, la crítica de arte, la investigación y la gestión cultural. Si bien es cierto que arranca en el año 2012 con una clara vocación de continuidad, habiendo recibido una estupenda acogida del público especializado en su presentación en ARCO 2012 el 16 de

febrero, el Festival pretende presentar nuevas ediciones hasta alcanzar la tan necesaria equidad en el mundo del arte.

Dirigido tanto al público especializado como al general, Miradas de Mujeres ha reclamado un lugar competitivo en el mundo de la cultura para aquellas creadoras que, a pesar de alcanzar con su trabajo un alto nivel de calidad artística, quedan excluidas de una visión parcial y desinformada de la Historia del Arte, la versión oficial que nos enseñan los libros y que atesoran los museos. Prescindiendo de consideraciones paternalistas, la selección únicamente de mujeres artistas para este festival responde a las alarmantes conclusiones que podemos extraer de un rápido vistazo a los datos estadísticos, demostrables. Y aunque pueda resultar en ocasiones tedioso este universo de las cifras, unos cuantos números justifican la necesidad del evento que nos ocupa.

Si desde la década de los noventa del pasado siglo el número de licenciadas en Bellas Artes ha ido incrementando progresivamente desde un 70%, resulta cuanto menos desconcertante que la mayoría de los directivos de museos sean hombres, a pesar de que las mujeres ocupan el 80% del organigrama de un museo -gestión, conservación y comunicación-. Según la encuesta de hábitos y prácticas culturales realizada por el Ministerio de Cultura en 2010-2011, la mayoría de los visitantes de un museo son mujeres. En la actualidad, las exposiciones individuales de mujeres artistas organizadas por las principales instituciones sólo representan un 10%. Su presencia en las colecciones de museos está entre un 10% y un 25%. La participación de artistas españolas en ARCO 2010 fue de un 7%, cuando en la primera edición de la feria en 1982 fue de un 4%. Poco han variado estas cifras en las dos últimas ediciones. El Premio Nacional de Artes Plásticas sólo ha recaído en seis mujeres desde su creación en 1980. Ninguna artista ha recibido un Premio Príncipe de Asturias y el Premio Velázquez no ha recaído nunca en una artista española. Sólo una creadora plástica, de una amplia

nómica, ha ingresado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Estos resultados proceden de los informes que MAV lleva elaborando desde su constitución en 2009.

Quizá por todo ello son las artistas españolas las que más sufren “en carnes propias” aquel refrán de que “nadie es profeta en su tierra”, teniendo que marchar a otros países para alcanzar su consolidación profesional, momento en el cual empiezan a gozar en su país de origen del reconocimiento que ya merecían antes de emigrar. Tal es el caso de Cristina Iglesias, Alicia Framis, Lara Almárcegui o Paloma Polo, aunque la lista es aún más extensa.

Como apuntábamos anteriormente, el I Festival Miradas de Mujeres ha atendido a las más variadas disciplinas artísticas. El videoarte, terreno de experimentación constante de las artistas desde los años setenta del pasado siglo, ha encontrado dos focos fundamentales en Madrid: el I Maratón MAV en la Casa Encendida, con el título de *¿En qué estás?*, comisariado por Susana Blas, y el ciclo *Mujeres indomables* en el Matadero, un repaso a la historia de este género artístico de 1944 a 2009.

Casa Asia ha rendido un homenaje a la directora de cine Ann Hui, uno de los principales exponentes de la “Nueva Ola” del cine de Hong Kong. La Casa Encendida también ha proyectado películas de las directoras contemporáneas Athina Rachel Tsangari (Grecia) y Kelly Reichardt (EE.UU.).

Miradas de Mujeres ha ofrecido exposiciones individuales de figuras consolidadas de la talla de Soledad Sevilla, Eva Lootz o Isabel Muñoz, por citar sólo algunos ejemplos. *Escrito en los cuerpos celestes* nos acerca al particular universo de Soledad Sevilla (Valencia, 1944). La fragilidad del lenguaje y la necesidad de los seres humanos de comunicarse se enuncian en el interior del Palacio de Cristal, donde una estructura de aluminio y paneles de policarbonato reproducen la estructura del pabellón. Un cielo nocturno

envuelve a los visitantes, ofreciendo una estructura horadada por signos lingüísticos a través de los cuales se filtran sobre nosotros los efectos atmosféricos que obran en el exterior. Premio Nacional de Artes Plásticas en 1994, Eva Lootz (Viena, 1940), afincada en Madrid desde 1965, ha presentado en el Círculo de Bellas Artes *Nudos*, reflexión sobre las conexiones ocultas en nuestro inconsciente entre lo que se dice y lo que se hace. La maraña de nuestros pensamientos se materializa en un juego tradicional de nudos, mostrando el interés de la artista por el psicoanálisis de Freud y Lacan y la subjetividad femenina. Isabel Muñoz (Barcelona, 1951), ha expuesto en la Galería Blanca Berlín su último trabajo: *Danzas y ritos*. Combinando el blanco y negro al que nos tiene acostumbrados con el color de la naturaleza virgen de Papúa Nueva Guinea, las costumbres y rituales de sus moradores despliegan todo su misterioso atractivo apelando, más allá del mero estudio antropológico, a la esencia emocional del ser humano.

También ha habido espacio para figuras emergentes como Sheila Pazos o Paloma Polo. La Galería Rita Castellote presentó la primera individual de la joven artista Sheila Pazos (Ginebra, 1986) en Madrid. *¿Qué pasa ahí fuera?* explora la relación de la mujer con la ciudad. Trastocando las escalas, la mujer, cual gigante, invade los espacios urbanos. Sin límites a la imaginación y con tintes surrealistas, un paisaje de ficción se despliega ante nosotros. Habremos de seguir de cerca su próximo proyecto, *Antioquía*, en el que está investigando, en clave de fábulas sumergidas en el océano, la acción del cambio climático sobre las ciudades. Paloma Polo (Madrid, 1983) es una de las figuras del arte joven español de mayor proyección internacional. Residente en Ámsterdam, le gusta rastrear las visiones paralelas de un hecho real registrado por la Historia, los puntos de vista de los otros. El Espacio Uno del Museo Reina Sofía acoge *Posición aparente*, proyecto en el que la artista ha trabajado más de dos años, vaciando bibliotecas consultando con diversos expertos en las

ciencias sociales para acabar trasladándose, finalmente, a la isla de Príncipe, en el golfo de Guinea. Su punto de partida es la expedición del astrónomo Arthur Eddington en 1919, a la citada isla, con la misión de demostrar la teoría de la relatividad de Einstein en el transcurso de un eclipse solar. Pero la presencia de nubes dio unos resultados pobres al experimento y no se conserva documentación fotográfica alguna. Grandes esfuerzos los de Eddington para demostrar una teoría tan compleja con medios insuficientes. A pesar de ello, se otorgó gran éxito a la expedición. Catorce placas de vidrio, como las que se emplearían a comienzos del siglo XX, recogen el hipotético espacio del experimento, recreado por la propia artista, y una filmación en vídeo muestra la colaboración de la comunidad local en el proyecto de Paloma Polo: en agosto de 2011 les propuso trasladar un monumento conmemorativo de la expedición, que data de 1989, al lugar exacto donde se produjo la observación. La historia real recupera su auténtico espacio, los descendientes de los pobladores originales reescriben su historia. Y es que el poder se sirve de los medios de comunicación para crear discursos culturales, realidades históricas concretas que, en muchas ocasiones, poco tienen que ver con la verdad de los hechos.

Y dos grandes colectivas han complementado la visión histórico-artística del evento. *100 años en femenino*, comisariada por Oliva María Rubio e Isabel Tejeda y organizada por Acción Cultural Española (AC/E) y el Ayuntamiento de Madrid, ha reconstruido de modo didáctico y gracias a paneles explicativos, fotografías, películas, documentales, obras de arte, música, carteles, registros radiofónicos, prensa y publicaciones diversas, moda femenina y objetos de uso cotidiano la lucha de la mujer española por alcanzar la igualdad de derechos y oportunidades en los ámbitos profesional y público. El Feminismo es una de las corrientes de pensamiento y movimiento social que ha causado mayor impacto en la cultura contemporánea. A lo largo del siglo XX ha eclosionado la lucha por los derechos de la mujer. La

muestra arranca de 1911, cuando comenzó a celebrarse en España el Día Internacional de la Mujer, pasando de los fructíferos años de la II República, donde la mujer comenzó a intensificar su presencia en la vida pública, a los trágicos años de la Guerra Civil, con la traumática vuelta al orden patriarcal que impuso la dictadura franquista, para terminar el recorrido en el arranque de los movimientos feministas en los años 60 hasta la actualidad. Por otra parte, *Ellas. Creadoras de los siglos XX y XXI*, ofrece al público la mirada femenina en el arte de la mano de pinturas, fotografías, esculturas y videoocreaciones de artistas como Frida Kahlo, Marina Abramovic, Cindy Sherman, Paloma Navares, Concha García, Marina Núñez, Naia del Castillo, Carmen Calvo, Concha Jeréz, Esther Ferrer, Ouka Leele, Monserrat Soto o Diana Larrea, entre otras, hablando del cuerpo y el alma y los simbólicos conceptos del interior y el exterior.

Nunca ha existido un arte “femenino” apoyado en argumentos biológicos. Son las instituciones, la Academia, los galeristas, críticos y gestores culturales, hombres y mujeres sin distinción, los que siguen a día de hoy perpetuando la diferencia y, con ella, la discriminación de la mujer en el mundo del arte. Son los responsables de la visión sesgada de la Historia del Arte, creadores y creadoras de los tópicos a los que muchos se aferran para seguir alimentando y propagando la falsa creencia de que el “techo de cristal” que impide la promoción de la mujer en el mundo laboral es consecuencia, casi exclusivamente, de la elección libre y voluntaria que ésta hace en pro de la familia y en lógico perjuicio de su carrera profesional. Qué pocos frutos parece haber dado en nuestro país la Conciliación Familiar y Laboral.

Las cifras han hablado. Lo llevan haciendo mucho tiempo. Ahora sólo falta que todos y todas las queramos oír. Por el momento, el I Festival Miradas de Mujeres ha sido buena prueba de que la otra mitad del mundo sigue trabajando, sigue creando, sigue aportando su particular visión de la realidad

con iguales capacidades intelectuales que los hombres, aunque todavía no con las mismas oportunidades. Y es que ya lo decía en el siglo XVIII Olympe de Gouges: “La mujer tiene el derecho de subir al cadalso; debe tener también el de subir a la tribuna”.

*La fotografía que acompaña este artículo es de la artista Sheila Pazos, de su proyecto *¿Qué pasa ahí fuera?*, cortesía de la Galería Rita Castellote de Madrid.

1812-2012. Una mirada contemporánea. Intervenciones artísticas, Cristina Lucas.

Acción Cultural Española (AC/E) ha querido conmemorar el bicentenario de nuestra primera carta magna, la Constitución de Cádiz, promulgada el [19 de marzo](#) de 1812 en dicha ciudad, con el proyecto *1812-2012. Una mirada contemporánea. Intervenciones artísticas*.

Jorge Díaz, comisario del proyecto, propuso a dieciocho artistas trascender el mero aporte conmemorativo y reflexionar acerca de los conceptos de derechos, libertades, ciudadanía y participación que proponía la Constitución de Cádiz. Partiendo cada uno de los artistas de un artículo concreto de “La Pepa”, diecisiete ciudades españolas han sido testigo, del 29 de noviembre de 2011 al 25 de marzo de 2012 de diferentes propuestas artísticas: ilustración, música,

audiovisual e internet.

Cristina Lucas (Jaén, 1973) ha escogido el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza para presentarnos su videoinstalación *Hacia lo salvaje* (10 de diciembre de 2011-25 de marzo de 2012), trabajo en el que han cristalizado las investigaciones que la artista lleva realizando desde hace casi una década en torno a los conceptos de nación, Ilustración, ciudadanía y condición animal de la mujer.

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (1993-1998), Cristina Lucas completó su formación entre Ámsterdam, Nueva York, Madrid y California. Merecedora de numerosos premios y becas, el trabajo de esta consolidada artista ha podido verse dentro y fuera de nuestro país.

Las acciones, la instalación, la fotografía, el vídeo o el dibujo le sirven a la artista como elementos de análisis de las estructuras de poder, siempre desde la perspectiva de la crítica de género. Con una estética literaria de sutil belleza, aborda con ironía, la manera más inteligente y eficaz que conoce el arte, temas socialmente comprometidos como la supremacía en la civilización occidental del discurso patriarcal o el deseo del hombre de dominar la naturaleza. Nótese que cuando decimos “hombre” no nos estamos refiriendo a “ser humano”, sino a una de las mitades de la humanidad, sin incluir a la otra, a la de las mujeres. Y es que la tan aclamada Ilustración pretendió salvar a la humanidad de la tradición, la ignorancia, la superstición y la tiranía arrojando las luces de la razón sobre aquellos que podían transformar el mundo gracias al Antropocentrismo, el Racionalismo, el Pragmatismo y el Universalismo. Estas luces habrían de iluminar a aquellos que podían “empaparse” del *Emilio* de Rousseau creyendo a pies juntillas que la mujer sólo era la otra parte inevitablemente necesaria del contrato social -léase matrimonio para los más románticos- en el que culminaba el proyecto del individuo como ciudadano ideal. Y,

por desgracia, el primer tratado filosófico de educación eclipsó a muchos. Así que aún hoy en día, la otra mitad relegada a la categoría de “ángel del hogar” seguimos intentando disipar las tinieblas que unos cuantos, eso sí, bien influyentes, se afanaron en hacer espesar sobre nuestras cabezas.

Si bien *Hacia lo salvaje* fue concebido expresamente para la conmemoración del bicentenario de la Constitución de Cádiz en el marco de 1812-2012. *Una mirada contemporánea. Intervenciones artísticas*, un largo camino de interesantes trabajos artísticos le ha conducido a esta brillante reflexión, como bien explicó la propia Cristina Lucas en la charla que dio el jueves 23 de febrero en el Auditorio del IAACC Pablo Serrano, broche de oro de la videoinstalación que presentaba en Zaragoza.

En *Pantone* (2007) el concepto clásico de nación sirve para ir tiñendo de color el mapa del mundo. El reloj de la historia se pone en marcha en el 500 a.C. y transcurre, otorgándole a cada año el valor de un segundo, hasta el 2007 d.C. Si el mundo se nos presenta en un principio como una abstracción, guerras y matrimonios transformarán los límites territoriales a modo de variaciones cromáticas, para llegar a una representación del mundo cada vez más cercana a como lo conocemos hoy día.

Light Years (2009) registra en variaciones lumínicas las incursiones de los individuos en el complejo terreno de la participación ciudadana. Una caja oscura y, en su interior, un reloj que inicia su marcha en el año 1789. La luz parpadea lentamente en aquel país en el que todavía votan sólo los hombres. El parpadeo acelera su ritmo cuando también pueden votar las mujeres, para quedar la iluminación fija en un país cuando en éste ha conseguido votar el total de la ciudadanía. Así pues, la ciudadanía se nos presenta como un concepto que se va exportando al mundo entero, apareciendo y desapareciendo, iluminando a todos o a unos cuantos.

La Revolución Francesa pretendió exportar al mundo los principios de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad. La Libertad es un principio fundamental del ser humano que debe lucharse, defenderse. Se trata de un concepto activo de enorme complejidad, porque aunque se nos presente como derecho inalienable de todos y todas, también se convierte en una verdad incómoda. *La Liberté raisonnée* (2009) da vida a *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix. El movimiento ralentizado de la acción nos permite fijar la atención hasta en el más mínimo detalle. La Historia del Arte registró en dicha pintura lo que la artista ahora pretende culminar con el vídeo. Pero el final de esa historia no es lo que siempre imaginamos: la Libertad acaba siendo derribada y apaleada por aquellos que la seguían. Personificada la Libertad por una mujer joven, bella y semidesnuda, es acallada por hombres de los diferentes estamentos sociales. Históricamente, conceptos como “nación”, “República”, “justicia”, “fe”, “patria” y un largo etcétera siempre se han representado de la misma forma, como una joven de presencia imponente, con mucho que decir, a pesar de que en la realidad la mujer estuviera relegada al ámbito de lo privado. Paradojas de la vida. No olvidemos que esta feminización también tuvo que “sufrirla” la Constitución española de 1812, conocida como “La Pepa”, detalle irrespetuoso por lo familiar del apodo.

