

Tan lejos y tan cerca

Una reunión de artistas que viven y trabajan en Aragón, es como una cena de invitados en la que todos llegan del mismo lugar pero ninguno se conoce. No se si en esta ocasión se da esta analogía con los presentes en la exposición Closer to Home, pero a simple vista es loque parece. Juntar a un conjunto de personas que tienen un denominador común, siempre es una propuesta arriesgada y sobre todo, cuando este hace alusión a los conflictos que se desatan en la parte creativa desde el mero hecho territorial.

El territorio quizás sea compartido, pero cada una de estas personas lo vive de un modo diferente y le influye ante todo de formas muy variadas que se ponen de manifiesto en la pluralidad de propuestas que podemos apreciar en el espacio del centro de Historias.

Instalaciones de grandes insectos contruidos a base de semillas del artista marroquí Sabir Hadi, bestiario de paisajes inquietantes que cobran vida en el subconsciente del visitante, trasladándolo a lugares remotos impresos en esas cintas magnéticas reutilizadas que bien podrían formar parte de la vida filmada en su estancia permanente en esta habitación común.

Paisajes que se entrecruan con los profundos escenarios pictóricos de la holandesa Sylvia Pennings y las geometrías ambulantes de la francesa Alexandra Caunes, una suerte de movimientos luminosos que proyectan un espacio ambiguo sobre la oscura orografía de la caverna expositiva en el que se suceden el resto de improntas que cada artista ha construido en su relación con este espacio geográfico que les acoge y en cierta manera les amamanta.

Sobre uno de los muros esos niños, esas caras que nacen del estómago de la artista británica Louisa Holleczy y que son el

observatorio de la mirada compleja que anuncia un residuo, un poso, unas cenizas voladizas que van recogiendo cada uno de los artistas de esta exposición en sus obras, obras que abarcan sintomáticos destinos y orígenes, frecuencias temporales y disciplinas.

Una reunión de extranjeros que se unen con un cordón umbilical a través del cual, se alimentan de los nutrientes que han configurado durante eones, este mapa que habitamos el resto de visitantes que se acercan a contemplar sus obras venidos a veces como extranjeros también en la mirada.

En definitiva un flujo de alegorías plásticas que no hacen mas que representar el pulso vital de aquellos que han decidido habitar y poblar durante segundos, minutos, horas, meses, años un cuadro comunitario dónde la vecindad posee su propia dinámica de sinergias, desconocimientos, empatías y distancias compartidas.

Maribel Ximénez, José Ramón Magallón Sicilia

Maribel Ximénez (Naceida en Borja el año 1944) inauguró su exposición de cuadros en el Torreón Fortea el 3 de octubre bajo el título “La Fusión de los Colores”, con escueto prólogo de Ricardo Asensio. Ricas y cambiantes texturas al servicio de cuadros abstractos, de 2017, con muy buen nivel. Técnica mixta sobre madera y colores, entre otros, mediante el predominio de rojos, verdes, negros y blancuzcos. Estamos ante planos informales móviles, con mayor o menor intensidad, que generan un mundo ignoto propio de cualquier galaxia, como si la vida, tal como la entendemos, hubiera desaparecido ante una catástrofe o estuviera gestándose tras un largo proceso

temporal a definir. Exposición auténtica, sincera, que no cansa.

En el Torreón Fortea, desde el 23 de noviembre se puede ver la exposición de pintura "Magallón Sicilia. Piedra, Papel o Tijera". Impecable prólogo de Ana Revilla que desbroza las singularidades del pintor (artista zaragozano nacido en 1969). La exposición está dedicada a sus padres con un entrañable "A mis padres, roca, memoria y huella". Por eso hay un proyector que refleja fotografías desde su infancia sobre varias rocas. A partir de aquí comienza la magnífica exposición mediante técnica mixta sobre lienzo o sobre papel, siempre al servicio de unas espectaculares abstracciones geométricas. Los fondos, salvo excepciones al ser neutros, corresponden a bandas paralelas entre sí y de la misma anchura que provienen de la geometría de Euclides, sin que el artista fuera consciente de dicha realidad. Geometría siempre válida así pasen milenios y en clara dependencia de su uso. Basta recordar la muy vigente espiral incorporada al arte actual, que puede observarse en los caracoles actuales y en los enormes que datan desde hace millones de años. Fondos, como si fueran un fascinante colchón, de muy variados colores sobre los que incorpora gran número de círculos en movimiento, quizá como si atrapáramos un extraño baile cósmico gestante hacia destinos impredecibles.

**Camón Aznar como crítico y
presidente fundador de la**

AECA

Es evidente la influyente contribución de Camón Aznar en la apertura de la escena artística española de postguerra a aires renovadores. Su apuesta entusiasta por la figuración expresionista con toques melancólicos/existencialistas del grupo renovador que algunos galeristas y críticos denominaban “Escuela de Madrid de Pintura” o “Joven Escuela Madrileña”, pero también el carácter liberal de Camón en cuestiones de gusto, siempre abierto a muchas otras tendencias, incluida la abstracción, ha sido subrayado por todos los que se han estudiado su labor como crítico (Bozal, 1998: 166; Lomba, 1998: 32; Díaz Sánchez & Llorente, 2004: 62 y 513; Fernández Cabaleiro, 2005: 175; Díaz Sánchez, 2000: 40). Yo mismo destacué esa caracterización en mi antología *Historia de la crítica de arte: Textos escogidos y comentados* (Lorente, 2005), en la cual aparece representado Camón por un extracto de un artículo sobre pinturas de Álvaro Delgado que publicó en el diario *ABC* el 1 de marzo de 1953. Aquel era su mejor momento como comentarista de la actualidad artística, pero su respaldo a Delgado u otros miembros de ese grupo fue perenne, pues continuó brindándoles su amistad y apoyo hasta el final de su vida. También fue muy vehemente en la promoción de algunos de sus paisanos aragoneses, especialmente los escultores Pablo Gargallo, Honorio García Condo y Pablo Serrano^[1]. No tan conocida es su posición respecto al arte internacional, un poco a la defensiva en lo que respecta a la Escuela de Nueva York; pero entusiasta respecto a la Escuela de París y a ciertos artistas extranjeros, como por ejemplo el británico Henry Moore, cuya escultura culminaba el ideal de arte moderno pero humanista y de vocación espiritual que reivindicaba Camón (Lorente, 2012). Ahora bien, sin duda la parte menos recordada de su trayectoria como crítico es el decisivo papel que todavía desempeñó en el mundo de la crítica en los años finales de su vida..., y precisamente en ello se centra este ensayo, tomando como punto de partida el año

fundacional de la Asociación Española de Críticos de Arte. El apéndice documental que lo complementa presenta una selección de artículos periodísticos publicados por Camón Aznar en esos años, comentando la trayectoria de algunos artistas contemporáneos y reflexionando sobre la labor de los críticos de arte. Es un material proporcionado por los responsables del Museo Ibercaja Camón Aznar, a quienes quiero dejar constancia de mi agradecimiento, así como a los descendientes del autor, que han dado su consentimiento para que los publique, y doy las gracias también a mi querido colega Manuel Sánchez Oms, por escanear los textos con su habitual eficiencia.

El otoño del patriarca: los artículos de crítica publicados por Camón Aznar en 1961-1979

Al conmemorar el cincuentenario de la Asociación Española de Críticos de Arte, es apropiado honrar la labor como crítico de su fundador y primer presidente. Pero durante los años en que ejerció ese cargo, José Camón Aznar publicó tal cantidad de escritos sobre arte en libros, revistas y diarios, que su estudio desbordaría los límites razonables de un artículo. Sobre todo si consideramos su labor de crítico tal como él la entendía, pues siempre sostuvo que la crítica de arte era una interpretación literaria sobre piezas artísticas de cualquier época, rehusando establecer delimitaciones cronológicas o metodológicas entre dicha disciplina y la Historia del Arte o la Estética. Así, cuando en 1965 publicó bajo el título *Las artes y los días*, una miscelánea de sus artículos aparecidos en el diario *ABC*, la *Revista de Ideas Estéticas* y la revista *Goya*, reunió en un amplio apartado titulado "Arte y Estética" todos los que versaban sobre temas artísticos de cualquier periodo histórico, desde las pinturas prehistóricas a los rascacielos modernos, culminando con artículos sobre historiografía artística (Camón Aznar, 1965). Era un concepto amplio muy extendido entre sus coetáneos, incluido su colega y amigo Juan Antonio Gaya Nuño, quien incluyó en su *Historia de*

la crítica de arte en España tratadistas, historiadores y hasta poetas de todas las épocas, con tal de que hubieran escrito sobre arte (Gaya Nuño, 1975).

Por motivos prácticos, este ensayo se centra exclusivamente en sus artículos periodísticos sobre arte y artistas contemporáneos, sobre todo en el diario *ABC*, que era entonces el de mayor difusión nacional en España, pues de sus colaboraciones en la revista *Goya* se ocupó en su tesis doctoral Daniel Santelices Plaza. Así acotado, el acervo de textos es más abordable, porque el sexagenario Camón ya no era “el” crítico encargado de comentar toda la actualidad artística en ese periódico, pues había ido dejando a otros la tarea de “jueces de guardia” y él se reservaba para los casos que personalmente le interesaban más, lo mismo que en la revista *Goya* se había rodeado de un equipo de corresponsales y colaboradores, de forma que sus artículos sobre arte contemporáneo eran muy ocasionales. Lo cierto es que en esta etapa de su vida estaba muy volcado en los libros que como historiador del arte quería dejar como principal legado a la posteridad y, si bien sus colaboraciones periodísticas siguieron siendo frecuentes, hubo en ellas un cambio de estatus. Ya había dejado muy atrás el estadio de gacetillero de noticias breves, en la columnilla de reseñas de exposiciones, y tenía a menudo reservada nada menos que la tercera página del *ABC*, que era la mejor pagada y la más leída en los periódicos españoles. Todavía hoy sigue teniendo a gala ese diario reservar esa sección para firmas de prestigio que inviten a los lectores a la reflexión: Camón cumplió muchísimas veces ese papel destacado, con ensayos sobre cuestiones filosóficas, estéticas, literarias u otras, incluyendo a veces comentarios sobre arte contemporáneo.

Ahora bien, ni siquiera cuando dichos artículos habían sido inspirados por acontecimientos artísticos de actualidad solía en estos años finales de su vida descender a la valoración de exposiciones u obras específicas. Ya no era un centinela de la

actualidad artística, lo suyo era la “caza mayor”. Quizá por eso en esta etapa final de su carrera como crítico estuvo tan centrado en Picasso. Ya le había dedicado en 1956 un libro en gran formato titulado Picasso y el cubismo, galardonado con el Premio Nacional de Literatura; pero en el periodo aquí estudiado siguió ocupándose de Picasso frecuentemente, dando vueltas a sus argumentos favoritos sobre el malagueño en un inagotable proceso de reescritura. Buen ejemplo es su artículo “Picasso a los ochenta años”, publicado en ABC el 27 de octubre de 1961, pues el recorte que conservó Camón en su álbum de prensa está lleno de correcciones y anotaciones, convertido en un auténtico palimpsesto de escrituras superpuestas (fig. 1).

 El uso de la tinta y el papel en esta obra de Picasso es un ejemplo de la maestría del artista. La obra es una representación de la vida cotidiana, con una figura central que parece estar trabajando en un escritorio. El uso de la tinta es muy variado, con líneas finas y gruesas, y el papel es de un color claro, lo que hace que la obra sea muy atractiva visualmente. ABC, VIERNES 27 DE OCTUBRE DE 1961, EDICIÓN DE LA MAÑANA, PÁG. 47 PICASSO A LOS OCHENTA AÑOS «En esta obra, Picasso, al igual que en su obra anterior, muestra una gran maestría en el uso de la tinta y el papel. La obra es una representación de la vida cotidiana, con una figura central que parece estar trabajando en un escritorio. El uso de la tinta es muy variado, con líneas finas y gruesas, y el papel es de un color claro, lo que hace que la obra sea muy atractiva visualmente.» «El uso de la tinta y el papel en esta obra de Picasso es un ejemplo de la maestría del artista. La obra es una representación de la vida cotidiana, con una figura central que parece estar trabajando en un escritorio. El uso de la tinta es muy variado, con líneas finas y gruesas, y el papel es de un color claro, lo que hace que la obra sea muy atractiva visualmente.» «El uso de la tinta y el papel en esta obra de Picasso es un ejemplo de la maestría del artista. La obra es una representación de la vida cotidiana, con una figura central que parece estar trabajando en un escritorio. El uso de la tinta es muy variado, con líneas finas y gruesas, y el papel es de un color claro, lo que hace que la obra sea muy atractiva visualmente.»	 La foto muestra a Picasso en su estudio, trabajando en una obra de arte. En primer término, se ve el libro de Camón sobre Picasso y el cubismo, que es el objeto central de la imagen. El libro está abierto, mostrando el artículo que se recortó. La foto es en blanco y negro, y tiene un formato de recorte que se ve en el álbum de prensa.
Recorte del ABC del 27/10/1961: artículo de Camón sobre Picasso con anotaciones añadidas del propio autor	Foto de Picasso en su estudio, donde se ve en primer término el libro de Camón sobre Picasso y el cubismo. Distribuida por InterAmericanPressAgency en 1966 y muchas veces publicada por Camón

La desbordante vitalidad de Picasso en su vejez fascinaba a Camón, que procuró mantenerse al día sobre sus creaciones más recientes, aunque sentía especial fijación por su periodo

cubista. Por eso, su alegría y orgullo debieron de ser enormes cuando en 1966 una agencia de prensa norteamericana difundió una foto del artista en su estudio, donde podía verse en primer término el libro *Picasso y el cubismo* de Camón Anar, que éste le había enviado, sin que al parecer hubiera tenido ninguna respuesta personal. Camón guardó la foto como un tesoro, y en diferentes ocasiones la hizo reproducir en *ABC* u otros medios (fig.2).

El principal *leit motiv* de los comentarios de Camón sobre Picasso era su españolismo, tanto en sus gustos y costumbres, como en sus obras. Buen ejemplo es el artículo titulado "Picasso se sucede a sí mismo" (incluido aquí en el apéndice documental), publicado en la tercera página de *ABC* el 24 de octubre de 1971. En otro artículo título "Otra vez Picasso", publicado en el diario *Ya* el 13 de enero de 1972 insistía: "Para explicar su arte hemos tenido que acudir a las decoraciones de los vasos ibéricos de Numancia, a las terribles ilustraciones de los beatos del siglo X, a las cerámicas de Manises y a los dibujos que los pastores trazan con navajas en los cuernos", comparándole luego con Goya en su expresionismo anatómico: "Pero Picasso se solaza en la fealdad por sí misma. Infama a la mujer con anomalías que la degradan sin hacerle perder humanismo. Y para mayor relajación las coloca en atontadoras mecedoras y les pone un pescado sobre la cabeza [...] No es un azar que Picasso se desinterese tanto por el paisaje. Eso le sucedió también a Goya. Porque lo que anhela es hundir su pincel, su buril, sus dedos, en el cuerpo del hombre y en los demonios, bellezas y placeres que de este cuerpo brotan".

Otra característica picassiana que Camón destacaba constantemente era su variedad de estilos y registros. Insistió en ello particularmente en las dos necrológicas que le dedicó, una publicada el 10 de abril de 1973 en *ABC* titulada "Picasso en su final" (incluida aquí en el apéndice documental), donde aludía a la última exposición del artista

en Avignon, y también en otra titulada “Enigmas de Picasso”, publicada el 19 de abril de 1973, en *Blanco y Negro*, donde tras caracterizarle como un genio de la pintura que había atravesado con velocidad de meteoro todas las formas, todas las técnicas, todas las imaginaciones con que el pincel humano puede glorificar o torturar al cuerpo del hombre, añadía:

La obra de Picasso es un conjunto de suicidios, pero seguidos, eso sí, de resurrecciones. Cada etapa, no prevé a la futura. No es posible justificar ni biológica ni estéticamente su proceso creador. No hay un intento de superación según una línea ascendente como ha sucedido hasta ahora en todos los artistas. Su única norma la ha dictado él mismo: «lo importante es hacer, y nada más. Sea lo que sea». Y Picasso hace, rehace, deshace y vuelve a recomenzar con formas siempre recién nacidas. Y no es posible otro sistema creativo, porque Picasso, cuando emprende una ruta, la agota, aunque la vida de esta nueva manera tenga que renovarse todas las primaveras. Lleva las formas en cada uno de sus estilos al ápice de la expresividad. Ya no es posible pasar de ahí. Y Picasso pasa siempre con salto de águila a otra cumbre inesperada.

La fascinación por Picasso le duró a Camón toda la vida, y precisamente su último escrito, enviado a la redacción de *ABC* desde un hospital y publicado dos días después de su muerte, estuvo dedicado al *Guernica* (por su valor simbólico/poético, se incluye aquí también entre los documentos del apéndice final).

Ningún otro artista recibió una reverencia comparable en los artículos de Camón, y ni siquiera la afinidad con el Picasso cubista libró a Georges Braque de unos comentarios escasamente complacientes, en la necrológica que le dedicó, publicada por *ABC* el 11 de septiembre de 1963. Desde luego, a Dalí no le otorgó una mínima parte de interés, aunque en el interesante

artículo titulado “Ahora el Surrealismo”, publicado en la tercera página de ABC el 25 de junio de 1975 lo encuadrarse en la estirpe de Goya. Y a Miró, siguiendo el mismo tipo de argumentación, lo puso en relación con las pinturas esquemáticas neolíticas españolas en el artículo “Miró, el pintor”, publicado el 5 de mayo de 1978 en ABC (incluidos ambos en el apéndice documental).

DIARIO ILUS- TRADO DE IN- FORMACION GENERAL ABC 6-IX-64 DIARIO ILUS- TRADO DE IN- FORMACION GENERAL EL POP-ART PRIMERA paradoja: este movimiento que maneja sólo cosas concretas, sólidas y usadas se presenta como la extrema avanzada del vanguardismo abstracto. Ya hemos llegado al fin. Ya sobre el lienzo por el que se extendían las más desoladas monocromías empiezan a cabalgar objetos heridores. Desde el impresionismo, el proceso de desintegración de las formas tradicionales había llegado a su fin con el nacimiento cronológico. Era como el día anterior a la creación. Lo máximo que el arte podía sugerir era unos espacios palpitantes de vacío antes de ser llenados por astros. El espacialismo es la fórmula estética de un nihilismo, que una vez destruidos los orbes sólo queda como un cuenco opaco lo que no puede ser más que eso: hueco sin fronteras. Y he aquí que engarrado con esta nada aparece el Pop-Art incrustando en el lienzo las cosas que la vida va dejando en sus orillas: viejos apatos, muñecas requemadas, ladrillos, ruinas de derribo, restos de atenuados... Y en su paisaje natural y en sus colores por los que ha pasado la mano sutil de los días, se sientan en los lienzos, y hasta se atreven a presentarse a exposiciones. La subversión es tan total que advertimos en el trato con esas vejeceras enmarcadas, el ritmo de una gran carcajada frente al espectador. Pero como todo fenómeno social, tiene una explicación que quiséramos humana y que vamos a intentar afrontar. (Será este Pop-Art el último proceso de una fase realista? Salvado el parentesco de las abstracciones, podrá enlazar este Pop-Art con el "apariencialismo" naturalista de fin de siglo, con sus techos, sus cerdos, sus eguaginas, su menaje de engño a los ojos? ¿Habrá brotado como una consecuencia furibunda y exasperada al no poder conseguir en su plenitud la tercera dimensión? ¿Será el mundo vivo con su perspectiva traslucida la que ha motivado la entrada en el arte de las cosas muertas? Hay ciertamente en nuestra época una tendencia a la que podríamos llamar "cosalidad", hacia el culto a los objetos por sí mismos, por su tacto, su brillo, su perfil y su entraña humana. En ninguna época como la nuestra ha estado tan valorada esa objetividad hacia las cosas por las que resbalan la vista y las manos, y que, sin embargo, integran los temas más rotundos por nuestra sensibilidad. Ahora es cuando empieza a valorarse en literatura ese caudal de tautos, de colores incorporados a la costumbre, de cosas incorporadas a nuestra misma piel. No sabemos bien dónde termina nuestra silueta física. Cosas que arrastran toda una aureola emotiva. La supresión nos dejaría como flotantes en un mundo ajeno. ¿Empieza el alma por las cosas y termina en las ideas, o al contrario? Y es esta polaridad la nuestra cultura. Picasso, de cada uno de sus pasajes por la ciudad, traía los objetos más humildes que encontraba en su caminar y los colocaba sobre su chimenea como piezas nobles. Uno de sus biógrafos dice que se podía deducir el barrio que había recorrido por los objetos que depositaba en su estudio. Y una vez más, Gómez de la Serna ha sido el anticipador de esta estética. Cuando las paredes y el techo de su habitación los cubría de todos los objetos usuales, con tal que fueran capaces de desprender una gota de luz. Mundo mágico, con rutilancia de verbena y humilde también, como un Rastro que explota en fuegos artificiales. Cabe también la interpretación contraria que el Pop-Art sea el último acto de un proceso subversivo que ha terminado ahí, en el anti-arte, en el obeisco rasgar el lienzo profanándolo con destrucción. El Pop-Art, como una ofensa a las formas imaginativas nobles y bellas, como una negación de ese ideal estético que quiere evadirse de la naturaleza al hacerla pasar primero por la conciencia del artista. La destrucción de todo lo que constituye lo que hasta ahora se ha entendido por arte no podía llegar a más. Con la suela de unos zapatos usados se ha golpeado la blanca pureza de la faz del lienzo. En este caso el Pop-Art sería la última consecuencia del subrealismo. De la alteración de la faz normal del arte, que queda ofendido por ese convertir el cuadro en escondrijo. Ese ideal subrealista de maliciar la normal, de dislocar todos los ejes, encuentra su formulación más radical en esta sustitución de la representación por el objeto mismo. Se ha llegado con esto a una negación trascendente; a la capacidad del hombre para imaginar el mundo. Pues es este mundo —y en sus ínfimos residuos— el que sustituye a la idea. Aunque podemos presentar otras disculpas para estas prácticas de la nueva ola que no es precisamente de agua lustral. La tificación de nuestra cultura nos aproxima cada vez más al objeto concreto, eficiente, manejable y directo. Es el imperio de la cosa que se superpone al hombre por su poder mecánico. Una cultura no de ideas, sino de experiencias, quizá termine en uno de sus últimos grados del Pop-Art. Y aún podemos alegar alguna otra justificación estilística de este movimiento que parece ya extinguido en sus mismos albores. El manejo de materias extrapictóricas, introducido en los cuadros, es ya antiguo. Arranca de hacia el año 1919, cuando Braque y sobre todo Picasso mezclan sus colores con trozos de periódicos, de madera y de papel de lija. Ciertamente con una finalidad completamente distinta a la del Pop-Art. Precisamente para hacer el cuadro más real y evidente, pues esos fragmentos de realidad los introducían en composiciones cubistas. Y allí se les valoraba no por lo que tuvieron de plátano corriente y empírico, sino por su totalidad cromática, que armonizaba con el resto del cuadro. Resultaban así los objetos como un resultado más, ritmado con la totalidad, es decir, disociados con sentido ornamental en la onda total de la composición. Pero en el Pop-Art estos objetos valen precisamente por su insinualidad, por su fuerza objetiva y heridora. Por la violencia de un volumen que profana la idea pictórica y que quedan flotando como un cadáver sobre el río del arte. José CAMON AZNAR.	ABC-25-VI-1975  trastuque de sentimientos y de trascendentes estables, lo que ahora parte de nuestra levedad y muestra esa nostalgia hacia este movimiento. Una tierra sin intenciones, una drama desolados por el rumor de una sociedad en la que se interfiere hombres y estatuas de escayola. Todo pulido con colores compuestos y raras notas. Algo de la técnica pictórica del siglo XV, con una redondez de un realismo estético y desligado. ¿Que antecedente? En Arribol, en Magasin 1, singularmente, en Goya, en un <i>Disparates</i> de un expresionismo surrealista, cuyos cuadros no han sido superados en nuestros días, como esa rana seca, de torso avieso, sobre la que hay sentido una humanidad de tenues humor. Con sus asociaciones fantasmagóricas que sólo pueden seguirse sobre lienzos de astros muertos. Aunque elabora formas vivas, nuestro genial Dalí las endurece, rosca y reperta en la seguridad del silencio y del vacío atmosférico. Aunque sus agudos <i>Tigres</i> salten, siempre será en el <i>luz solar</i>. Otra concepción es la de los geniales dibujos de José Caballero, al punto de sus cueros, como el de ese caballero medieval, pueden competir con Durero. El programa del surrealismo era total. ¿Por qué la revolución ha de quedar reducida en el reino de las ideas? ¿Por qué las cosas no han de recuperar libertad para organizarse según los caprichos desatados de la imaginación? El tema «el surrealismo al servicio de la revolución» no era nuevo. Intenta realizar la revolución de las formas, de la materia, de la estructura lógica del mundo que nos rodea. Pero una comprensión sería la suma truncada y una técnica también alterada, dismutada. Ya de la cultura de la cultura. Por ello, se mantiene una técnica pictórica tradicional, de acento gótico, que provoca la oleada al contemporáneo al ser utilizada para querer todo tenerlo realismo. Imagines las concreciones como las de Pablos, pero modeladas por una fantasía desatada. En realidad, el mundo del surrealismo es el de los colájes. Con tijeras de humor y de idealismo, se recortan de grabados o de la vida misma, las más incompatibles sensaciones. Ya de la cultura de la cultura. La fantasía no tiene límites. Y el resto de esa reunión de seres antagónicos, paraliza el comentario y ofende a la razón. Y está allí a la razón reducida, está muchas veces bien merecida. No es Freud el causante de esta trastorno orgánico de las cosas —ahora y ahora y luego— pues la creación surrealista rebasa el ámbito de los sueños. Es un arte disonante y pesimista, el que desconecta la normalidad y una en un mismo tiempo, los caos y las funciones contradictorias. Todas ellas ya muertas, con la fuerza de lo nuevo y en una atmósfera de helada claridad. No hay evasiones, no hay alucinación. Las cosas, como celebraciones, están en esa aguda, por de esas líneas sin caos. Este arte responde no a una imaginación cética, sino a un concepto desativo, desligado de la realidad. No se le debe como en otras formas abstractas, sino a la experiencia. Pero este encarte con esa realidad alterada no es en sí mismo la mayor técnica y la más para representación de los temas pictóricos. ¿Podría verse de Dalí puede verse tanto a las obras maestras de los dos siglos? Y esta perfección pictórica sólo crea una mayor pureza, una más repetitiva claridad a ese mundo, nuevamente organizado —o reconstruido— en la mente del pintor. José CAMON AZNAR. AHORA, EL SURREALISMO He aquí una de las últimas contradicciones del surrealismo (que preferimos llamar subrealismo) que hoy es tema de la apasionada atención juvenil: el desenfrente imaginativo servido por la técnica más corada y concreta. El desconocimiento de la fantasía y las perfectas apropiadas y las superficies compactas. Las cosas representadas así en una plástica quedaban sobrepuestas y a la vez, voladoras y desbordadas, en espacios siderales y oníricos. Con materia muerta, pero manada por la genialidad más viva y serena. Con las letras con palabras marmóreas, arrojadas las formas en silencias de campana gramática. Tacto frío al de su piel, no espectacular, sino resaca. Las letras son lunares, las letras con luz helada. Ello determina una figura que al estar en similitud de destellos estridentes, terminando en su conexión. Conchas arrojadas a disposición sin astros. No puede morir el mundo. Pero si es posible al mundo, al mundo genético cruces, inerte cruces desatados. Para el arte no hay más futuro que el de la luz. Y en esta luz colórese en esta fuerza helada, las cosas se sitúan con inalterable simplicidad. No hay tiempo. Sólo espacio que si no estar limitado por los objetos se nos aparece de sucesiones instantes. Letras sin límites, en una atmósfera de profundas horizontalidad. En este un arte conculado en general más desde el color, desde la línea. Porque el color puebla siempre, sus límites son inalterables y está unido a cosas vivas. Desde los incandescentes a las gráficas. Por el contrario, la línea es siempre tensada, líne voluminosa, no caben en ella ni entornos ni sombras. En esa <i>caliente</i> línea, la línea vive en la plenitud de su raya, en la eficacia casi constante de sus ángulos. Se hunde precisa y simple en la soledad de los espacios y sobre la línea muere las perspectivas como sobre un cubo. Gran discusión la de este arte que termina en el mismo, agitando las imaginaciones. Se ha situado sobre una época que ve en la contradicción la única construcción digna a sus subditos desatados. Pero su atención no podía procurarse manteniendo una materia viva, pues con ella se reducen creando monotonía. Era preciso estructurar formas líneas, con la seguridad ya liberada del tiempo. En esa subversión de la realidad, el trastuque de formas, con el consiguiente
Tercera página de ABC, 6 de septiembre de 1964	Tercera página de ABC el 25 de junio de 1975

