

Una aportación imprescindible para el conocimiento de la ciudad.

“Si el conjunto de las artes ha sido siempre el más fidedigno correlato de cómo hemos ido pensando, habitando y conociendo el mundo y también nuestro lugar en el mundo y la justicia de esta distribución, debemos considerar a las ciudades como obras de arte supremas, el signo áureo de nuestro jeroglífico.” Tomo prestadas las palabras del filósofo y escritor Félix de Azúa publicadas en la introducción a un sugerente texto: *La invención de Caín* (Madrid, 1999), en el que se evidencia no sólo la fascinación del autor por la vida urbana sino el hecho de que esta es el único marco posible para la producción de la cultura, a la vez que la manifestación más fiel de los valores y los gustos de cada momento. Una cita que quiero utilizar para introducir una magnífica obra dedicada a una ciudad, Zaragoza, y a un siglo, el XX, enmarcado por dos grandes hitos que transformaron decisivamente la fisonomía de la ciudad y con ello la vida de los ciudadanos: la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y la Exposición Internacional de 2008.

Un libro necesario que se ha convertido, desde el momento mismo de su publicación, en una referencia ineludible para cualquier interesado, especialista o no, en la historia de la ciudad, y que ha recibido el reconocimiento público e institucional mediante la concesión del Premio a la difusión de la arquitectura en Aragón en la XV edición del Premio de Arquitectura García Mercadal (2010), y el Premio Especial Goya 2010 concedido por AEAGA (Asociación Empresarial de Artes Gráficas de Aragón) al libro mejor editado el año pasado. Una obra que ofrece una visión global de Zaragoza a través del análisis de la forma urbana y de los edificios, y que nace de diversos eventos organizados a partir de la Exposición Internacional de 2008: las exposiciones “Un siglo de arquitectura en Zaragoza: 1908-2008. Historicismo, Vanguardia, Diversidad” con sede el Colegio de Arquitectos de Zaragoza (2008), “Genius Loci: Visiones Artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008” con sede en Cajalón (2009), y “Zaragoza 1908-2008, la evolución urbana de una ciudad. Registros urbanos de una centuria”, celebrada ese mismo año también en el Colegio de Arquitectos. Actividades que se completaron con la publicación de un plano guía de los edificios más significativos en la historia de la ciudad, *Zaragoza: itinerarios, arquitectura, espacios, lugares, paisaje*, y el catálogo *Genius Loci. Visiones artísticas de la ciudad*, en el que se recogían las visiones y los sueños de los artistas sobre Zaragoza. Por

tanto, nos encontramos no ante un texto aislado, sino frente al voluminoso (por su tamaño y su contenido, 500 páginas en concreto) resultado de un ambicioso proyecto cultural promovido por la Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Una iniciativa desarrollada a lo largo de los últimos dos años, que venía a llenar un vacío en el conocimiento de la historia de la ciudad, continuando, por otro lado, con actividades previas de esta misma institución como fueron la exposición "Cartografía y Grabados" organizada en 1980 bajo el comisariado de los arquitectos Luis Faci y Ricardo Marco, que dio lugar a la publicación *Evolución histórico-urbanística de la ciudad de Zaragoza*, editada en 1982.

Es preciso comentar todos estos antecedentes para comprender la trascendencia que en la reconstrucción de la historia de la ciudad está teniendo una institución: el Colegio de Arquitectos de Aragón (Demarcación de Zaragoza), quien junto con la Universidad de Zaragoza (a través de las aportaciones de numerosos historiadores de la Facultad de Filosofía y Letras, de todas las áreas del conocimiento: historia antigua, medieval, moderna, contemporánea e historia del arte, además de geografía), ha realizado las aportaciones más relevantes para conocer mejor el pasado de nuestra ciudad, lo cual sin duda debería permitirnos construir un mejor futuro para ella.

Pero no es este el momento de hablar de otros especialistas o instituciones, sino de centrarnos en quienes han promovido la mayúscula obra que tenemos entre nuestras manos, porque en cualquier proyecto humano al final (o al principio), siempre hay que encontrar a personas concretas que son las que ponen en marcha la tarea, asumen los retos y las dificultades de llevarla a cabo y luego, saborean (si es reconocida su labor) los resultados. En este caso se trata del tandem arquitecto/historiador conformado por Ricardo Marco y Carlos Buil, quienes desde hace años nos vienen sorprendiendo con excelentes productos culturales en los que la arquitectura, la historia, el urbanismo y el arte actual se mezclan en un diálogo interdisciplinar sin alharacas ni estridencias y con resultados muy notables.