El discriminatorio “tú no” encontró legitimación en el primer tratado filosófico sobre la educación del hombre ideal: el *Emilio* (1762). Su autor, el filósofo ilustrado Rousseau, proponía un sistema educativo para que el “hombre natural” pudiera vivir en una sociedad corrupta. Bien lo recalaba: el hombre. La mujer era dueña del terreno del amor, no de la naturaleza, ya que sus capacidades se reducían al terreno del hogar. La compañera de Emilio, irónicamente, recibía el nombre de Sofía (Sabiduría). Las enseñanzas de Rousseau han causado muchas víctimas intelectuales. Pero como desde la tragedia es imposible avanzar, Cristina Lucas hace uso del humor en *Rousseau y Sophie* (2007). Esta

videoproyección registra una performance en la que un grupo de mujeres de diferentes edades ajusta cuentas con el ilustrado. Un busto de Rousseau preside la Plaza de las Salesas, en Madrid. In situ, la Orquesta Botosani ofrece acompañamiento musical a las palabras del *Emilio*, telón de fondo de una animada reprimenda, capones incluidos, a uno de los padres del Siglo de las Luces.

Virginia Woolf reclamaba para la mujer que se quería dedicar a la creación literaria una habitación propia y una independencia económica. Frente a sus demandas, muchos han sido los intelectuales que han comparado a una mujer que escribe con un perro que intenta caminar sobre sus patas traseras: no lo hace bien, pero lo intenta. Véjer (Cádiz) se convierte en el escenario de *Tú también puedes caminar* (2006), filmación de la amable historia, al menos en apariencia, de unos perros que se emancipan y comienzan a caminar juntos, aunque sea sin un rumbo concreto. Este primer contacto con la idea de “animalizar” a la mujer madurará en *Hacia lo salvaje*.

Investigando para este proyecto conmemorativo, Cristina Lucas tuvo acceso a varios documentos que registraban el castigo medieval de “emplumar”. Presente en Europa desde el siglo XII, esta medida punitiva se extendió a las colonias. En los años de nuestra primera carta magna, en Venezuela, la joven Teresa Heredia fue acusada y condenada por insurgente. El imaginativo castigo, impuesto principalmente a mujeres, consistía en cortar el pelo a la condenada, desnudarle de cintura para arriba, bañarle en alquitrán, pegarle plumas y pasearle por el pueblo para su pública humillación. Tras esto, se le llevaba al campo y quedaba desterrada de por vida. Incluso en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, las mujeres que habían mantenido relaciones íntimas con los alemanes sufrieron la misma vejación. Convertida en un animal, la mujer quedaba fuera de toda consideración de ciudadana. Sin embargo, la artista convierte el castigo en una fábula, el escarnio en una decisión personal. Cristina Lucas acude

voluntariamente a la institución -en este trabajo el Palacio del Infantado de Guadalajara-. En un ambiente de onírico ensimismamiento, la acción de “emplumar” se convierte sobre el cuerpo de la artista en auténtica poesía visual. Fuera de la norma, porque ella misma lo ha decidido así, puede al fin escapar de la supuesta civilización, de la convención, y empezar de nuevo en el entorno natural, aquel mundo que nunca debió abandonar el “buen salvaje”.

Cristina Lucas es de esas artistas que se sienten firmemente comprometidas con la historia y con el momento presente. Consciente de que la mujer no ha alcanzado plenamente los derechos que la Ilustración reclamó para la humanidad en el mundo occidental, pretende arrancarle una palabra al patriarca de las tres religiones monoteístas. El Moisés de Miguel Ángel aguarda indefenso el mazo que empuña la artista. Tras la caída de las Torres Gemelas, Cristina Lucas entiende que el siglo XXI es el siglo de la iconoclastia. Pero en *Habla* (2008), Moisés no es fiel a la anécdota protagonizada por su autor, Miguel Ángel. No habla. Asiste impasible a su destrucción. Ocupa un inmenso espacio blanco, sin mácula. Aséptica sala, impenetrable frialdad la de Moisés. ¿Denuncia así Cristina Lucas la invisibilización de la mujer artista, las dificultades que encuentra para entrar en la institución del Museo, en la Academia, a tenor de las cifras por todos conocidas? ¿O lanza un llamamiento valiente a las mujeres de que la única forma de superar esos obstáculos es rompiendo los esquemas que nos ha impuesto la sociedad patriarcal? Si Nietzsche proponía “filosofar a martillazos”, ¿por qué no intentarlo ahora nosotras?.

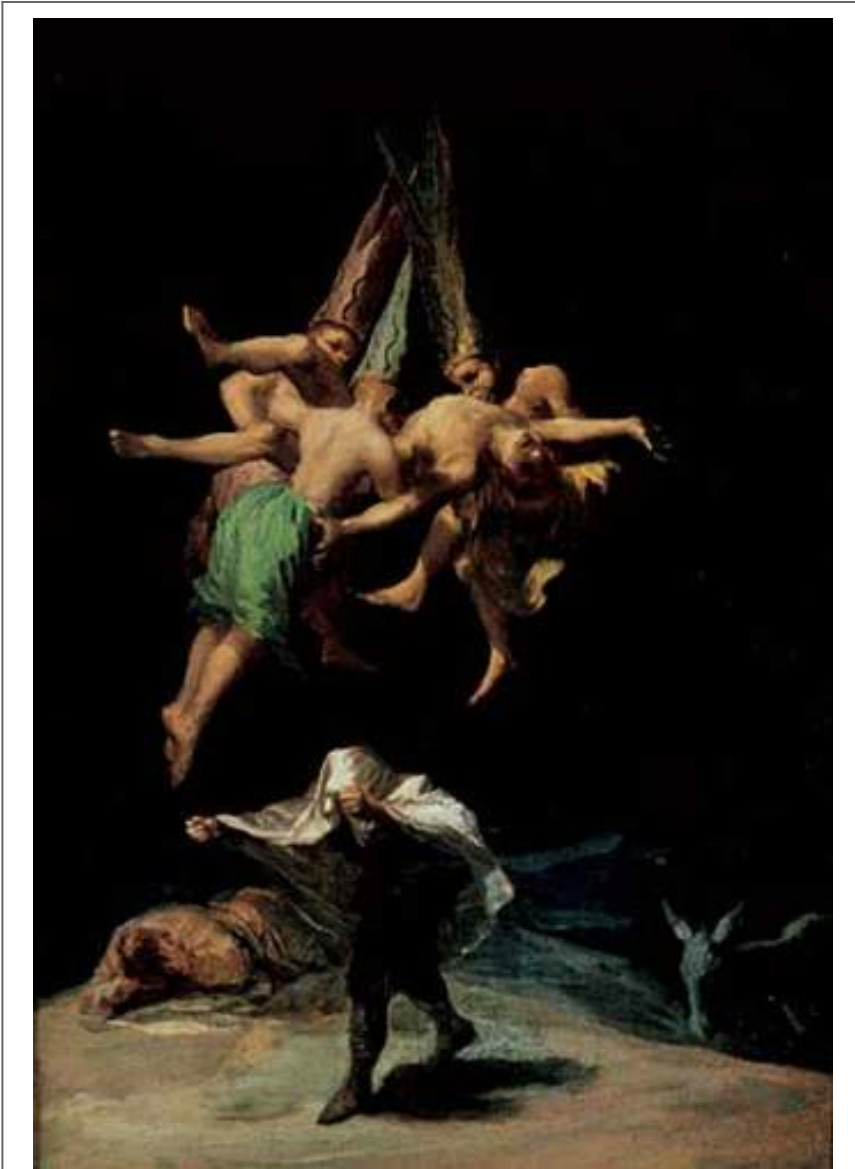
Empiezan a disiparse las tinieblas que sumergieron en el olvido a madres del feminismo como Olympe de Gouges y Mary Wollstonecraft. Es el momento de que los patriarcas escuchen a la otra mitad. Y es que, si el Feminismo es el único movimiento social que sigue activo desde su nacimiento en el siglo XVIII, por algo será. Quizá el presente siglo sea,

ahora de verdad, el Siglo de las Luces, para todos los seres humanos.

*Agradecemos la cesión de la imagen que ilustra este artículo a su autor, Raúl Belinchón.

Infinito Goya

Hablar de Goya es hablar de uno de los artistas españoles que ha sido objeto de más biografías y monografías en las últimas décadas, tanto en España como en el extranjero. Aunque no consiguió el estatus social elevado de algunos pintores del pasado, como Tiziano o Rubens, ni las riquezas de las que disfrutarían muchos artistas del siglo XX, sin embargo, ha superado con creces la fama histórica, no ya entre los especialistas, sino por el interés que despierta en un público muy amplio, esa especie de misterio y de leyendas populares que le han hecho doblemente atractivo y cercano solo lo han conseguido unos pocos artistas que han cruzado esa línea sutil que trasciende el consenso académico sobre lo que es la grandeza en el arte.



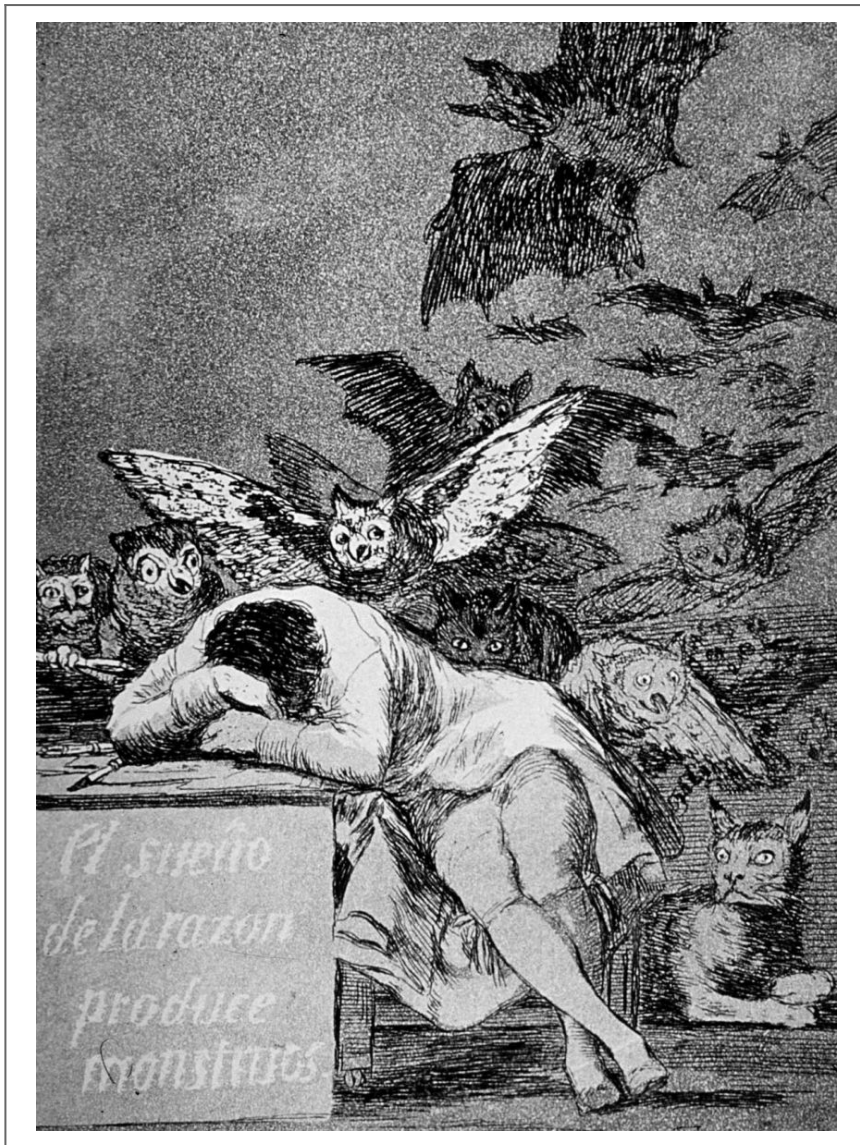
Para comprender al artista, es necesario situarlo en el escenario de redes políticas, sociales y culturales en las que se desarrollo su vida y se formó su propia visión del mundo que le rodeaba, que sería transcrito al lenguaje de su obra. La acumulación de los estudios sobre su figura, han llegado a configurar una multiplicidad de yoes que han dado a la creación de tópicos en la figura del artista, tales como anticlericalismo e incluso agnosticismo sobre todo las series de aguafuertes de los *Caprichos*, los últimos *Desastres de la guerra*, conocidos como *Caprichos enfáticos*, y los *Disparates*. Goya, en los álbumes desarrollará una visión absolutamente personal del género humano sin equivalente en el arte coetáneo, pero al mismo tiempo conectada con las grandes

corrientes de pensamiento de su época. Despreció la pintura de asunto religioso, Se le puede estudiar en esta faceta de su arte con la misma profundidad con que se ha estudiado la pintura religiosa de Delacroix o la de algunos pocos artistas del siglo XX, como Chagall, cuando la pintura religiosa desapareció como motivo principal del arte de los grandes creadores contemporáneos. Supuesta capacidad de Goya para saltarse las estrictas barreras entre clases sociales que existían en la España de su tiempo. A partir de la década de 1790, Goya, nombrado pintor de cámara en abril de 1789, se centró en la expresión psicológica de sus retratados. Políticos, militares, académicos y amigos íntimos que Goya pintó en esa década son, en general, retratos austeros, con fondos mayoritariamente neutros o interiores escasamente descritos o vagamente sugeridos. Una carta a su amigo Martín Zapater (1747-1803), fechada en agosto de 1786 y escrita con motivo de su nombramiento como pintor del rey, era testimonio de su actividad, y resulta de interés para estudiar la faceta de las relaciones de Goya, sociales y profesionales: «Me abia ya establecido un modo de vida envidiable, ya no hacia antesala ninguna, el que queria algo mio me buscaba, yo me acia desear mas y si no era personage muy elebado o con empeño de algun amigo no trabajaba nada para nadie». Los retratos de mujeres de esta época destacan por la sensibilidad y la emoción que emanan de sus rostros, como el retrato de la duquesa de Alba vestida de blanco, cuyos supuestos amores, fomentados a principios del siglo XX a partir de un guión de 1919, nunca llevado al cine, de Luís Buñuel , no responde a otra realidad que al deseo vulgar de querer ennoblecer a un artista supremo y genial por su unión con la reverenciada aristocracia, lo que se ha hecho ya innecesario en el mundo actual.



Con motivo del décimo aniversario de la creación del Caixa Forum Barcelona, se ha decidido crear la exposición "Goya, luces y sombras". Noventa y seis obras entre óleos, dibujos, estampas y cartas, que a través de 15 ámbitos autónomos, relatan de forma visual, buena parte de los principales temas desarrollados por el artista a lo largo de su vida. Uno de los objetivos de la muestra, es mostrar a Goya como ser humano, más allá de su virtuosismo, y por ello se han incluido dos cartas que el pintor escribió a su amigo de Zaragoza Martín Zapater contándole sus andanzas en Madrid, así como dos autorretratos, de joven y de viejo, que ejercen de prólogo y epílogo del recorrido. La muestra ha sido comisariada por la jefa de conservación de Goya del Prado, Manuela Mena, y el jefe del departamento de Dibujos y estampas del museo José Manuel Mantilla. La selección que se ha hecho de la colección que del maestro atesora el Museo del Prado, es incompleta, pues faltan muchas cosas provenientes de otras zonas tanto de nuestro país como del resto de entidades extranjeras que poseen Goyas, aunque como bien ha advertido el director de la pinacoteca madrileña, Miguel Zugaza: "la exposición no es una antológica, sí es una antológica de Goya en el Prado". En la muestra que aún no siendo exhaustiva, si destaca por su calidad, nos encontramos con un Goya comprometido, sensible, y de una lucidez increíble. Un artista que denuncia sin miedo las injusticias y los vicios de la vida

cotidiana.