Tampoco ninguna otra tendencia de la postguerra le apasionó tanto como el existencialismo expresionista, pues todo lo que vino después le pilló menos predispuesto e incluso a la defensiva, en sus últimos años. Pero todavía se afanó en explicar el *Pop Art* como una derivación del surrealismo y de Picasso, en una tercera página de ABC, el 6 de septiembre de 1964. Y al glosar la Bienal de París de 1965 supo captar la importancia del cambio que suponía el *nouveau réalisme*; aunque su interés por las últimas tendencias internacionales fue disminuyendo con los años.

Eso sí, siguió hasta el final las carreras de muchos artistas españoles o activos en España, muchos de los cuales le profesaron su admiración y amistad. Más de una cincuentena contribuyeron con sus pinturas y esculturas a una exposición dedicada a Camón Aznar organizada por Radio Nacional de España en el Club Urbis de Madrid en febrero de 1972. Y muchos artistas también participaron con textos y testimonios de amistad en el catálogo de dicha exposición, en el cual también ofrecieron palabras de agasajo muchos escritores, historiadores y críticos de arte. Aún más firmas se sumaron al libro *Homenaje a Camón Aznar*, publicado como tributo póstumo por su museo zaragozano en 1980. Pocos críticos han gozado del prestigio y la influencia social que él tuvo en su tiempo. También, como a continuación se verá, marcó con su personalidad el nacimiento y desarrollo de la primera asociación de críticos españoles, que presidió durante dieciocho años.

Camón Aznar, fundador y presidente de AECA de 1961 a 1979

Al constituirse en 1961 la sección española de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) como una sociedad cultural inscrita con el nombre de Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), el candidato obvio para presidirla era sin duda José Camón Aznar, por su veteranía en el ejercicio de la crítica y la influencia de los medios de comunicación en los que escribía, como la revista *Goya* y el diario *ABC*, el de mayor tirada en la prensa española de la época. Su autoridad también derivaba de los muchos cargos que ostentaba y en general, para qué negarlo, de su afinidad al poder que entonces gobernaba España; aunque también en el extranjero disfrutaba de gran reconocimiento y buenas relaciones en otros países a los que viajaba con frecuencia invitado a congresos, reuniones u otros actos de todo tipo.

Todo ese bagaje e influencias lo puso en seguida al servicio

de AECA, cuyas reuniones se celebraban en el Museo Lázaro Galdiano, a la sazón dirigido por el propio Camón, mientras que otros actos los organizaba en centros donde también tenía buenas relaciones, como el Ateneo de Madrid, la Sociedad de Amigos del Arte, el Casón del Buen Retiro, la Biblioteca Nacional... Pero al mismo tiempo hizo valer en seguida sus particulares criterios, de manera que las primeras actividades públicas de la AECA en marzo de 1962 fueron, curiosamente, sendos homenajes a artistas históricos como Zurbarán y Alonso Berruguete, con motivo de la presentación al público de un libro sobre el pintor andaluz del Siglo de Oro publicado por Paul Guinard –director del Instituto Francés– y de una exposición sobre el imaginero castellano renacentista. Camón sentía pasión por ambos artistas, y no le pareció insólito convocar a los críticos a hablar públicamente sobre ellos, pues siempre sostuvo que la crítica de arte era una interpretación literaria sobre piezas artísticas de cualquier época, rehusando establecer delimitaciones cronológicas o metodológica entre dicha disciplina y la Historia del Arte o la Estética. Por eso, cuando tres años más tarde publicó bajo el título *Las artes y los días*, una miscelánea de sus artículos aparecidos en el diario *ABC*, la *Revista de Ideas Estéticas* y la revista *Goya*, reunió en un amplio apartado titulado “Arte y Estética” todos los que versaban sobre temas artísticos de cualquier periodo histórico, desde las pinturas prehistóricas a los rascacielos modernos, culminando con artículos sobre historiografía artística (Camón Aznar, 1965). Y ese amplio concepto de crítica de arte –también muy extendido en Italia entre los admiradores de Benedetto Croce–, lo compartió Camón con muchos miembros de AECA, en particular, como ya queda dicho, su colega y amigo Juan Antonio Gaya Nuño.

Con todo, puesto que el público en general identificaba a los críticos de arte como comentaristas del presente, las actividades regulares de AECA estuvieron más enfocadas hacia el arte contemporáneo. Una de las primeras, en abril de 1962, fue la organización de una Exposición Antológica de 125 obras

de pintura, escultura, grabado y arte decorativo, seleccionadas entre todas las exhibidas por artistas españoles durante la temporada 1960-61 en Barcelona y Madrid en exposiciones individuales, pero excluyendo las de muestras colectivas y retrospectivas. La idea estaría inspirada seguramente en los Salones de los Once y otras exposiciones antológicas de la Academia Breve de Crítica de Arte impulsadas por su admirado Eugenio D'Ors [\[2\]](#) hasta mediados de los años cincuenta; aunque la montaron en otro local distinto, las salas de la Sociedad de Amigos del Arte, y en el catálogo sólo participaron con textos tres críticos: José Camón Aznar, Alberto del Castillo y Juan Antonio Gaya Nuño. Llama la atención que pudieran permitirse los gastos de esa ambiciosa exposición, y un flamante catálogo con más de cien páginas, profusamente ilustrado con fotografías de todos los artistas representados y su obra más señalada. Sin duda Camón supo convencer a quien fuera menester para su financiación, aunque nunca más consiguió repetir la experiencia. Tampoco le dio demasiada importancia, y en el dictamen –positivo, por supuesto–, que él mismo firmó sobre aquella exposición de exposiciones en el diario ABC el 12 de abril de 1962, no glosó los entresijos de su organización sino la dificultad de comentar piezas tan dispares:

¡Esforzada y no agradecida tarea la de transcribir en palabras las formas tantas veces inefables de pintores y escultores! ¡La de hacer accesibles dialécticamente unas creaciones generalizadas en el misterio de la inspiración artística! ¡La de evocar con recursos verbales todas las sutilezas de unas creaciones que cuenten con el puro efecto sensorial de colores y formas! Y ello agravado hoy por la falta de recursos descriptivos. Por la ausencia del hombre y de sus dramas. Por la inhibición del artista ante la realidad que pueda ser comunicada. Todo esto ha conducido a que hoy la tarea crítica esté lindando con la literatura de creación.

Acababa este artículo, titulado “Crítica y creación”, sosteniendo que el crítico de arte ya no tenía que explicar lo que se había representado en un cuadro o mostrar su erudición histórica, sino que había de ser un poeta que comunicase con palabras idéntica emoción estética. Volvió sobre el asunto en un ensayo más elaborado, titulado “La crítica de arte, nuevo género literario”, publicado en la tercera página de *ABC* el 27 de junio de 1962 (copiado aquí íntegramente en el apéndice documental) y en una entrevista publicada en el diario *Arriba* el 16 de septiembre de aquel año, respondiendo a la pregunta de cual debía ser la cualidad esencial de un buen crítico: “La capacidad de juzgar las obras según la intención creadora. El disponer de un distinto análisis ante cada artista”. Fue uno de sus argumentos favoritos, que elaboró muchas veces aduciendo que ya no se podía valorar el arte contemporáneo por criterios de destreza técnica ni de belleza, sino en función de la *Kunstvolen* o voluntad creadora del artista.

Desde este punto de vista, Camón estaba orgulloso de la labor de los críticos españoles del momento, que consideraba por encima del nivel de la profesión en Francia[\[3\]](#) u otros países. La citada entrevista del diario *Arriba* llevaba como significativo título secundario de reclamo: “No hay duda de que tenemos la mejor crítica artística del mundo”. En muchas otras ocasiones exaltó a sus colegas, exhortándoles a seguir adelante con la difícil tarea, y con algunos de ellos su relación de amistad era muy personal, pues tenían una tertulia un día a la semana en la cafetería-restaurant *Manila*. Hay una interesante imagen periodística de ese cenáculo en 1962 (es la foto de cubierta escogida para el presente artículo), cuyo pie de foto advierte de que los artistas estaban excluidos, cosa que hoy nos puede llamar la atención, pues los artistas hubieran tenido mucho que decir: muchos artistas incluso compatibilizan su labor creativa con la crítica de arte, así que no han sido pocos los artistas miembros de AECA. Pero en

aquellos tiempos esto era inhabitual, y tampoco se abrieron los padres fundadores de la asociación a la participación de los críticos de cine o teatro —a pesar de que Camón tenía gran afición a las artes escénicas—, e incluso fueron entre ellos muy escasos los críticos expertos en fotografía o arquitectura contemporánea. En buena medida, el íntimo círculo de amigos de la tertulia de Camón que aparecen en aquella foto, fueron una especie de guardia pretoriana, a cuya imagen y semejanza se estructuró AECA, tanto en las características de sus componentes, como en los debates y opciones estéticas representados.

Precisamente otra de las actividades que programó como presidente de AECA fueron debates, mesas redondas y simposios, de alguno de los cuales se hizo eco la prensa. En diciembre de 1967 convocó en el Museo Lázaro Galdiano a los asociados, y a dos críticos musicales como invitados, para debatir sobre las cuestiones siguientes: “¿Debe orientarse la crítica desde la voluntad creadora del artista?, ¿desde normas establecidas?, ¿desde el espíritu del crítico?. ¿Debe la crítica ser descriptiva o formativa?”. Eran preguntas muy propias de Camón, que se tomaba en serio su labor como patriarca de los críticos españoles, y quería guiarles socráticamente en cuestiones de deontología profesional a través de la dialéctica. Estas discusiones sobre la crítica de arte también los promovió, invitando a prestigiosos expertos en arte contemporáneo, en los cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander que organizó en 1967, 1968, 1970, y 1971.

Incluso llegó a gozar también de un cierto predicamento internacional para estos debates, pues el 2 de marzo de 1971 inauguró el Simposio Internacional del Arte Actual (fig. 5), organizado por las Direcciones Generales de Relaciones Culturales y de Bellas Artes en el Palacio de Telecomunicaciones de Madrid, al que asistieron más de cuarenta críticos de 25 países, siendo clausurado con una

ponencia de René Berger, presidente de AICA, en un acto celebrado en Cuenca, tras visitar los congresistas el Museo de Arte Abstracto de las Casas Colgantes. Y en junio de ese año Camón encabezó una delegación de quince críticos españoles invitados por la Fundación Gulbenkian a encontrarse en Lisboa con los críticos, directores de museos y responsables de la política cultural portuguesa: los discursos y actos oficiales tuvieron una generosa cobertura de prensa en el país vecino (Fig. 6).

 SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORANEO.—En el Palacio de Comunicaciones se ha inaugurado un Simposio Internacional de Arte Contemporáneo en el que participan representantes de 24 países y a la que asisten numerosas autoridades culturales; en la foto, el profesor Camón Aznar durante su intervención. (Carvajal.)	 Aspecto do jantar oferecido no Castelo de S. Jorge em honra dos críticos de arte espanhóis, tendo-se o ministro Veiga Simão, o embaixador de Espanha, e os Drs. Assuredo Pereira e Coelho de Carvalho. CRÍTICOS DE ARTE ESPANHÓIS VISITARAM A FUNDAÇÃO GULBENKIAN
Recorte del diario <i>Ya</i>, con foto de la ponencia inaugural del Simposio Internacional de Arte Actual, Madrid-Cuenca, 1971	Recorte del diario <i>O Século</i>, con foto de la cena ofrecida por la Presidencia de la República Portuguesa a la delegación de AECA en 1971

A juzgar por las fotos de prensa, en algunos aspectos estaban más adelantados en Portugal, donde entonces también vivían bajo un régimen dictatorial similar al de España: aparecen entre los anfitriones no pocas mujeres, algunas identificadas como esposas de los anfitriones, pero otras eran profesionales que se habían abierto camino en el mundillo artístico. En cambio, la delegación española era un patriarcado. Parece que la AECA, como la sociedad española de entonces, tenía escasa representación femenina en sus cargos y en sus actividades. No he encontrado ninguna mujer citada en los actos organizados bajo la presidencia de Camón, salvo un coloquio sobre los pintores españoles y la Escuela de París organizado por el

Club 24 –presidido por Dina Cosson–, en junio de 1976: entre los representantes de AECA intervino Consuelo de la Gándara, para referirse a algunas artistas españolas de la Escuela de París, como María Blanchard, Maruja Mallo y Ángeles Santos (Fig. 4). Tampoco habían figurado más que dos mujeres, Lina Font y Pilar Gómez Bedate, entre los 33 autores de la miscelánea publicada en 1967 bajo el título *La crítica de arte en España*, editada a instancias de la asociación, con prólogo de Camón Aznar (cuyos contenidos tampoco otorgan gran atención a las mujeres artistas, salvo el artículo de Lina Font sobre Conchita Ibáñez, el de Manuel García-Viño sobre su esposa, Pepi Sánchez, y el de Sebastià Gasch sobre Carmen Raurich-Saba). Y parece que la cuota femenina fue insignificante en la historia inicial de los premios concedidos por AECA, aunque la lista completa está todavía por investigar.

Instituido en 1967, el premio de la crítica española se concedió al año siguiente a Picasso, y en 1969 a Miró; así que al menos en cuestiones políticas sí que hicieron apuestas arriesgadas, pues no tuvieron miedo a enaltecer artistas opositores al régimen franquista. Y cuando en 1970 se creó el premio AECA a la labor crítica de toda una vida, patrocinado por la Fundación Lázaro Galdiano, el primer laureado fue un antiguo exiliado, Enrique Azcoaga, que luego ocuparía diversos cargos en AECA y llegó a ser su presidente.

Una nueva prueba de valentía política, y de su admiración por Picasso, la dio Camón Aznar cuando unos “Comandos de Lucha Antimarxista” destruyeron veinticuatro grabados del malagueño expuestos en la Galería Theo el 5 de noviembre de 1971, y nada más que se enteró se presentó en la galería para mostrar su consternación, convocando inmediatamente una reunión en la que AECA expresó su enérgica condena a dicho asalto. Precisamente Picasso sería objeto del único libro editado por la AECA en honor de un artista contemporáneo, publicado como homenaje póstumo en 1974.

El propio Camón había tenido un pasado republicano, que el

régimen franquista le hizo purgar, pero no tuvo reparo en brindar su amistad a Juan Antonio Gaya Nuño y darle gran visibilidad en la AECA, a pesar de que era un hombre vetado por el *establishment* oficial (como bien puso de relieve el propio Camón en la emotiva necrológica que le dedicó en *ABC* el 8 de julio de 1976). De hecho, su constante apoyo personal y profesional a Gaya Nuño constituye sin duda uno de los rasgos más entrañables del presidente-fundador de AECA, que le hace parecer más simpático en nuestros tiempos.

Aunque quizá ese no sea el adjetivo que mejor le cuadre, pues Camón podía ser de trato muy cortés y hacer gala de liberalismo en cuestiones ideológicas o de gusto artístico, pero no se tuteaba ni con sus amigos, y para el resto de los mortales era “Don José”. En aquellos tiempos, cualquier autoridad esperaba recibir un respetuoso acatamiento, y cuando en las entrevistas Camón afirmaba que los críticos españoles eran una gran familia, en la que no había rivalidades, sin duda tenía en mente el patriarcal modelo familiar de entonces. Posiblemente por eso no le pareció inadecuado que, siendo él todavía presidente de AECA, entre los premios a la labor de crítica concedidos por esta asociación hubiera uno, patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, que llevase su nombre, para destacar algún artículo o ensayo concreto. Por cierto, el “premio Camón Aznar” de 1970 fue para el crítico Fernando Gutiérrez, por un artículo sobre el pintor Jaume Muxart. Es un dato añadido que confirma la activísima integración del mundo cultural catalán en la historia inicial de AECA.

Cierto es que si en esa “gran familia” de los críticos españoles había algún clan predispuesto a rebelarse –no sólo freudianamente– contra el padre, era sobre todo en Barcelona. Sería curioso saber más detalles sobre las relaciones de Camón con, por ejemplo, Alexandre Cirici, Sebastià Gasch o Juan Eduardo Cirlot, los dos últimos incluidos por AECA en la citada antología de 1967 titulada *La crítica de Arte en*

España. Camón llegó a reconocer como uno de los críticos más destacados de su tiempo a Juan Eduardo Cirlot, cuya muerte le inspiró un hermoso ensayo titulado “Aquí está el arte, allí la palabra” en la tercera página de *ABC* el 29 de mayo de 1973 (también incluido aquí íntegramente en el apéndice documental), pero Cirlot no debía de ser muy de su cuerda, pues únicamente cita su nombre en el párrafo final y sólo entonces se entera el lector de que ese artículo es en realidad una especie de necrológica, que acababa así:

Todas estas virtudes y hasta milagros, exigibles a los críticos del arte de hoy, confluían en Cirlot. Símbolos con sus teorías mágicas, sugerencias de universos marginales u oníricos, intuiciones de las nuevas formas, fastuoso despliegue de metáforas plásticas. Historiador de los «ismos» más arriesgados y enmudecedores. Y siempre, como la medula de sus críticas, unos vibrantes asomos poéticos. ¿Ha muerto un poeta? Sí, pero cubriendo su personalidad, diremos que ha muerto un gran crítico de arte.

Es preciso anotar que en sus primeros años el directorio de AECA era bastante representativo de los críticos de arte ejerciendo en España, pero con el correr de los años su aumento no fue proporcional al creciente número de profesionales que escribían sobre actualidad artística en los medios, comisariaban exposiciones, o impartían docencia sobre arte contemporáneo en instancias de educación superior. Según datos proporcionados por el propio Camón Aznar en algunas entrevistas, en 1967 había 27 asociados en Madrid, 18 en Barcelona y 13 en las demás provincias; en 1975 en Madrid eran 40 y en Barcelona 27; en 1978 en Madrid sumaban 44 y en Barcelona casi otros tantos. La libertad de prensa y la eclosión de publicaciones culturales hubieran debido acarrear un mayor crecimiento de socios en correlación con la gran cantidad de nuevos expertos ejerciendo en aquellos años. Por

otro lado, en consonancia con la pujante estructuración de España en plurales identidades territoriales, surgieron asociaciones de ámbito geográfico más específico. El 30 de noviembre de 1978 se constituyó una Asociación Catalana de Críticos de Arte y en seguida los críticos valencianos anunciaron que harían otro tanto, como así sucedió, en 1980; pero Camón se negó a cambiar los estatutos de AECA para organizarla como una federación de asociaciones territoriales –eso se hizo mucho más tarde– e insistía en poner alto el listón de exigencia para ser admitido. Seguramente porque le dolía mucho comprobar que en AICA eran muy severos en el proceso de aceptación, al menos con los candidatos de AECA, cosa que enfadaba mucho a su presidente, sobre todo en comparación con las cifras de otros países. En una entrevista con María Luisa Borrás publicada en la revista *Destino* el 8 de marzo de 1975 declaraba:

Y quiero aprovechar esta ocasión para manifestar, no me atrevo a decir denuncia, pero sí lamentación por la actitud de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), que nos olvida e incluso nos menosprecia. Hasta el punto en que resulta que entre societarios y aspirantes hay en la nómina española de la Asociación Internacional 21 miembros, mientras que en Francia hay 174, en Italia 123, en el Japón 116, Holanda nos triplica, Dinamarca... En fin, algo grotesco y, como le digo a usted, terriblemente humillante. Hubiera preferido que si ello se debe a algún motivo, el que fuere, que si no les interesa la colaboración de España hubieran hecho como en el Mercado Común: rechazar. Eso no nos hubiera humillado, pero el que tengamos 21 miembros, cuando Inglaterra tiene cerca de 100... De la AICA no recibo más que comunicaciones de tipo político.

Cuando el 30 de noviembre de 1978 presentó su dimisión como presidente de AECA, alegando sus muchos años y obligaciones,

concedió una entrevista a la revista *Guadalimar*, publicada 4 días más tarde, en la que volvía a la carga sobre el tema:

Mire, nuestra asociación es la que tiene admitidos menos número de miembros en la AICA. Así, mientras la República Federal de Alemania tiene 86, y Bélgica 58; Brasil, 49; Estados Unidos, 76; Francia, 176; Gran Bretaña, 65; Italia, 127; Japón, 126, y Noruega, 33, España sólo tiene 18 miembros (y de ellos algunos son sudamericanos). La última vez que propuse dos nombres, sólo admitieron uno. Por otra parte, todos los presidentes de las asociaciones nacionales miembros son vicepresidentes de la Asociación Internacional, menos España. Y yo me pregunto, y perdone: ¿qué directivo de la AICA tiene la cuarta parte de mi producción literario-estética?

Pero si con la AICA las relaciones se habían tornado amargas en los últimos años de su presidencia, se sintió muy arropado hasta el final por parte de los compañeros de AECA, y cuando a finales de enero de 1979 fue elegido como nuevo presidente otro profesor universitario, Antonio Bonet Correa, éste propuso que Camón fuera presidente honorífico. Es una deferencia que luego AECA ha mantenido para los demás presidentes salientes; aunque él pudo disfrutar poco tiempo de ese cargo honorífico, pues menos de cuatro meses más tarde fallecía tras una operación de vesícula, a los 81 años de edad.



Recorte del diario ABC, 1 de febrero de 1979, con la noticia del relevo producido en la presidencia de AECA

APÉNDICE DOCUMENTAL

La crítica de arte, nuevo género literario

27/06/1962, ABC

Un nuevo género literario entra ahora con plenitud de derechos en nuestras Preceptivas: la crítica de arte. Hasta ahora esta crítica se reducía en la mayor parte de los casos a valoraciones de tipo genérico y casi moral y alejadas de la íntima realidad de la obra de arte. Una pintura era buena o mala si su composición se adecuaba o no al tema histórico, con la psicología de los personajes más o menos mantenida, según su planteamiento doctrinal.