En este caso, el desafío era importante, puesto que se trataba no sólo de recoger la cartografía histórica y contemporánea, las imágenes históricas y actuales de los espacios y edificios fundamentales, sino de combinar todas estas fuentes con la redacción de un exhaustivo catálogo urbanístico y arquitectónico, acompañado de estudios puntuales sobre ambas disciplinas en su relación con Zaragoza que han

sido redactados por diferentes autores (arquitectos, urbanistas e historiadores), y a todo ello darle forma de la mejor manera posible. Y, para tranquilidad y satisfacción de los editores y de los lectores, puede decirse que el resultado ha sido, sin duda, espléndido, y no sólo por el cuidado diseño (que se debe a Entornoqubico) y las magníficas fotografías (Daniel Salvador), sino por el atractivo y extenso contenido.

El libro presenta una lógica estructura: en primer lugar, tras las inexcusables presentaciones institucionales y de los coordinadores, la parte dedicada a la arquitectura reúne dos extensos e interesantes textos de análisis de la arquitectura del siglo XX (arquitecto Carlos Labarta Aizpún) y de la arquitectura del cambio de siglo (arquitecto Miguel Ángel Alonso Val), que se completan con un catálogo de fichas arquitectónicas de 66 edificios construidos entre 1908 y 2008. A continuación, en la segunda parte, se dedica una serie de capítulos al estudio de la evolución urbanística de la ciudad, contando para ello con profesionales expertos en la materia como en la primera parte (arquitectos José Antonio Lorente, Fernando Aguerri, Manuel Ramos y Ramón Betrán); esta parte se completa, igualmente con 37 fichas en las que se plantean cuestiones fundamentales para el crecimiento de la ciudad, desde la política de la vivienda, la evolución del tejido residencial o de los principales espacios urbanos, la intervención en el casco histórico de Zaragoza, el papel del ferrocarril y su relación con la ciudad, o el desarrollo industrial. Fenómenos, todos estos, en los que participan factores y agentes que tienen que ver con la economía, la sociedad, la población y el crecimiento demográfico, que no pueden obviarse y que ponen de manifiesto que el estudio de la ciudad debe ser abordado necesariamente desde una perspectiva múltiple, tal y como se ha hecho en esta publicación. De ello dan fe la larga nómina de autores que han colaborado bien en la redacción de las diversas fichas (y cuyo recuento, dada su extensión, omito remitiendo a la consulta de la obra), bien proporcionando documentación, o en la redacción de la tercera parte, el imprescindible atlas histórico y arquitectónico de Zaragoza (realizado por Andrés Álvarez, Antón Castro y Guillermo Fatás), en el que se resumen cronológicamente los principales acontecimientos del siglo XX. El libro concluye con la indispensable bibliografía y, por si fuera poco, con un extraordinario CD en el que se recoge la planimetría y las fotografías aéreas de la ciudad, y un plano desplegable en el que aparecen reunidas más fotos y un plano localizador de los espacios y monumentos principales. Como resulta evidente tras este mínimo

recuento de los contenidos, se ha realizado un trabajo ímprobo que no hubiera sido posible (así lo recalcan los editores), sin el apoyo de instituciones como el Ayuntamiento de Zaragoza, la Institución Fernando el Católico y Cajalón.

Quizás una breve (y entusiasta) reseña como esta no sea suficiente para subrayar los logros conseguidos con esta publicación, que son muchos, pero para concluir quiero insistir en algunos aspectos que considero aportaciones fundamentales de este proyecto. La obra no sólo proporciona un conocimiento riguroso, preciso y pormenorizado del proceso de crecimiento y transformación de la ciudad en un período fundamental para la misma, sino que contribuye a la conservación de su patrimonio al llamar la atención sobre edificios o conjuntos arquitectónicos hasta ahora inadvertidos o minusvalorados como las viviendas para obreros o la arquitectura escolar, destacando el papel de arquitectos poco conocidos como José Romero o poniendo nombres y apellidos a los edificios actuales, es decir, identificando a los arquitectos que han trabajado en Zaragoza y de los que poco se sabe fuera del ámbito arquitectónico, lo cual sirve para completar el panorama de los profesionales que han ido construyendo la ciudad a lo largo del siglo XX y en la primera década del siglo XX. No es menos importante el hecho de que este libro es una fantástica carta de presentación fuera de nuestra comunidad autónoma, pues permite establecer comparaciones y relaciones con otros arquitectos y ciudades a lo largo de diversas épocas, a la vez que situar a Zaragoza en el nivel que le corresponde al nivel nacional, dando a conocer en otros territorios las obras, algunas muy singulares, que se han levantado en nuestra ciudad y que están a la par de lo construido en el resto del país y en el mundo como, por ejemplo, evidencian los edificios realizadas por José de Yarza García en los años cincuenta (el cine Palafox o la estación de servicio Los Enlaces). Un texto, en suma, de lectura imprescindible no sólo para los especialistas, sino para cualquier ciudadano interesado en la historia reciente de Zaragoza, su hogar, que nos enseña a saber ver y mirar la arquitectura contemporánea.