La admiración de sus contemporáneos está efectivamente en toda la obra de Goya y su base se asienta en la palabra «mágico» en relación a su técnica o a las relaciones del colorido ya en el siglo XIX, pero sobre todo en el XX. Goya ha sido redefinido como un precursor de movimientos sociales, y con ello un surrealista adelantado a su tiempo; Precursor también de la justicia moderna, como evidencian los *Desastres de la guerra*, que anticiparon el concepto de crímenes de guerra y de crímenes contra la humanidad, inédito en sus días. Toda esta exposición, incluso todo este mundo de magia y

misterio que rodean la vida y obra de Goya, se podría definir con una sola y a la vez sorprendente frase que escribió como título del primero de los dibujos preparatorios para *El sueño de la razón*, el «testimonio sólido de la verdad», verdadero motor de la obra de Goya.

Goya. Luces y sombras

Del 16 de marzo al 24 de junio de 2012

CaixaForum Barcelona

Av. de Francesc Ferrer i Guàrdia, 6-8

08038 Barcelona

Horario:

De lunes a viernes, de 10 a 20 h

Sábados, domingos y festivos, de

10 a 21 h

Situs inversus: La profundidad de la piel, Hospital Real, Granada

“Es una alteración física muy extraña que hace que mis órganos estén cambiados de sitio. Me lo descubrieron cuando tenía 7 años porque me ingresaron en el hospital a causa de una neumonía y se dieron cuenta.”[\[1\]](#)

– ¿Es muy mayor la artista? –pregunta una de las señoras del grupo que asiste el video.

– Es ésta que ves salir por ahí –contesto después de estar un rato hablando con Ángeles.

– Qué joven... dale el enhorabuena y que siga con esta fuerza y ánimo en su trabajo...

– Bueno, en verdad el video es una mezcla de realidad y ficción...

– Sí, isiempre de la gente más sufrida es que brota una gran creatividad! ¿De cuál país es ella?

– Es española, como te decía el video...

– ¡Igual! Dale la enhorabuena y ique siga haciendo estas maravillas!

Esta fue la única vez que intenté explicar que la

Entrevista/video de Ángeles Agrela no contaba solo la verdad. El conjunto de reconocidos clichés de vida de artista estaban casi todos ahí: la enfermedad, la vida rara, el abandono familiar, la vivencia en rincones exóticos, la pasión última por el arte (al punto de abandonar la promisoro carrera de medicina). Más de una vez mis compañeros en la Facultad de Bellas Artes me han dicho que deberían inventarse una loca vida para ser creíbles y reconocidos como “verdaderos artistas”. Ahora les digo: “si las inventa bien, funciona”.

En el caso de Ángeles y sus *Lecciones de anatomía* la gente se sitúa en un espacio más cómodo para entenderlos después de visto el video. Es mejor creerla, aunque en algunos momentos incluso se contradice en la entrevista (pero ahí tenemos la tele. Ah... la tele que nos cuenta siempre la verdad). En el caso de creerla, entienden los dibujos: estas láminas de anatomía, que mientras estudiaba obligada por padre, se veían completadas por los dibujos) su verdadera y gran pasión).

Volvemos al mito romántico del artista, del bohemio y de vida conturbada. Así es más fácil entenderlos. Volvemos a la victoria del arte como expresión personal, de manera última y única. En un gran simulacro, Ángeles quita significativas mascarillas de importantes cuestiones relacionadas al arte contemporáneo. Creo que la más contundente es la percepción de la distancia que separa esta producción del público. Al gran público, digo. A los que les gustan los paisajes idílicos que quedan relucientes en el salón. Pero, es el mismo público que consigue acercarse a objetos contemporáneos si a estos les añade una narrativa coherente. Como expresión personal, digo. Entenderlos como parte de un proceso histórico y social lleva tiempo, conocimiento, educación y voluntad. Todo esto que nos permite manejar una serie de herramientas adecuadas al entendimiento y comprensión de estos nuevísimos procesos poéticos. Sin adentrar aquí en quienes cargan esta culpabilidad, lo que el trabajo de Ángeles hace es dejar de manifiesto todo esto enmarañado. No obstante, y lo mejor, es

que los que hacen esta relación (la de la sufrida vida con la producción) salen contentos, felices y satisfechos.

Felices también se sienten los niños, adentro y al salir. En palabras de Ricardo Anguita^[2] “todavía no tienen los ojos viciados”. Viciados sí, en una concepción de la pintura como transposición de lo real. La tremenda fuerza del mimetismo.

– ¿Quién ha seleccionado esto? – indaga otro visitante.

– ¿Cómo así? – no entiendo bien que es lo que me pregunta.

– Para exponer esto aquí...

– Pero ¿por qué?

– ¿Tú tendrías uno de estos en tu casa?

– ¿Yo? Incluso dos. ¿Y tú?

– Vale, ya está...

¿Será que casi un siglo después de *Ceci n'est pas une pipe* seguimos viendo la pintura como lo real? Puede ser que no exactamente, pero la vigencia de gusto del público (del gran público, me explico otra vez) por la pintura académica, dado y sumado a la ausencia de una serie de presupuestos necesarios para entender otras proposiciones, como citamos anteriormente, pueden ocasionar estas confusiones. Por esto Ángeles también nos habla de la profundidad de la pintura, no solamente de *La profunda de la piel*. Siguiendo sus palabras:

“Para involucrar al espectador en mi proposición es necesario hacer patente que se trata de pintura, que toda la ilusión visual a la que nos entregamos cuando miramos un cuadro procede de unas capas muy finas de pigmentos y aceites, que allí donde la materia rebota la luz y hay transparencias, y que todo eso sucede en menos de un milímetro de grosor. Quería

relacionar la profundidad de la pintura con la de la piel humana.”[\[3\]](#)

Es caso de preguntarnos: ¿por qué una factura tan rica y preciosista podría causarnos tanto incómodo? Lo que podemos pensar es que además de pintura, se trata de imagen, y nos demuestra la credibilidad (¿ciega?) que tenemos hacia las imágenes.

Para más que esto, la acción de la pintora vuelve a encender todas estas cuestiones al quitar no cualquier piel. Quitaba la piel y mueve los órganos de los íconos de la historia del arte. Haciendo cirugías internas en los personajes y formales con imponentes recuadros maqueteando retratos. De esta forma revuelve lo más concreto y establecido que concebimos de la pintura.

Ahora, volviendo a los niños, el vestido de calavera del otro día, no estaba preocupado por los cuentos de Ángeles en la entrevista. Le preocupaba más estar tirado al piso entretenido repitiendo los movimientos de la acróbata. No le eran desagradables los cuadros, lo que le intrigaba era el carácter narrativo de ellas: “Pero, ¿qué hizo para que le cortaran la lengua? ¿Tiene las costillas en la cabeza? ¿A que sí?”.

En determinado momento de la entrevista dice Ángeles “... y por eso a veces el arte hace algo parecido; es como darle la vuelta a todo tu cuerpo, a la piel, a las tripas, a los músculos, para hacer algo simple, algo que la gente dotada hace como se si pusiera una camisa...” Al final Ángeles, debo darle las gracias por el diagnóstico. Creo que también padezco de *situs inversus*.

[\[1\]](#) Fragmento de Agrela, Ángeles, *Entrevista*, Video

instalación en dos pantallas, 5'50", 2007. En la muestra en Granada la pieza fue presentada en monocal.

[2]Ricardo Anguita es director del Centro de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada y divide con Inmaculada López Vilchez el comisariado de la exposición.

[3]Agrela, Ángeles. "Conversaciones entre Ángeles Agrela y Henry Gerfen. En: AA.VV. La profundidad de la piel. Granada: Colección Centro de Cultura Contemporánea, 2012.

La crítica de arte en los orígenes de AECA

La prensa de Madrid y la crítica de arte.

Durante el régimen franquista coexistieron dos tipos fundamentales de prensa: la Prensa del Movimiento de fines más ideológicos que mercantiles, y la prensa de propiedad privada, en general periódicos que ya existían antes de la guerra y de ideología conservadora. Al desaparecer todos los periódicos de cariz liberal, radical, republicano, socialista o anarquista tras la victoria nacional, se mantuvieron únicamente tres diarios privados: el monárquico *ABC*, *Informaciones*, con Víctor de la Serna al frente de la dirección y el católico *Ya*.

Arriba, creado como semanario en 1935 por José Antonio Primo de Rivera, reapareció como diario el 28 de marzo de 1939. Fue el ejemplo más significativo dentro de la llamada Prensa del Movimiento. Instrumento para la orientación ideológica del régimen y para el adoctrinamiento popular. En sus páginas se hacía eco de las premisas fundamentales: unidad de hombres y tierras de España, universalidad de destino, desprecio del

comunismo ateo y de las democracias divisoras y defensa del nacional-sindicalismo. En este último aspecto *Pueblo* realizó un papel fundamental en los primeros años de la posguerra. Había nacido como Prensa del Movimiento en julio de 1940, limitándose prácticamente a ser portavoz oficial del sindicalismo del régimen. Pocos años después su propiedad pasó a la Delegación Nacional de Sindicatos. La relativa autonomía que esto podía suponer, unida a la dirección ejercida por Emilio Romero desde 1952 -salvo la breve interrupción de 1954 a 1956- cambió el carácter del periódico al que dio cierto aire de populismo y "aperturismo" crítico e informativo.

El panorama de la prensa madrileña se completa con otros dos periódicos significativos. *Madrid*, vespertino cuyo primer ejemplar se publicó el 8 de abril de 1939, fue el único diario de propiedad particular y de nueva creación en la capital de España, permitido por el Gobierno. Esto se debió posiblemente a los méritos de Juan Pujol -experto periodista que asumió la dirección- al servicio de la causa franquista y que fue jefe del primer gabinete de prensa de la Junta de Defensa Nacional en 1936. Si la formación política de los ciudadanos correspondía fundamentalmente a la prensa del Movimiento, *Madrid* atendería sobre todo a la educación y afianzamiento de las costumbres siempre con un cariz tremendamente conservador que se mantuvo al menos hasta 1962 en que la familia Pujol decidió vender el periódico iniciándose para éste una nueva etapa. Y el *Alcázar* que surgió en 1936 durante el asedio de la fortaleza toledana. Pasó a editarse en Toledo y finalmente en Madrid al terminar la guerra. Su vida periodística fue bastante lánguida hasta los primeros años sesenta cuando José Luis Cebrián asumió la dirección.

Si añadimos el resumen semanal ofrecido por *La Hoja del Lunes* y el diario deportivo *Marca*, se puede contemplar el panorama que dominó la prensa diaria madrileña desde el final de la guerra hasta 1966. A esto habría que añadir el conjunto de revistas, radio y televisión cuya programación regular se

inauguró en octubre de 1956. En primer lugar centraremos nuestra atención en la prensa escrita y diaria que contaba con una sección fija de arte y profesionales permanentes responsables de la misma.

El control informativo y la creación de una nueva cultura.

Finalizada la guerra civil, el periodismo debía estar al servicio del Estado. Entre 1939 y 1966 la información estuvo totalmente controlada dando lugar a una prensa cada vez más uniforme y monótona. Los medios establecidos para esta rigurosa vigilancia tenían como punto de partida la mencionada Ley de Prensa de 1938 y se concretaban en la ley de censura previa y sus "hojas de inspección", las consignas, las medidas de control sobre los periodistas y la revisión de la información internacional a través de la Agencia EFE. El control estatal fue menor en algunos casos tales como las publicaciones oficiales de la Iglesia que quedaron exentas de la censura previa desde 1945 por acuerdo entre la Iglesia y el Estado.

El terreno cultural estuvo quizás menos controlado que el político al considerarse menos comprometido, posiblemente por no contar con una clara definición cultural del régimen. Con estas premisas, finalizada la guerra se inició la elaboración de una teoría sobre lo que debía ser el arte de cara a lograr la deseada nueva sociedad. Esta teoría se construyó sobre pilares falangistas con la colaboración de algunos críticos.

El corpus doctrinal tomó de Ortega y Gasset su pensamiento definido en *La deshumanización del arte*. De D'Ors tomaron la concepción de arte y cultura como un servicio a la sociedad. Su dimensión trascendente contribuiría a una mayor riqueza espiritual. Giménez Caballero y su explicación de la relación directa entre arte y política, fue probablemente el precedente más importante de las pautas que se iban a seguir. Con estas

directrices se establecieron las líneas por las que va a discurrir en el futuro el arte oficialmente admitido, y que luego, al iniciarse el cambio de actitud oficial en los años cincuenta, seguirán siendo los cauces de valoración de los sectores más conservadores de la crítica.

La figura del crítico en la prensa cotidiana.

La crítica de arte la ejercían personajes procedentes de distintos campos de la cultura y de fidelidad ideológica garantizada. Camón Aznar era catedrático de Historia del Arte Medieval en Madrid desde 1948 y decano de la Facultad de Filosofía y Letras desde 1958, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia donde cubrió la vacante de Gregorio Marañón. Dirigía la *Revista de ideas estéticas* que publicaba el CSIC del que era consejero, y la revista *Goya*, publicación del museo Lázaro Galdiano del que también era director. El diario *Arriba* el 24-IX-1954 publicaba: " *Goya*, una revista dirigida por Camón Aznar. (...) La garantía representada por la dirección de Camón Aznar, docta y mesurada, capaz de conseguir el equilibrio entre los aspectos más variados del arte..." (Figuerola-Ferretti). Esta revista combinaba la publicación de artículos de Historia del Arte Antiguo con otros de mayor actualidad. Así, en un mismo número podía encontrarse un trabajo dedicado a los inicios de la pintura gótica junto a otro titulado "Ángel Ferrant en la escuela contemporánea" de Luis Felipe Vivanco. Era frecuente que representase oficialmente a España en las escasas pero crecientes ocasiones en que ésta era requerida. En *Informaciones* el 19-VII-1954 aparece, por ejemplo, la noticia de que Camón Aznar representó a España en un acto oficial en París junto a García Sanchiz, donde pronunció una conferencia.

Camón Aznar fue autor de numerosas obras a caballo entre la historia del arte y la filosofía. Fue quizás quién más

claramente desarrolló entre los críticos del momento lo que podría llamarse "una filosofía del arte". *El tiempo en el arte* es un claro ejemplo de este tipo de actividad, *El ser en el espíritu* o *El arte desde su esencia*. Fue presidente de la sección española de AICA como publica el periódico *Arriba* el 2-XI-1954: " Ha quedado constituida la sección española de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, dependiente de la UNESCO. Está presidida por don José Camón Aznar (...). Figuran como miembros de la misma los señores Ainaud Lasarte, Gudiol Ricart, Lafuente Ferrari, José Gaya Nuño, Manuel Sánchez Camargo y Luis Figuerola-Ferretti. Como domicilio provisional el señor Camón Aznar ha ofrecido una dependencia del museo que dirige".

En 1960 se creó la AECA -Asociación Española de Críticos de Arte- cuya directiva coincidía con la de AICA a la que en esa fecha avanzada pertenecían ya figuras como Carlos Antonio Areán, Cirici Pellicer, Moreno Galván o Cirilo Popovici, que constituirían la base de la renovadora crítica de los sesenta (GAYA NUÑO, 1975).

En una entrevista publicada por el diario *Arriba* el 16 de septiembre de 1972, Camón Aznar calificaba la pintura moderna como "un gigantesco avance en el mundo del arte" y la crítica de arte española "sencillamente maravillosa. Yo conozco la crítica mundial y, desde luego, no se puede comparar. No hay duda de que tenemos la mejor crítica del mundo. Se escriben páginas admirables, páginas que sin duda quedarán". En 1962 **Venancio Sánchez Marín**, en esa misma línea de reconocimiento del valor de la crítica de arte española, se refería a él "por los muchos motivos de gratitud que los críticos de arte debemos al magisterio del profesor Camón Aznar, a los que se une ahora el que nos proporciona su reivindicación de la crítica artística también como género literario de difícil creación. Por ello la gratitud del cronista -que nunca se ha exteriorizado por otras deudas con él contraídas- se manifiesta cordialmente ahora ante sus

generosas y certeras palabras, aún sabiéndose el último y el menos dotado de los críticos de arte españoles”.