Desde el siglo XVIII, esta valoración va unida a una doctrina que es el eje de la interpretación elogiosa o peyorativa de la obra de arte. Ya en este siglo se despliegan una serie de

módulos críticos, que han de tener su expansión máxima en el romanticismo. La belleza, la naturaleza y el sentimiento, son los tres criterios que se propugnan para la tarea juzgadora. Y no son sólo estos tres principios abstractos los que entonces se manejan. Hay también tendencias historicistas que llevan tras sí doctrinas estimativas. ¿La obra de arte tiene que imitar a los antiguos, según Mengs, o a los modernos, según Diderot? ¿Ha de ser la proporción el canon del arte con su expresión en el desnudo, como propugnaba Lessing? ¿Es la imaginación la que lleva consigo el amor a los exotismos y a los medievalismos o es la norma clásica? ¿Se ha de exaltar el genio original o la imitación de las obras excelsas? ¿La obra de arte ha de estar subordinada al ambiente de su época o ha de brotar desarraigada en soledad?

En cualquiera de estos casos quedaba la crítica como una consecuencia valorativa que reflejaba el eco de la creación artística en la sensibilidad o en la erudición del espectador. Pero desde que esta creación se ha encerrado en sí misma, con una pura efusión de las formas, con una finalidad que no rebasa el marco, la crítica se ha autonomizado de la obra comentada. Y una versión literaria, parigual en belleza y trascendencia, es el ideal de la nueva función crítica. Ello, en lugar de disminuir la importancia de esa pintura, la realza, hasta el punto de poder considerarla cifra de una concepción original del universo. A cada artista se le concede la gracia y el honor de interpretar la naturaleza desde los ángulos más personales de su intimidad. De revelar en esa obra un nuevo canon para medir distancias, luces y almas. Y ante cada artista, el crítico ve un mundo propio, un conjunto de formas que rectifican las reales y con las cuales podría estructurarse un nuevo cosmos. Ello implica en la tarea crítica una agudeza intelectual capaz de descubrir las leyes formales de cada nueva creación.

Alguna vez hemos dicho que hoy el estigma de cada artista es la originalidad. Y casi podríamos agregar que esta

originalidad no es una gracia, sino un castigo. Cada artista no puede salir de su alma. Pero esa alma es, a su vez, un universo que él nos descubre en sus obras. Y la labor del crítico es la de extender ante el mundo, con palabras usuales, con fórmulas comprensivas, con una dialéctica que pueda correr por todas las horas y todas las inteligencias, esa conciencia tantas veces enigmática del Creador. Porque el arte de hoy está lindando con el día antes de la Creación. A veces, con el caos primero, todavía con las luces y las masas informes, que han de concretarse después en lo que hemos llamado naturaleza. Y el crítico tiene la misión augusta de descifrarnos esas nebulosidades y convertir en realidad lo que no es más que un balbuceo que no ha alcanzado su plasmación viva.

Ello supone un esfuerzo literario que no se exige en los demás géneros, en los cuales la creación está dirigida y adaptada a las inspiraciones del escritor. Al no limitarse el crítico a reseñar la obra contemplada, ni desde el punto de vista histórico, ni el psicológico, tiene que realizar una auténtica creación para formular dialécticamente lo que en el arte es sólo intuición. Al trasponer en palabras vivas, gastadas, y por lo tanto, inadaptadas a las genesíacas concreciones artísticas unas pinturas en las cuales lo transmisible, a veces, se reduce a un puro impacto sensorial.

Por ello la crítica de una obra de arte tiene que tener, en primer lugar, la calidad literaria suficiente para erigirse, a lo menos, en parejo valor conceptual a la pintura criticada. Son dos versiones autónomas, muchas veces con mayor primacía mental la del crítico, para el cual la obra ha sido sólo la chispa que provoca el fuego de su literatura. No es por ello extraño que hoy, una gran zona de la crítica artística esté encomendada a poetas y que sean sus revelaciones las que mejor se adecuen a la pura intención creadora del artista. Síntesis deslumbradoras, descripciones en las que late un gran arrebató lírico, adjetivaciones en las que palpita a veces con más intensidad, el color y la luz que el pintor ha puesto en sus

cuadros.

Esto se ha visto agudizado con las tendencias actuales del arte abstracto en las cuales se entregan al crítico retazos de realidad, manchas inconclusas, vagas alusiones cromáticas que flotan en puros vagidos indecisos.

Transcribir todo ese mundo tan nebuloso a la claridad mental de unas páginas literarias, podemos decir que es una hazaña heroica y hasta ahora inédita en la historia de la literatura. Cuando las acres discusiones sobre este complejo mundo del arte actual hayan pasado no sabemos lo que quedará del arte abstracto, pero sí podemos asegurar que sobre esos lienzos, que tantas veces son muñones de pinturas, se eruirán con primacía de perennidad y de valor mental, las críticas que han sugerido. Ya la crítica no es una “ancilla artis”, sino una creación viva, tan incitadora de problemas y de ensueños como cualquiera otra faceta literaria.

Ya el crítico que no alce sus escritos sobre un subsuelo de poesía, quedará deficiente y atado a la obra criticada por muy armado de datos históricos con que afronte la interpretación de la obra de arte. Sólo un indicio: las páginas más penetrantes que hasta ahora se han escrito sobre grandes zonas de la pintura tradicional y de las escuelas modernas, se deben a ese escritor genial que maneja un caudal de intuiciones y de recursos verbales sin igual en toda la historia de nuestra literatura: a Ramón Gómez de la Serna.

Picasso se sucede a sí mismo.

06/09/1964 ABC

¡Los noventa años de Picasso! ¿Pero de qué Picasso? Porque la característica de este artista es la discontinuidad. Hay una exasperación creadora que le hace pasar por el arte con la velocidad de un meteoro, atravesando formas, técnicas, en

acezante velocidad. Y es precisamente esta exasperación en el tránsito tantas veces de los opuestos, lo único permanente en su larga carrera artística. Este arrebatado creador le impide formar escuela. Cuando algún pintor quiere llamarse picassiano se queda el pobre colgado en un año cualquiera del artista. Picasso es su misma víctima, porque es él el que se contradice y suicida en cada primavera. Si algún numen pudiéramos decir que rige su genio, diríamos que es el de la sorpresa. Sorpresa hasta para él mismo. Cuando en una célebre película de Clouzot^[4] le vemos plantear y resolver un cuadro, nos asusta su genial frivolidad. Unas líneas y unos golpes de color que no sabemos –ni Picasso tampoco– cómo van a terminar. Pero las líneas se van cerrando, los colores se conglomeran y surge una playa con sus bañistas y todo.

Hay una explicación para este frenesí de cambios. Picasso emprende una ruta y la agota. Cuando se plantea un problema formal ya no se puede pasar de ahí. Lo ha llevado hasta el ápice de sus posibilidades expresivas. Seguir esa línea sería insistir en muertas repeticiones. Por eso Picasso carece de cuadros que, como «Las Meninas», o la «Ronda de noche», pueden sintetizar un genio. Quizá el mejor resumen de una de sus etapas lo hallemos en el «Guernica». Pero a su margen quedan producciones ingentes, estilos antagónicos, formas que no están rayadas por ninguna de las taurinas violencias de este lienzo. Por eso, a Picasso sólo es posible valorarlo en su oceánica totalidad, en el bloque de su obra. Nunca se concede un descanso en las formas encontradas, ni siquiera en aquellas más personales. Como él mismo dice, cuando ha imaginado una obra ya no le interesa realizarla.

Podemos hablar de heroísmo en esta sucesión de etapas, en las cuales las nuevas sacrifican y torturan a las anteriores. Horizontes ni siquiera presentidos son los que hay siempre en el más allá de su inspiración, pero que él los arrostra y termina sujetándolos con puño de hierro.

Pasamos de una a otra novedad, con el susto de recorrer

universos inéditos. Porque cada una de estas modas o modos son integrales. No hay entre ellas nexo ni posible justificación causal. Cada una se destaca exenta y redonda como un astro. La radicalidad de su concepto determina unos finales tajantes como un acantilado y desde los que no se puede prevenir la etapa sucesiva.

Quizá una única nota común: una cierta crueldad deformante que le lleva, hasta en las etapas más mentales, como la cubista, a líneas y planos, de filos y de cortes de hacha. Cuando su paleta se extasiaba en el azul, cuando sus criaturas, melancólicas como los «clowns» fuera del circo, hacían presagiar un pintor de un delicado y dramático humanismo, irrumpen en su arte los fieros ídolos africanos –aunque él lo niegue–, y brotan esas «Demoiselles de Avignon», dibujadas con púas en un océano de color de rosa. Y en el año siguiente esa abstracción se agudiza y surge ese cubismo que convierte al mundo en un esquema de aristas y superficies quietas. Aunque esos ángulos dibujan siempre el perfil de un carácter. Era difícil salir de este mundo espectral. Y lo hace con formas de un humorismo funeral. Y ya entonces comienza el tema que ha de ser obsesionante en su vida: el de unos toros prepotentes, como soles feroces, toros carniceros que atacan más con la boca que con los cuernos. Y a su lado el caballo, femíneo, sacrificado, símbolo de la pureza asesinada.

Después, grandes mujeres dóricas, en magnos espacios, a la orilla del mar o de las fuentes, diosas vaciadas en yesos corpulentos, nos hacen olvidar las épocas anteriores. Y al lado de este clasicismo de dionisiaca magnitud surgen inmediatas, contradiciendo este mundo de grandes ritmos, unas criaturas como recortadas con tijeras, con un sentido de la belleza que estrangula a las musas anteriores.

Ahora es un universo poblado de formas óseas, desjugadas de color, como restos de labores humanas en una luna abandonada. Y tras ello esa ruta siniestra de la fealdad. Lo que hemos llamado «el pecado picassiano»: es decir, la fealdad

intrascendente, la fealdad sin estar justificada por el carácter, la fealdad por sí misma, que degrada al hombre y a la mujer, a la que sienta en mecedoras y coloca un pescado sobre su cabeza. La reacción es inmediata. La que nosotros llamamos «fase femínea», con mujeres de redonda carnación, en siestas sensuales o inspirando después al pintor, en forma de musa pintada con colores exaltados.

No cesó la producción de Picasso en la gran guerra. No pintó tampoco temas alusivos a ella, como ocurre después en Corea. Pero hay una atmósfera de sombría pesadez en sus cuadros, con lechuzas, gatos que muerden pájaros, con mujeres atadas, con calaveras, todo ello en tétricos colores. Para después, en Antibes, pintar unas primaveras que parecen inspiradas por la flauta de un dios Pan, con imaginación de Walt Disney.

Y allí mismo surge, de una manera explosiva, su cerámica. Es esta creación una de las más fabulosas y terminales de su genio. Ella ha cambiado la ruta de la cerámica moderna. Desde la época griega nunca la cerámica ha sido campo de tantas experiencias imaginativas. Desde la mitología a los toros. Y uniendo lo oriental a lo helénico, adaptando sutilmente la decoración a la forma del barro.

No los ojos, como dice Alberti, sino las manos de Picasso son las que están creando perpetuamente nuevos universos. Porque todo en él es prensil y dominado. Y es claro que, con este tipo de inspiración, la escultura no le podía ser ajena. Y ha creado una obra plástica que corre paralela a la pictórica. Como ella, en una incesante variación. Desde esas figuras largas, filiformes, que son las precursoras de Giacometti, hasta esas otras macizas, de potente y obtuso volumen. Sin que el barro ni el yeso se disimulen, sino que aún acentúan más su crasitud.

Y quede como signo de su labor, a la vez fantástica y artesana, el grabado. Todas las técnicas, y últimamente la del linóleo, han sido dominadas por él. Podemos decir que,

después de Goya, es el grabador de más fecunda labor. Cientos de láminas, todas ellas de línea firme, trazo seguro y de rayado que parece también inciso en los ojos del contemplador. El minotauro, el escultor en su taller, el artista ciego, las terribles tauromaquias, la inocente realidad de los animales. Y todo ello envuelto en un misterio que es el de su mismo genio.

Noventa años de desafío a todo el arte anterior. Introduciendo en el cuadro papel y ceniza, con colores que potencian hasta la exasperación a los naturales. Descuartizando las obras próceres, para crear otras que Picasso coloca sobre su rostro como si fuera su máscara. Con ese aire de proa de una solitaria nave sin estela que tienen todas sus creaciones.

Y Picasso, español siempre. Español por voluntad y español por ese dramatismo con que se encara con el pasado y con el futuro desde el misterio del hombre. De ese hombre que sigue siendo el mismo desde sus primeros Jobs ciegos y solitarios hasta ese pintor viejo y cínico que es uno de sus temas obsesivos. Terminando por esta etapa de enormes caras cuarteadas, disueltas en rictus faciales. Rostros de un alma y de un cuerpo que ha cumplido noventa años en la gloria de una genialidad que ha sabido crearse su propio destino.

La juventud sólo se alcanza con los años. ¿Cuál es el Picasso más juvenil el de la época rosa a los veinticinco años o el de la última y explosiva exposición de Avignon a los ochenta y nueve?

Aquí está el arte, allí la palabra

29/05/1973, *ABC*

Y el crítico las conjunta. Pero son dos entidades

heterogéneas. El arte queda inmutable, imponiendo su presencia, sus formas de hoy, tantas veces herméticas. Y el crítico tiene que aclararlas, justificarlas, y darles una versión dialéctica. Tarea gigantesca, podemos decir la más arriesgada de toda la creación intelectual de los tiempos modernos.

Creación, sí. Y la más audaz y difícil, porque ella no arranca de la conciencia, ni de la inspiración personal, sino que está subordinada a unos colores y volúmenes que tantas veces en el arte de nuestros días tienen como una de sus galas lo abstracto e indecible de sus formas. En cierto modo, lo intransmisible de su mensaje. Y el crítico frente a esta mudez tiene que golpear, no como Miguel Ángel a una estatua viva, y clamante, sino a su misma alma diciéndole: «habla». Y no tiene derecho además a la incomprensión de lo incomprensible, sino que tiene que descifrar unos signos arcanos pero sin «piedra rosetta» que los traduzca.

¡Hercúlea y no agradecida misión la de estos críticos a los que les está vedada la fácil sociología de hablar del artista en lugar de su obra, o de las circunstancias ambientales que rodean a su creación. Sin el apoyo en temas y flexiones rítmicas que ofrece la obra literaria. Y, sin embargo, tampoco podemos regatear al crítico literario la calidad de creador. Oigamos a Unamuno al comentar la estética de Benedetto Croce lo que dice sobre las relaciones entre arte y crítica: «hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Y continúa con estas sensacionales palabras. «Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer ese título pleno, es artista y que reproducir una obra de arte exige a la vez tanto o más genio que producirla ..., pues criticar es renovar. Una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van pasando de nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella... No hay línea divisoria entre crítica y producción artística directa.

Y si hay algo que pueda llamarse genio cabe un genio crítico una genialidad crítica también.»

Piénsese que esto lo escribía don Miguel cuando el arte aún podía tener una transcripción verbal. Cuando desde el tema a su concreción formal, todo se hallaba dentro de unos módulos del pensamiento y de la técnica. Cuando todavía podía haber referencias a obras clásicas y en los Museos no había ningún brutal abismo entre los siglos pasados y nuestra hora.

Ese esfuerzo intelectual tan poderoso que exige hoy la crítica de arte era desconocido en los tiempos pasados. ¡Qué misérrimos son los juicios críticos a través de toda la Historia! Cuando consultamos los tratadistas antiguos apenas si entre las detalladas descripciones “de las vidas” se desliza alguna valoración sobre su arte que tiene también un carácter tópico y adscrito a su quehacer personal y anecdótico. Algún libro de fórmulas técnicas o iconográficas. Y altisonantes tratados sobre las excelencias de un arte sobre los demás. Menéndez Pelayo dice al hablar de los libros sobre la gran pintura de nuestra Edad de Oro que los encuentra «pobres, raquíuticos y desmedrados.

No mejora demasiado la tarea crítica con esos «Salones» de Diderot, con teorías polémicas en defensa del más desecado clasicismo. Tampoco las creaciones románticas logran ahondar en la entraña creadora ni en la entraña expresiva del idioma. Aquí se aplican calificativos mostrencos, intercambiables en todos los comentarios, ¡Belleza, propiedad, sublimidad, nobleza, conceptos genéricos en los cuales no se dibuja el perfil de ninguna forma. Después, examen externo de la fidelidad arqueológica en atuendos o ambientes y en la pintura de caracteres épicos de los protagonistas.

Cabe a nuestra generación el orgullo de la crítica desde dentro, desde la esencialidad de la creación. Buscando la nervatura de cada imagen, sin posibilidad de separar, como se había hecho hasta ahora, el ámbito emocional del pensamiento

artístico. Cada obra es una entidad cerrada y total, cifra de una estética y a la vez de una concepción metafísica, digamos que universal. Por ello exige una gran finura y esfuerzo mental en la actual crítica de arte, en la que tienen que mezclarse valores eruditos y poéticos, análisis, a la vez entregados a la sensibilidad y al juicio riguroso. Y sobrevolando sobre esta contemplación, siempre apasionada, con la avidez del gozador y del juez, un dominio del idioma que permita trasponer a la palabra, la hermosa y requeridora mudez de la obra de arte.

Por que un paisaje ya no es hoy un trozo de naturaleza, sino un trozo de alma. Y los amarillos y los rojos y los azules ascienden al lienzo desde las inflexiones de la conciencia. Expresan, sí, estados emocionales, pero también una nueva visión del mundo con formas y cromos que hasta que el pintor no los ha descubierto quedaban inertes para los ojos del contemplador. ¡Qué esfuerzo el de lirificar con palabras el temblor poético que hay en los lienzos o en los relieves de nuestro arte! ¡Qué gigantesca labor la de entregarnos desvelado el misterio de unas abstracciones cuya esencia está precisamente en su inefabilidad!

¿Cómo reflejar en expresiones vivas la explosión de unos colores incendiados, o los mansos silencios de nuestros campos, o las manchas que terminan su fulgor, o las rayas que rayan la mirada, todo ese mundo, en fin, tan vario y abismático como las almas de cada artista? Y lo mismo podemos decir del actual expresionismo, con facies exasperadas o con turbulencias morfológicas. Buscando los vocablos palpitantes, los que llevan entre sus manos los colores o volúmenes que el arte hoy nos ofrece. Sin que podamos utilizar ninguna norma ni imitativa, ni técnica como criterio valorativo. Más bien subrayando la hermosura de las obras cuya gracia y misterio quedan a flor de palabra sin poderse concretar. Y hay que acudir entonces a recursos poéticos o filosóficos que justifiquen y nos aproximen a las creaciones inefables.

Todas estas virtudes y hasta milagros, exigibles a los críticos del arte de hoy, confluían en Cirlot. Símbolos con sus teorías mágicas, sugerencias de universos marginales u oníricos, intuiciones de las nuevas formas, fastuoso despliegue de metáforas plásticas. Historiador de los «ismos» más arriesgados y enmudecedores. Y siempre, como la medula de sus críticas, unos vibrantes asomos poéticos. ¿Ha muerto un poeta ? Sí, pero cubriendo su personalidad, diremos que ha muerto un gran crítico de arte.

Picasso en su final

4/10/1973, ABC

El gladiador herido. Ha muerto desafiando a la muerte, provocándola con sus nuevas doscientas telas recientes. Burlándola desde hace muchos años con suertes inesperadas. Pero la gracia en ese toreo trágico de la creación desaforada va unida al peligro. Y Picasso lo arrostra creando con hervor dionisiaco vida, más vida, en un exasperado frenesí. Sus obras, en los diez años últimos, parece que están hechas con prisa de fantasma que no quiere desvanecerse. Y sorprende al mundo. Y sorprende al mundo en sus más extremas formas, viéndolas en sus inmensos volúmenes, en sus grandes ojos triangulados o lagunares, en su inútil gigantismo. Apariciones a la vez ectoplásmicas y agresivas. Así mancha el pintor el lienzo; con rabia, con odio de despedida injusta, con algo de locura que quiere consignar lo que de fante descomunal tiene cada ser.

Nadie al final de su vida se va dando un portazo tan tremendo. Hasta su erotismo el último ultraje que el mundo le merece. Exactamente lo contrario de esa pintura que se vuelve de espaldas a la creación y sólo presenta esas abstracciones como ecos informes de «estados de conciencia». Al diablo la conciencia, dice Picasso. El quiere hombres duros, peludos, a

los que plantar como reyes en medio de sus cuadros. Y mujeres, muchas mujeres, todas extendidas, laxas, con la asepsia de su impudicia. O sentadas en ese mueble estúpido que es la mecedora. Líneas con punta de acero y pinceles con brocha empapada en unos colores -lo mismo da unos que otros, «yo cuando no tengo a mano el rojo empleo el azul»- que se abren como explosiones, en el lienzo y en la mirada. Pocos escoraios. Esto para los que «pintan bien», para las luces arregladas, para las cosas con volumen correcto y razonable. Pero Picasso nos las presenta planas, frontales, inmensas, con hipnótica mirada. Que eso es el hombre; redonda mirada de Picasso, que ahora seguirá sobrecogiendo a la Humanidad más allá de la muerte. Porque el resto más allá de la muerte. Porque el resto de la faz, ya sólo es el plano de esos ojos desorbitados. Y miradas desorbitadas son los temas últimos picasianos, lo mismo cuando pinta bodegones que cuerpos humanos. Después, las manos y los pies descomunales, consignando su masa, su calidad de apéndices inútiles y cuyo gigantismo parece que predestina al hombre a ser víctima de la tierra. Ellos encarnan su fatal pesantez, su ineludible tributo a la materia tonta. El hombre distorsionado, y no por un expresivismo unido al carácter, sino por no ser digno de la estatuaria perfección del Génesis. Con las mujeres reducidas a los grandes símbolos sexuales, con las cabezas de los hombres coronadas ahora con grandes chambergos que los hacen más espectrales.

¿Monótona esta última fase de Picasso? Sí. Como son monótonas las situaciones límite. El pintor ha sido víctima de colocarse en esa exasperación final. Y desde el borde de ese acantilado, ya sólo puede contemplar el abismo de la fealdad, de la estupidez, de la sensualidad y de la belleza también. Ya no puede apartar los ojos de ese abismo. Y de allí brotan esas criaturas desmesuradas; que sólo pueden ser modeladas por brazos de gigante. Y Picasso las aboceta, las redondea o las deseca, pero siempre en tamaños alpinos. Su genio no puede entretenerse en los relieves exactos, en detalles de claroscuro. Son cuerpos más que de arcilla, de yeso,

proyectados en masas elementales. Con colores irritados, pero a la vez con imágenes de una quietud inmensa y mineral. Ahora se ha ido amortiguando de episodios anteriores; ya ni la guerra, ni las bacanales, ni los caballo-doncella corneados. Con las masas de imponente y yesosa presencia en las que el color acentúa su pesantez, la inanidad de estos bloques inmóviles. Se exasperan las obsesiones, que ahora adquieren un carácter serial. Una repetición insistida. Una misteriosa alucinación le hace plantarse frente a la mujer con afán posesivo. Siempre en pugna; el mundo y esa su mirada dominadora que pellizca, estrangula, distorsiona y hace de las formas el envés genial de las reales.

Así se presentaban en su Exposición última en Avignon. Pero este de Picasso es un final exasperado aunque lógico, con esa febril persecución de los rasgos de una expresividad más intensa. Ahora, desde el dolor y la serenidad de su muerte, tenemos que contemplar el panorama mas fabuloso de la historia del arte. Desde esos apuntes ya agudos e incisivos de su infancia hasta este final, a través de una labor explosiva oceánica, dominando todas las técnicas, abrasando moldes. Iniciando todas –todas- las corrientes del arte contemporáneo. Recorriendo en una vida los que debieron ser varios siglos de Historia. Y rectificándose –devorándose- a si mismo muchas veces. Y tras los Jobs patéticos en los bordes de los caminos, los cuerpos troceados geométricamente del cubismo. Y tras, estos esquemas mentales con líneas angulares, las diosas en cuerpos dóricos y floreantes, cabe fuentes y mares. Ya cada primavera renovaba unos modos que eran lo más opuesto a las modas, porque su fecundidad era inextinguible, creando una nueva plástica donde se potencia la materia o se la ahila. Y un nuevo concepto de la cerámica que ha hecho abandonar los hornos tradicionales. Y con esa ingente, fabulosa labor de dibujante y grabador.

Nos atrevemos a asignar a esta calentura de creación una calificación ibérica. Expresionismo hincado en las mismas

raíces de nuestro arte, desde los dibujos de Numancia a las miniaturas mozárabes. Picasso tiene ese descontento trascendental, ese fondo de pesimismo desesperado, que caracteriza a tantos héroes de nuestra cultura desde el españolísimo Séneca hasta Goya. Con un cierto concepto ético que opone en rabiosa confrontación el bien y el mal El toro feroz que ataca carnicero con la boca y el caballo que alza el alto cuello corneado con inocencia de virgen. Pesimismo mediterráneo que en otro tiempo creó las naves negras y los dioses crueles de mitos feroces. Y que ahora ha nutrido la inspiración de este genio que ha conocido todas las glorías con que se puede honrar a un artista y que ha dicho sentenciosamente: «Se es siempre de su país». Picasso, al principio y al final, de su país, de España.