Esta opinión era corroborada por el también crítico del diario **Informaciones**, **José de Castro Arines**, sustituto de Cecilio Barberán en la sección de artes del diario *Informaciones* a partir de febrero de 1954, quien al referirse a la citada entrevista no solo expresó su acuerdo con Camón Aznar sino que añadió sus propios argumentos de apoyo: "La crítica de arte española es buena por múltiples razones y circunstancias. Primeramente porque tiene para ello la firmeza de su honestidad (...), porque no distingue a los artistas por las maneras de su hacer, sino por la bondad exclusiva de sus invenciones. Es buena en tercer lugar, porque se activa en la relación continua con el arte (...) y es que ella es buena en razón de que también el arte español actual es bueno. (...) Pero aún hay más, y es la labor educativa de la crítica, de enseñanza y orientación pública. Y la obra de investigación, de vigilancia, de exposición de los problemas vitales del arte actual" en *Informaciones* del 18 de septiembre de 1962.

Respecto a su trabajo en la prensa cotidiana, su primer artículo que aparece en la página cinco del diario *Informaciones*, el 3 de febrero de 1953. Trata sobre "Pintura asturiana del medievo". Arines sería, dentro de la prensa cotidiana uno de los más claros defensores de la tendencia renovadora del arte, lo que le supuso en ocasiones ataques de críticos divergentes. **Prados López**, al referirse a su libro sobre Lucio Muñoz, en la crítica del diario *Madrid*, definía la actitud de Castro Arines tal como él la percibía: "Castro Arines en su libro trata de explicar lo que para nosotros no tiene explicación, y lo hace de manera tal, con argumentos tan inteligentes y tan concretos desde su vértice, que casi convence a los dubitativos y deseosos (...). Hace esfuerzos sobrehumanos por lograr adeptos... Aplauso más sincero, no por

lo que dice en un afán catequista, sino por cómo lo dice" (PRADOS LÓPEZ, 1961, p.14).

Otro personaje de la crítica cotidiana procedente de las filas de los historiadores fue **Enrique Lafuente Ferrari**, nacido en Madrid en 1898. Catedrático en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y miembro de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pertenecía también al cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y era director del Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional. Hacía compatible por tanto su actividad profesional con otras múltiples actividades de carácter más o menos oficial y didáctico como la dirección del Museo de Arte Moderno. En 1952 impartía un curso de pintura contemporánea, "Del modernismo a Dalí" cuyo título parece indicarnos los límites del conocimiento de la vanguardia que entonces se tenía en España. El diario *Pueblo* del 26 de marzo de 1952, p.9, decía: "En la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional, el profesor Lafuente Ferrari ha explicado un cursillo sobre pintura contemporánea con el título general "Del modernismo a Dalí", cuatro conferencias correspondientes a los distintos movimientos estéticos desde la aparición del impresionismo: "Introducción: Premisas del impresionismo", "Picasso y la revolución cubista", "Entre dos guerras", "Los dos polos del Surrealismo".

La crítica cotidiana la ejerció en el diario *Ya* especialmente entre 1953 y 1955. Fue siempre un acérrimo defensor de la "grandeza del arte español" se desarrollase éste al margen o no del arte abstracto. En 1958, como catedrático y Director del Museo de Arte Moderno realizó un viaje por los Estados Unidos en el que "recibe homenaje de estudiantes y profesores... (y pronuncia) una conferencia en la Universidad de Maryland sobre Goya. Aprovecha para defensa de la grandeza de arte español". En su obra *De Trajano a Picasso*, publicada en 1963, se corrobora ese convencimiento suyo respecto al arte español.

En el diario *Ya* se combinaba la actividad de Lafuente Ferrari con la desarrollada por **Antonio Cobos y Ramón D. Faraldo**. En

1953 aparece Antonio Cobos como único crítico de arte del periódico. Su línea de comentario era conservadora, contrastando con la simultánea mucho más abierta de Castro Arines en *Informaciones*. A partir de 1956 se simultanean Cobos y Ramón D. Faraldo. Aún escribiendo en el mismo periódico y a veces en la misma página, los puntos de vista respecto a Cobos eran bastante diferentes. Así, en 1954 mientras Lafuente se lamentaba del apartamiento español "de la gran rueda de exposiciones internacionales" y afirmaba la existencia "de gentes deseosas de entrar en contacto con el arte, de estar al día y de alcanzar una actitud justa y comprensiva frente a los problemas de la expresión actual", Antonio Cobos decía: "En los años que precedieron a nuestra Cruzada, cuando en el mundo entero triunfaba el concepto pictórico de los Matisse, Braque, Picasso y De Chirico, en nuestra patria se cerraba a cal y canto el acceso a los certámenes nacionales de los jóvenes seguidores de esa pintura. Transcurrieron los primeros años después de la Liberación, y (...) se olvidan de que en el mundo comienzan a pasarse los "ismos" y nos ofrecen un verdadero sarampión de lienzos surrealistas, abstractos y expresionistas". Ramón D. Faraldo fue de los tres, el que prestó mayor atención a las corrientes más modernas de la pintura.

En los años siguientes estas posturas se mantuvieron e incluso se radicalizaron y así mientras Faraldo escribía artículos como "Otro arte y un pintor verdadero" o "En pleno furor abstracto" y analizaba las exposiciones de las salas del Ateneo que contaba con la sala Prado y en 1956 inauguró la sala Santa Catalina para las nuevas tendencias. O comentaba las muestras de la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de cuya apertura daba noticia el diario *Madrid*, 7-V-1957, con una crítica que refleja la postura del periódico respecto a las nuevas tendencias: "Se ha abierto otra sala de exposiciones dependiente de la Dirección del Museo de Arte Contemporáneo -cuyos Director y Subdirector eran respectivamente Chueca Goitia y Sánchez Camargo-. Se titula

Sala Negra y está situada en la calle de Recoletos número 2. La primera exposición que hemos visto está compuesta por telas y arpilleras sobre las cuales se ha pasado una brocha gorda. (...) No comprendemos que estas cosas se puedan colocar en un muro como adorno, cuando el mismo muro produce una sensación idéntica...".

Cobos, iniciados los sesenta, seguía centrado en los Salones de Otoño o en la Antológica organizada por la Asociación Española de Críticos de Arte que "pone al desnudo el error que cometieron los que llevaron nuestro arte actual hacia el exterior por motivos más o menos "bienales".

Respecto a Ramón Faraldo, el rasgo que mejor podría definirlo, en lo que al arte abstracto se refiere, es la ambigüedad. Si en 1954 parecía hacer una defensa de su calidad y envergadura, cuando, como autor de *Espectáculo de la pintura española*, fue entrevistado por Figuerola-Ferretti, comentaba en *Arribael* 16 de marzo de 1953: "Cuando se oye decir a señoras ante ciertas divagaciones a lo Matisse o a lo Braque, "¡Qué bonito cuadro!", es que piensan en lo guapas estarían vestidas con el cuadro". Y pienso yo que más de una vez algún grueso señor de empresa habrá pensado en la estupenda publicidad que algún cuadro podría ser, si a su lado no viera la explicación recordándole que aquello es muchísimo más que publicidad y muchísimo más que un posible traje para una entusiasta señora". O, en mayo 1958 afirmaba en *Ya*: "Personalmente no creo en el estilo abstracto como escuela normal de arte, pero sí debo rendirme ante la veracidad de algunos casos. Ellos vendrán a ser los Bosco, los Leonardo, los Braque de nuestro siglo. Klee, Kandinsky, Miró, poseen esta legitimidad y este derecho, que no tendrán muchos de sus sucesores. Un arte "general" puede salvarse por su simple esfuerzo técnico; un arte personal solo puede salvarse por las facultades genuinas del hombre que lo desarrolla...".

Mariano Tomás en el diario *Madrid* realizó una crítica de arte tremendamente conservadora dedicando a los abstractos los

comentarios más duros y cargados de acritud de la prensa cotidiana. Había nacido en Hellín en 1890. Poeta, novelista, dramaturgo, biógrafo. Colaboró en *La Esfera*, *Blanco y Negro* y *ABC*. Fue cronista y crítico de arte único del diario *Madrid* hasta 1957 en que falleció. Su actitud ante el arte abstracto se identifica con la del diario *Madrid* para el que trabaja: "La belleza es el único fin a que debe tender el arte", frase que define la línea general de la crítica ejercida desde este periódico, a favor de la estética académica y en contra de toda tendencia abstracta. El modo de entender la belleza es por tanto figurativo-renacentista, dentro de un modo limitado y peculiar de interpretar la filosofía aristotélica y las propiedades trascendentales del ser. "No hay tema sin belleza en ninguna de las artes si el que lo trata es un verdadero artista" (TOMÁS, M. 1953). Pero, la obra bella, ha de ir impregnada de un "realismo extremado, oficio que no se consigue sino al cabo de mucho aprendizaje, para venir al fin de este arte exquisito".

José de Prados López-Secretario Perpetuo de la Asociación de Pintores y Escultores y arduo organizador de los Salones de Otoño- siguió totalmente la línea iniciada por su predecesor Mariano Tomás, tras cuya muerte inicia su labor en este periódico el 11 de octubre de 1957. En el artículo con que inició su andadura crítica en *Madrid* afirmaba: "Con la emoción que produce tomar en las manos la antorcha (...) que Mariano Tomás dejó al caer, comienzo yo mi labor, (...) prendido ya el corazón por las grandes verdades del espíritu que dicta Dios y no las mentiras de los hombres". En conjunto la postura tanto del diario como de sus críticos se resume en un claro rechazo de las tendencias abstractas cuyos acontecimientos son frecuentemente silenciados o si se citan es únicamente para criticarlos. No se suele dar información sobre exposiciones y nuevas galerías de arte en las que se exponen estas tendencias. Así el diario *Madrid* el 11-VI-1953 definía "...la grotesca homogeneidad, el disparate repelente que se nos ofrece en la rotonda del Círculo de Bellas Artes. (...) Lo que

hoy se exhibe en la Rotonda no merece otro comentario; ni siquiera escribir el nombre de la entidad que mancilla la gloria más pura de la pintura española al exponer tales engendros bajo su patronazgo".

También la misma crítica de arte es enjuiciada. Mariano Tomás había expresado su añoranza por una crítica de las características de la realizada por José Francés: "¡Qué lástima que a José Francés no le permitan sus muchas obligaciones deleitarnos con aquellos serenos y bien meditados resúmenes de cada ciclo de Exposiciones y que titulaba de ese modo! (...) Ahora quienes intenten acarrear materiales para estudiar la evolución, a veces revolución subversiva con gritos y alharacas, de nuestras artes plásticas, han de acudir a juicios más dispares y de menor fundamento".

En estas circunstancias, Prados López en su obra *Ética y estética del periodismo español*, publicada en Madrid en 1943, afirmaba: "La consigna es para los periódicos luz en el horizonte, señal de seguridad, guía oportuna. (...) La censura de ahora no está inspirada por un criterio particular más o menos respetable, sino por el interés de España. Luego, la prensa española es hoy más libre que nunca (...). La consigna, repartida simultáneamente a los periódicos, los unifica, los dignifica y los orienta hacia un solo amor esforzado" (PRADOS LÓPEZ, 1943).

El diario *El Alcázar* a pesar de su origen heroico en los inicios de la guerra civil, tuvo una vida bastante lánguida hasta después de su traslado a Madrid y hasta el inicio de los años sesenta. La Hermandad de Nuestra Señora Santa María del Alcázar, editora del periódico entonces matutino, a la vista de la mala evolución del mismo, decidió arrendarlo a una empresa particular constituida para este fin: Prensa y Ediciones S.A.. Se firmó un contrato en 1949 y el diario pasaba a ser vespertino. Este contrato fue prorrogado en 1959 por treinta y cinco años más. En los años sesenta el diario experimentó una meteórica ascensión dirigido por José Luis

Cebrián a partir de 1963. Aumentaron la publicidad y las ventas aunque esta carrera sufrió un parón en 1966 debido a la intervención del Ministerio de Información y Turismo.

Las figuras críticas más destacadas aparecen al final de la década. García-Viñó empieza a combinarse con José Hierro en 1959 y 1960 pero finalmente, ya entrados los años sesenta, será Hierro el crítico principal.

José Hierro (Madrid, 1922-2002) destaca especialmente en su labor como poeta. Fue importante también su colaboración en la prensa. Primero en la revista *Corcel* fundada en 1942 y después en la santanderina *Proel* de 1944 en cuyas ediciones publicó el que sería su primer libro de poesía *Tierra sin nosotros*.

El 6 de noviembre de 1960 publicaba en *El Alcázar* un editorial titulado "Vísperas de crítico" que iniciaba de la siguiente manera: "Sirvan estas líneas como de despedida de soltero. Dentro de tres días comienzo mi tarea de crítico de arte en este periódico. A partir de ese momento habré perdido la libertad de bostezar o entusiasmarme en un exposición sin preocuparme de razonar las causas de lo uno o de lo otro". Tratándose de un crítico que partía de las filas de la poesía no resulta sorprendente su consideración de la existencia de una relación estrecha entre las distintas manifestaciones del arte.

En su concepción del arte mantiene la permanencia de las propiedades trascendentales de belleza-verdad, a la vez que se abre a las manifestaciones de vanguardia: "La alta misión del artista es ser útil a los que le rodean, poner belleza en las cosas". A la vez que al comentar la obra de Millares afirma que "la novedad en arte existe cuando materiales preexistentes "dicen" cosas distintas en manos de un creador... Los zapatos o las latas incorporadas al cuadro no son, por tanto, para asustar a nadie. Tampoco sirven como índice de originalidad. El artista está por encima de esas pequeñeces mecánicas, aunque, gracias a ellas, pueda revelar su propio ser. Pero

cabría preguntarse una vez más cuál es el camino de una pintura que es, cada vez, menos pintura" (HIERR0, 1962).



José Hierro



Manuel Sánchez Camargo

Manuel Sánchez Camargo era subdirector del Museo de Arte Contemporáneo y estaba vinculado a la Falange. Nació y murió en Madrid en 1911 y 1967 respectivamente. Estaba licenciado en Derecho y era Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Fue catedrático de instituto y profesor de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Antes que en *Pueblo*, ejerció la crítica de arte en Radio Nacional de España y en *El Alcázar*. Logró gran prestigio en 1947 con su monografía sobre Solana.

Sánchez Camargo fue uno de los críticos que siguiendo las pautas oficiales prestó su apoyo a las nuevas tendencias. En el diario *Madrid* del 2 de febrero de 1961 afirmaba:

"Si de algo podemos estar satisfechos, en relación con los valores espirituales, es el estado feliz de nuestra pintura, tanto en las resurrecciones espirituales del ayer (...) como en la primacía universal: Miró-Picasso-Dalí, y en las generaciones siguientes: desde Clavé a Tapies. Si a esto añadimos los premios internacionales de Sao Paulo, Pittsburg, Venecia: Oteyza, Ferrant, etc, el paisaje es para sentirse orgullosos como españoles... Además no faltan tampoco, para que el concierto sea perfecto, los ojos pueblerinos que miran el

arte por una rendija... ¿Qué más?".

También **Figuerola-Ferretti** se puede clasificar entre los críticos de la corriente renovadora que a partir de los cincuenta propició el régimen -"Creo haber demostrado en más de una ocasión mi simpatía por todo intento que pretende abrir nuevos oteros a la pintura", afirmaba en *Arriba* el 14 de febrero de 1953- y más aún si tenemos en cuenta que desarrollaba su labor en *Arriba*, el periódico más representativo de la llamada prensa del Movimiento: "No estamos en momentos de dar signos absolutamente positivos o negativos al arte; tampoco en circunstancias de procurar un agrado popular o acre censura por cuanto se nos presenta como sincera muestra de creación, aunque ésta sea muy relativa. Por eso estimo improcedente una calificación radical", diría en 1952, cuando, recién clausurada la I Bienal Hispanoamericana de Arte se empezaban a abrir de manera oficial las puertas españolas al arte abstracto.