Ahora el surrealismo

25/VI/1975, *ABC*

He aquí una de las íntimas contradicciones del surrealismo (que preferiría mejor llamar subrealismo) que hoy es tema de la apasionada atención juvenil: el desenfreno imaginativo servido por la técnica más cerrada y concreta. El descrinamiento de la fantasía y los perfiles apoados y las superficies compactas. Las cosas representadas allí en una plástica quietud sobrecogedora y a la vez, voladoras y desbordadas, en espacios siderales u oníricos. Con materia muerta, pero manejada por la genialidad más viva y sanguínea. Con las telas con pesantez marmórea, aisladas las formas en silencios de campana neumática. Tacto frío el de su piel, no espectral, sino reseca. Las lejanías son lunares, las tierras con luz helada. Ello determina unas figuras que al estar sin atmósfera se destacan aristadas, terminando en su concreción. Conchas arrojadas a crepúsculos sin astros. No puede morir lo muerto. Pero sí es posible al sueño armar geologías crueles, inertes criaturas desaforadas.

Para el arte no hay más tránsito que el de la luz Y en esta luz calcárea, en esta hueca claridad, las cosas se sitúan con inalterable inmovilidad. No hay tiempo. Sólo espacio que al no estar limitado por los ocasos se nos aparece de sucesiones infinitas. Lejanías sin limitas, en una alta marea de profundismos horizontales.

Es éste un arte concebido en general más desde el color, desde la línea. Porque el color palpita siempre, sus límites son inestables y está unido a cosas vivas. Desde los incendios a las praderas. Por el contrario, la línea es siempre terminal, ciñe volúmenes, no caben en ella ni ardores ni sombras. En esa quietud funeral, la línea vive en la plenitud de su raya, en la eficacia casi cortante de sus ángulos. Se hunde precisa y limpia en la soledad de los espacios y sobre la tierra muerde las perspectivas como sobre un cobre.

¡Gran desolación la de este arte que termina en sí mismo, agotando las imaginaciones! Se ha situado sobre una época que ve en la contradicción la única contestación digna a sus estúpidos desafueros Pero su alteración no podía provocarse manejando una materia viva, pues con ella se hubieran creado monstruos. Era preciso estructurar formas fósiles, con la sequedad ya liberada del tiempo. Es esa subversión de la realidad, el trastrueque de formas, con el consiguiente trastrueque de sentimientos y de trascendencias estables, lo que ahora parte de nuestra juventud y suscita sus nostalgias hacia este movimiento. Una tierra sin rotación, unos dramas descabezados por el humor de una sociedad en la que se interfieren hombres y estatuas de escayola. Todo pulido, con sombras congeladas y rocas solas. Algo de la técnica pictórica del siglo XV, con sus imágenes enjutas, de un realismo estricto y desjugado.

¿Sus antecedentes? En Arcimboldo, en Magnasco y, singularmente, en Goya, en unos "Disparates" de un expresionismo surrealista, cuyas audacias no han sido superadas en nuestros días, como esa rama seca, de terco

avance, sobre la que hay sentada una humanidad de tenebroso humor. Con sus escenas fantasmagóricas que sólo pueden erguirse sobre tierra de astros muertos. Aunque elabore formas vivas, nuestro genial Dalí las endurece, reseca y reperfila en la oquedad del silencio y del vacío atmosférico. Aunque sus agudas figuras salten, siempre será en una luz polar. Otra concepción es la de los geniales dibujos de José Caballero, algunos de los cuales, como el de ese caballero medieval, pueden competir con Durero.

El programa del surrealismo era total. ¿Por qué la revolución ha de quedar recluida en el reino de las ideas? ¿Por qué las cosas no han de reclamar libertad para organizar- se según los caprichos desatorados de la imaginación?

El lema "El surrealismo al servicio de la revolución» no era inocuo. Intenta realizar la revolución de las formas, de la materia, de la estructura lógica del mundo que nos rodea. Pero una congruencia entre las formas truncadas y una técnica también alterada, disminuye el efecto subversivo de esta pintura. Por ello, se mantiene una técnica pictórica tradicional, de acento gótico, que provoca la ofensa al contemplador al verla utilizada para quebrar todo sensato realismo temático. Imágenes tan concretas como las de Patinir, pero modeladas por una fantasía desquiciada.

En realidad, el mundo del surrealismo es el de los «collages». Con tijeras de humor y de libertinaje, se recortan de grabados o de la vida misma, las más incompatibles ensamblajes. Ya de cosas o de personas. Aquí la fantasía no tiene límite. Y el susto de esa reunión de seres antagónicos, paraliza el comentario y ofende a la razón. Y esta ofensa a la razón razonadora, está muchas veces bien merecida.

No es Freud el causante de este trastorno orgánico de las cosas –ahora cerradas y turgentes–, pues la creación surrealista rebasa el ámbito de los sueños. Es un afán distorsionante y pesimista, el que descoyunta la normalidad y

une en un mismo perfil las cosas y las funciones más contradictorias. Todas ellas ya muertas, con la dureza de lo inerte y en una atmósfera de helada claridad. No hay evanescencia, no hay abstracción. Las cosas, como cadáveres obstinados, flotan en esa agua polar, de unas lejanías sin ocaso. Este arte responde no a una imaginación onírica, sino a un concepto distorsivo, desquiciado de la realidad. No se la elude como en otras fórmulas abstractas, sino se la cadaveriza. Pero este encararse con esa realidad alterada no es elusivo de la mejor técnica y de la más pura representación de los temas plásticos. ¡Cuánta pintura de Dalí puede alinearse junto a las obras maestras de todos los tiempos! Y esta perfección plástica aún presta una mayor pungencia, una más reperfilada claridad a ese mundo, nuevamente organizado –o recompuesto– en la mente del pintor.

Ha muerto en Madrid Juan Antonio Gaya Nuño

8/07/1976, ABC

Solitario, bravo luchador solitario, sin apoyos en la Universidad, en las Academias, en la Prensa, sin ningún halago oficial ni publicitario, sostenido sólo por su gran espíritu, Juan Antonio Gaya Nuño se ha ido dejando una obra colosal, magna en sus proporciones y en su contenido, fieramente fructífera, mostrando a la faz de España sus tesoros de arte conservados aún, los ya perdidos, y los a punto de perderse. En su último libro, "Historia de la crítica de arte en España", nos muestra su bibliografía ¡624 títulos! De ellos, 50 libros. Y esta producción titánica, realizada sin cátedra, sin ayudantes, sin el mínimo reconocimiento de esta gigantesca labor. Marginado en las Academias y en la enseñanza, sin siquiera las migajas de algunos de esos homenajes que con tanta facilidad se prodigan. Protagonista sólo de una obra que admirará el futuro. Y ello no sólo por su impresionante tarea erudita. Sino por la gran calidad de escritor que hay en Gaya.

Por su garra, por su sensibilidad, por una dicción cerrada y brava, por ese encararse con los problemas a rostro descubierto; desde su raíz, con las palabras más exactas y definidoras. Sin retórica, pero penetrado de la esencia del idioma, encontrando el giro exacto que merece cada situación, cada monumento, cada giro de estilo artístico, cada hombre. Porque Gaya consigue humanizar sus estudios y sus libros tan fundamentales como “La pintura española fuera de España”; “Pintura europea perdida por España” y la “Arquitectura española en sus monumentos desaparecidos”, reviven la sociedad y los hombres que hicieron posible esta definitiva erosión de nuestro tesoro artístico. ¡Qué inmensa nostalgia, mezcla de lloro y de rabia, el pasar las páginas de estos libros! ¡Y qué inmenso patriotismo el que ha animado a su autor a evocar lo que pudo ser la plenitud de España en sus artes, desaparecidos por una mezcla de incuria y codicia! Después –y antes– las publicaciones se suceden.

Es imposible su simple enumeración, abrumadora de títulos. Pero sí podemos decir que desde la antigüedad clásica a nuestros días, la genialidad de Juan Antonio Gaya Nuño ha abordado el temario artístico con una pasión, que es la principal característica de su prosa. Pasión por el arte, pasión por España, pasión por la justicia. Y en el fondo, Gaya, víctima de esa pasión. Lobo solitario que exaltaba y condenaba según su criterio apoyado en esa frenética independencia que lo mantenía alejado de cualquier favor oficial. Temas estéticos, críticos, históricos, que en cientos, en miles –varios miles– de páginas, colman su asombrosa producción. Con un magisterio auténtico, al enjuiciar el arte moderno.

Pero la calidad de escritor de Gaya no podía limitarse a tareas eruditas, aunque éstas tuvieran siempre un costado literario. Y sus libros de creación –“El Santero de San Saturio”; “Tratado de mendicidad”; “Historias del cautivo”, entre otros– son obras con huella viva en la literatura de

nuestro tiempo.

Gaya ha muerto en plena producción. Cuando su gran libro sobre Picasso está reciente en los escaparates de las librerías, cuando su polémica y exhaustiva "Historia de la crítica de arte en España" está con la tinta tierna. ¡Qué inmenso panorama el de sus proyectos –expuestos con entusiasmo hace pocos días– en relación con el arte en España. ¡Porque era España su torcedor y su amor! ¡Descanse en paz uno de los hombres más generosos, desbordado, entusiasta de todos los temas, entrañable, Juan Antonio Gaya Nuño!

Miró, el pintor

05/05/1978, *ABC*

Así, el pintor. Porque el otro, Gabriel. describiendo con fastuosidad hombres y paisajes recamados de pompas verbales, es la contradicción viva de Joan, cuyas pinturas son esencialidad pura, retracción a los balbuceos del alma. Balbuceos no por elementales, sino por inefables. Éxtasis que no aciertan a cuajarse en formas estables porque todo es aquí trémulo y en una aurora sin cuajar. Pero esta contradicción entre dos versiones mediterráneas del mundo es demasiado evidente, y todo lo fácil es desdeñable.

Miró, en sí mismo. Pero un «sí mismo» rectificado a través de sus años. Porque aquí está el Miró primero con su realismo infantilizado, con sus formas dibujadas con primor lineal. Compactas, pero tímidas. Con sus figuras y sus paisajes pintados con la simplicidad y candidez de un bordado. También sin que la tercera dimensión esté demasiado exhibida. Patente, sí, pero en una pura quietud. En una simplicidad que por su misma ingenuidad puede volatilizarse y quedar sólo su residuo en forma de algas estelares.

Y, tras esta etapa de convivencia con el arte que le rodea,

Miró, con caprichosidad de niño genial, se instala en atmósferas que sólo él conoce, y allí los astros, las larvas de formas, las intuiciones que zigzaguean y se desvanecen. Todo un universo a la vez submarino y celeste como visto a través de la campana neumática de un alma en la puridad de unos éxtasis de color.

No, no intentéis imitarlo. La originalidad absoluta no puede tener discípulos. Y este universo de Miró queda así flotando solitario y seductor en el arte de hoy.

Estos esmaltes vivos que no se inmovilizan en sus representaciones pictóricas, ¿flotan en el éter o en nuestra conciencia? No puede adscribirse Miró a esa manera pictórica de las abstracciones. Ciertamente que en sus pinturas no hay imágenes naturales, pero tampoco puras ideaciones ni simples armonías cromáticas. Hay allí un universo inestable, con formas iniciales de no sabemos qué flotantes criaturas sin esqueleto. Peceras cósmicas donde flotan y se agitan esos signos que, a veces, los sentimos también agitarse en nuestro espíritu.

No hay rayo solar, pues estos vermes de Miró, crueles o angélicos, no proyectan sombra, navegan por un éter mágico que, en definitiva, es el alma de nuestro pintor.

Cuadros, los de Miró, que a veces nos embelesan y a veces provocan un agudo malestar por esa aurora que no acaba de iluminar ni el mundo de la realidad ni nuestro mundo mental. Son alboradas en eclosión, atravesadas de unas formas inéditas, de una elasticidad que no sabemos bien si va a terminar en remates malignos o gloriosos.

Porque tampoco son absolutamente desinteresadas estas formas. Son los suyos unos signos en los que a veces se pueden intuir guiños humanos, terriblemente humanos.

¿Y por qué no conceder calidad mediterránea a estas visiones sin consolidar? Porque en las orillas de este mar han nacido

los mitos sombríos. Y Platón ve la realidad convertida en sombras fugaces. Y quizá no lejanos a este pesimismo están los símbolos de Miró, con sus púas, sus curvas sin cerrar, sus ruedas incompletas, sus ofidios malévolos.

Son raptos imaginativos, monótonos, sí, en la sucesión de sus cuadros, porque el pintor se ha estancado en su alma. Y hay una cierta grandeza en esta monotonía, en este deliberado extasiarse en las propias visiones mentales. Una de las seducciones de la obra de Miró es su carácter simbólico de no sabemos qué entidades humanas o malignas. Pero es lo cierto que este trasdós intelectual no nos interesa. Nos quedamos en el embeleso de la pura creación pictórica, en su alucinante atmósfera de no sabemos qué cielos, en esa originalidad total de formas integradas en un ambiente de luces inventadas.

No es una pura emoción cromática la de estos cuadros, pues hay en ellos tensiones dramáticas sumergidas en los colores más etéreos de toda la pintura. No es posible contemplar estos cuadros identificándose con ellos, como ocurre en el arte de todos los tiempos. Hay algo que nos distancia, que unas veces nos repele y otras nos atrae con seductor embeleso. Es un mundo distante del nuestro, pero que, sin embargo, lo sentimos hincado en nuestra sensibilidad y en algunas obras con cruel aguijón.

Hay, sí, en Miró -como ya hemos hecho notar- unas primeras etapas, como las de Prades y Montroig, y una figuración que encanta precisamente por una simplicidad de fondo dibujístico. Pero vaciemos estos cuadros como el de su «Ermita de Horta», y las líneas medulares son ya un prenuncio del Miró posterior.

Una mezcla de cartel y de madera tallada hay en esos retratos de la etapa primera. Es hacia 1924 cuando se desprende de toda intención imitativa y su inspiración crea esos casi seres sin madurar, pero no desprendidos de guiños humanos. Y brotan así en cielos inéditos esos ectoplasmas, vírgulas, estrellas que parecen sujetas por un hilo a la mano de un niño. Alma de

niño, alma de payés, siempre infantilizado. A veces con crueldad de niño furioso, pero inundando siempre sus cuadros de una candidez que es la nota que más repetidamente han señalado los críticos de este pintor.

El mismo Miró ha escrito que se siente obligado a expresar «todas las centellas de oro de nuestra alma». Con la inconsciencia feliz de un niño corta todo lo que le unía a la naturaleza real. Su inspiración asciende como un globo radiante a las puras efusiones del capricho. Todo es así ingrávido, aunque en este espacio floten medusas, invenciones microbianas, desequilibrados cometas. Y envolviendo a todo ello una atmósfera irreal y que, sin embargo, nos seduce. «Los ensanches de la imaginación», de que hablaba Goya, han llegado a su límite. No terminan en la nada abstracta, sino en una libertad absoluta: la de atreverse a una nueva creación con su espacio inédito y poblado de unos habitantes casi metafísicos. pero a la vez de parpadeo humano.

Alguna vez nos hemos referido a la relación formal entre el arte de Miró y las pinturas esquemáticas neolíticas españolas. En el libro del abate Breuil encontramos grandes semejanzas morfológicas. Y aunque ésta adecuación ibérica a esas formas ha sido señalada por algunos autores, nosotros creemos en el ineditísimo de Miró.

Más bien asignaríamos este arte a un tierno instante creacional, antes del sexto día, cuando no había ese paralelismo que crea el orden de nuestro mundo entre la Tierra y el Cielo. Cuando el universo, todavía sin endurecerse, permitía que por él volaran fantasías sin cuerpo macizo.

En el proceso actual del arte de Miró advertimos la tendencia a una magnificación de las medidas en los cuadros que adquieren así una significación mural.

Todo se agranda y se simplifica. Ya ha caído hasta el color, y sobre la blancura de la tela o de la nada se plasman esos

círculos y esas fosforescencias sin alusiones vivas, Grandes formas sin claroscuro, mudas, con la mudez de una inefabilidad elemental.

«Constelaciones» es el título que el mismo Miró puso a sus creaciones en 1940. Con el tiempo, esos asteroides se han ido haciendo más opacos y voluminosos. Ya la mirada no navega entre ellos, sino que la sujetan unas endurecidas superficies.

Tenemos que terminar este artículo aludiendo a los títulos que el mismo Miró puso a sus cuadros de otra época más feliz: pájaros, siempre pájaros. Mujeres evadidas. Diamantes y estrellas. Pero todo ello ha evolucionado hacia unas formas cuya monumental opacidad no sabemos si es de génesis o de astros ya muertos.

El “Guernica” de Picasso

16/05/1979, ABC

Colaborador ilustre, asiduo, de ABC, José Camón Aznar nos enviaba hace unos días, ya en el umbral de las intervenciones quirúrgicas que no pudieron impedir su muerte, este artículo, la última lección, que, como su extensa obra de intelectual, derrama un magisterio merecedor de todas las admiraciones. “El “Guernica” de Picasso” llegó a nuestra Redacción con una carta de Camón Aznar, de dos líneas mecanografiadas, como un «aforismo del solitario», que hoy, a las pocas horas de su fallecimiento, ofrece, en una combinación de fervor y despedida, emocionado interés: «...con este artículo –decía- me corto la coleta».

En todas las vidas de los grandes artistas hay algún cuadro central que resume su juventud y aventura el futuro. Cuadros como el de la «Rendición de Breda». De Velázquez, y la “Ronda de noche” -o de día, pues de ello no estamos seguros después de su limpieza-, de Rembrandt. Aquí está el Picasso emotivo y

humano de sus épocas primeras y el desquiciado, de un naturalismo arbitrario y feroz, de sus etapas finales.

Esta obra es el resumen de todo el expresionismo anterior de Picasso. Todo aparece aquí ululante y desenfrenado. Sólo se selecciona del mundo humano y animal lo que es capaz de furor o de pena. Como la leona herida de Asiría, todos los seres aquí reunidos tienen las piernas muertas y son las cabezas las que exhalan los abismos de dolor que han motivado este cuadro. En toda esta asamblea de formas exasperadas ha desaparecido la esperanza. Las cabezas parece que imploran hacia espacios vacíos. No hay cielo adonde asirse.

No hay en este gran friso ninguna parte muerta porque no se ha contado con la normalidad somática de la que, ni el mismo Goya en sus obras más exaltadas, no podría prescindir. Hay un gran viento de cabelleras, y presidiendo este conjunto, donde toda la angustia tiene su lugar, se levanta un toro prepotente, impasible, con la oreja como un cuchillo. Y en el cual se decanta y resume la idea que del toro ha mostrado Picasso en dibujos anteriores. El toro símbolo del mal. El toro carnicero que no ataca con los cuernos sino con la boca. Y frente a él, como en sus tauromaquias, el caballo de largo cuello casi femenino, casi muerto, siempre víctima. Y aquí también el caballo con la boca abierta en un relincho triste, expresando el pavor de la tierra. No preside esta composición un sol que todo podía iluminarlo, sino una bombilla triste, una luz que apaga los colores. Una vez más, el expresionismo es aquí pesimista, con el dolor exagerando los rictus normales. Es un viento terrero y bajo el que alarga este grupo con una horizontalidad que evoca las hojas muertas arrastradas por el otoño.

La expresividad de este gran lienzo se agudiza al prescindir del color que, en cierta manera, empastaría las formas. Quedan así estos blancos, grises y negros en su más aguda expresividad, con todas las líneas con viveza de nervios. Las formas se presentan así planas, sin más relieve que el que

brota de su misma violencia.

Conocidas son todas las incidencias del encargo y ejecución de esta obra, pero sí vale la pena recordar los numerosos apuntes que la precedieron, en los cuales las expresiones desoladas alcanzan un ápice de sufrimiento que no desvirtúa, sin embargo, los rasgos humanos y normales.

En el «Guernica», Picasso proclama una vez más su raíz hispánica al radicalizar los sentimientos y llevarlos hasta el último límite de sus posibilidades de representación. Por ello, este tremendismo ibérico es la aportación esencial y simbólica de Picasso al arte moderno. Aquí, a esta bombilla proletaria acuden para quemar sus alas todas las frivolidades estéticas. Es un arte terminal difícil de superar en el aspecto expresivo. La violencia de todas las expresiones ahorra su descripción, pues Picasso, con ferocidad no superada, ha trazado unas líneas que terminan en el infinito de la desesperación. Imploraciones, cabezas seccionadas, hijos muertos, miradas misteriosas, lenguas como balas o puntas de lanza. Todo ello se extiende en un amasijo sin pausas perspectivas en este magno cuadro que mide cerca de ocho metros de longitud.

Esta concepción unívoca de las expresiones lleva consigo el gravamen de un tono más cartelista que de obra reposada en las contemplaciones, pues en su total presencia todo es inmediato, incisivo y directo. Representa como el final de esa gran serie de grabados y dibujos en los cuales se apoyará siempre la genialidad de Picasso frente a cualquier disentimiento académico. La grandeza de este cuadro no puede limitarse a un momento episódico, pues el mismo Picasso declaró al periodista americano Jerome Seckler que este lienzo encarna la alegoría de la guerra, su pavor, su brutal angustia, presente aquí en ese caballo trágico que ocupa el centro del friso.

[1] Además del ya citado artículo de Concha Lomba, remito a otro donde yo mismo me he ocupado monográficamente sobre el tema (Lorente, 2010).

[2] Sobre la admiración que le profesaba Camón véase su artículo “El arte vivo de Eugenio D’Ors”, publicado en *ABC* el 14/09/1976.

[3] Ya en una reseña sobre una exposición de arte francés, publicada en *ABC* el 8 de junio de 1947, había declarado su decepción ante “una pobre crítica, tímida de ideas y de empeños interpretativos. Si el arte de las actuales exposiciones parece situado antes de la guerra de 1939, su crítica podemos holgadamente colocarla antes de la guerra de 1870. Se halla concebida en plena estética de Taine saturada de referencias al clima social y físico del pintor, a las reacciones provocadas por crisis históricas. Crítica externa, facilona, marginal en absoluto a la íntima textura de las creaciones artísticas”.

[4] Se refiere al film corto *Le Mystère Picasso*, realizado en 1956 por el cineasta Henri-Georges Clouzot (Niort, 1907 – París, 1977).

Entrega de los premios AACCA 2011

El 15 de marzo de 2012 a las 20h tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza la entrega de los premios AACCA 2011 en un acto público que comenzó con la lectura por parte del presidente, Manuel Pérez-Lizano, del comunicado aprobado por la Asamblea General Extraordinaria celebrada una hora antes

(ver acta en la sección correspondiente) y seguidamente se procedió a la entrega de los diplomas, diseñados por Fernando Alvira:

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística, a Vicky Méndiz por su exposición *Cosas que Perduran*, en la Sala Juana Francés, Casa de la Mujer, Zaragoza. Lo recogió la propia artista, de manos de Manuel Sánchez Oms, vocal de la Junta Directiva de AACCA.

-Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés al libro Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, escrito por Manuel Pérez-Lizano y publicado por Rolde de Estudios Aragoneses. Lo recogió Vicente Pinilla, presidente de Rolde de Estudios Aragoneses, de manos de Ana Puyol Loscertales, vocal de la Junta Directiva de AACCA.

-Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, al Museo de Teruel, por sus exposiciones, publicaciones, becas y demás actividades en este campo. Lo recogió Jaime Vicente Redón, director del museo, de manos de Fernando Alvira Banzo, tesorero de AACCA.

-Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición en 2011, a Santiago Arranz, por su gran exposición en la Lonja de Zaragoza. Lo recogió el propio artista, de manos de Desirée Orús, vicepresidenta de AACCA.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo, al Paraninfo de la Universidad de Zaragoza por sus exposiciones y oferta educativa que las complementa (catálogos, conferencias, talleres). Lo recogió Concha Lomba,

Vicerrectora de Proyección Social y Cultural de la Universidad de Zaragoza, de manos de Manuel Pérez-Lizano Forns, presidente de AACA.

Una nueva mirada de la ciudad

“Los graffiti nos hacen asistir con el gozo sensual del voyeur al florecimiento y fecundación de la flor, ver brotar el fruto, un fruto minúsculo y salvaje que aún porta el oro del polen en el centro de los pétalos. Y lo que aquí se desvela bajo la espontaneidad es una función viva, tan imperiosa y tan impensada como la respiración o el sueño. Cualquiera que sea la disimilitud entre las obras de arte, solamente la marca innata de esta función atesta su autenticidad. Ella es la que confiere categoría. El arte bastardo de las calles de mala fama, tan efímero como la intemperie, y al que una capa de pintura borra, se convierte en un criterio de valor. Su ley es formal, e invierte todos los cánones laboriosamente establecidos de la estética. Brassai: Minotaure, 1933.

El arte está ahí fuera, solamente hay que buscarlo. Levantar la vista, dar un paseo y ahí aparece. En cualquier calle, en el más abandonado rincón, se vislumbra un atisbo de color anónimo. A modo de las derivas urbanas dadaístas que consistían en dejarse llevar y no ser indiferente a lo que fuera apareciendo y así cambiar el modo de mirar. El arte urbano del siglo XXI nos propone unos nuevos recorridos por los que tantas veces hemos transitado y que ahora nos parecerán tan nuevos como propios.

Con esto no quiero decir que toda manifestación plástica urbana despierte algo en nosotros. Pero si permanecemos con los ojos bien abiertos descubriremos una nueva ciudad plagada de imágenes y mensajes. Una ciudad que nos invita a participar de ella.

Este es el caso, por ejemplo de **“El muro del Chocolate”** como lo llaman sus autores: ZIPPO, BHur, SOHE, DEMON, BAROK, HUE, ARES y CIRU.

A tan sólo 12 kilómetros, en la zona geográfica conocida como “Campo de Zaragoza” se encuentra la pequeña localidad de La Puebla de Alfindén. Dando un paseo pronto llama nuestra atención un recinto decorado con gran cantidad de *graffiti*. Éstos fueron realizados a lo largo del perímetro del campo de fútbol municipal durante todo el año 2011 principalmente por dos escritores veteranos como son HUE y SHER. Éste último aparece en ilustrando la portada del libro editado por Blanca Fernández y Jesús Pedro Lorente titulado *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Un claro ejemplo de la actualidad y del papel de gentrificación del *graffiti* contemporáneo. Junto a estas piezas destaca “El muro del chocolate”, realizado en noviembre del pasado año. Uno de sus protagonistas, el ya citado HUE, es un veterano escritor de *graffiti* con una gran actividad en toda la zona de Zaragoza, especialmente en La Puebla, donde reside, e Italia. Su pasión es pintar y hacerlo con otros escritores en grandes muros.

En este caso, el grupo de ocho escritores de *graffiti* que se juntó para decorar esta parte de la ciudad no forma ninguna *crew* o grupo estable, pero les unen muchos años pintando, un estilo similar y una gran amistad. Hay que tener en cuenta que el *graffiti* no va de la mano con la ilegalidad. En un principio fue un valor que en cierto modo sigue existiendo, sin embargo son muchos los que prefieren pintar con tiempo para poder desarrollar bien su estilo, sin prisas ni temor a ser perseguidos y multados. Para poder hacerlo, HUE solicitó

un permiso al Ayuntamiento de La Puebla quien le concedió, por plazos de tres meses renovables, la autorización para pintar en esta zona. Pese a la legalidad de este caso, muchos de los participantes expresan su deseo de no salir en las fotos y de que su nombre real no sea conocido. Ya que compaginan su actividad legal, incluso comercial, como es el caso de DEMON y otros, con otra más invasiva.

El muro está compuesto por ocho piezas con un fondo común, la imaginería de la película “Charlie y la fábrica de chocolate” que aparece aquí reinterpretada, sobre todo en los bastoncillos de caramelo y en los troncos de los árboles bicolores blancos y rojos tan de animación y que tanto han llamado la atención de otros escritores de graffiti de la ciudad. Sobre esta temática conjunta, cada autor ha desarrollado su firma al más puro estilo *graffiti* hip-hop como diría De Diego, o *graffiti* a la neoyorkina como definiría Abarca. El trazo rápido, la precisión de las líneas o la limpieza de las piezas, hacen de este un muro de calidad dentro del panorama aragonés. Aporta vitalidad, juventud y una nueva imagen a esta zona de La Puebla, que al menos por un tiempo pueden disfrutar todos sus vecinos.

Junto a las piezas con los *tag* o firma identitaria, la obra principal y de mayor dificultad es el realismo que realizó BAROK, conocido por ser el autor, junto a DEMON, otro de los participantes en este conjunto, del encargo para la fachada posterior del Museo Camón Aznar de Zaragoza en la que representan en gran formato un retrato de Francisco de Goya. En ella apreciamos como las texturas de los tejidos están muy bien realizadas, llenas de matices y de juegos de luces y sombras, algo difícil de conseguir con el espray. De este modo se aleja de la tendencia actual predominante de aplicar el color por capas yuxtapuestas que tanto nos recuerda a la estética japonesa del Ukiyo-e y que tantos artistas urbanos contemporáneos han adoptado.

El graffiti se caracteriza por ser un arte efímero. Esta

característica sigue presente en buena parte de los *graffiti* actuales a pesar de hacerse en zonas permitidas. Los propios autores cada cierto tiempo renuevan la imagen de las calles con nuevas temáticas e ideas. Con este acto permanecen ligados a esa tradición callejera de los iniciadores del *graffiti* contemporáneo allá por los años 70.

Este caso no es excepción, y es posible que este muro no permanezca intacto mucho tiempo.

Habitar lo público: Estrategias artísticas para la mejora de la funcionalidad y el uso ciudadano de los espacios públicos urbanos

1. Modos de habitar. Introducción a la percepción social de los espacios públicos urbanos.

No cabe duda que los espacios públicos están diseñados para ser habitados, para constituirse como núcleos de encuentro ciudadano. Si bien es cierto que los usos específicos de los mismos dependen de muchos factores, tales como su situación dentro del enclave urbano, estructura o perfil al que van dirigidos, también lo es que existe una serie de cuestiones que permiten establecer unos usos concretos frente a otros. Se trata, por tanto, de identificar las distintas posibilidades para poder establecer una serie de criterios que permita

fomentar su habitabilidad y uso responsable. Espacios que necesariamente ven completada su función en la medida en que son vividos y recorridos por aquellos que los frecuentan, que permiten potenciar valores como la sociabilidad o la integración y que, por tanto, superan el espacio físico que ocupan para convertirse en puntos clave de la vida de una ciudad o pueblo determinado.

Aunque el espacio público es un espacio abierto a todos, por lo menos en teoría, la práctica revela que ciertos sectores de la población suelen utilizarlo con más frecuencia que otros. Esto sirve de factor diferencial entre el individuo que transita de un lugar a otro y el grupo que *ocupa* un espacio durante un tiempo determinado.

En los espacios urbanos arquitecturizados -edificios o plazas- parece como si no se previera la sociabilidad, como si la simplicidad del esquema producido sobre el papel o en maqueta no estuviera calculada nunca para soportar el peso de las vidas relacionadas que van a desplegar ahí sus iniciativas. En el espacio diseñado no hay presencias, lo que implica que por no haber, tampoco uno encuentra ausencias. En cambio, el espacio urbano real -no el concebido- conoce la heterogeneidad innumerable de las acciones y de los actores. (...) Espacio también en que los individuos y los grupos definen y estructuran sus relaciones con el poder, para someterse a él, pero también para insubordinarse o para ignorarlo mediante todo tipo de configuraciones autoorganizadas (Delgado, 2004:8)

Esta diferencia entre individuo y grupo ahonda en ese concepto social del espacio público que se da sobre todo en las plazas del entramado urbano en las que un conjunto de personas, unidas por un uso determinado, se interrelacionan entre sí. Son personas que, por otra parte, se ven obligadas a compartir el espacio en el que se encuentran a la vez que necesariamente tienen que respetar los usos distintos que otros grupos hacen de ese mismo lugar. Relaciones en las que surgen a menudo

pequeños o grandes conflictos, que tienden a ser resueltos por medio de acuerdos tácitos.

Estos pactos cotidianos son implícitos y además no son fijos, son dinámicos, se están siempre renegociando entre las personas y grupos sociales con intereses, valores e identidades diversas y cambiantes. Ninguna normativa o regulación administrativa puede sustituir estas negociaciones; de otra manera, el espacio público perdería toda vitalidad (Aramburu, 2008:147).

En cualquier caso, un factor determinante en la resolución de dichos conflictos es la voluntad política que da forma a los espacios públicos y que, de esta manera, establece prioridades de uso, influenciando en gran medida la convivencia y habitabilidad de los mismos.

2. Aproximación a los aspectos que influyen en la habitabilidad de los espacios públicos urbanos.

Actualmente la vida que recorre los grandes centros urbanos está cada vez más potenciada hacia lo privado y este hecho es algo que se está empezando a adueñar, así mismo, de ciudades con menor número de habitantes que, históricamente, habían logrado mantener unos usos de lo público en el que los ciudadanos se sentían más a gusto. Dependiendo de la concepción del espacio y de las infraestructuras que lo conforman se priman unos usos frente a otros y, por tanto, un perfil específico. Si partimos del hecho de que normalmente los usuarios de estos espacios son personas que, de alguna manera, tienen menos posibilidades o medios para acceder a espacios privados de sociabilidad, donde el consumo es un factor discriminador, se puede comprender cómo las plazas públicas y los espacios de encuentro están mayormente habitados por personas mayores, niños, jóvenes, padres con hijos pequeños, inmigrantes y personas sin hogar.

Teniendo en cuenta que cada uno de estos grupos realiza distintas actividades se puede comprender cómo la presencia o ausencia de determinados complementos urbanos posibilitan el uso o no de alguno de ellos. Es decir, un parque o plaza con un número considerable de bancos y árboles potenciará el uso por personas mayores, así como un espacio que incluya columpios y zonas de juego fomentará la presencia de niños pequeños y de sus respectivos padres. Estos son dos de los ejemplos más comunes pero existen multitud de uso que pueden ofrecer estos lugares de encuentro que deberían beneficiarse de una diversidad mayor de la que normalmente puebla nuestras plazas, calles y parques.

Su reivindicación como lugar por excelencia de aprendizaje de las capacidades cívicas y del desarrollo de la vida ciudadana constituye una reflexión muy lúcida acerca de la relevancia de la dimensión espacial en el análisis sociopolítico (Luz Morán, 2007:22).

Pueden establecerse alternativas de uso criterios eventuales o efímeros que permitan flexibilizar los espacios y, consecuentemente, su uso, para mejorar la vida social y cultural de una ciudad o pueblo y compensar las carencias de una sociedad que encuentra cada vez más su ocio en los espacios privados de consumo.

De la misma forma que una determinada proyección de este tipo de espacios potencia unos usos concretos también funciona, en algunas ocasiones, como motor de exclusión social. Existe una serie de grupos cuya presencia es vista como amenazadora o peligrosa, lo que presupone que existe una serie apropiaciones de lo público que están más permitidas que otras. No cabe duda que unos niños jugando con un balón se apropian de un espacio dificultando cualquier otro uso del mismo mientras dure esa actividad. ¿Qué ocurre cuando esa apropiación parte de personas sin hogar, inmigrantes o jóvenes bebiendo en la calle? Esta pregunta plantea un debate sobre si es lícito restringir determinados usos, o mejor dicho, el acceso de

determinadas personas a lo público. Si se parte de que el principio regulador de acceso empieza por el respeto hacia los demás podría decirse que el uso de lo público queda restringido a aquellas personas que interfieren y se apropian de un espacio de todos, pero en muchas ocasiones estas cuestiones ponen de manifiesto actitudes de estigma y marginación.

Hay una clara relación entre la calidad y el tamaño de la vivienda y el uso del espacio público. En general los pobres dependen, necesitan y utilizan el espacio público mucho más que los ricos. El espacio público no se puede tratar como una república independiente, sino en relación con una red de espacios (públicos y privados) y un marco social más amplio(Aramburu, 2008:146).

Cabría esperar que la diversidad de nuestras calles y plazas fuera un punto de partida para educar en la tolerancia e interiorización de las diferencias, ahora bien, esto es difícil si, cada vez más, los lugares públicos están concebidos para acoger a unos tipos muy determinados de personas.

Por otra parte, se corre el peligro de que a la vez que se intenta acabar con fenómenos como la indigencia en parques y plazas se acabe también con otros usos de personas que suelen habitar dichos lugares. Como ejemplo podría citarse el mobiliario urbano que se está utilizando en las remodelaciones de espacios públicos desde hace unos años: asientos sin respaldo que intentan resultar incómodos e inhóspitos y que, de paso, también imposibilitan que las personas de la tercera edad pueblen estas plazas concebidas como “espacios sin alma”, plazas inhabitadas que únicamente establecen espacios abiertos de transición entre calles o lugares para acoger los más insignes edificios institucionales. Sin duda, la intervención política para paliar la situación de las personas sin hogar debe ser mucho más compleja que tratar de apartarlos de lo público en una maniobra que recuerda mucho al dicho “lo que no

se ve no existe". Tiene que abordarse como un problema social que necesita una intervención multidisciplinar y una voluntad real de mejorar de forma permanente la situación de las personas en peligro de exclusión.

Entender la exclusión como un proceso social de carácter multidimensional implica introducir en el análisis de una manera preferente la variante espacial. El territorio es percibido, entonces, no como el soporte imprescindible sobre el cuál identificar las situaciones de pobreza y vulnerabilidad, sino como un factor activo, fundamental para comprender en toda su complejidad la génesis y la evolución de los procesos de exclusión social. Procesos que, en las ciudades, deben ser entendidos y vinculados a las nuevas dinámicas de diferenciación socioespacial (Díaz et al., 2003:160).

De la misma forma, los jóvenes tienen que poder encontrar alternativas que no sean consumir en locales comerciales a un precio considerablemente mayor y en unas condiciones de calidad cuanto menos cuestionables. De forma similar al caso anteriormente expuesto, negar la realidad no hace que deje de existir y se impone buscar otras soluciones no basadas en los intereses comerciales.

Habría que tener en cuenta, así mismo, la variable temporal ya que en muchas ocasiones, estas circunstancias que teóricamente se consideran incompatibles, no coinciden en el tiempo, por lo cual dicha incompatibilidad podría quedar anulada por la especialización funcional del espacio que conlleva que distintas personas lo usen en horarios diferentes. Ahora bien, para que esto ocurra y se fomente el uso del mayor número de personas posible, es necesario que se den las condiciones para que esto pueda suceder. Cuestión que, necesariamente, tiene que incorporar al diseño de los espacios una multitud de perfiles que posibilite diversas prácticas de habitabilidad de lo público.

3. Propuestas de adecuación para un espacio de todos

Teniendo en cuenta que los sectores sociales que más uso hacen de los espacios públicos están caracterizados por una gran diversidad, las propuestas que se exponen van dirigidas a mejorar dicho uso y a crear una actitud integradora y tolerante de su disfrute.

Si bien es cierto que las características específicas de las distintas ciudades y pueblos imponen un uso diferente de lo público y, por tanto, una configuración que atienda esas diferencias, es posible partir de determinados aspectos generales susceptibles de ser aplicados en contextos concretos según las necesidades que impongan sus particularidades. Espacios diseñados para lograr una convivencia con los menores conflictos posibles con una voluntad de potenciar y educar en la diversidad.

Si se observan los diseños de las plazas y parques de carácter esencialmente urbano que en los últimos años han venido a reformar o reemplazar espacios trazados mucho tiempo atrás, se puede ver cómo existen una serie de características comunes en su construcción. Se trata de espacios con voluntad de integrar zonas diáfanas, en los que el mobiliario urbano, cada vez más escaso, tiene un corte más minimalista (con las implicaciones que esto conlleva en cuanto a su uso), poca presencia de elementos vegetales y una preferencia por ciertos materiales de carácter frío e inhóspito que reducen considerablemente el tiempo de estancia y disfrute en estas zonas, supuestamente, destinadas a las personas.

Si se analizan las necesidades de los ancianos, uno de los sectores sociales que suelen poblar estos espacios, en lo que a “ocupación” de lo público se refiere, podemos señalar algunas consideraciones fundamentales. En primer lugar, se requerirían unos asientos cómodos que permitan la permanencia de personas con unas capacidades físicas reducidas. En segundo lugar, que dichos asientos cuenten con sombra capaz de

resguardar del sol en épocas de calor y que también, en los momentos más fríos, permitan la exposición solar que mejore la sensación térmica. Suele ocurrir, que con una voluntad de contemporaneizar el aspecto de las plazas, se caiga en un estilo reduccionista y minimalista que olvide que la función principal de los bancos es proporcionar asiento y que las superficies uniformes libres de elementos, además de conferir una sensación de amplitud que genere espacios de tránsito en cascos urbanos caracterizados por estrechas calles, también viene a disminuir la habitabilidad de los mismos.

Existen, así mismo, otras opciones pensadas para las personas mayores que intentan mejorar la calidad de vida de las mismas y que desde el punto de vista económico no suponen un gravamen para las arcas municipales. Un ejemplo son unos pequeños pedales incrustados en el suelo en la base de los bancos destinados a que, mientras se relacionan con otras personas, realicen un pequeño ejercicio físico que mejore su movilidad. En esta medida, también puede encontrarse otro tipo de estructuras destinadas a mejorar distintas capacidades motoras y de coordinación. De la misma manera que existen las zonas de juego para niños, esta opción que está empezando a ser implantada en las plazas y parques de algunas ciudades españolas, refleja una necesidad social: cómo el envejecimiento de la población, sobre todo en zonas urbanas, implica una nueva forma de estar en lo público. El objetivo es potenciar un tipo de actividad física que la vida en la ciudad no suele permitir o que, por lo menos, reduce considerablemente.

Estamos acostumbrados a cuestionar el modo en que adolescentes y jóvenes suelen ocupar los espacios públicos, en la medida en que, en ocasiones, se apropian de ellos sin tener en cuenta las normas de convivencia implícitas que existen a la hora de compartir lo público. Es cierto que el ocio juvenil puede dejar tras de sí un rastro de desperdicios, ruido a su alrededor y desperfectos en los casos más extremos. También lo

es que esta situación no mejora cuándo es simplemente trasladada de escenario, de lo público a lo privado, sin más planteamientos que permitan un ocio alternativo en condiciones de sociabilidad. Es necesario identificar las estrategias que permitan que esa translación al ámbito privado no lleve consecuentemente unido un menor uso o participación de lo público. Para ello se hace imprescindible dotar las zonas públicas con una serie de elementos específicos, basados en una percepción real de la juventud contemporánea, ya que ni las zonas de juego para niños, ni las estructuras pensadas para la tercera edad se adaptan a sus necesidades concretas.

Una posible propuesta es que algunas zonas públicas incorporen un sistema municipal de envío de datos sobre redes computacionales, espacios Wi-Fi libre que permitan que los jóvenes utilicen estos espacios con otras finalidades. Esta opción, también económicamente posible, incorporaría como ventaja posibilitar el uso de Internet de forma grupal.

Las ciudades están en continua transformación. La creciente y rápida asimilación de dispositivos tecnológicos en el espacio urbano junto con los avances en la computación ubicua y tecnologías móviles hacen aflorar cómo las ciudades responderán a tales transformaciones. (...) ¿Cómo podemos combinar urbanismo y arquitectura con información y redes de comunicación de una manera efectiva que no suponga el deterioro de las relaciones de los ciudadanos con el entorno (Boj &Díaz, 2008:42).

Actualmente muchos jóvenes están conectados entre sí a través de redes sociales que implican una separación física, cada uno en el ordenador personal instalado en su espacio doméstico. Esta opción permitiría un lugar de encuentro en el que las relaciones entre ellos implicarían necesariamente una sociabilidad real y, además, en régimen de convivencia con otros sectores sociales, lo cual permitiría fomentar actitudes integradoras y de respecto al otro.

En lo que a las zonas de juego infantiles se refiere, a pesar de ser espacios que llevan mucho tiempo funcionando de forma similar, hay que tener en cuenta que los requerimientos de los niños han ido cambiado a lo largo del tiempo. Es por esto, por lo que se pueden establecer propuestas alternativas de carácter temporal que posibiliten reformular este tipo de espacios. Una propuesta de gran interés es la llevada a cabo por Clara Boj y Diego Díaz bajo el título de "Hybrid Playground". Este proyecto se encuentra en fase experimental.

Trata de la integración de herramientas y estrategias de juegos físicos y videojuegos en los parques infantiles. Se basa en el concepto de "ciudad híbrida", entendido como el resultado de la transformación de los actuales modelos de percepción y vivencia de la ciudad a partir del efecto de la integración de sistemas tecnológicos en el espacio público (Boj & Díaz, 2009).

Teniendo en cuenta cómo el ocio de los más pequeños cada vez está más orientado a recursos electrónicos como los videojuegos, los autores proponen la transformación de un parque infantil en un juego interactivo, potenciando, de esta manera, las relaciones de colaboración entre los niños. Para ello colocan un sistema de sensores en las estructuras de juego. Dichos sensores envían señales de movimiento a una PDA en la que transcurre un videojuego y que cada niño lleva a modo de brazalete mientras juega en equipo. Las instrucciones del juego van apareciendo en la PDA a medida que éste avanza y, de este modo, los niños juegan a un videojuego mientras utilizan los elementos del parque (toboganes, columpios, balancines, etc...). Una forma de acabar con la individualidad y el sedentarismo relacionados con los juegos de carácter tecnológico que, además, se vinculan siempre al espacio privado, ofreciendo una alternativa muy lúdica que incide también en valores de tipo pedagógico.



Fig. 1. Clara Boj y Diego Díaz, “Hybrid Playground”, 2008. (Boj&Díaz, 2008:45,47)

Más allá de lo aquí planteado estarían todas las consideraciones relacionadas con los medios locativos puestos al servicio de las prácticas culturales que plantean *derivas* de gran interés en consonancia con la sociedad contemporánea. Se considera que estas cuestiones, a pesar de su relación con lo planteado en esta investigación, tendrían que ser concretadas en otro análisis que aborde en profundidad la complejidad de este tema.

4. Cuando el arte toma la calle. Estrategias de carácter artístico destinadas a mejorar la habitabilidad de los espacios públicos.

Un recorrido por plazas y espacios públicos de los pueblos y ciudades españolas pone de manifiesto que, en muchas ocasiones, las aportaciones de artistas han sido entendidas desde una perspectiva estética que viniera a fomentar una iconografía basada en un uso particular de la memoria

histórica. Las posibilidades de intervención desde lo artístico en lugares públicos son muy amplias y, sin duda, superan ese aspecto secundario-ideológico al cual han sido relegadas. Hay que intentar, entonces, reflexionar sobre lo ya existente para encontrar los logros y aciertos de dichos lugares y proponer opciones que potencien la idea de espacios dinámicos y multifuncionales en los que sus habitantes logren involucrarse a través de experiencias compartidas. Espacios en los que relacionarse, que ayuden a fomentar fines lúdicos, pedagógicos y de educación ciudadana. Una posibilidad para acercar las manifestaciones artístico-culturales a la sociedad sería crear un calendario de intervenciones de carácter efímero en espacios públicos que complementen las ya existentes (puntuales), ligadas en la mayoría de las ocasiones a fiestas tradicionales. Si bien estos festejos tienen su interés en la medida en la que perpetúan las costumbres e historia que dotan de peculiaridad a la cultura de nuestro país, el hecho de combinarlas con otras propuestas culturales de carácter más contemporáneo, permitiría mostrar nuevas perspectivas del entorno conocido y abrir la mente a otras opciones artísticas.

Una parte de las manifestaciones artísticas desarrolladas en las últimas décadas tiene como objetivo la utilización del espacio público como soporte para sus intervenciones. Los espectadores, más allá de la pasividad característica de la contemplación del arte de otras épocas, participan e interaccionan, de forma que este tipo de manifestaciones se convierten en lugar común de reflexión cuestionando el elitismo con el que está asociado, en ocasiones, el arte contemporáneo. Dado el carácter dinámico de estas aportaciones, así como su capacidad para convertirse en vehículos de información, reflexión e interacción, su carácter democratizador y la posibilidad de llegar a multitud de personas, habría que tener en cuenta cómo los espacios públicos son capaces de adaptarse temporalmente, transformarse y convertirse en lo que Douglas Crimp denominó *museo sin paredes*.

Utilizar el espacio público como contenedor o soporte de propuestas artísticas temporales es una manera de rentabilizar un espacio ya existente y dotarlo de multifuncionalidad. Son muchas las plazas que adquieren un papel de espacio de tránsito, por las que los ciudadanos pasan a menudo en sus recorridos habituales pero no permanecen en ellas. Dichas zonas públicas serían las más adecuadas para albergar este tipo de propuestas que permitirían acercar el arte contemporáneo a la sociedad e implicar al espectador en la obra posibilitando su participación. Intervenir lo público implica dejar a un lado la concepción del arte como reducto de unos pocos y ampliar su radio de acción y difusión a la población en general, rompiendo fronteras disciplinarias propias de paradigmas estéticos asociados a los roles tradicionales del arte.

En este sentido destacan las propuestas de Todo por la Praxis, colectivo multidisciplinar que lleva desarrollando proyectos de intervención temporal en lo urbano desde finales de la década de los 90. En su proyecto "Banco Guerrilla" (2011), pretenden reivindicar el uso de un mobiliario urbano capaz de permitir que el espacio público sea un lugar de encuentro e interacción ciudadana.

El espacio público está sometido al consumo y reducido a gestionar el tránsito de los ciudadanos. El exceso de limitaciones hace que la ciudadanía esté abandonando su uso como lugar de encuentro. Sin embargo, existen manifestaciones espontáneas que mediante la apropiación del espacio público responden a este estrangulamiento, a estas reglas impuestas por el urbanismo planificado (...) Este proyecto reflexiona sobre esta cuestión, sobre la importancia del mobiliario como articulador de dinámicas sociales más allá de las puramente consumistas. Por lo que se plantea una metodología de working progress para crear espacio de experimentación y reflexión. (López Munuera, 2011)

Para ello realizan prototipos de mobiliario urbano efímero, contruidos con elementos reciclados como señales de tráfico o cubos de basura, que son instalados temporalmente por medio de intervenciones en solares de la ciudad de Madrid. De esta forma proponen unos espacios flexibles capaces de adaptarse a las necesidades sociales, fomentando la interacción de las personas y cuestionando la rigidez de muchos de los espacios urbanos contemporáneos.