Reconocía asimismo la necesidad de un nuevo enfoque de la labor crítica. El lenguaje tradicional así como el modo de valorar la obra de arte debían cambiar. Si entre el arte y su tiempo existe una estrecha vinculación, ésta se da también lógicamente en la relación con la crítica: "En una reproducción naturalista el crítico podía limitarse a glosar el resultado de una percepción en la fácil pintura puesta ante sus ojos (...). Ahora el crítico se enfrenta con una labor mucho más ardua porque prácticamente no existe "jurisprudencia", canon o receta práctica sobre la que cimentar su juicio si pretendemos valorar las nuevas manifestaciones del arte con independencia y justicia".



Carlos Areán

En 1953 **Carlos Antonio Areán** leía su tesis Doctoral sobre Basterra. En esos momentos este dato no pasaba de ser una breve nota en la prensa cotidiana. Pero años más tarde reaparecía este nombre con otras publicaciones y como autor de distintos artículos. *Pueblo* el 28-XI-1961 publicaba sobre "*Veinte años de pintura de vanguardia en*

España, C. A. Areán ha escrito un libro necesario y preciso...". En *Pueblo* del 12-VI-1962 y 6-VII-1962 se citan otros trabajos suyos de crítica de arte.

En realidad en los últimos años cincuenta, junto a los críticos habituales y a las secciones fijas, tiene lugar en la prensa diaria la intervención esporádica de figuras como Aguilera Cerni, Moreno Galván o Cirici Pellicer. Se puede hablar de ellos como una "nueva crítica" que se va a manifestar sobre todo en revistas especializadas: *Acento*, *Artes*, *Estafeta Literaria*, *Aulas 63*... Representan un nuevo planteamiento. No proceden de las filas de la Falange ni del genuino franquismo de posguerra. Su formación artística es mucho más sólida y está basada en un profundo conocimiento de las vanguardias internacionales y en el acontecer artístico exterior de su tiempo. En este sentido es significativo citar la serie de artículos de fondo sobre arte contemporáneo de Cirilo Popovici publicados en *Arriba* especialmente a lo largo de 1961 (POPOVICI, 1961). En su mayoría apostarán por las nuevas tendencias y por la evolución natural del arte. Unos a la sombra de la oficialidad, otros, sin embargo, serán incluso, clandestinos colaboradores antifranquistas como Moreno Galván o Aguilera Cerni (BOZAL, 1995). Se abre una nueva etapa con un panorama de la crítica mucho más complejo.

Las revistas especializadas. Una nueva crítica.

En el panorama de la prensa española del franquismo otro campo importante lo constituyó el formado por las publicaciones periódicas no diarias, muestra de opiniones y escenario de polémicas y enfrentamientos tanto políticos como culturales. En 1951 entraba en el Gobierno como Ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez que mantenía una postura próxima a un falangismo liberalizante representado intelectualmente por Dionisio Ridruejo, Pedro Laín y Antonio Tovar. Intentaban una asimilación de los valores positivos de la heterodoxia cultural de figuras como Ortega, Unamuno u otros miembros del 98. Frente a este grupo el formado por intelectuales como Rafael Calvo Serer, Jorge Vigón o Florentino Pérez Embid, se proponían crear una nueva España sobre la base de su gran tradición católica. Monárquicos en lo político y tradicionalistas desde el punto de vista cultural. Entre ambos sectores se desarrollaron arduas polémicas mediatizadas por la acción de la censura. *Arbor* y *Ateneo* fueron la tribuna de los segundos en tanto que los primeros se expresaron a través de *Alcalá*, *Revista* o *Alférez y Haz*. Si Calvo Serer “cayó” en 1953 víctima de su explosivo artículo criticando la alianza democristiano-falangista, desvirtuadora de los ideales del Movimiento, Ruiz Giménez lo haría en 1956 como consecuencia de los disturbios universitarios de febrero que supusieron también el cese de Raimundo Fernández Cuesta, ministro secretario general del Movimiento.

En el ámbito del pensamiento cultural en general se desarrollaron polémicas importantes. Lo mismo cabe decir del terreno artístico. La primera y quizás por ello más significativa, al dar el pistoletazo de salida, fue el enfrentamiento desarrollado durante la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte. España -para ello contaba con el recién nombrado Ministro de Educación Nacional, Ruiz Giménez como una de las figuras impulsoras- intentaba transformar su imagen internacional, también desde el punto de

vista cultural, abriendo sus puertas a las corrientes abstractas o no figurativas del arte. Críticos y artistas se dividieron y la prensa fue escenario de un arduo enfrentamiento que, por otra parte, también contribuyó a la difusión de esta nueva orientación dentro del arte español. A lo largo de la década nuevos enfrentamientos se sucederían si bien teniendo como escenario más las revistas especializadas que la prensa cotidiana, como veremos.

La crítica desde la crítica.

En la segunda mitad de los cincuenta surge un nuevo "tipo" de crítico más joven, de formación universitaria reciente durante la cual había entrado ya en contacto con las corrientes de vanguardia, con artistas y críticos -otro sector de más edad pero también más abierto- próximos a las nuevas tendencias. En conjunto, eran aquellos que desarrollaba su trabajo y expresaban sus opiniones a través de revistas especializadas muchas de ellas de reciente creación, donde el campo de expresión era, si no más abierto, sí más amplio. El enfrentamiento entre la abstracción y esa figuración de corte decimonónico se consideraba ya superado.

Ahora se debatía el verdadero sentido y fundamento del arte abstracto y, dentro de éste se establecían campos de diferenciación -abstracción formal y aformal; abstracción geométrica-informalismo, o, incluso dentro del informalismo hay autores que se refieren a variantes nacidas dentro de esta corriente a las que denominan neodadaísmo- que originaban nuevas polémicas. José M^a Moreno Galván, por ejemplo, en su artículo "La verdad de manolo Millares" publicado en *Artes* nº 19 del 8 de mayo de 1962, afirma que "Millares no puede ser considerado en el sentido radical de la palabra "un aformalista". Alguien, dadas ciertas evidentes similitudes podría llegar a clasificarlo como un "neodadaísta". Igualmente Víctor Manuel Nieto Alcaide en su "Resumen de la temporada

1962-1963" publicado en el nº 5 de *Aulas 63* en junio de 1963 hablaba de una nueva tendencia que "supone una intención de romper con la rutina aformal y de adscribirse a un neodadaísmo".

También la propia crítica empieza a ser sometida a revisión: necesidad o no de su existencia, función, influencia, características de una buena crítica, posibles métodos de trabajo y consecuentes modos diferentes de valorar el arte... son algunos de los aspectos de esta tarea analizados y expresados por la misma crítica. El arte abstracto no solo estaba admitido sino que era claramente un triunfador dentro y fuera de España. Las cuestiones sobre su valoración surgían inevitablemente.

García Viñó en su sección "La verdad y la máscara del arte nuevo", en *La Estafeta Literaria* del 15 de noviembre de 1958, planteaba: "¿Quién nos saca de este confusionismo?, ¿Quién delimita la frontera de lo auténtico y lo falso?"

La revista *Artes* presentaba al inicio de cada uno de sus ejemplares una breve introducción que en 1962 y 1963 se refería frecuentemente a problemas relacionados con la crítica y la comunicación del arte en general. En su número 26 del 23 de noviembre de 1962 se dirigía a la Prensa en general reclamando mayor atención para las manifestaciones artísticas: "Si la Prensa dedicase mayor atención al arte, éste, además de dar a los españoles un motivo más de orgullo, lograría una mayor popularidad. Si el hombre de la calle, el que no visita habitualmente las exposiciones ni lee las revistas especializadas estuviese informado por la Prensa, llegaría a entender cuál es la razón que mueve a nuestros artistas a realizar el arte de acuerdo con su tiempo. Pero a la Prensa no le interesa el arte, y si es verdad que algunos periódicos - más bien algunos hombres excepcionales que trabajan en ellos - ofrecen a sus lectores alguna que otra noticia y escriben regularmente críticas y artículos, también es verdad que éstos, por su carácter, no de vulgarización, sino de

especialización, son leídos por un sector de público bastante reducido".

¿Cuál es la propuesta que para la tarea crítica plantean sus mismos profesionales? En los primeros años sesenta los críticos ya no solo analizan la obra de arte o los parámetros que condicionan para ésta el que tenga unas u otras características. La crítica es sometida a crítica por la crítica. Se analiza su misión, el papel que juega respecto al espectador, el "lugar" -pensamiento, método...- desde el que realiza su trabajo, su necesidad: "La crítica debe ocuparse de la razón por la cual el pintor realiza el paisaje de cierta manera (explicación del poder genesíaco) y de la razón por la cual el espectador se conmueve (descripción de las formas). Y luego situar aquel fenómeno artístico dentro del panorama general de la cultura, esto es, vivificarlo (recordemos a Hegel) dentro de un sistema ÁLVAREZ, C. L. 1962).

En este sector de la crítica se incluye a figuras como Moreno Galván, Aguilera Cerni o Rodríguez Aguilera, nacidos alrededor de 1920 en tanto que, junto a ellos, aparecían nuevas figuras como Nieto Alcaide o Valeriano Bozal, ya de 1940 pero, en conjunto, todos ellos realizaban un tipo diferente de crítica que tenía su escenario principal en revistas especializadas nacidas a partir de la segunda mitad de los cincuenta. Estos críticos en sus comentarios incluyen análisis de la propia crítica de la que forman parte que permite establecer, con la perspectiva del tiempo que ha pasado, una comparación entre sus planteamientos.

José M^a Moreno Galván fue un crítico que empezó a aparecer en la prensa española ya al inicio de los años cincuenta realizando certeros análisis sobre hechos destacados de la vida artística española, documentos a los que nos hemos referido en distintos apartados de este trabajo. Avanzada la década se percibe en sus trabajos una consolidación intelectual donde conceptos y planteamientos parten ya de una madurez importante en su pensamiento y en sus posturas. En

1961, dentro del conjunto de Epístolas Morales que más tarde se publicarían en su *Autocrítica del arte* se incluye una "Carta a quien proceda sobre el sentido de la crítica" a la que respondería Lucio Muñoz a través de la "Carta a un crítico de la penúltima promoción", también incluida en las citadas Epístolas Morales.

La misión del crítico para Moreno Galván no es modificar el arte sino ayudar a su comprensión. La valoración del arte se complica como lo hacen todas las apreciaciones asimilables al mundo de la cultura si se compara con las llamadas ciencias de la naturaleza: "Las ciencias naturales operan con conceptos de ley y de número, mientras que las culturales operan con juicios de valor, difícilmente objetivables. El problema estriba, pues, en transferir a posibilidades de ley y de número los conceptos del arte".

Entre la características que señala en la tarea crítica, deseada por muchos y que él considera casi imposible, está la imparcialidad, la objetividad, rasgo ante el que plantea la postura adoptada por muchos sectores que, al analizar las obras "a partir de un dogma", en función del dogma adoptado permiten establecer una clasificación: "Aquí mismo, en España, algunos de mis compañeros edifican su crítica a partir de un dogma. Los hay que consideran que el destino del arte es la abstracción y que todo arte no abstracto realizado hasta ahora está fuera de tiempo. Los hay que piensan lo contrario, que la abstracción es un estado morbosos del arte y que éste no puede liberarse sino restaurando la figuración. Los hay, en fin, que lo que le importa es lo que sea bueno, sea abstracto o figurativo".

El punto de partida que apunta en su método para hacer crítica es el concepto de "arte": "Yo comienzo preguntándome cuál es el arte verdadero y cuál es el falso... Un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso -esto es, académico- el que está montado sobre soluciones".

Del mismo modo que en los críticos españoles que han hecho un análisis sobre la crítica misma se encuentra alguna postura filosófica que sirve como base explicativa, en Moreno Galván el soporte en este sentido lo constituye la consideración de la realidad como referente. Todo verdadero arte es una convocatoria a la realidad. Todo academicismo es una dimisión de la realidad en el procedimiento.

Partiendo de esta consideración de la realidad como centro fundamental de su tarea, se desprenden otros rasgos como que la crítica debe ser ecléctica "porque todo el arte, nos guste o no, tiene importancia. Cualquier arte es el arte de una hora y de un lugar donde los hombres están al mismo tiempo que los artistas. En realidad, de verdad, a mí no me interesa tanto el arte como el hombre que a través de él se manifiesta. Quiero descubrir a los hombres siguiendo sus huellas, y ninguna huella me parece tan significativa como la del arte (MORENO GALVÁN, 1964)".

Para **Cirilo Popovici** (POPOVICI, 1961) el arte "es un acto de creación" del que no se da un conocimiento suficientemente claro. La crítica de arte es una tarea que define como "hablar arte", no "hablar de o sobre o acerca de", sino "hablar arte que supone advertir que "el discurrir artístico implica -como todo discurso que quiere captar lo que hay "debajo" de las cosas y no solo el ropaje exterior que las envuelve- una cierta perspectiva que no se limita tan solo a esta apariencia. Con otras palabras, el razonamiento en cuestión debe ostentar algunas ideas o verdades esenciales acerca del tema, en nuestro caso el arte". En esta línea, considera "hablar arte sub specie philosophiae" como el método más apropiado para acercarse a lo que está velado, oculto en la obra: "Hablar arte es un quehacer que mucho se parece a una creación; diríamos más, es una creación. El re-velar o el des-velar lo que está oculto en la obra, o sea, su razón de ser; mejor dicho, su ser, no es asunto ni de psicología ni de "ciencia cierta". Este menester "des-velador" es algo así como

un análisis espectral de la obra. Así pues, el quehacer específico del filósofo, -es decir, del esteta- es llegar más allá de donde llega la simple vista y extraer así el ser de la obra".



Cirilo Popovici



Víctor Nieto Alcaide

Del análisis de los escritos de **Víctor Nieto Alcaide** publicados en esos años se desprende su consideración del arte como un fenómeno vivo que se ve afectado por una estética diferente en etapas diferentes: "Cada época, cada sociedad, cada momento, histórico, tiene su propia estética. Una estética que ha de proceder de la dinámica del arte vivo, ha de transformarse constantemente, paralelamente a cambio del arte y del mundo real. El arte del siglo XX puede caracterizarse por una manifestación destacada de diversos postulados o estéticas (NIETO ALCAIDE, 1963)".

En sus planteamientos de esta etapa se observan conexiones con José M^a Moreno Galván, tanto en la definición del papel del arte como en la importancia concedida a la realidad como punto de partida. En su valoración del arte abstracto, lo define dentro de corrientes filosóficas concretas. La abstracción formal se mueve en una línea racionalista más superficial y limitadora (...). El aformalismo entiende la materia como sinónimo de cambio, movimiento, transformación. De ahí deduce su carácter existencial, negador de todo aquello que suponga inmutabilidad, de toda la metafísica. Pero no es ninguno de

estos aspectos lo que caracteriza su análisis que está planteado desde una concepción de la realidad: "El arte aformal complica su desarrollo con situaciones que afectan al mundo real directamente. El mundo de la forma cambia y altera su fisonomía siguiendo las transformaciones de la realidad".

Desde este punto de vista se entiende el método que plantea para la realización de una crítica: "Ha de recurrirse al contraste con la realidad para explicar toda la evolución y transformación del arte. El método a seguir es una crítica desde la realidad, entendiendo el arte como un contraste con lo real a la vez que como un componente de la misma".

Cesáreo Rodríguez-Aguilera representa dentro de la crítica de arte española una figura particular lo que puede deberse tanto a su formación como a sus experiencias y relaciones dentro del mundo del arte y la cultura.

Como ya hemos señalado en otros momentos, sus estudios y primeros pasos profesionales se desarrollaron en el campo jurídico lo que no deja de reflejarse en sus planteamientos intelectuales incluso cuando es preguntado desde el ámbito de la crítica de arte. Cuando el 23 de noviembre de 1963 la revista *Artes* publicaba una entrevista titulada "El criterio del crítico", Rodríguez-Aguilera, presentado como escritor, crítico de arte y miembro de la Comunidad Europea de Escritores y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, manifestaba sobre las condiciones requeridas para llevar a cabo su tarea: "En primer término, la libertad y la seguridad jurídicas, sin las cuales no es posible una verdadera actividad de creación intelectual. En segundo lugar, una comunidad con un mínimo nivel de vida, indispensable para atender y recibir aquella actividad de creación intelectual. Y, por último, unos poderes públicos que estimulen y distingan tales actividades".

Otro aspecto configurador de su tarea lo constituye su temprana relación con Eugenio D'Ors y la Academia Breve de

Crítica de Arte. A D'Ors dedicó su discurso de ingreso en la Academia del Faro de San Cristóbal el 23 de febrero de 1968 a través del que define también sus propios puntos de vista sobre el arte y sobre la misma crítica. Años más tarde sería miembro activo en la fundación de la *Asociación de Artistas Actuales* (AAA) de 1956, con carácter diferente pero con puntos en común con los fines de la Academia Breve -fomentar la renovación cultural e impulsar el desarrollo del arte moderno en nuestro país- y con sus actividades. La Academia desarrollaba anualmente dos exposiciones, los "Salones de los Once" y la "Antológica de Primavera". La AAA, de modo similar, celebraba los "Salones de Mayo" y "Salones de Noviembre". A pesar de todo, Rodríguez-Aguilera intentaba marcar las diferencias existentes respecto a Eugenio D'Ors cuando afirmaba, a raíz de una conversación sobre el problema social del campo andaluz: "Conociendo el ideal político de D'Ors, que era, ante todo, un Estado aristocrático y reformador, gobernado desde la inteligencia y para la cultura, no podía extrañarme que, frente a mis ideas renovadoras y socializantes, Eugenio D'Ors opusiera un neofeudalismo paternalista, aunque actualizado. Como es obvio, yo no traté de convencer al maestro -significativa consideración y muestra de reconocimiento- pero la verdad es que tampoco él insistió demasiado para tratar de convencerme a mí. Nuestras discrepantes opiniones se mantuvieron" (RODRÍGUEZ AGUILERA, 1968).

Al definir su planteamiento del arte reincide en la valoración dorsiana que partía de la firme convicción de que "el único y verdadero arte de nuestro tiempo es el arte vivo, el llamado arte moderno". Pero es cierto que esta afirmación no adquiere en Rodríguez-Aguilera la amplitud que en otros críticos contemporáneos. En sus escritos se advierte una actitud de apertura pero, más hacia una modernidad un tanto moderada que hacia sus expresiones más radicales. Llegó a afirmar, hablando de "la abstracción en sentido estricto, es decir, aquel tipo de pintura (que) con la pretensión de alcanzar la máxima

pureza... más que pintura de ideas, era una pintura carente de ellas" (RODRÍGUEZ AGUILERA, 1963).

Joaquín de la Puente considera que el arte -el arte de su tiempo- debe ser ecléctico hasta en sus posiciones más extremadas igual que lo son incluso los grupos más extremados del momento. "La crítica debe dar testimonio del instante total en que vive". El crítico tiene el deber de penetrar en toda situación. Debe saber calificar sin fanatismo aunque con calor y con cierto grado de pasión. No puede ser fragmentario en un terreno como el intelectual en el que tiene el inteligente deber de la comprensión. En el nº 51 de la revista *Artes* señala las características que debe tener la crítica:

- a) Sincera sin reservas. Ostensiblemente veraz.
- b) Sin pensar jamás en que puede ser un excelente medio para ganarse amigos y cierta notoriedad pública.
- c) Incapaz de confundir ciertos deberes "sociales" (amistad etc.) con los estrictos de la función crítica.
- d) Consciente de que nuestras valoraciones de hoy serán implacablemente revisadas en el futuro. Consciente de que sólo somos testigos y, en alguna medida, motores del presente.
- e) Clara a más no poder. La oscuridad de expresión es impotencia. Naturalmente, a veces, hay cosas difíciles de exponer, pero, aunque sean difíciles de entender, no tienen por qué identificarse con la palabrería.
- f) Más para el lector que para los artistas y compañeros de la crítica. Sin obsesionarse con lo que éstos puedan pensar de la tarea propia.
- g) Uniendo a la claridad la seguridad de nuestras convicciones. Tal seguridad no es enemiga de la modestia, ni mucho menos quiere decir que haya que pontificar.
- h) Si puede, debe poner contribución a las mejores virtudes

literarias. Es necio, pedante e inútil imaginarse que se puede tomar el arte como pretexto para hacer creación literaria..., planteada a priori. En quienes tienen facultades literarias auténticas, se da por añadidura tal creación.

La crítica, entre otras cuantas cosas más, es una tarea docente. Mejor es no sacarla de quicio. Con que sea lo que debe ser ya tiene bastantes y arduos problemas que resolver. Bastantes motivos de satisfacción si los resuelve.

Además de la cuestión del posible eclecticismo en la crítica de arte, frecuentemente discutida en la prensa del momento, otro rasgo tratado a menudo es el hecho de la abundante "literatura" elaborada en este género. En este aspecto, el término es peyorativo y designa al gran número de páginas cubiertas con elogios poco fundamentados y de pobre aportación al pensamiento artístico. En contrapartida se aboga por una crítica inteligente. En este sentido se expresaba Venancio Sánchez Marín cuando decía que "la crítica, sin renunciar a ser inteligente, debe ser inteligente. A lo que debe renunciar, si puede, es a ser literaria. Aunque convengo que hay a quienes esa renuncia compromete mucho. Pone excesivamente de manifiesto la indigencia argumentadora" (SÁNCHEZ MARÍN, 1964). Arte y crítica se influyen mutuamente, pero ambos reciben una influencia de la sociedad, de las ideas que ésta configura, mucho más que de las que arte y crítica se comunican mutuamente.

En una línea similar se manifestaba **Ángel Crespo** en el conjunto de las citas de este apartado extraídas de la sección titulada "La crítica en Artes", publicada en el número 50 de dicha revista el 23 de febrero de 1964, p.4.

Al definir al crítico como un "intermediario" entre los que producen la obra de arte y la sociedad: "He tratado de considerar a críticos y artistas como gentes empeñadas en un quehacer común y no como a dos facciones opuestas". De ahí que para él, las muestras de arte sean lugares en los que "nuestra

sociedad se está jugando muchas cosas; entre otras, el derecho a confiar en sí misma, sus posibilidades de entender un acontecer histórico al que debe adaptarse o perder toda esperanza... Cada artista puede y debe sumarse al trabajo de interpretación de nuestro tiempo". El arte debe estar claramente definido. No puede estar en dos posturas diferentes a la vez. "Como cada tiempo es distinto y susceptible de muchos enfoques válidos, lo importante es acertar con alguno de ellos. Quién acierte será, aún sin proponérselo, original porque estará en el origen del fenómeno captado, que será siempre nuevo por ser nueva la relación de las coordenadas de tiempo y espacio".



Juan Antonio Gaya Nuño es una de las figuras que se ha manifestado más frecuentemente sobre la crítica. Autor de obras como *El arte en su intimidad* (1957) o *Entendimiento del arte*, libro que se publicaba en ediciones Taurus, en Madrid, García-Viñó se refería a él como un "escritor de arte" al afirmar de la crítica de arte que "es una de tantas funestas instituciones del mundo moderno...

Respecto a su obra *Entendimiento del arte* lo define como un autor que está tan lejos "del crítico gacetillero que repite tópicos y pretende enseñar lo que no sabe, como del imponente y sesudo escritor de minorías muy iniciadas -casi terminadas de puro iniciadas- que inventa raros términos y pseudofilosóficas honduras para revestir de extrañas salsas lo que podía ser no más que un sencillito pan cotidiano" (GARCÍA VIÑÓ, 1959).

En un trabajo publicado en 1960 en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 125 -"Claves íntimas de la crítica de arte"- señalaba unas curiosas características de lo que él consideraba rasgos

fundamentales para realizar una buena tarea crítica en el campo del arte. "Para aprender con alguna precisión el inglés o el noruego no son necesarios días, sino años, y otro tanto ocurre con la crítica de arte o con la química inorgánica, pero como hay tantísima gente ansiosa de actuar con urgente improvisación en cualquier materia, sería bueno adoptar el aire de facilitar sus modestos sueños... Yo voy a exponer los caminos de llegar a ser pero no respondo de la duración de esos caminos". A continuación con estilo bastante retórico va citando las características necesarias desde su punto de vista para realizar un buen trabajo en este terreno.

1. Es importante un buen conocimiento de la lengua latina y, a través de ésta, de la cultura clásica: "Para mí ha sido indispensable haberme creado un fondo inicial de humanismo y un primer regazo en que acunar bellezas".

2. Claridad en el modo de exponer: "Entendí siempre que para escribir sobre cualquier materia, y máxime en una tan desinteresadamente informadora y calibradora de verdad, cual es la crítica, importaba ser, antes que cualquier otra cosa, claro".

3. Profundo conocimiento de la Historia del arte: "Toda una turbamulta de críticos ha nacido a la nueva profesión partiendo del surrealismo o de la abstracción, sin que les importase un ochavo toda la creación artística desplegada durante siglos (...). Con ello se ha puesto de moda cierto bárbaro idioma, entre pseudofilosófico y esquizofrénico, que no dará poco que hacer a los eruditos de los siglos XXIII o XXIV... ¡Con lo elocuente que es la sencillez (...) ante estas desventuradas no-explicaciones de lo abstracto!".

4. Considera la crítica de arte como un género literario que no tiene nada que ver con una ciencia: "Si estoy lejos de creer que la Historia, así, con mayúscula, sea una ciencia, ¿Cómo he de admitir la temida denominación para un ejercicio y divertimento de sensibilidad como es la crítica de arte?... Más

que historia ni filosofía, esa crítica debe contener un algo y aún un mucha de lírica, y ello basta para divorciarla, completa y afortunadamente de la ciencia”.

5. La sencillez: “Es curiosa esta constante de que el mal crítico suela enamorarse de lo declamatorio, oscuro y exento de facilidad (...) porque de las muchas gentecillas que escriben para no ser comprendidas es proporción agobiadora la de los críticos de arte, y precisamente del arte actual”.

6. El crítico de arte debe tener algo de artista y de poeta: “El crítico debe ser un poquito artista, vagamente artista, una chispita de artista. Sin practicar ese arte, claro está”, También ese crítico debiera ser bastante poeta. Incluso no hay nada que se oponga a que sea totalmente poeta, y poeta mayor. ¡Ojalá todos los críticos de arte fueran poetas!” Dotado de sensibilidad que debe aprender “fuera de las aulas universitarias mediante un ver e interesarse por todo. La sensibilidad solo puede educarse mediante el ejercicio de la atención, viendo y reviendo todo, desde lo óptimo a lo pésimo”, salvando la intención del ejecutante y “suponiendo siempre que el autor de lo juzgado ha tenido alguna decisión de lograr belleza, de procurar interés”. Aunque en otro momento llega a afirmar que no es imprescindible al crítico una formación universitaria, sin embargo la necesidad de ésta se deduce de muchas de las características que debe presentar y que hemos ido señalando.

7. Gaya Nuño considera además que uno de los grandes defectos de la crítica de arte del momento es su escasa dedicación a la arquitectura: “Como quiera que la arquitectura funcional carece de tales entretenimientos (motivos decorativos, escultura), puede decirse que carece de crítica y de comentario”.

8. El crítico de arte debe realizar una tarea de intermediario entre el creador y sus espectadores: En momentos tan pavorosamente peligrosos para la cultura y la sensibilidad es

cuando la tarea del crítico debiera obrar prodigios de comprensión y transacción (...). Lo prohibido es equivocarse al espectador, planteándole continuamente el dilema de estar con unos o con otros, de ser fiel a la tradición o de unirse a los rebeldes. Toda rebeldía se convertirá en tradición, y lo exigible en el crítico es la predicción a antologizar aquella parte de la novedad o de la rebeldía que pasará a integrar la tradición. Y, al mismo tiempo, descartar de la tradición y de la historia todo aquello que se les incorporó de matute, por su única calidad de vejez o antigüedad”.

En cualquier caso, definida la función y características de la crítica, concluye que se trata de una tarea completamente superflua y señala la “conveniencia de que se extinga este oficio de mediador, de intermediario entre el creador y sus espectadores o gustadores... Lo ideal sería un tal ensanche de los grupos minoritarios como para hacer inútil el trabajo del crítico y del glosador. Cada uno debe ser su propio crítico”.

Es curioso comprobar el cambio de actitud producido en Gaya Nuño cuando, años más tarde, el 14 de junio de 1996 se manifestaba en el diario *ABC* respecto a ambas cuestiones, el arte abstracto y la crítica. Sobre el arte contemporáneo afirmaba: “A mí, para qué engañarnos, la pintura llamada moderna no me interesa. Creo que desde la Primera Guerra Mundial viene dando tumbos, y que ni siquiera tiene un programa claro. Todo es buscar algo que no se haya hecho”. En tanto que a la crítica le reprocha “que sea artificio y mentira. El crítico “entiende” de una cosa que no comprende. El suyo es un oficio raro y extraño, insensato, un oficio que no responde a una verdadera necesidad, sino a una necesidad artificial, a una pseudonecesidad. La decisión de hacerse crítico de arte es una decisión disparatada, pues parte de un error de principio, el de creer que la obra de arte es una demostración de talento de su autor que exige un especialista, un entendido, en lugar de comprenderla y aceptarla como un ser vivo, como una manifestación de vida. Sobran los estudiosos,

los examinadores, los enjuiciadores del arte. Sin esa clase de “entendidos”, la Historia del Arte podría ser otra cosa. No el canal de desagüe, la cloaca máxima que conocemos, sino un río cristalino, libre del peso muerto de las cosas inanimadas y de la mera historia”.

José Hierro, procedente de las filas de la poesía, iniciaba su andadura oficial como crítico de arte el 9 de noviembre de 1960 en el diario *El Alcázar*. En un artículo publicado tres días antes por este motivo -“Vísperas de crítico”- señalaba los que consideraba rasgos definitorios de un crítico de arte y de la tarea desarrollada por el mismo: “Ahora mi obligación será investigar los porqués, juzgar, erigirme en dómine, perdida ya esa soltería ante el arte (...). Como crítico deberé de preferir la injusticia al desorden. Porque misión del crítico es ordenar, jerarquizar. Son las molestas obligaciones de quien se casa con la crítica”. Define a continuación sus ideas en cuanto a la forma de actuar y actitud que debe mantener un crítico:

En primer lugar destaca la importancia de la veracidad: “Es decir, exponer al futuro lector, con toda sinceridad, cuál es mi bagaje artístico. Después, ser veraz significa que no ha de ocultarse que se tiene tomado partido”. En esta línea añade más adelante: “Me importa decir qué conocimientos me asisten a fin de que nadie se llame a engaño. Bien poco es lo que puedo alegar en mi favor. No paso de ser un mediano aficionado que ha leído un poco acerca de la historia del arte, que sigue con relativa atención lo que en el mundo se hace. Añadan un contacto bastante estrecho con artistas y sus talleres, exposiciones y polémicas, contacto que comenzó a los catorce años. Creo que es significativo señalar mi vocación frustrada de pintor (magnífico argumento para aquellos a quienes pueda agraviar con mis juicios, pues podrán sacar a relucir aquello de que un crítico es un artista fracasado)”.

La honestidad que “exige que se hable bien de un artista, de un tipo de arte, aunque al crítico no le guste, siempre que en

ese artista o en ese tipo de arte haya valores encomiables. Y, por el contrario, el crítico deberá atacar aquello de baja calidad artística por muy dentro de sus gustos o amistades personales que se halle lo juzgado”.

Esta actitud tendrá como consecuencia que el lector pueda relacionar “ a) Lo que el crítico sabe. b) Lo que al crítico le gusta. c) Lo que opina de una obra concreta que, naturalmente, estará interferido y deformado por a) y b).

Respecto a la estructura de sus críticas señala un esquema previo a seguir: al comienzo una digresión de carácter teórico, “un comentario aparentemente marginal a aquellos nombres de que me ocupe a continuación... No obstante, trataré de diferenciar cambiando el tipo de letra, la digresión de la crítica”. Un estilo breve y directo: “Intentaré que mis comentarios sean escuetos, ciñéndome a la cuestión en vez de perderme en digresiones y florituras” y una información viva, próxima a las exposiciones y acontecimientos comentados: “Trataré de que las crónicas aparezcan cuando aún está abierta la exposición”.