De gran interés es, así mismo, el proyecto “Esta es una plaza”.

El proyecto consiste en la elaboración de un plan de autogestión vecinal con carácter temporal del solar con una actividad principal de huerto comunitario. El proyecto quiere crear un espacio público que sea confortable y donde se puedan desarrollar actividades lúdicas, culturales, educativas y ambientales, que ayuden a la interacción. La finalidad del proyecto es facilitar los procesos de ciudadanía activa, mediante la participación activa y consciente de los vecinos en la gestión de los espacios públicos (Todo por la Praxis, 2011)

Partiendo de la construcción de un elemento polivalente de carácter efímero construido con materiales reciclados que permiten el bajo coste, el fácil montaje y sostenibilidad, dotan al espacio seleccionado, un solar en la calle Doctor Fourquet en Madrid, de una estructura en la que desarrollar una serie de actividades que sean el reflejo de la demanda social de las personas que viven en dicho entorno. Lugar en el que realizar talleres donde se lleven a cabo labores de autoconstrucción de mobiliario según los requerimientos de los usuarios de la plaza y puesta en marcha de cursos y proyecciones que dinamicen cultural y socialmente un espacio capaz de convertirse en el fiel reflejo de las necesidades concretas de un contexto determinado.

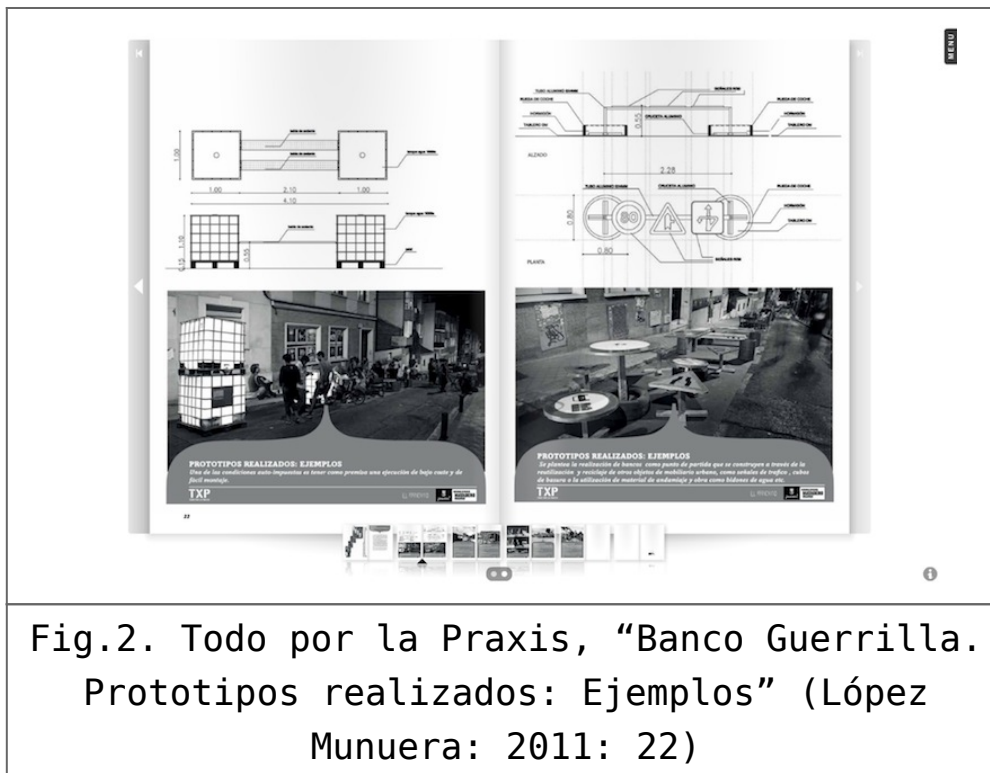


Fig.2. Todo por la Praxis, “Banco Guerrilla. Prototipos realizados: Ejemplos” (López Munuera: 2011: 22)

El colectivo Arquitectura Expandida ha realizado intervenciones similares que inciden en la necesidad de adaptar el espacio público a las necesidades ciudadanas, de flexibilizarlo a través de elementos efímeros capaces de dotarlo de los requerimientos específicos de un contexto espacio temporal concreto. Proyectos como “El Dorado se mueve, el Dorado es aquí”, “Deambulante con Ledanía” o “Viv (id)ero” inciden en una metodología colaborativa en red basada en *microlaboratorios* urbanos en los que reflexionan, a través de la acción directa y en el desarrollo de prototipos urbanos, sobre los aspectos político sociales que el entramado urbano pone de manifiesto.

Maider López, artista donostiarra, también ha profundizado a través de sus obras e intervenciones, en la utilización de estrategias de carácter artístico capaces de modificar los espacios urbanos. El proyecto “Football Fiel” (2007) consistió en dibujar un campo de fútbol en la plaza del museo de Sharjah, de tal forma que dotaba de una nueva funcionalidad a la plaza a la vez que incluía el escaso mobiliario urbano existente a las “reglas del juego”. Aquellos que quisieran

utilizar este campo tendrían también que respetar e incorporar los elementos del entramado urbano a sus acciones, a sus juegos y movimientos. Otro de sus proyectos, “366 sillas”, desarrollado en las plazas de la Villa y de las Descalzas de Madrid, durante la edición de la Noche en Blanco de 2007, la artista distribuye 366 sillas de camping por las dos plazas citadas de tal forma que el espacio queda dispuesto para ser usado, con el objetivo que ella misma describe: “el uso de la ciudad crea espacio público”. La distribución de las sillas marca, así mismo, la posibilidad o no, de interacción entre sus ocupantes y el establecimiento de grupos sociales que, por otra parte, queda modificado por el propio uso del soporte, una silla de camping, que permite ser desplazada por quién la ocupa en función de sus intereses y necesidades.

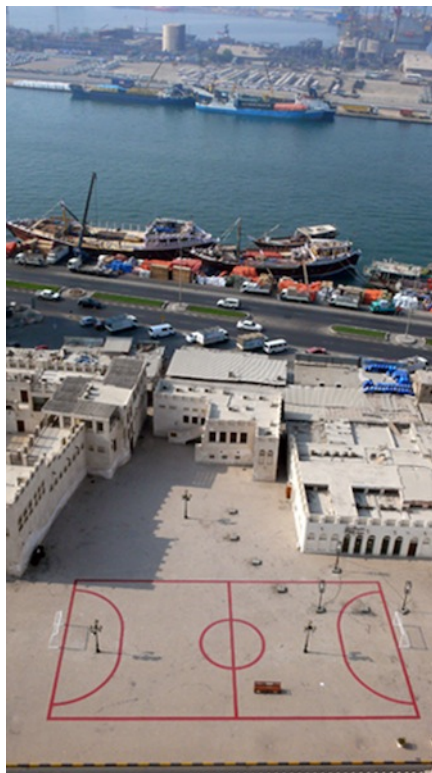


Fig.3. Maider López, “Football Field”, 2007. Emiratos Árabes

(<http://www.maiderlopez.com/portfolio/campo-football-bienal-de-sarjah-2007-emiratos-%c3%alrabes/>)

Inquietudes similares se pueden observar en las obras de Paulo Aillapán. “Zona de Juego” es un proyecto llevado a cabo en el año 2007, en varias plazas de Madrid en las que, con la participación de aquellos que hacen uso de este espacio y

participan en este tipo de juegos, niños en la mayoría de los casos, se expandía una cancha de fútbol portátil y se invitaba a que jugaran en ella (<http://zona-de-juego.blogspot.com/>). La plaza permanecía intervenida un día, en el que se priorizaba una funcionalidad concreta, con un destinatario también determinado por la acción que se llevaba a cabo, que se agrupa, convive e interacciona en base a un interés común. Este mismo artista desarrolló el proyecto “Plaza móvil” (2006) en el que creó una estructura desmontable y fácilmente trasladable de un lugar a otro, compuesta por una serie de elementos que permitieran una mejor estancia en aquellos espacios públicos que debido a las características de su configuración y mobiliario urbano, no la permiten. Compuesto por una moqueta, cojines, asientos y otros elementos, este “carro transportable” estuvo configurado en un primer momento para mejorar las condiciones de estancia de los indigentes, aunque posteriormente sirvió a otro tipo de usuarios.



Fig.5. Santiago Cirugeda, Ocupación temporal de solares. Centro histórico. Sevilla. 2003-2004

(<http://unlaboratoriodeformas.blogspot.com/2011/05/intervencion-recetas-urbanas.html>)

Por su parte, Santiago Cirugeda investiga a través de estrategias de ocupación e intervención urbana, en temas como la arquitectura efímera y sus múltiples posibilidades de transformación en lo urbano. En sus proyectos, no carentes de polémica, en los que la participación ciudadana en los procesos de decisión sobre asuntos urbanísticos se convierte en uno de sus objetivos fundamentales, propone soluciones al problema de la vivienda o la adecuación de los espacios públicos urbanos a los requerimientos de sus habitantes. Sus *Recetas Urbanas* suelen ser golpes a la moral impuesta, al uso restrictivo con el que la voluntad política suele configurar muchos de los espacios públicos y a las leyes que imponen un uso determinado de los mismos.

Otros colectivos y grupos trabajan desde estrategias de carácter artístico por mejorar la habitabilidad de los espacios públicos de nuestras ciudades: *Sin Estudio*, *Straddle*, *Conceptuarte*, *El gato con moscas*, *La Creactiva*, *Habitat sin fronteras*, *Proyecto aSILO*, *estonoesunsolaro* redes como *Arquitecturas Colectivas* o *Colectivos en la red* entre los más destacados. La mayoría de ellos con intereses, objetivos y metodologías comunes que ponen de manifiesto algunos problemas de la configuración urbanística de las ciudades actuales y la necesidad de intervención sobre ellos. Este tipo de prácticas aportan soluciones para mejorar la vida de sus habitantes y cambiar los puntos de vista de aquellos que recorren estos espacios día a día y ven materializadas sus necesidades cotidianas que surgen en un lugar compartido. Muchos de estos grupos y colectivos actúan en coordinación con las asociaciones vecinales que habitan en el entorno de los espacios intervenidos. De esta forma los ciudadanos toman la palabra, crean una postura crítica y cuestionan aquellas medidas políticas que separan los espacios públicos de la ciudadanía.

Sólo permitiendo que la ciudad se describa a sí misma a través de sus ciudadanos y sobre sistemas adaptados a normativas y

principios accesibles, posibilitaremos que todas las personas puedan percibir la ciudad en toda su complejidad, y que ésta no se deteriore como insustituible escenario comunicativo. (Pajares et al., 2008: 171)

El tipo de propuestas planteadas son una aproximación a los resultados de la investigación que se está llevando a cado y, por supuesto, existen muchas otras formas alternativas que implican una mejora en la habitabilidad de los espacios públicos. La selección mostrada pretende poner de manifiesto las múltiples opciones que pueden producirse a través de estrategias artísticas. Cuando la creatividad y la voluntad se unen al interés por habitar un mundo mejor, es posible, aunque sea temporalmente, transformar la configuración urbanística de ciudades y pueblos teniendo en cuenta a todos y cada uno de sus habitantes.

Juan Antonio Gaya Nuño y los problemas de la crítica de arte

Los llamados críticos, una raza de monstruos de buena fe y entusiasmo, tan joviales y pánicos como los centauros picadores de Picasso, tan alados como los purísimos ángeles de Doménico Greco. (GAYA NUÑO, 1951: 39)

De esta forma se refería Juan Antonio Gaya Nuño (Tardelcuende, Soria, 1913 – Madrid, 1976) a los críticos de arte en un texto de 1951, mostrando la parte amable de su relación con una disciplina que cultivó con dedicación durante toda su vida,

pero con la que también tuvo numerosos desencuentros.

Gaya Nuño, que se consideraba tanto historiador como crítico, mantuvo a lo largo de su trayectoria el propósito de aunar estas dos ramas del análisis de la obra de arte. Su intención fue la de hacer historia del arte contemporáneo y crítica del arte antiguo, movido por una concepción unitaria y universalista del arte, en la que la calidad de una obra no se juzga por su procedencia o su cronología. De esta manera, procuró estudiar a los artistas contemporáneos como si fueran del siglo XVI y a los del siglo XVI como si fueran contemporáneos, teniendo como práctica habitual la comparación de los artistas contemporáneos con los del pasado y viceversa.

Pero será al arte de su época a lo que Gaya Nuño dedicará la mayor parte de su tiempo y esfuerzos. Pese a su amplio campo de interés, -escribió obras fundamentales sobre artistas como Velázquez, Murillo, Zurbarán o Goya y documentados estudios sobre museos, además de participar en los más importantes compendios sobre el arte español publicados en su época- los escritos de Gaya Nuño dedicados al siglo XX constituyen la parte más amplia de su obra. A este periodo dedica buena parte de sus libros, la mayoría de sus artículos y la práctica totalidad de sus textos para catálogos. E incluso, precisando un poco más, podemos afirmar que buena parte de ellos están dedicados al arte español estrictamente contemporáneo a él, es decir, al arte que el mismo vivió y en cuyo desarrollo participó activamente. Gaya Nuño no se limitó a registrar y potenciar artistas más o menos consagrados, sino que participo decidida, directa y combativamente en la renovación artística y realizó una intensa labor de apoyo al arte contemporáneo, tanto por medio de sus publicaciones y conferencias como promoviendo exposiciones y congresos.

Este dedicarse principalmente al arte contemporáneo vendría dado tanto por un autoimpuesto deber intelectual como por la necesidad de ganarse la vida. Es importante indicar que Gaya Nuño escribió sobre el arte de su tiempo, en periódicos, revistas y catálogos de exposiciones, seguramente más de lo que hubiera querido y lo hizo, simple y llanamente, para poder subsistir. Tras la guerra civil española, Gaya Nuño se encontró en una situación muy diferente a la que seguramente tenía en mente cuando en enero de 1935 presentó su tesis doctoral sobre el románico en la provincia de Soria en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid a un tribunal formado por Elías Tormo, Manuel Gómez Moreno, José Ferrándiz, Andrés Ovejero y Enrique Lafuente Ferrari. En ese momento, sus pasos estaban encaminados a la consecución de un puesto docente en la universidad, no en vano en 1936 opositó a la cátedra de Historia del Arte, Arqueología y Numismática de la Universidad de Santiago de Compostela y el comienzo de la guerra civil española le encontró preparándose la oposición para una cátedra en la Universidad de Murcia que nunca llegó a celebrarse. Posteriormente, la contienda y su participación en la misma en el bando republicano cortaron de raíz la posibilidad de una carrera docente para Gaya Nuño. El historiador se había enrolado voluntario en el Batallón Numancia, de la 35 Brigada Mixta del Ejército Republicano, localizada en Guadalajara, poco después de que su padre, el doctor Gaya Tovar, miembro preeminente en la provincia de Soria del Partido Republicano Radical-Socialista y de la Unión Republicana, fuera fusilado al entrar el ejército nacional en Soria. Tras la derrota del bando republicano, Gaya Nuño fue condenado a veinte años de cárcel, comenzando un periplo por diferentes prisiones, como las de Carabanchel (Madrid), Valdenoceda (Burgos) y Las Palmas de Gran Canaria. Cuando en 1943 Gaya Nuño abandonó definitivamente la cárcel en libertad condicional, lo hizo imposibilitado para optar a ningún puesto público, no ya en ese momento, sino hasta muchos años después, —no debemos olvidar que continuó estando en libertad vigilada hasta 1954 y que se negó a jurar los Principios del

Movimiento—, lo que le obligó a abandonar definitivamente su propósito de dedicarse a la docencia. No es aventurado pensar —y así se colige de algunos de sus escritos— que un Gaya Nuño catedrático de universidad hubiera dedicado mucho menos tiempo a la crítica de arte que el Gaya Nuño que tuvo durante toda su vida, salvo excepciones puntuales, a la escritura como su única fuente de ingresos.

Bien hay que decir que Gaya Nuño supo hacer de la necesidad virtud y que, cómo se indicó anteriormente, esta dedicación primordial al arte contemporáneo, no solo se debió a esta cuestión prosaica de la supervivencia económica, sino también a un firme convencimiento intelectual, a una lucha que Gaya Nuño compartió con parte de los historiadores de su tiempo, quienes, al encontrarse con una historia del arte que concluía en Francisco de Goya, se empeñaron en ampliarla hasta lo estrictamente contemporáneo. Gaya Nuño, que opinaba en 1964 que el siglo XX, aún sin haber llegado a su fin, tenía tanta carga artística a sus espaldas que merecía más atención que otros siglos, defendió la necesidad y el deber del historiador de dedicarse al arte de su tiempo, y rechazó con firmeza la consideración de que el campo del historiador fuera solo el pasado y que no fuera posible estudiar ni analizar con rigor los hechos recientes: “Porque la historia de la pintura española del siglo XX, mucho antes de que la hagan eruditos del siglo XXII o XXV- como se verá mi confianza en el porvenir de la cultura es ilimitado- debía de ser trazada por un historiador, o como se le quiera llamar, novecentista.” (GAYA NUÑO, 1970: 16)

Hermanado a este empeño porque la historia del arte no dejara de lado el arte más reciente estaba el deseo de Gaya Nuño de conseguir que en España se llevase a cabo una crítica de arte fundamentada y que fuera elaborada por expertos con conocimientos y vocación clara de rigor histórico y artístico, dado que, en su opinión, la crítica de arte estaba en España a

cargo de “advenedizos, periodistas o literatos” que en muchas ocasiones escribían indistintamente sobre arte o sobre cualquier otro tema.

Gaya Nuño en su *Historia de la crítica de arte en España* recoge una cita que puede servirnos para resumir su visión sobre la situación de la crítica de arte del primer tercio del siglo XX en España. La cita pertenece al discurso con el que Eugenio d’Ors ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1938 y que llevaba por título *Teoría de los Estilos*. En él D’Ors afirmaba que: “la crítica de arte, la crítica responsable y coherente, no se ha dado en el ayer, no se da hoy tampoco, se dará, si acaso, en el mañana”. (GAYA NUÑO, 1976: 266). Totalmente de acuerdo con su admirado D’Ors, Gaya Nuño se esforzó por hacer que llegara cuanto antes esa “crítica responsable y coherente”, tanto por medio de la práctica de la misma, como gracias a las reflexiones teóricas presentes en sus escritos y, cómo no, a su implicación en el nacimiento de la Asociación Española de Críticos de Arte, de cuya dirección formó parte desde su creación en 1961, siendo uno de sus primeros vicepresidentes bajo la presidencia de José Camón Aznar*.

Sin embargo, ese esfuerzo constante, esa dedicación a la crítica de arte no le hizo esconder los problemas de esta disciplina, sino, al contrario, tenerlos muy presentes, analizarlos y denunciarlos, en el convencimiento de que ese era el primer paso para poder combatirlos.

Numerosos eran los peligros que en opinión de Gaya Nuño acechaban a la joven crítica de arte española y su análisis puede servirnos tanto para entender su pensamiento como para reflexionar sobre la situación actual de la crítica, dado que algunos de ellos siguen presentes casi cuarenta años después

de los últimos escritos de Gaya Nuño.

Al final de su vida, Gaya Nuño consideraba que la crítica de arte había mejorado de manera evidente desde que él empezó a ejercerla, pero que, incluso en ese que se atrevía a considerar el mejor momento de la crítica, esta continuaba siendo una disciplina problemática, que debía enfrentarse a multitud de dificultades, entre ellas el ser utilizada para funciones que no le correspondían. A este respecto condenó en muchas ocasiones que la crítica de arte fuera utilizada por quienes la ejercían como instrumento de lucimiento personal, como excusa para escribir y literaturizar. Gaya Nuño siempre defendió la categoría literaria de los escritos sobre arte y promulgó la necesidad del buen estilo a la hora de escribir crítica, pero, al mismo tiempo, rechazó con vehemencia a quienes utilizaban la crítica como excusa para hacer literatura traicionando su verdadera función, la de acercar a los espectadores al arte.

Junto a este utilizar la crítica como instrumento para el lucimiento personal del crítico, Gaya Nuño reprobaba también que esta se convirtiera en un mero elogio incondicional del artista, ya fuera esto debido a la amistad, la conveniencia o el encargo. Gaya Nuño afirmaba que si la crítica se convertía en halago dejaba de ser crítica, y que, por ello, no podía darse buena crítica de arte en la gran mayoría de la enorme cantidad de catálogos que, impresos hasta para la más insignificante de las exposiciones por encargo de la institución o la galería que las promovía o incluso del propio artista, solo podían terminar convirtiéndose en pura adulación.

Otro de los grandes problemas que Gaya Nuño encontraba en la crítica, y que creía que se había ido acentuado con el tiempo,

en especial con la generalización del arte abstracto y la progresiva separación del arte del espectador y del espectador del arte que había traído consigo el arte moderno, era la falta de sencillez de la crítica, el lenguaje pseudo-científico y críptico que utilizaban –y podemos añadir siguen utilizando– muchos críticos. Calificaba Gaya Nuño en ocasiones a los críticos, más aún a los dedicados a la pintura abstracta, de sacerdotes, magos y ocultistas, por elaborar una crítica enrevesada e ininteligible, cuando él propugnaba por el contrario una crítica en la que primara la sencillez: “Porque de las muchas gentecitas que escriben para no ser comprendidas es proporción agobiadora la de los críticos de arte, y precisamente del arte actual, pese a ser un arte de razones obviamente sencillas” (GAYA NUÑO, 1964: 24)

A estos problemas unía Gaya Nuño la forma en la que se concebía la crítica de arte en los diarios, en los suplementos y las publicaciones periódicas, que obligaban al crítico a comentar un número creciente de exposiciones cada semana, sin que fuera posible obtener el necesario conocimiento previo antes de ponerse a escribir.

Gaya Nuño siempre rechazó la críticas con fecha y longitud fija que se publicaban en los diarios y que intentaban presentar todo lo que se exponía en una ciudad primando la cantidad de lo reflejado frente a la calidad. Podemos recoger una cita que nos muestra de manera clara su opinión al respecto: “Y, si lamento no dirigir museos ni regir cátedras, doy gracias por no tener que realizar esclavamente ninguna crítica en diario alguno. Si un día fuera llamado para el menester, sólo aceptaría con la condición de hablar de lo que me cumpliera, silenciando muchísimas actividades. Porque, en ocasiones, la crítica más eficaz y certera no ha de ser otra que el silencio.”(GAYA NUÑO, 1964: 52)

0 en esta otra en la que describe la crítica de exposiciones en clave cinegética: “Es conmovedora la doble constancia de estas dos especies de monstruos bienintencionados que son el artista y el crítico, dispuestos a cazar el uno al otro. El que suscribe se deja cazar complacientemente, y acude a las exposiciones en busca del genial hallazgo que le permita el ojeo, caza y pregón de un muchacho que agregar a la historia del arte en rotación. Desgraciadamente, la frustrada caza mutua no agrega nada a la historia de la pintura ni de la crítica, y es de creer sea culpa común.” (Gaya Nuño, 1964, p. 54)

Gaya Nuño en realidad sí ejerció la crítica de exposiciones, pero lo hizo teniendo como máxima no hablar de todas las que había visto y no ver todo lo que se exponía, ya que pensaba que uno de los principales problemas a los que debía enfrentarse el crítico era el gran número de exposiciones que se celebraban, de las que consideraba prescindibles un noventa por ciento. Por ello, veía necesario que el crítico gozara de la libertad e independencia suficiente para no comentar lo que no tuviera un mínimo de calidad, ya que en muchas ocasiones los críticos alababan a un pintor o una exposición porque debían cumplir con un periódico o con una galería o conservar su notoriedad pública.

Gaya Nuño añadía que, en paralelo a la multiplicación de las críticas en los periódicos, se había multiplicado también el número de catálogos de exposiciones, escritos muchas veces por autores que carecían de los conocimientos necesarios y no estaban guiados por el interés artístico. En este sentido denunciaba que hasta el “catálogo más endeble de un artista de cuarta” llevaba un prólogo con sus “maravillosas dotes” y absurdísimas teorías, para poner de relieve aquellas inexistentes cualidades. Afirmaba también que era práctica común que los artistas y los galeristas suplicaran elogios y no críticas certeras y que, por otro lado, quienes las escribían en muchas ocasiones lo hacían sin haber llegado a

ver las obras de las que hablaban. Del mismo modo, reprobaba a los críticos que accedían a ejercer estas labores laudatorias, buscando ellos también prestigio o negocio.

Pero en opinión de Gaya Nuño, el problema principal de la crítica era el de no ser capaz de llegar al espectador, quien, en la mayoría de los casos, -aunque podía acceder mucho más fácilmente al arte que nunca en toda la historia de España, al haberse abierto nuevos museos y haberse multiplicado las exposiciones temporales, las galerías y las publicaciones sobre arte-, se encontraba sin ganas, sin conocimientos y sin estímulos y desconcertado por una crítica que instauraba prototipos y condenaba, pero no ayudaba ni dirigía el criterio.

Gaya Nuño insistió una y otra vez en que la función primordial de la crítica era formar espectadores, darles elementos de juicio y no dogmatizar ni tratar de imponer la opinión del crítico. Pero, además, indicaba que si finalmente el crítico hacía un esfuerzo por acercarse al espectador en la mayoría de las ocasiones lo hacía de manera condescendiente. En su opinión las clases rectoras del arte tenían el convencimiento de que el público general carecía de gusto y solo era capaz de apreciar lo grosero y lo realista, debido a lo cual no se le mostraba el arte de calidad, en el convencimiento de que no iba a ser capaz de apreciarlo y que, si le daban a elegir, preferiría lo feo, lo simple, lo burdo y lo vulgar. Este planteamiento, que les llevaba a presentar ante el público general solo lo mediocre, hacía imposible formar al espectador y hacerle asequible el arte. Esto chocaba frontalmente con el ideal de Gaya Nuño, al que le horrorizaba que el arte se quedara para una minoría y cuyo principal objetivo era ganar espectadores para el arte, algo que, en realidad, no consideraba tan complejo, ya que tenía el convencimiento de que si el arte se mostraba y se explicaba del modo correcto todo el mundo sería capaz de apreciarlo y disfrutarlo.

Pero, de qué modo debe explicarse el arte al público y cómo debe ser la crítica que sea capaz de hacer que este lo aprecie y lo disfrute. Pues en opinión de Gaya Nuño debe ser histórica, fundamentada y sencilla. El historiador creía que la crítica de arte no podía quedarse solo en la admiración y que era necesaria además la ponderación. La crítica debía de ser letrada, informada, racional, lógica y rigurosa, pero también llena de entusiasmo y de amor por el arte y alejada de un falso cientifismo. Gaya Nuño se mostraba en rotundo desacuerdo con quienes desde las disciplinas humanísticas sintieron cierto complejo de inferioridad respecto a las científicas y decidieron impregnar a las primeras de los métodos de las últimas. Para Gaya Nuño la crítica del arte -y podemos incluir también la historia- puede ser rigurosa y válida sin tener que ser científica, y, de hecho, creía preferible que no lo fuera: "De donde se deduce que el que procure hacer sobresalir la ciencia o, para hablar más claro, la erudición sobre el entusiasmo, no debe de dedicarse a cuestión solicitada de sensibilidad como la crítica de arte." (GAYA NUÑO, 1964: 22)

Hasta aquí hemos recogido una serie de objeciones al modo en el que se llevaba a cabo la crítica de arte en nuestro país que, pese a su importancia, no cuestionaban de manera global la disciplina, algo que finalmente Gaya Nuño sí llegó a hacer. Al final de su trayectoria, el historiador creyó detectar en la crítica de arte, no solo problemas coyunturales, sino algunos que derivaban de su propia esencia como intermediaria entre el arte y el espectador. Gaya Nuño terminó pensando que sería mejor que esa intersección no fuera necesaria y considerando a la crítica una función encarecedora e inútil. Esto no hizo que abandonara la defensa de esta disciplina, pero sí que la hiciera de manera condicional, desde su valoración como mal necesario. Gaya Nuño pensaba que todo lo

que forma parte de la vida merece ser glosado, comentado y criticado por gentes responsables en cada materia, pero que sería mejor que no fuese necesario y así queda de manifiesto en esta cita en la que refiriéndose a la crítica de arte afirma: "Nadie más que yo desea que desaparezca ese oficio, hoy absolutamente necesario, imperiosamente necesario e imprescindible." (GAYA NUÑO, 1964, Edhasa, D. L: 263). Esta necesidad surgía en opinión de Gaya Nuño de la negativa de buena parte del público, en la que incluía también a muchos de los integrantes de la cultura –siempre se quejó, por ejemplo, del escaso interés de los escritores españoles por el arte–, a hacer un esfuerzo para acercarse al arte contemporáneo, dando esto como resultado el desconocimiento y el desprecio del mismo. Soñaba Gaya Nuño, aunque con poca esperanza en que su anhelo pudiera llegar a cumplirse, con que llegase un momento en el que la crítica dejara de ser imprescindible intermediario entre arte y público, lo cual, en su opinión no supondría la desaparición de la crítica, sino, por el contrario, su liberación, porque: "Entonces, cada crítico de arte podrá dedicar sus mejores horas y lo más nutrido de su ingenio a lo que ya no será tarea de encarrilar los ojos y el pensamiento, sino a otra cosa mucho más apetecible, la de coherente el estilo literario con una especie de erudición, determinantes mixtas de las que nacen libros de historia, de glosa y de pura especulación que no pueden ni deben morir por muy amplio que se haga el grado medio de conocimiento público, porque entonces será mucho menor el número de libros divulgadores, hoy copiosísimo, y en trueque, una crítica superior, que por fortuna existe desde hace lejanos tiempos, será de lectura y disfrute normales en cada hogar medianamente intelectual, beneficio de que hoy no participan, no lo intelectuales medianos, sino los máximos." (GAYA NUÑO, 1964, Edhasa, D.L: 264)

Como ya se ha indicado, con el tiempo Gaya Nuño no hizo sino desencantarse de la crítica de arte, y si D'Ors afirmaba en 1938 que en España no se había dado ni se daba todavía la

crítica de arte responsable y coherente; Gaya Nuño en 1975 opinaba en su *Historia de la crítica de arte en España*, la primera revisión general a la historiografía artística y a la crítica del arte en nuestro país, que aunque la crítica era un género joven ya empezaba a deteriorarse. Y fue en esos momentos cuando Gaya afirmó con más vigor que la crítica, más que otra cosa, lo que había hecho era estorbar al entendimiento y se había convertido en una función parasitaria, incontrolada, sin ningún tipo de rigor. Y, considerándose crítico, y sin creer que con ello traicionara a su gremio, alegaba que la crítica rutinaria, encasillada, burocrática que vive de espaldas al espectador, que no ilustra, sino que despista, no hacía sino alejar al espectador del arte. Esto le llevó a pedir la extinción de la figura del crítico, intermediario enojoso e inútil que lo único que debería recomendar era comprensión, valoración y amplitud de miras. Lo deseable sería que el crítico no fuera necesario, que el espectador se acercara por sí mismo a la obra de arte y fuera capaz de valorarla y la comprenderla sin depender de supuestos expertos para determinar qué tiene y qué no tiene calidad.

En los más de treinta años transcurridos desde que Gaya Nuño realizó estas consideraciones, la crítica de arte en España ha crecido en dimensión y repercusión, se ha profesionalizado y se ha hecho, aún si cabe, más necesaria para guiar al espectador en el cada vez más amplio y complejo panorama del arte contemporáneo. Todo ello no ha hecho sino amplificar sus virtudes, pero también sus defectos. Siguen vigentes todavía buena parte de los problemas que Gaya Nuño señalaba y, habiendo surgido algunos nuevos, es ahí cuando su ejemplo ha de servirnos, para, sin dejar de ejercer nuestra disciplina, no tener reparos a la hora de analizar y debatir sus debilidades, con el objetivo de mejorarla y convertirla en un verdadero instrumento útil y accesible para el conocimiento y

la apreciación del arte.

*El apoyo de Camón Aznar fue fundamental para que Gaya Nuño pudiera desarrollar su trabajo como crítico e historiador en las circunstancias claramente adversas para él de la España franquista. Para profundizar en la relación Gaya Nuño y Camón Aznar ver (ALBERTO PANCORBO, 1998)

De la ciudad visible a Le città invisibili de Italo Calvino:

“La ausencia de las diferencias lleva a imaginar ciudades imposibles [...]”.

Alejandro Adalberto, Mejía González.

Sexta propuesta literaria de Italo Calvino, “Consistencia”: un acercamiento a través de Las ciudades invisibles.
2011.

A Raffaele Milani por la ayuda ofrecida durante mi
posdoctorado en Italia

0. Entrante

Acaso sea *Le città invisibili* (1972) una de las mejores novelas de Italo Calvino –en adelante IC- (Manganelli, 2002: 105). Esto, no sólo por su calidad literaria, sino por la influencia que ejerció en el estudio de la ciudad y la arquitectura, convirtiéndose, andando el tiempo, en libro fundamental del debate urbano contemporáneo. El presente artículo, pretende dejar constancia explícita de porque la obra ha trascendido el mero ámbito literario, para situarse en el epicentro de una problemática que, en los albores de años setenta, avizoraba ya la crisis de la ciudad moderna. Lo que sigue, pues, no pretende ser un análisis filológico de la obra calviniana, antes bien, pretende dejar constancia de su importancia desde una perspectiva interdisciplinar. Para ello, hemos estructurado el artículo en base a tres epígrafes fundamentales con los que se pretende contribuir a una mejor comprensión de la obra.

1. *Le città invisibili* entre el “ensayo poético” y la tradística arquitectónica

No resultaría exagerado constatar que, la obra de IC es actualmente “[...] un texto crucial en la interpretación del hecho urbano” (Feal, 2005: s/p). Ésto por dos razones fundamentales. La primera es que, tras una primera lectura de la obra, se evidencia una cuestión de suma relevancia: los protagonistas de la novela no son Kublai Khan y Marco Polo sino la propia ciudad. Algo que Marcela Labraña ha subrayado con perspicacia en su artículo “Las ciudades de Calvino: un

inventario imposible" (2009):

No resulta extraño, entonces, que la lectura de los textos sobre ciudades de la impresión de haber asistido al cuidado montaje del decorado de una obra que no llegará nunca a representarse(s/p).

Esto favorece el acercamiento a una especie de tratadística arquitectónica fuertemente poetizada que funciona al margen de la escasa trama psicológica de los dos personajes de la obra (Fabbri, 2002: s/p). En base a esta premisa, no debiera de resultar extraño que la ciudad utópica emulsione edulcorada de humanidad, personalizada, a través de los atributos propios de una persona. Este hecho, ha llevado a María Inés García a aplicar el término "ciudad personaje" para referirse al itinerario urbano de *Le città invisibili* (García, 2006: 138): Zemrude necesita que la miren para existir pero nunca es la misma, Aglaura son dos ciudades en una, la primera es legendaria, la otra real, Leonia se renueva todos los días y siempre es diferente, y Eusapia tiene un doble pero no se sabe cuál de las dos es la ciudad originaria.

La segunda razón obedece a una clara intención del autor por implicarse en el debate urbanístico de los años setenta:

Credo che non sia solo un'idea atemporale di città quello che il libro evoca, ma che vi si svolga, ora implicita ora esplicita, una discussione sulla città moderna(Calvino, 1983: 41).

Le città invisibili es una obra deliciosa desde el punto de vista estético, pero también es una crítica abierta a los funcionalismos, organicismos y mecanicismos que, por entonces, se disputaban el espacio urbano de las ciudades:

Nelle Città invisibili non si trovano città riconoscibili. Sono tutte città inventate; le ho

chiamate ognuna con un nome di donna; il libro è fatto di brevi capitoli, ognuno dei quali dovrebbe offrire uno spunto di riflessione che vale per ogni città o per città in generale(Calvino, 1983: 37).

Sendas razones convierten a *Le città invisibili* en una obra referencial para arquitectos y urbanistas, erigiéndose como un libro ineludible a la hora de analizar la problemática de la ciudad como ente deshumanizador.

2. *Le città invisibili* como alternativa a la ciudad visible

Para IC, la ciudad visible y la ciudad invivible son lo mismo. Como alternativa a esa urbe despersonalizada, turistizada, y globalizada, el autor nos propone una opción alternativa: la ciudad invisible (Van Montfrans, 2007: 117). Sobre ello incide el autor en su estupendo artículo “Italo Calvino on *Invisible Cities*” (1983): “[...] *Le città invisibili* sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibile” (41). Esto, invita a una reflexión urbana, donde se vaticina el fin de la ciudad como tal, colapsada por la emergencia de la urbe deshumanizadora, de la ciudad invivible y visible, que es, a todas luces, el germen del que brota la ciudad invisible. A este respecto, resulta del todo ilustrativa la coda final con la que finaliza el libro: “[...] cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio” (Calvino, 1972: 164).

Le città invibili es, pues, un canto a la ciudad ideal en un momento en que la urbe, la megalópolis, se gigantiza para empequeñecer al hombre (Mondello, 1990: 110). El significado de ciudad comienza a perderse, porque ésta –como entidad urbana independiente- ya no se supedita a las verdaderas necesidades de las personas, sino viceversa: “[...] forse stiamo avvicinandoci a un momento di crisi della vita urbana [...]”.

(Calvino, 1983: 41). Como alternativa a este espacio infernal, el autor propone una “città utópica” e imposible: *le città invisibili* (Kuon, 2002: 27). Ésta, es la ciudad ideal que nunca encontramos, pero que necesitamos irremediablemente buscar para alimentar nuestros verdaderos sueños: “Il mio libro s’apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelice” (Calvino, 1983: 41). Con atino apostilla Elisabeth Sánchez Garay que la urbe calviniana es “una ciudad diseminada, imposible pero deseada (y buscada), para la cual, no hay puerto de llegada ni ruta a seguir” (2002, s/p). Sólo a través de un camino iniciático e individual puede llegarse a la ciudad utópica con el fin de “[...] que la deshabitada ciudad nos habite a nosotros, evitando así que el género humano provoque su destrucción y perdamos la mínima posibilidad de generar un ligero impulso hacia la felicidad” (Sánchez, 2002, s/p).

3. La obra como autobiografía testimonial

Le città invisibili es también el espejo donde se reflejan las filias y fobias del propio escritor: un exorcismo de su compleja relación con el entorno que lo circunda (Calvino, 1969: 14; Bonura, 1972: 5-37; Jurado, 2010: 295), donde, en palabras de Vincenzo Mengaldo, se “enciende” esa “[...] forte polarizzazione simbolica degli elernenti della realtà” (1975: 421). En este sentido, no tiene desperdicio la carta que IC escribe a Franco Maria Ricci –tres años antes de la publicación del libro que nos ocupa- donde deja constancia explícita de esta búsqueda: “Durante largos años sufrí de una neurosis geográfica: no lograba estar tres días seguidos en ninguna ciudad o lugar” (Calvino, 1969: 19). La confrontación entre el mundo campestre-ligur de su infancia y la ansiada ciudad ideal donde tiene lugar “la gran vida déracinée de los intelectuales cosmopolitas”, va a suscitar en el autor una reflexión profunda y meditada sobre el hecho urbano (Calvino,

1960: 148). Esto, a no dudar, puede avizorarse en gran parte de los escritos autobiográficos preambulares, así como posteriores a *Le città invisibili*, por lo que, podría concluirse que es una preocupación cosustancial a toda su producción literaria, como bien ha apuntado Martin L. McLaughlin en su artículo "Le città visibili di Calvino" (2002) donde relaciona la obra con *La speculazione edilizia* (1957) y *La giornata d'uno scrutatore* (1963) (42). Turín, Roma, París o New York se convertirán en el objeto de ese "camino de Monsalvat", que pretende mitigar esa "neurosis geográfica" y urbana tan perdurable en la obra del escritor:

Luego me tuvo Turín, laboriosa y racional, donde el riesgo de enloquecer (como Nietzsche) no es menor que en otros lugares. Llegué allí en años en que las calles se abrían desiertas e interminables por la escasez de coches. Para acortar mis recorridos de peatón atravesaba las calles rectilíneas en largas líneas oblicuas de una esquina a otra -procedimiento hoy, además de imposible, impensable- y así avanzaba trazando invisibles hipotenusas entre grises catetos. Raramente conocí otras ínclitas metrópolis atlánticas y pacíficas, de todas enamorándome al primer golpe de vista, de algunas haciéndome la ilusión de haberlas comprendido y poseído, otras siéndome inasibles y extrañas.(Calvino, 1969: 19).

O también la oda a New York aparecida en su entrevista con Maria Corti meses antes de fenecer:

La ciudad que he sentido como mi ciudad más que cualquier otra es Nueva York. Incluso una vez, imitando a Stendhal, escribí que quería que en mi tumba se escribiera 'neoyorquino'. Eso era en 1960. No he cambiado de idea, aunque de entonces acá haya vivido la mayor parte del tiempo en París, ciudad de la que no me separo más que durante breves periodos y donde tal vez, si pudiera elegir,

moriré. Pero cada vez que voy a Nueva York la encuentra más bella y más cerca de una forma de ciudad ideal. Será porque es una ciudad geométrica, cristalina, sin pasado, sin profundidad, aparentemente sin secretos. Por eso es la ciudad que menos miedo da, la ciudad que me puede dar la ilusión de apoderarme de ella con la mente, de pensarla toda entera en el mismo instante(Calvino, 1984: 276-277)

Pero, quizás, sea su artículo “Eremita en París” (1974) uno de los escritos más esclarecedores y autobiográficos del autor. A tan solo dos años de la publicación de *Le città invisibili*, IC contratata con un texto preciso y directo, donde, sin tapujos, incide nuevamente en dicha problemática (Braffort, 2002: 57-60):

Pero acaso yo no esté dotado para establecer relaciones personales con los lugares; me quedo siempre como flotando, estoy en las ciudades sólo con un pie. Mi escritorio es un poco como una isla; podría estar aquí como en cualquier otro país –refiriéndose a su estudio de París-. Y por otra parte, las ciudades se están transformando en una única ciudad, en una ciudad ininterrumpida en que se pierden las diferencias que en tiempos caracterizaban a cada una de ellas. Esta idea, que recorre todo mi libro de Las ciudades invisibles, me viene del modo de vivir que ya es el de muchos de nosotros: un continuo pasar de un aeropuerto a otro para hacer una vida casi igual en cualquier ciudad en que uno se encuentre. (Calvino, 1974: 23-24).

Por lo tanto, debemos partir del hecho de que la *Le città invisibili* es “un viaje por la arquitectura del sentido de la existencia humana” (Mateos, 2003: s/p) donde, en palabras Alejandro Adalberto Mejía “se atestigua un hito en la observación de la condición humana bajo el diseño de un espacio urbano moderno, que alude claramente a la complejidad de la vida y las pasiones en las metropolís [...] (2011: 9); es

decir, las ciudades existen en tanto en cuanto las evocamos y pensamos:

[...] ninguna vida recorre todas las calles de una ciudad. No llega. No le llegan los ojos. Ni los días. La ciudad siempre prolifera. Y siempre estamos arribando a su comprensión. Y siempre, por tanto, descomprendiéndola. La ciudad es una conversación que tiende a infinito. Los mensajes rebotan de emisor a receptor y de receptor a receptores y vuelta y otra vez. Rebotan y se bifurcan y se colapsan. Y se refractan. La verdad de la ciudad no reposa en ningún plano. Es poliédrica. Hija de millones de ojos que la portan y la exportan(Mateos, 2003: s/p).

La ciudad visible, por consiguiente, es inasible y, en su dimensión compleja, no puede aprehenderse, por lo tanto, no existe como tal. La no existencia genera una necesidad de búsqueda, pero ésta ha de desarrollarse en base a una exploración individual de la propia espacialidad, tan ecléctica y poliédrica que, siguiendo un principio de invisibilidad, no admite ningún tipo de canon urbano o escuela arquitectónica. Se trata de las ciudades que comportan el itinerario vital de IC; una urbe utópica, alejada de la ciudad homogenizada, globalizada y turistizada.

Para IC, “[...] la ciudad siempre fungió como espacio que permite descubrir el interior individual y las desconocidas ficciones y tiempos que el humano ha aprendido a habitar” (Mejía, 2011: 58-9). De ahí, el precisar una ciudad sintiente y humana en sintonía a nuestros anhelos, pasiones y urgencias más inmediatas. La ciudad utópica es, entonces, una “alegoría del deseo” que nace tanto de nuestra inadaptación al medio como de la necesidad de una búsqueda espacial satisfactoria; un “labirinto” interior donde se especula con los valores meramente territoriales y urbanos a través de la propia imaginación (Musarra-Schroeder, 1996: 83-97; García, 2006: 147; Barrado, 2009: 275-285). Esta nueva reformulación del territorio ha sido atendida por Noberto Feal quien, con

acierto, explica que: “en las ciudades invisibles se expresa la imposibilidad de fundar cualquier conocimiento sobre la ciudad fuera de su significación [...] –y sigue-:

Por un lado, la invisibilidad de la ciudad está dada por su aspecto dimensional, pues es imposible de captar en una sola acción o mirada. La percepción de la ciudad, entonces, no se efectúa en la imagen que recoge el ojo sino en la reconstrucción que hace la memoria con las sucesivas imágenes aglutinadas. Así hay un aproximación entre ciudad y texto (2005, s/p).

El concepto de Net.art.

El net.art es entendido, como aquel arte que utiliza un soporte digital y que se encuentra propuesto en Red, esto es, sujeto a los parámetros de un sistema, a saber, interactivo, hipertextual, unimedia (englobando todas las sustancias expresivas), ubicuo y por último, personalizado, puesto que es el sujeto que lo percibe quien tiene la responsabilidad, en muchas ocasiones, de localizarlo para después disfrutarlo.

La naturaleza por tanto del net.art, se hace un tanto esquivia para su catalogación, puesto que se sustenta en una substancia digital, pendiente de actualizar por el usuario-espectador y que posee multitud de variaciones que parten de la flexibilidad que lo digital sugiere, abriendo el abanico visual asentado en las expresiones artísticas “tangibles” como en la percepción del arte como “idea”. Es por ello que valorar la obra de net.art por su calidad de ejecución (entiéndase por

su “estética”) no tiene sentido alguno, puesto que las herramientas de producción ofertadas en la Red, acrecientan el uso de estas prácticas artísticas, entrando en la problemática de si el net.art ofrece tan sólo una apuesta basada en el soporte (digital), o por el contrario se basa en la esencia de la Red, esto es, su comunicabilidad.

Pero comencemos diciendo que el net.art, es una de las formas de hacer arte utilizadas en la Red, que parte de la primera experiencia de un artista llamado Vuc Cosic, que en 1994, recibió un correo electrónico que debido a la incompatibilidad de software produjo un texto incomprensible -[...] J8~g#|;Net.Art{-^s1 [...] - que resultaba la traducción en lenguaje ASCII de un manifiesto de un artista que planteaba, que la utilización de la Red supondría la obsolescencia del arte (*All this becomes possible only with the emergence of the Net. Art as a notion becomes obsolete*).

Muy por el contrario a este supuesto, Cosic entendió que la utilización de la Red podría considerarse como la salida del Arte de la esfera Institucional, puesto que el medio se contemplaba como libre y participativo hacia un nuevo mundo conectado, creando con ello una relación unilateral entre el artista, la obra y el espectador que *demanda* la obra y por tanto, era el medio el que quizá otorgaba una apertura a la concepción del propio Arte.

Pero si bien el net.art nació siendo textual, no se encerró en este código, sino que se abrió a la experimentación de todas las sustancias expresivas que lo digital era capaz de aunar, porque lo digital no puede interpretarse por la cualidad de la materia que transmite, ni tan siquiera el tipo de sustancia que expresa, puesto que lo digital se alimenta de lo cuantitativo, y por tanto, no discrimina, no relaciona *per se*,

ni tampoco duda de aquello que transmite. Tampoco lo digital sabe de *tempo*, y por tanto, lo consecutivo y racional, quedará apartado del terreno de lo digital conectado.

Los net.artistas pensaron que ya detentaban de todos los ingredientes necesarios para poder plantear una obra abierta y por tanto participativa a la comunidad, mutable, accidentada y pendiente de actualizar por el espectador, y por otro, un nuevo espacio donde poder exponer libremente (VON PROYEN: 2006, 53).

Cierto que ante esta expectativa se abrieron nuevas problemáticas: por un lado la falta de unicidad de la obra, y por otro, la falta de contraprestación económica del net.artista, que carecía de obra física (CARRILLO; 2004:212, RODRIGUEZ: 2012) [\[1\]](#), lo que chocaba profundamente con el *status quo* de la mercadotecnia del arte. Por ello, es importante destacar que los net.artistas entablaron un nuevo diálogo, puesto que exponiendo la obra a una masa digital-red-global, hacía protagonista a la exhibición y no a su apropiación. Por otro lado, estos primeros net.artistas, encontraron formas de poder reintegrar su trabajo a otro tipo de sustancias expresivas, y a otras categorías, puesto que el artista también debe entenderse como un productor intelectual, que es capaz de entablar un diálogo a través de piezas “tangibles” o a través de formatos conceptuales, como escritos, comunicaciones o ponencias (GREEN: 2000), puesto que la Red no limita la producción en otras sustancias expresivas, pero si le hacía valedor de una nueva experiencia artística.

Los net.artistas de la primera época o fase del net.art, podrían circunscribirse al periodo de 1994 a 1999, y en ella el proceso de liberación de la estructura artística tangible

les provocó un entusiasmo en sí mismo. Sus actuaciones y obras, se encontraban amparadas y recogidas a modo de exhibición en sedes [\[iii\]](#), lo que provocó el comienzo de un proceso de cultura libre, a modo de diálogo entre los intelectuales de la incipiente tecno-cultura, dando como resultado que fuera la propia idea de innovación y procesos encontrados lo que proporcionó valor al embrionario net.art, excluyendo el proceso estético hacia un paradigma funcional.

Bajo esta nueva dialéctica, los *net.artistas* tuvieron en sus *inicios una necesidad de publicar manifiestos y crear polémicas* [\[iii\]](#), uniéndose el arte a un nuevo modo de resolución de problemas políticos y sociales, incrementando la *reforma cultural y política y de colaboración internacional* [\[iv\]](#) (GREEN, 2000) que se estaba fraguando, no sólo en la aparición de grupos de *resistencia* (como el grupo Ciberfeminista [\[v\]](#)) sino también, a aquellos que planteaban un proyecto [\[vi\]](#) (CASTELLS, 1998: 30), porque si es cierto que el arte se había unido a la problemática social mucho antes (por ejemplo en acciones como la *televisión de guerrilla* de los años 70), ahora la descubierta libre comunicación planetaria bidireccional, cumplía todas las expectativas para el planteamiento de una nueva manera de unir, el Arte a la resolución de conflictos sociales y políticos.