El arte válido desde su punto de vista, tal como se va reflejando en sus escritos del momento, debe estar impregnado de belleza y verdad y esa será la obra de arte que realmente permanecerá: “La cantidad de obras y artistas que cada época legará a la historia es sumamente escasa... El espectador de hoy ha de realizar, con su intuición, la labor depuradora que el tiempo hizo. Ha de cribar el presente, pensarlo desde el futuro” (HIERR0, 1961).

Respecto al arte de su tiempo, considera que es consecuencia de un proceso de desrealización iniciado con Goya. “La realidad comenzó a ser soporte y pretexto para la obra. Unas veces -romanticismo- la realidad fue olvidada en beneficio de la fantasía. Se crearon mundos posibles en el sueño, mundos cargados de literatura que, modernamente, desembocarían en el surrealismo. Otras veces la realidad fue vencida por la

pintura misma -impresionismo, cubismo, abstractismo-. El mundo real desfigurado por la poesía podía ser concebido por cualquier soñador, aunque no realizado. El mundo real como punto de partida para experiencias de color y de forma, dio origen a un arte sólo concebible por los pintores”(HIERR0, 1960b). Desde su consideración del arte del momento intenta explicar la posible aparición en sus crónicas de comentarios en aparente oposición pues “ciertas tendencias me parecen válidas en nuestros días aceptándolas yo por auténticas aunque abominando de ellas por insuficientes” (HIERR0, 1960a).

Amparo Martí, 1958-2011

En el día de hoy cuando todo el mundo del arte parece volcado únicamente hacia las vanguardias más reciente, resulta extrañamente difuminada la atención hacia cuantos, con su trabajo y entrega, pusieron los cimientos de la consideración que actualmente goza ese mismo mundo del arte. Entre estos me ha parecido de justicia recordar la figura de Amparo Martí, actualmente casi retirada de toda actividad, que fue Cofundadora de la *Asociación Profesional de Críticos de Arte* y que, juntamente con Leoncio García Anguita, fue comisionada por AECA para redactar sus primeros Estatutos. Además como directora de la Galería Neblí entre 1958 y 1965 contribuyó grandemente al auge de las vanguardias españolas de los años 60

Tras la guerra civil, que había barrido todo fermento cultural y artístico anterior, ya en 1939, nada más instaurarse una dramática paz se empezaron a convocar los primeros certámenes de arte. Pero se tuvo que esperar todavía unos cuantos años para que el mundo del arte madrileño viera brotar en su seno los estímulos de esa renovación que cuajaría firmemente en las

vanguardias de los años 60.

Varios fueron los factores que lo hicieron posible. Igual a lo que ocurriera en los Estados Unidos cuyo arte se renovó gracias a los refugiados políticos, principalmente judíos, que huían de la Alemania nazi, también Madrid vio llegar, por el mismo motivo, a interesantes personajes entre los cuales recordaremos a Eduardo Chicharro, huyendo de los intensísimos bombardeos de Roma, y cuyas clases de Estética en la Universidad Complutense tanto influirían en la formación de jóvenes artistas como, entre otros, Lucio Muñoz.

En 1945 finalizando ya la II Guerra Mundial, vemos llegar a Madrid a Karl Buchholz que fundaría su famosa Librería Galería, así como a Mathias Goëritz o Juana Mordó. No menos importante fue, a partir de 1955, la presencia muy frecuente de Fernando Zóbel, quien, además, en 1961 fijaría su residencia definitivamente en España.

Un tercer factor que tuvo también una parte importante en consolidar el arte naciente fue la presencia de importantes mecenas y los círculos que gravitaban alrededor de ellos, círculos que más tarde tanto influirían hasta en el gran movimiento nacional que impulsaría la Transición como el abogado Armada o a Juan Lledó desde la presidencia del Banco de Urquijo.

Bien es cierto que en ese momento Madrid contaba ya con algunas galerías: Fernando Fé en la Puerta del Sol, la sala Abril regentada por Carmina Abril en la calle Arenal, Estilo, Toisón asimismo en la calle Arenal y San Jorge en la calle López de Hoyos. Animado por el momento favorable Aurelio Biosca, ya en los años 40, había abierto al arte su tienda de decoración destinándole un importante espacio donde exponían sobre todo los miembros de la Escuela de Madrid y que, bajo los auspicios de Eugenio d'Ors, acogía también a la Academia Breve de la Crítica de Arte y su Salón de los Once.

Los años cincuenta vieron nuevos conatos de modernidad, el más interesante e importante de los cuales fue indudablemente el Grupo El Paso que tan grande proyección internacional asumiría a través de la labor de González Robles presentándoles primero en Bélgica y luego en la XXIX Bienal de Venezia como un grupo de perseguidos del régimen franquista.

Tras El Paso se vio la proliferación de los grupos artísticos: el Grupo Crónica, Castilla 63, Estampa Popular y hasta los escultores formaron el único grupo escultórico de los Seis Escultores uno de los más interesantes a la vez que el más olvidado de tales grupos.

Estimulados por todo el interés que bullía alrededor del arte los propietarios de la Librería Neblí en 1958 deciden destinarle ciertas salas cuya remodelación sería encargada a un jovencísimo arquitecto, Jaime López Asiaín, que a la sazón estaba todavía cursando sus estudios de arquitectura y que luego sería su primer director.

Sin embargo, conscientes los propietarios de la galería que López Asiaín algún día habría debido dejar de dirigirla (cosa que efectivamente ocurrió en 1962 al ganar éste una cátedra en Valencia) se pensó poner a su lado a quien algún día habría debido sustituirle y, para ello, se pensó en Amparo Martí.

Licenciada en la Faculta de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, fue precisamente desde ese nombramiento en Neblí que iniciaría su amplísima trayectoria artística. Sin embargo no es mi propósito, y además me parece imposible abarcar en tan breve espacio de tiempo todas sus muchas actividades en el campo del arte así como vienen recogidas en su vasto curriculum, por lo tanto pienso limitarme a los que en mi opinión han sido los hitos principales de su actividad: su gestión como directora de la Galería Neblí, su amistad e interés por Pancho Cossío y su obra y sus desvelos por promocionar el naíf.

Amparo Martí confiesa que hasta aquel momento no había tenido contacto alguno con el mundo artístico. Bien es cierto que ya había desarrollado importantes funciones culturales y sociales en el País Vasco pero directamente, como reconoce en sus mismas palabras, hasta entonces *no había visto todavía un artista en carne y hueso*.

Esto no nos debe sorprender en cuanto es bien sabido que también Juana Mordó que, tras haber trabajado con Biosca desde 1958 en 1964 inauguraría su conocidísima galería que tanta importancia tuvo en la proyección nacional e internacional del arte español, en sus inicios estaba exactamente en las mismas circunstancias.

Recuerda con qué desconfianza fue acogida por los primeros artistas a los que debía organizar una exposición, Néstor Bastarachea, Nadia Verba, María Droc (mujer de Popovich), etc. y con qué estudiada intencionalidad, justamente para ponerla en apuros, la invitaron a seleccionar los cuadros que figurarían en la exposición. *Todavía no se cómo lo hice, pero tuve que acertar*, me dice, *pues me les gané enseguida*; seguramente mostrando una seguridad que distaba mucho de tener.

En aquel tiempo le resultó de gran importancia la amistad con Fernando Zóbel que, a la sazón estaba reuniendo su importante colección de arte español, y que solía frecuentar Neblí, tanto como artista como en calidad de coleccionista. A él le debe tanto la idea de apostar decida y fuertemente por el arte más joven y vanguardista como esa pasión por el naïf, por el que todavía sigue trabajando y luchando.

Ya directora de la Galería tiene un recuerdo muy especial para el primer cuadro de Pancho Cossío, vendido a Samuel Bronston que por aquel entonces estaba rodando en Madrid la película de *55 días en Pekín*.

Al poco tiempo gracias a la línea marcada por Amparo Martí la

galería Neblí estaba a la cabeza del arte madrileño. Al mismo tiempo se había ampliado el número de sus artistas entre los que recordaremos primeramente a Pancho Cossío, al informalismo de Isabel Pons, a Enrique Brinkmann (que expuso en 1960), al Equipo Crónica, a Manolo Valdés que en Neblí celebraría su primera exposición madrileña, a Trinidad Fernández (en 1962), a Ramón Soto, a José Planes, a Lucio Muñoz que fue ganador del primer premio Neblí y luego pasaría a trabajar preferentemente con la galería de Juana Mordó- a Juan José Gómez Molina, a Venancio Blanco, a José Hernández, a Elvira Alfageme, Ángel Orcajo, etc.

Muy interesante fue la exposición que organizó en Santillana del Mar con las participaciones de Cuixart, Castillo, Ferrant, Gabino, Genovés, Jardiel, Lapayese, Lorenzo, Mompó, Oteiza, Perdikidis, Santaló, Vento y Zóbel.

Muy importante fue su interés por Pancho Cossío con el que tuvo una óptima relación y del que, según afirma la misma Amparo Martí, aprendió mucho, tanto que considera que a él le debe el haber conseguido ser una profesional. Estaba empeñada en hacerle una monografía por lo que cuando él llegaba a Neblí siempre le decía: – *Pues vamos a hacer el libro* aunque al final se no consiguió hacer nada.

Su relación con Cossío fue tan profunda que en los últimos cuatro años de su vida la nombró su única y exclusiva representante y además cuando el entonces, entonces Director General de Bellas Artes Gratiniano Nieto organizó en el Retiro una exposición antológica de Pancho Cossío que sería inaugurada por Franco tuvo que ser la misma Amparo Martí en acompañarle. Más tarde hasta le asistiría en su lecho de muerte. Una vez fallecido Cossío fue albacea testamentaria de sus obras (así como lo fue también en su momento de Benjamín Palencia).

Gracias a su temperamento positivo así como al gran éxito cosechado por la galería gracias a su gestión, a los clientes

que había conseguido interesar y los buenos resultados económicos, como directora de Neblí, a Amparo Martí no le resultó difícil superar prontamente todos los problemas que pudieron surgirle con los propietarios de la galería así como a hacer aprobar su línea que apuntaba directamente hacia la vanguardia.

Desde entonces fue cuando consiguió finalmente dominar la galería Neblí en todas sus actividades. Prontamente se le presentó otra batalla que también pudo ganar. Ello surgió hacia 1964 cuando, habiendo visto la necesidad que la galería contara con la colaboración estable de un crítico que se encargara de la selección y presentación de las exposiciones y de los artistas, pudo contar directamente para ello con Víctor Nieto Alcaide.

El éxito de Neblí le permitió a Amparo Martí ampliar el ámbito de los intereses de la galería transformándole paulatinamente en un centro de cultura. Se empezaron a dar conferencias y celebrar Mesas Redondas contando con la colaboración de los jóvenes críticos del momento tales como Juan Antonio Gaya Nuño, José de Castro Arines, Simón Marchán, José María Moreno Galván, Sánchez Marín, José Ayllón, Pepe Hierro, Antonio Bonet, etc.

Prontamente les propuso a los propietarios de la galería la reanudación de los premios Neblí, convocados una única vez cuando aún la galería estaba dirigida por Jaime López Asiaín (premio entonces ganado por Lucio Muñoz). Para la composición del primer jurado contó con Gaya Nuño, Pancho Cossío, José Planes, Gratiniano Nieto, formando parte del jurado ella misma. El segundo año contó con Alberto Gallarín, Juan Manuel Ruiz de la Prada (el padre de Ágata Ruiz de la Prada), Santiago Castro Cardús, Fermín de la Sierra, participando también ella misma. Entre los primeros ganadores del renovado Premio neblí figuraron Ángel Orcajo, Gloria Alcahud, Elvira Alfageme, Vicenta Pons, etc.

Poco más tarde todas las mañanas de los domingos, alrededor de unas patatas fritas y unas copas de vino, organizó unos seminarios de arte sobre el tema de la integración de las artes que atrajeron una amplísima participación de jóvenes artistas, críticos, músicos, actores, arquitectos, estudiantes universitarios y toda persona interesada que discutían sobre todo con la máxima libertad, siendo también muy frecuente la presencia de Gregorio López Bravo, Lucía Bosé, José María Gallardón y varios de los críticos y artistas ya mencionados. Enseguida desde esa idea integradora de todas las artes: pintura, escultura, filosofía, música, vida, letras, etc. surgió la Revista-boletín *Integración de las Artes*, impresa a ciclostilo. Entre sus participantes además de muchos de los ya mencionados estuvo también Pablo Escandela, Ramón Soto acompañado por Elisa, Gómez Molina al que acompañaba Malena, Pedro Antonio de Urbina, etc.

Los veranos de 1966 y 1967 vieron la presencia de Neblí en Torremolinos al mismo tiempo que se organizaba un curso en la sala de exposiciones del ferry que unía Bilbao con Southampton. Viaje que a Amparo Martí le dio la ocasión de promocionar el arte español a Inglaterra.

Tras ser nombrada por el Ministerio de Información y Turismo comisaria de una exposición en la Cámara de Comercio de Frankfurt estableció nuevas relaciones para sus artistas con Alemania y con Holanda.

La exposición quizás más importante que realizó en ese período fue la de Jasper Johns. Su apuesta tan decidida por la vanguardia sin embargo no le impidió interesarse también por el arte naíf, entonces completamente desconocido en Madrid y al que desde su posición en Neblí se ocuparía promocionar.

Ya se ha dicho que también su primer acercamiento al arte naíf había surgido a raíz de su amistad con Fernando Zóbel.

Fue unos años más tarde que, precisamente en Neblí, conoció

casualmente al entonces presidente de la Diputación de Madrid muy interesado en enseñarle unos dibujos de cierto dependiente de la Diputación, un albañil de sobrenombre Boliche, que pintaba unas cosas muy raras. Para Amparo Martí fue todo un descubrimiento. Aquellos dibujos, de llenos de fantasía, de ingenuidad y frescura llegaron a fascinarla. Poco tiempo después Boliche exponía sus dibujos en Neblí. Fue un éxito. Y pensar, decía al ver que se pagaban a 2.000.- pesetas cada uno, *todos los bocadillos que mi mujer ha envuelto con mis dibujos.*

Poco después a Amparo se le habló del alfarero Fernando Roche de Navalcarnero quien además de los tradicionales cacharros destinados a la venta realizaba unas pequeñas piezas de extrañas formas y gran originalidad frecuentemente inspiradas en la época y la vida de Séneca.

Fue así que en 19.. pudieron verse en Neblí también las piezas de Fernando Roche que posteriormente donde Amparo difundiría más allá de nuestras fronteras: en New York, en Caracas y Panamá.

Pero fue quizás tanta libertad, algunas presencias quizás controvertidas, lo que posiblemente terminó asustando a los propietarios de la galería que improvisamente en 1969 decidieron cerrarla.

El cierre de Neblí fue un golpe mortal para ella. Sin embargo tras un primer período de inseguridades en 1969 es llamada por la Sociedad ERTI S.A. como asesora de compras, desde donde siguió interesándose por la obra de Pancho Cossío así como por José Hernández, Brinkmann, Francisco Peinado, Vicente Ameztoy y en general todos sus artistas.

Activísima como siempre en 1970 la vemos ya dirigir la Galería Durán de la calle Serrano al mismo tiempo que hasta 1971 la hacía también de la sala Althogar de Bilbao. Activísima como siempre la vemos asesorar y montar sus exposiciones en la sala

Camarote Granados del Hotel Manila de Barcelona. Más tarde, en 1975, cuando la Galería Durán se traslada a un nuevo local reemprende los ciclos de conferencias de arte, de filosofía, literatura, pedagogía, música y danza, retomando su leit motif de la integración de las artes igual a lo que había hecho ya en Neblí.