Pero en el año 1996, la Red ya se había convertido en un fenómeno cultural y un nuevo lugar donde desarrollar arquitecturas económicas, por lo que algunos artistas y determinadas revistas [\[vii\]](#) consiguieron hacerse eco de la nueva sinergia a base de pocos recursos y buenos enlaces comunicativos. Pero también provocó para los artistas, la necesidad de encontrarse fuera del fenómeno totalizador que la Red ofrecía, por lo que *Ljubljana Digital Media Lab* organizó una conferencia los días 21 al 22 de Mayo en Trieste (Italia),

denominada Ne.art Per se.[\[viii\]](#)

En ella se expusieron determinados problemas que acuciaban por resolverse, como si existía un específico producto de net.art, la necesidad de una obra tangible, la problemática sobre el control de los net.artistas de su obra, o la importancia de entender la obra por la globalidad, por el hecho de estar expuesta a ella. Bajo estas premisas, comenzaron a crear un proceso en el cuál se “defendía la creatividad y la dignidad” (*uphold dignity/ creativity*) frente a la monopolización del medio. Hasta el año 1999, los net.artistas crearon multitud de obras de gran reconocimiento, por lo que la Institución comenzó a incluir obras de net.art en su repertorio (como su referencia en la Bienal de Whitney), creando también espacios para albergarlo (RICO *et al*, 2009:65).

Esta absorción del soporte net.art por la Institución, ocasionó una segunda etapa que debe entenderse como reivindicativa, porque por un lado se reclamaba el medio, puesto que se entendía ajeno a su posible fagocitación, por su naturaleza abierta y por tanto participativa y mutable; y por otro, se requería la necesidad de demandar la figura del “auténtico artista del medio”, que lucha contra un nuevo artista que, basándose en la estética digital, elabora contenidos supuestamente artísticos –*postmediales*– (BREA, 2002:30), instalándose en la democratización de las herramientas de fácil uso y la creación de plataformas para su exhibición (RODRIGUEZ, 2012)[\[ix\]](#), y que actúa de manera pareja al net.artista, pero carece de un manifiesto o bagaje ideológico o plástico, propio del auténtico artista. Pero debemos de notar que estas dos premisas chocan entre sí, ya que el medio es el que es capaz de crear el net.art, podríamos decir, por sí sólo, puesto que la libertad es la característica primordial de la Red.

Bajo esta libertad de uso de las acciones plásticas y bajo la falta de limitación del propio medio que no asiste a acotaciones en sus usos y expresiones, actualmente debate sobre la existencia de una tercera fase (RODRIGUEZ, 2012) [\[x\]](#), que sería aquella que plantea el propio concepto de “Red” como forma de creación. En ella se entiende que, bajo el supuesto que la manipulación visual es descubierta por todos, es la herramienta cibernética la que se expresa como materia para su producción, me refiero a la comunicabilidad. Esta apuesta por tanto, no debe entenderse tan sólo como una dinámica unida a lo artístico, puesto que debe concentrarse en que, la llegada de la sociedad de la información provocó la irrupción de la autoridad del *componente inmaterial* como objeto de producción [\[xi\]](#). A ello habría que unir, que desde hace tiempo, la masa-conectada-en-Red, ha puesto en duda las diferencias entre modos de ver y modos de hacer impuesta por la Institución, luchando así contra la hegemonía de los poderes en la manera que debe producirse, crearse, distribuirse y disfrutar de un producto, tal y como estaba concebidos hasta no hace mucho.

Es por ello que el Arte se circunscribe entre las acciones sociales y políticas, y por ello, la materia visual tan sólo debe entenderse como la portada de un nuevo universo conectado de quizá, protestas individuales y/o comunales, porque como bien dice Maurizio Lazzarato, quizá no debemos desmerecer a la población como objeto fundamental dentro del engranaje, y así, el poder actual habría que contemplarlo bajo *la presencia simultánea de los diferentes dispositivos que se articulan y se distribuyen diferentemente bajo la potencia del encadenamiento gobierno, población, economía y política* (LAZZARATO, 2000) [\[xii\]](#), y es la población la que se esgrime bajo un aliento de “resistencia”, dando como resultado, la aparición de múltiples acciones derivadas de sus gestos individuales dentro de la Red, y que puede contemplarse

como una forma de arte bajo el soporte del net.art. Pero en esta nueva dinámica, ¿dónde queda el genuino net.artista?

El problema de la Red ha supuesto su no entendimiento, porque posee unos parámetros totalmente antagónicos a la plataforma de lo “real”, que se resumiría, en “querer andar sobre el agua”, ya que es la Red la que impone sus propios parámetros, esto es, ser participativo y libre. El net.art existía gracias a su lucha contra el poder hegemónico que la Institución poseía fuera de la Red, pero que se planteaba como imposible dentro de ella, porque es la participación, la esencia fundamental de la Red actual. De aquí que la *Carta nº 2* del Museo Reina Sofía (BORJA-VILLEL, 2011: 2-3) [\[xiii\]](#), plantee la necesidad de un nuevo rumbo para el Arte, aquella que nace de lo procomún, de la producción en conjunto, bajo nuevas propuestas abiertas, que luchan contra aquellas anquilosadas, que se basaban en el estilo único planteado hasta ahora por la Institución.

Por ello, en la época en la que vivimos, podremos contemplar dos vertientes de la tercera fase del net.art: por un lado, aquella que se refiere al cambio suscitado en la sociedad actual por la incorporación de la Red en nuestras vidas, incluyendo a la instancia real, la instancia virtual. Esto ha dado lugar a manifestaciones artísticas como el cyberpunk [\[xiv\]](#), que se refiere a la idea del humano-tecnológico, pero alineado (algo parecido al hombre maltratado del cine negro que veía sujeto su futuro a las exigencias cerradas y oscuras de su devenir), y que contiene algo de romántico, puesto que se encuentra ligado al mundo de la ciencia ficción [\[xv\]](#). Ahora bien, en su evolución, ha aparecido la cultura del post-cyberpunk, que plantea cómo la tecnología ha comenzado a cambiarnos a nosotros y moldear nuestro devenir en pos de una nueva idea de humano, aquel que nace de la hibridación del hombre y la comunicación instantánea y necesaria, puesto que debe ahora la tecnología debe entenderse

como *automata* (CASTELLS, 2011:2) [\[xvi\]](#). Y otra segunda vertiente, que plantean nuevas dinámicas emergentes, que refieren a cómo la Red ha cambiado nuestra idea de lo “real”, puesto que parece que es el propio artista el que se encuentra enfrentado al medio, intentando recuperar su afán de crear, teniendo como sujeto a la Red, pero trabajando en muchas ocasiones fuera de ella. Ejemplos de artistas como Muntadas o Rogelio López Cuenca, o la exposición conjunta *Game On/ Re-Newing mediart* [\[xvii\]](#) nos inducen a pensar que la Red es el sujeto, pero ya no el soporte de creación.

En este punto, quizá deba plantearse que quizá, estemos asistiendo a un nuevo proceso en el *establishment* del propio Arte, y debemos esperar un tiempo para ver cómo se asienta bajo nuevas propuestas prácticas y conceptuales, para finalmente poder evaluar, que quizá, ha sido la propia Red la que ha creado un nuevo concepto de *inteligencia cultural*, pendiente de definir y muy seguro, de crear.

[\[i\]](#) Aunque lógicamente han existido fórmulas para la mercantilización de obras de net.art. La primera galería que lo ofertó fue creada por la net.artista Olia Lialina en 1998, Ver Carrillo, 2004: 212. Para más apuestas comerciales ver Rodríguez, 2012: “Cultura Colaborativa: mercadotecnia”, “en prensa”.

[\[ii\]](#) Sedes que recogieron la primera cultura net.artista (como *The Thing*, *aleph*, *Nettime Syndicate*, y *The Well*), y que en algún caso se han convertido en sedes depositarias de las primeras conversaciones y obras de net.art como *Rhizome* o *Nettime*.

[\[iii\]](#) En publicaciones como las Series ZKP de *Nettime* <<http://www.nettime.org/pub.html>> 07/02/2012

[iv] Greene, Rachel.
<http://aleph-arts.org/pens/greene_history.html> 07/02/2012

[v] “Manifiesto Ciberfeminista” en 1991.
<<http://www.sysx.org/gashgirl/VNS/TEXT/PINKMANI.HTM>>
07/02/2012. Para mayor información ver Carrillo, 2004:
190-194.

[vi] La conceptualización de grupos de resistencia y proyecto se basan en la nomenclatura hecha por Manuel Castells (1998: 30).

[vii] Como *Feed*, *STIM*, *Word*, *New York Online*, *Bianca's Smut Shack*, *äda'web*, *Suck*, *Rhizome*, *Aleph* (Citado por Greene, 2000. Rodríguez, 2012).

[viii] Notas de este encuentro están todavía disponibles en la red <http://www.ljudmila.org/naps/home.htm> 07/02/2011.

[ix] Ver Rodríguez, 2012: “¿Es DIY cultura colaborativa?”

[x] Ver Rodríguez, 2012: “El net.art”.

[xi] Lazzarato, M. y Negri, A.. *Trabajo inmaterial: formas de vida y producción de subjetividad*. Publicado por la revista francesa *Futur Antérieur* dirigida por Antonio Negri y Jean Marie Vincent y publicada por la editora L' Harmattan de París. Esta revista francesa existió desde mediados de la década de 1980 hasta el final de la década de 1990. Luego del regreso de Negri a Italia, una parte de los editores de *Futur Antérieur* (entre los que se encontraba el propio Lazzarato) se reunió para fundar otra revista, *Multitudes*, cuyos cuatro primeros números fueron lanzados en el 2000 por la editora *Exils* (París). En su versión en castellano y recogidos en un único documento, pueden verse en <<http://www.rebellion.org/docs/121986.pdf>> 07/02/2012.

[xii] Lazzarato, M.. *Del Biopoder a la Biopolitica*. Marzo 2000. Revista *Multitudes*. Nº 1. en

<<http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm#notatit>> 02/02/2012.

[xiii] *Carta* n^o 2.
2011<<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista-carta.html>> 07/02/2012.

[xiv] Ver *Cyberpunk Manifiesto* en <
http://project.cyberpunk.ru/idb/manifiesto_es.html> 07/02/2012.
Ver también la filosofía de

[xv] A este respecto ver la bibliografía y los trabajos de uno de los padres de la cultura cyberpunk Bruce Sterling.

[xvi] La nueva sinergia de la economía global, hace que ésta funcione de manera independiente a los designios políticos, es por ello que Castells la denomina “global automaton”.

[xvii] Artistas plásticos que en esta exposición colectiva, expresan su visión respecto a la manipulación del lenguaje de la Red.. Lewis Glucksman Gallery. en
<http://www.e-flux.com/announcements/game-on-re-newing-media-art-a-touring-initiative/> 07/02/2012.

Andy Warhol: Portraits. Dos reseñas

No hay duda de que la figura artística de Warhol, está considerada como la del creador del pop art, icono de una sociedad consumista, que empezaba a sentirse globalizada. Las

99 obras seleccionadas exclusivamente para Ibercaja del Andy Warhol Museum de Pittsburgh, dan forma a cinco décadas en el mundo del arte, desde 1940 hasta 1980, pinturas, impresiones, dibujos y fotografías, nos muestra una impronta artística como reflejo de un tiempo cambiante tanto en América como en Europa. El montaje abre y cierra, a modo de introducción y epílogo, con dos retratos de Truman Capote. La fascinación que sentía por el autor de *A sangre fría*, llevaría a que la primera exposición que Warhol realizase en Nueva York, se titulase *Quince dibujos basados en las escrituras de Truman Capote*. Más allá de la marca comercial que fue su obra maestra, el visitante deberá olvidarse por completo de la serie de las latas de sopa Campbell, las botellas de Coca Cola o los billetes de dólar, e incluso del motivo principal de la exposición, sus retratos de famosos, que abarcan las décadas de 1970 y 1980, y que se convirtieron en fuente inagotable de ingresos a lo largo de su vida, para acabar centrándose en el Warhol desconocido, cuya infancia, dura y complicada, marcada sobre todo por un marco doméstico de privaciones, dureza y religiosidad. Una infancia de la que somos testigos a través de las 10 fotografías de temática familiar, en donde se encuentra un escenario privado del arte y del lujo que años después encontraría su protagonista en ciudades como Nueva York, París o Venecia. Un niño, que como en el mejor de los cuentos, desde su larga convalecencia en su cuarto a causa de una larga enfermedad, y a través del proyector de cine, soñaba con un mundo exterior donde quería ser artista

Pero será en los dibujos, donde el visitante obtendrá una esencial y atractiva visión del verdadero arte de Warhol, desde los “apuntes rápidos” que realiza en tinta y grafito, durante el trayecto que había desde el negocio que tenía su hermano, Paul de frutas y verduras, hasta su domicilio, pasando por el boceto de la obra que presentaría al Premio de los Artistas Asociados de Pittsburgh, titulado *Un niño metiéndose el dedo en la nariz*, obra que sería considerado por el jurado como un insulto intolerable, siendo su triunfo, no

el premio, sino más bien la notoriedad social, que marcará su estilo a lo largo de los próximos años.

Los dibujos coloreados con tinta, acuarela o anilina, expuestos por primera vez fuera de su propio museo, están formados por los trabajos comerciales que le encargaría una cadena de zapatos de su ciudad, así como ilustraciones comerciales que realizaría para los almacenes Joseph Home, o sus colaboraciones para *Harper's Bazaar*, *New York Times* y *Glamour*, quedando marcados no tanto por la obsesión, sino más bien por la perfección de la técnica.

Se echan en falta ciertas figuras icónicas o locales como el retrato que realizó el artista a Miguel Bosé, para la portada del disco *Made in Spain*, a raíz de su viaje a Madrid en 1983, dando a entender que el peso de la selección de la obra ha recaído más en Jesse Kowalsky, director de exposiciones del museo, que en Dolores Durán, comisaría adjunta. Quizás esas y otras ausencias, deberían haber sido consideradas posibilidades, a la hora de realizar una exposición de esta magnitud. No obstante, esta observación, no desmerece en absoluto el considerable esfuerzo que la Obra Social de la entidad financiera ha realizado, ofreciendo un proyecto cultural de indudable interés para el público aragonés y para toda España.

José Antonio VAL



Desde el pasado 26 de enero, lleva abierta, en el Patio de la Infanta de la sede central de Ibercaja, la inédita exposición en Europa sobre algunos *retratos* del artista estadounidense Andy Warhol. No en vano, es la primera ocasión que estas obras salen del museo dedicado al artista en su natal Pittsburgh, convirtiéndose esta circunstancia en todo un acontecimiento cultural en nuestra ciudad, probablemente, el más significativo del que será escenario a lo largo de este año. Permanecerá hasta el 22 de abril.

En dicha muestra, se recoge un conjunto de obras de variada técnica, formato e intención, teniendo un nexo común temático y genérico, vinculado con el retrato, como así da a entender el título de la exposición. Así, encontramos desde dibujos, sobre todo, de la primera época, pinturas, serigrafías y fotografías, siendo estas últimas manifestaciones de las más características en la trayectoria creativa de su autor, y, por tanto, las mayoritariamente representadas. Y todo ello a partir de un recorrido diacrónico, desde los primeros trazos infantiles, en los años cuarenta, hasta sus fotografías e impresiones serigráficas de los ochenta, protagonizadas por famosos actores de Hollywood, cantantes y personalidades del mundo del espectáculo, del deporte o de la política.

La década de los cincuenta aparece representada por varios dibujos de su época de diseñador de figurines para moda, dedicación profesional en la que permaneció antes de saltar al panorama artístico internacional a principios de la década de los sesenta. De los años precedentes, datan algunos dibujos con retratos de personas pertenecientes al ámbito familiar y a su círculo de amistades, además de autorretratos. Todo ello bajo unos planteamientos de deformación expresionista, que poco tendrán que ver con las cuidadosas y *favorecederas* tomas fotográficas de los años siguientes, muchas de ellas realizadas por encargo, como enseguida comentaremos.

Pasamos a la década de los sesenta, en que encontramos sus primeras serigrafías, a partir de algunas imágenes que nos

revelan otra de las múltiples facetas creativas de Warhol, como sucede con el fotograma de *Sleep* (1966), una de las primeras producciones audiovisuales de lo que después se ha dado en llamar cine *underground*, considerando a Warhol uno de sus fundadores y cultivadores. La película, realizada en realidad tres años antes, consiste en la filmación, a través de la técnica de un plano fijo, del sueño del poeta John Giorno, amigo del artista. La imagen expuesta consiste en una gran composición en primer plano de Giorno, resuelta en un depurado blanco y negro. Una obra fotográfico/cinematográfica que tiene mucho de *performance*, y que será una de las prácticas creativas preferidas por una buena parte de los artistas a partir de ese momento, como ejemplifican Yoko Ono, Vito Aconcci, o Bruce Naumann, entre otros muchos.

Próximos a esta obra, localizamos dos imágenes de Jackie Kennedy (1964), ya en color. No son “retratos al uso”, una actividad de encargo en la que Warhol se especializará, sobre todo, a partir de la década de los setenta obteniendo pingües beneficios fotografiando a las *celebrities* del momento. En este caso, se trata de imágenes provenientes del mundo de las revistas gráficas, de las que Warhol se ha servido previamente para *apropiárselas*, definiendo así una de las estrategias creativas más fructíferas y polémicas del arte de la (post)modernidad. Estrategia que entra en colisión frontal con algunos presupuestos centrales asociados al arte *aurático* -el arte moderno-, en términos del pensador Walter Benjamin, como la originalidad, la autenticidad, por no hablar de la unicidad de la obra artística. En una de las múltiples entrevistas que concedió Warhol en vida, le espetó al crítico David Bourdon: - “Pero, ¿por qué tengo que ser original? ¿Por qué no puedo ser no-original?” Asimismo, en esta obra, así como en el resto que acoge esta muestra, se concreta de manera inmediata otra de las nociones definitorias del *pop*, y es su carácter de conexión directa con el espectador, su descarado regodeo en la identificación y el reconocimiento de lo (re)presentado, fruto de un denodado esfuerzo por ser claro a los ojos de los demás,

dentro de un extrovertido intento de darse a conocer. Una sintomática recuperación de la figuración frente a las prácticas abstractas del expresionismo anterior, la vanguardia con mayúsculas a los ojos *neokantianos* de su principal defensor teórico, Clement Greenberg: un arte que debía ser *complicado*, autorreflexivo y esencialmente formalista. Por el contrario, el arte de Warhol, surgido de y destinado a la sociedad destilaba cotidianeidad, temáticas que Greenberg o Dwight MacDonald van a tachar de trivial y banal, acuñando el concepto "*kitsch*" (que, con el tiempo, y a pesar de su postura en contra, acabará convirtiéndose en una categoría estética de primer orden). En la misma entrevista antes citada, Warhol decía: "*Me gustan las cosas corrientes. Cuando las pinto, no intento que parezcan extraordinarias. Me limito a pintarlas como son, normales y corrientes*". De ahí que se mostrara contrario a sesudas interpretaciones por parte de los teóricos, cuyas conclusiones tildaba de "*basura*".

Volviendo con las imágenes de la Primera Dama estadounidense, su rostro aparece descentrado en el encuadre, en un extraño gesto sonriente, que contrastará en gran medida con otras imágenes de ésta, tomadas durante los funerales por su marido después del magnicidio, de riguroso luto y con el gesto lloroso, publicadas igualmente en la prensa, y que serán igualmente *reaprovechadas* por Warhol.

Otra de las estrategias asociadas al *pop art*, y, en especial, al propio Warhol, y que vemos ampliamente desarrollada en esta exposición, se fundamenta en el procedimiento de la serialización y repetición de los motivos, en este caso, los personajes que inmediatamente reconocemos. Todo ello sustenta, ciertamente, esa pretensión de claridad, de responder a las expectativas del público que está en la base del *arte de masas*, como Noël Carroll ha señalado en feliz relación al establecer una misma finalidad significativa en el cine clásico de Hollywood, fundamentado en la estructura de géneros, el cual no oculta su eminente intención comercial (al

igual que sucedía con el propio Warhol) (“*qué personajes quedarán vivos al final de la historia, cuáles se casarán, etc.*”). Fórmulas estereotipadas de las que partimos (que deseamos encontrar), y que nos *instruyen* –también según Carroll- o educan la mirada. Los críticos con esta posición (como los pensadores de la Escuela de Frankfurt) dirán que mediante esta continua repetición de los mensajes se produce una atrofia de nuestra capacidad de reflexión y de imaginación. E incluso de nuestra sensibilidad, como ocurre con las series *warholianas* dedicadas a la silla eléctrica o a los accidentes de tráfico; imágenes, sobre todo, las segundas, a veces de gran dureza, y que, por efecto de *saturación* y de la descontextualización acaban perdiendo el sentido de su mensaje original. De este modo, hasta los elementos a priori más desagradables acaban convirtiéndose en un hecho estético.

No obstante, no es del todo cierto que Warhol ofrezca siempre una misma imagen sin variaciones, podemos contemplar leves cambios en ellas a partir de la utilización de distintos colores en los rasgos faciales de los (re)presentados –siempre, eso sí, con una sensual brillantez, de cromatismo plano-, por ejemplo, en labios, contorno de ojos, etc., al igual que sucede con las diferentes poses. Este interés en Warhol por la repetición/serialización se verifica en sus trabajos con la técnica del fotomatón, un procedimiento fotográfico que le fascinaba por su carácter repetitivo y mecánico, y que empleará como “boceto” para otras composiciones de mayor tamaño, o como obra acabada, al igual que harían posteriormente otros artistas, como el austríaco Arnulf Rainer, en su serie *Face Farces*, de finales de los sesenta, aplicando trazos y manchones de pintura sobre estas fotografías. Un procedimiento similar –aunque no se trate de una imagen obtenida a través de estas cabinas de fotomatón- lo encontramos en la obra *warholiana*, expuesta en el Patio de la Infanta, en donde aparece la patinadora Dorothy Hamill (1977).

A partir de los años setenta, Warhol va a empezar a utilizar

la cámara Polaroid. Es en esta época, cuando se convierte en el fotógrafo por excelencia de los famosos, personalidades del mundo del espectáculo, de la cultura, del deporte o de la política, siendo muchos de ellos amigos personales del artista. Algunos de ellos consagrados, como es el caso de las actrices Jane Fonda, Liza Minelli (de las que podemos contemplar sendos retratos en la muestra), o Farrah Fawcett, escritores, como Truman Capote –igualmente representado con varios ejemplos-, con el que tenía muchos puntos en común, aparte de su homosexualidad: su forma extrovertida de afrontar la vida, o un inequívoco interés por la cotidianidad como fuente de inspiración para sus artículos y novelas. También encontramos retratos de actores que en los años en que fueron retratados no eran tan populares como en la actualidad, como Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone.

En relación al uso de la Polaroid, el propio Warhol expone a Barry Blinderman, (en una entrevista que publicó bajo el título de *"Mitos modernos"* (aludiendo significativamente a otra exposición de retratos fotográficos celebrada por esa época), en la revista *Arts*, hacia 1981) las razones de su uso, declaraciones que sirven además para comprender la recepción por parte de los retratados, así como las pretensiones del autor:

-P.: *"En general, ¿cómo han respondido a los retratos quienes se los encargaron?"*

-R.: *"Las Polaroids son una maravilla porque la gente puede escoger la foto que quiere. Eso facilita mucho las cosas. Además, es una cámara que difumina las arrugas y las imperfecciones"*. Poco antes, en el transcurso de dicha entrevista, Warhol había dejado por sentado que siempre intentaba que la persona retratada *"quedara bien"*.

Estos retratos no buscan el carácter psicológico, de introspección, no hay mayor profundización, son meros objetos dispuestos para ser comercializados, y así fueron concebidos

en la célebre *Factory*. Sobre uno de los muros del montaje expositivo, encontramos la siguiente e ilustrativa afirmación warholiana: *"Si quieren conocer a Andy Warhol, basta con que miren la superficie de sus cuadros, mis películas y a él. Y allí estoy. No hay nada detrás"*.

Algunos autores han hablado de "cosificación", del carácter objetual de estas obras, como es propio de las filiaciones (neo)dadaístas del movimiento *pop*.

La configuración de "iconos", de mitos y de héroes, algo tan consubstancial a la mentalidad estadounidense está en la base del denominado "sueño americano", donde todo el mundo podía aspirar al triunfo (los célebres quince minutos de fama que preconizaba Warhol). Esta exposición es clarificadora de esta realidad deslumbrante, a la que Warhol contribuyó y de la que, asimismo, sacó beneficio. En una nueva entrevista, en junio de 1977, con su habitual actitud, no sabemos si propia de una pose provocadora, dentro de lo que se espera de un artista de vanguardia, o llevado por la sinceridad, decía:

-P.: *"¿Crees en el sueño americano?"*

-R.: *"No, pero creo que podemos ganar dinero con él"*.

Francisco J. LÁZARO