Pero el nuevo espacio bastante más grande le sugiere la oportunidad de dedicarle permanentemente al arte naíf una de sus tres salas de exposición. Es en ese período que conoce a un importante artista naíf: Miguel García Vivancos, ya jefe militar del Ejército Republicano en la Guerra Civil, refugiado desde entonces a Francia, cuyas obras habían alcanzado gran notoriedad tanto en Francia como en ámbitos internacionales. Enseguida le organiza una exposición en la Galería Ramón Durán, que sin embargo tuvo escasa resonancia, pues el arte naíf entonces resultaba aún demasiado extraño y por lo tanto difícil e incomprendido.

Desde entonces la actividad de Amparo Martí a favor del arte naíf siguió en línea ascendente. Descubrió y expuso a María Pepa Estrada, a Rosario Areces, a Isidoro Carrascal, a Mercedes Barba, etc., con lo que el interés por el arte naíf en Madrid iba aumentando muy favorablemente.

En 1979, en colaboración con Vallejo Nájera, escribe dos libros sobre el naíf y en 1979 lleva a la Casa de España de París la exposición de *Nueve pintores naíf españoles* que tuvo gran éxito y contribuyó a abrirle las puertas de Suiza.

En aquellos años AECA le encargó redactar, juntamente con Leoncio Anguita, los Estatutos de la Asociación Profesional de Galerías y Críticos de Arte de la que asimismo fue cofundadora.

Tras dejar la dirección de la Galería de Ramón Durán en 1984 siguió incansable en la promoción de esta peculiar faceta de arte contando con la colaboración tanto de la Comunidad como

de la Caja de Madrid.

Juntamente a Nuno Lima de Carvalho creó en 1979 el Salón Ibérico de Arte Naïf donde en 1981, 1982 y 1983 organizó sendas muestras de pintores portugueses bajo ese denominación en el casino de Estoril. Estimuladas por el nuevo auge de los naïfs españoles también la Casa de España de París, así como varias ciudades francesas, empezaron a presentar sus obras en Francia.

En 1990 intervino en la creación del Museo de Arte Naïf de Jaén.

Tras el creciente interés que, gracias a ella, se iba despertando en España hacia el naïf, en el año 2000 empieza a organizar el Certamen de Arte Naïf Español que tuvo lugar en el centro Cultural Galileo, certámenes que tras ser de ámbito nación en 2005 se trasformaron en Certámenes Internacionales.

En su primer año el Certamen Internacional de Arte Naïf contó con la presencia de 45 obras, siendo 35 en 2006, 41 en 2007. Sin embargo ya en 2008, interrumpió su convocatoria. Pero lo que con ello no se ha interrumpido es la actividad de Amparo Martí que sigue preparando exposiciones naïf casi regularmente cada año aprovechando el gran conocimiento adquirido a lo largo de toda su trayectoria artística.

Sin embargo sin dejar de la mano a sus artistas naïfs, tampoco dejó de ocuparse completamente del arte que podríamos definir más formal, pero sería creo que excesivo seguir mencionando todo su riquísimo curriculum pues como dije al principio únicamente quise centrar mi intervención en esas tres facetas de sus intereses artísticos: su actividad en Neblí, su amistad con Pancho Cossío y sus desvelos para promocionar el arte naïf. Propósitos con los que creo haber cumplido.

Un tsunami de materia y expresión

Jaulas de pájaro, espuma de poliuretano, tinta china y papel, son los ingredientes de una vertiginosa pero exquisita exposición titulada *Arquitectural Tsunami*, del artista Alexandre Montourcy, que pudo visitarse en la galería zaragozana Zamorano Espacio, entre el 24 de febrero y el 5 de abril del 2012.

Cuando pensábamos que ya lo habíamos visto todo, el arte actual nos sorprende con una nueva propuesta de este artista francés, que rescata el uso de la tinta china para impregnar de fuerza una obra que habla por sí sola. En ella, esculturas suspendidas y dibujos vienen de la mano para explicarnos cómo se atraen los opuestos, generando un diálogo entre ambas formas de expresión: expansiones congeladas en la escultura, y movimientos que se propulsan en el papel.

Una nueva arquitectura delata una pasión desmedida pero controlada; espuma de poliuretano con tinta china contenida entre jaulas de pájaro generando opresiones, y que finalmente empuja con fuerza para escapar de entre las rejillas. Así mismo, los espacios blancos son invadidos por una marea de tinta expresiva; dibujos que revolucionan las formas de las esculturas en estados de flujo variables. El rigor de la geometría habla con el expresionismo apasionado del artista: la bilis negra, intensa pero cálida, quiere salir de los adentros del organismo. Un exorcismo de los estados melancólicos del ser, que evolucionan buscando el lado más positivo y productivo de las ideas. La idea de trasgresión se hace presente: un tsunami de tinta china que se vuelca desde las esculturas, invadiendo todo lo que toca, reclamando su

territorio. Distintas mareas de materia se acomodan en espacios vacíos, perdiendo el miedo a traspasar tanto los bordes del papel, como los límites de la imaginación.

El artista hace además un encomiable esfuerzo para explicar su producción, a través de la memoria del proyecto redactada por él mismo. En ella nos habla de la convivencia estética de su trabajo con el arte asiático, pero también de un enfoque más próximo a la modernidad occidental en cuanto a la relación a la imagen, al objeto de arte urbano en sí. Igualmente, hace mención a la amplia relación de opuestos existentes en su trabajo, tales como lleno y vacío, blanco y negro, tinta y papel, ingravidez y peso, ruido y silencio, o finito e infinito. También resalta que su obra sólo adquiere pleno sentido ante la presencia activa del espectador.

Es así como una obra tan compleja y rica en expresión, es bien acogida mediante el montaje expositivo propuesto por la galería, en el que cada pieza toma posesión de un espacio -que originalmente tampoco tenía un carácter neutro- energizando el conjunto, que adquiere así una gran potencia como experiencia plástica total.

La obra del artista ha tenido una gran aceptación entre el público, impactando positivamente a la primera mirada. Como joven promesa del arte actual, Montourcy posee un gran impulso propio por la creación, lo que ha fomentando cierta proliferación de su obra en distintas zonas de la ciudad. Expuso simultáneamente en el Museo Pablo Serrano (IAACC) con tres esculturas para el *Concurso de Arte Joven*; en el Centro de Historias de Zaragoza con dos obras, para la exposición *Grafika, 30 Artistas de la España Joven*; y en Zamorano Espacio, con la exposición individual *Arquitectural Tsunami*, durante esta primera mitad de año.

¿Qué es arte moderno?

Aunque parezca fácil su respuesta, en realidad no lo es. Las expresiones “arte moderno” y “arte contemporáneo” están tan íntimamente unidas entre sí, incluso en los ámbitos profesionales (galerías de arte, museos, salas de exposiciones). No existe a día de hoy un consenso para determinar si la diferenciación puede o debe aplicarse al momento de las diferentes vanguardias, que comenzarán durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el periodo de entreguerras (1918-1939), o bien las que surgen después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Indudablemente, si se analiza el arte moderno sólo por su estética, se observarán paradojas como que artistas como Velázquez (muerto en 1660) o Rembrandt (muerto en 1669), sean considerados como “modernos”.

En lo que sí parecen estar de acuerdo todos los especialistas es en que el inicio del arte moderno se sitúa hace 150 años en París, de la mano de Edouard Manet al pintar *Almuerzo Campestre* y *Olimpia*, con él, aparecería un grupo de pintores, que hoy consideramos Impresionistas, que no atendían a las reglas de la academia y que daban más importancia a la expresión individual que a todos los modelos idealizados. En la primera mitad del siglo XX, las siguientes vanguardias, se moverán en dos polos: Cubismo en París, futurismo en Italia. Había comenzado la carrera por ser el primero en conquistar tierra virgen, cómo ejemplo podemos citar la primera acuarela abstracta, que históricamente realizó en 1910 Kandinsky. En la década de los 60, la imagen del artista empieza a tambalearse, la modernidad clásica forma parte del pasado, y nuevos movimientos como el *minimal art*, permiten la culminación hacia un arte sin obra, donde todas las posibilidades caben, los artistas se expresan a través de los medios más diversos, siendo a su vez, pintores, escultores, videoartistas, productores...etc... La imposibilidad de seguir manteniendo una

separación ficticia entre el arte y el resto de los productos quedó evidenciada en la obra de artistas como Robert Rauschenberg o Andy Warhol, que explícitamente la identificaban con los demás productos de consumo de masas.

No es nuestra intención realizar un detallado análisis de la historia moderna del arte, sino más bien centrar el tema en el contenido de la nueva publicación que la editorial Taschen acaba de publicar bajo el título “Arte moderno: Del impresionismo al surrealismo (1870-1944)”. Un detallado análisis de dos tomos con sendos ensayos al inicio de cada movimiento artístico. 200 obras de arte reproducidas, entre pinturas, esculturas, fotografías y obras conceptuales, acompañadas por un texto específico que presenta al artista y su obra, realizado por los principales especialistas en la materia, aclarará al lector la importancia de cada uno de ellos. Todas estas obras, clásicas algunas, y redescubrimientos en otros casos, cuentan una historia en común, la tradición e innovación, dos polos opuestos, pero que unidos, permiten la creación de planteamientos innovadores, donde la modernidad no ha perdido explosividad.

Arte moderno. 2 Vol.

Hans Werner Holzwarth (editor)

Taschen 2011

Chagall, el genio que llegó del frío

En el transcurso de una casi centenaria existencia, Marc Chagall (Vitebsk, Rusia 1887- Saint-Paul de Vence, Francia 1985), vivió todo un siglo XX, lleno de diversas corrientes: el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, el neoprimitivismo. Chagall, no se apuntó a ninguna de esas tendencias, sino que se fue moviendo entre distintos estilos, llevándole a crear una base propia en la que confluía arte y persona.

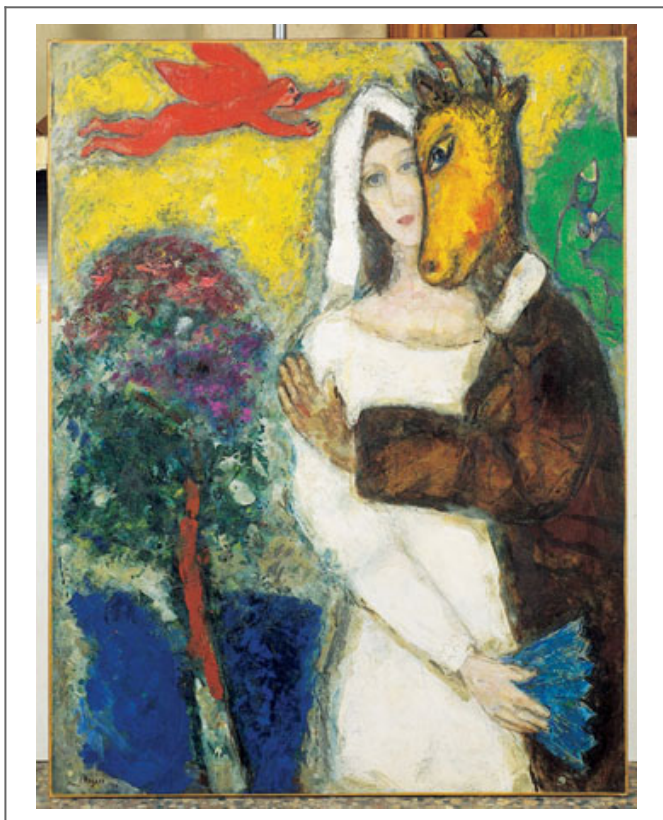
Considerado por sus contemporáneos como un “enigma constante”, o el “poeta con alas de pintor”, como dijo Henry Millar. Su obra es única, singular y generosa, así se podría considerar en líneas generales. Alejado siempre en su torre de marfil, el artista declinará someterse a ningún movimiento, a ningún dictado, cuando el grupo formado por los artistas André Bretón, Max Ernst y Paul Éluard, le pidan que les acompañe en el camino. Metáforas de colores y formas, pueblan por completo los grandes óleos que realizó el artista. gatos con cabeza de hombre, vacas de las que maman niños, edificios que se tambalean sujetándose a un universos en continuo movimiento, todo esto y mucho más es lo que se va a encontrar el visitante que se atreva a hallar un diálogo de la pintura de una centuria pasada, a las respuestas de hoy.

El Museo Thyssen-Bornemisza, en colaboración con la Fundación Caja Madrid, acogen la primera retrospectiva que se realiza al artista ruso en nuestro país, hasta 150 obras, procedentes de algunos de los principales museos del mundo, ofrecen las creaciones de uno de los artistas más originales del siglo XX.



La muestra acompaña al visitante por el gran viaje artístico del maestro, de Vitebsk a París y de Nueva York a Saint- Paul de Vence. La primera parte de ese gran viaje comienza con el descubrimiento de la vanguardia parisiense, Chagall, se instala en su estudio de La Ruche, quedando deslumbrado por lo que allí descubre, museos, el ambiente artístico. París es el centro de la novedad artística en Europa. En medio de todo eso, Chagall no olvida lo que es, la complejidad de sus obras, en grandes lienzos, no sintoniza con lo que se hace en esos años. Pinta temas que son verdaderas odas a su país de origen *Dedicado a mi prometida, la habitación amarilla, la boda o el vendedor de ganado*, serán obras realizadas entre 1911-1912. En 1914 regresará a Rusia, para ver a la que será su esposa, Bella, pero no podrá volver a París, como era su deseo, porque acaba de estallar la Primera Guerra Mundial, es entonces cuando regresa a Vitebsk, provincia somnolienta y grisácea, allí funda, con la ayuda de su amigo Lunacharski, una escuela de arte cuyos alumnos conocerán de primera mano la modernidad artística que se está realizando en Europa. Será entonces cuando realice una de las obras cumbres de su producción, la decoración del Teatro de Arte Judío. Al poco tiempo, abandonará su madre patria, comprendiendo que su obra estará amenazada por la censura. Pasará un año en Berlín, antes de instalarse definitivamente en París. La segunda parte, ubicada en la Sala de Alhajas de la Fundación Caja Madrid, comienza con el regreso de Chagall a Europa, desplegando una asombrosa versatilidad, a juzgar por el profundo conocimiento interior que muestra a través de su compleja y generosa obra. El mismo comentará sobre esa parte de su producción: "Creo que algo me habría faltado sí, aparte del color, no me hubiera ocupado también, en una fase de mi vida, del grabado y la litografía. Cuando cogía una piedra litográfica o una plancha de cobre, era como si tocara un talismán. Me parecía que en ellas podía colocar todas mis tristezas, todas las alegrías". La esplendida relación del artista con el célebre marchante Ambroise Vollard, permitirá dejar volar la imaginación del genio plasmada en la invención

de libros, grandes ediciones originales que establecen relaciones estrechas entre el escritor y el pintor. De ahí saldrán los encargos de ilustrar obras como *El general Dourakine*, novela infantil de la condesa de Segur, las Fábulas de la Fontaine, o incluso la Biblia, donde grandes secuencias, llenas de fuerza y de conocimiento natural, estarán grabadas como una expresión más del sentido de lo maravilloso. En los años cincuenta, Chagall emprenderá la aventura de la cerámica, la invención de formas y la aplicación del color sobre la forma en el barro, le permiten enlazar su arte con el de la tradición popular.



Los tonos en las obras de Chagall, vibran en las distintas intensidades, realzando el contenido del cuadro. Así pues, el azul intenso de Chagall, nos dice que se acerca la noche, en otras versiones menos densas, mezclado con blanco, evocará el nacimiento del día. Estos colores dan fondo al rabino, al violinista, a los animales o familiares que van apareciendo en

los cuadros, unos cuadros que no fueron entendidos dentro del arte de la vanguardia rusa de comienzos del siglo XX. Aunque su patria le dio la espalda durante muchos años, Chagall, nunca la olvidó. No sería hasta la era de Gorbachov, cuando hubo un cambio y se empezó a comprender su obra. En 1987 se celebró una gran exposición de Chagall en el Museo Pushkin. Sesenta años de silencio, hicieron falta para que se volviera a situar en el mapa al artista y su obra.

Chagall reinventa un mundo a través de un lenguaje propio con el que transmitir un mensaje de libertad. Una visión revalorizada para el hombre de nuestro tiempo. La esperanza

Chagall

Museo Thyssen-Bornemisza

Fundación Caja Madrid

14/02- 20/05/2012