Anarquismo y heroína. Dos modelos artísticos para

criminalizar la historia

¿Por qué no remitir la historicidad a la inconciencia? ¿No existe el Aquí para coger todos los problemas? ¿No es el lugar privilegiado de las dificultades, el que las recibe y las embalsama o las sepulta? ¿Acaso después de la muerte de Dios y del desengaño de la religión, no es el nuevo opio de los pueblos?

Henri Lefebvre, *La violencia y el fin de la historia*, Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1973, p. 140

El enorme despliegue de los medios de comunicación al que venimos asistiendo en la contemporaneidad, azancadillado con las prematuras vejezes de muchos de ellos, existencias efímeras al servicio de una economía idealista contraria a su propia realidad técnica, a las órdenes de un código ético que sumerge la actividad, la dedicación y el esfuerzo en la obediencia, ha desembocado en un fenómeno más o menos reciente —y hasta cierto punto inconsciente—, consistente en la construcción de la historia a partir de la mitificación y las leyendas institucionalizadas. En esta endogamia espectacular participan muchos factores y disciplinas, no tan distendidas como el cine narrativo (El rey Arturo pacificador de la Britania romana, un Ala Triste amigo de Quevedo, trescientos espartanos enfrentados a los horrores ficticios de la barbarie persa, las máquinas dictatoriales que anulan la capacidad de elección del consumidor medio, persistentes conspiraciones rusas ahora en la oscuridad de la mafia, etc.) o el periodismo, los debates televisados o las exposiciones, ora esnobistas ora instructivas de las masas denostadas. Me refiero por ejemplo a la historia o historiografía, y su compañera de viaje la sociología.

El resultado de todo ello es el ofrecimiento al “pueblo”, cada día más popular y sencillo (y me temo que folclórico) a los ojos de buena parte de las instituciones públicas, sobre todo aquellas representadas por administradores auto-contemplados hacia la izquierda, sobre los espejos de las sotanas de una compasividad burguesa decimonónica y bucólica

que hunde sus raíces en una mediocridad de catequesis de tintes rurales y de alma terrateniente, de su propia historia desplegada en algunas de las instalaciones inspiradas en un hacer artístico institucional que, hace ya unas cuatro décadas, se presentó como la esperanza progresista y elitista de ciertos emuladores y reificadores de la vanguardia histórica: la abstracción analítica en Europa y sus padres del BMPT, *Art & Language*, las instalaciones de los poetas *pro-situs* de los setenta, las ocurrencias de los *events*, antes vacíos y ahora rellenos como rollos de primavera en centros de interpretaciones y exposiciones que abordan otros terrenos tan trascendentales como la historia, la sociología, las ciencias e, incluso, la medicina: ¿el arte se ha diluido en la vida o la vida ha caído presa entre sus marcos?

Hoy quiero incidir en el hecho de cómo estas nuevas proposiciones artísticas actúan de manera directa en la memoria colectiva acerca de nuestro pasado (¿inconsciencia colectiva jungiana?), hechos que apenas han recibido daños colaterales por parte de la estética y del arte y que, sin embargo, han sido dispuestos recientemente de una manera escenográfica, una vez que el arte y con ello la museología (los centros de interpretación) han sido absorbidos por la escenificación y la teatralidad, tal y como ya apuntó en su momento Michael Fried. La escenografía vuelve a ser confundida con la perspectiva y, como si de una batalla de Paolo Uccello se tratase, nuestros antepasados bailan al son de los mecanismos conceptuales y abstractos de los profesionales de la historia: ¿qué clase social es capaz de abordar una revolución? ¿dónde se encuentra? ¿en mi biblioteca? ¿sobre mi tablero particular de ajedrez?. El arte no es inocente, y aquí nos encontramos hoy en día frente a sus consecuencias, si bien este fenómeno ya fue anunciado por Walter Benjamín respecto al fascismo: ¿el arte se politiza o la política se transfigura en arte? Dado el origen mercantil del concepto contemporáneo de arte, la vanguardia se localiza en la propaganda y en la publicidad, y no necesitamos ya citar los últimos nombres

memorizados de las páginas de las revistas artísticas más prestigiosas.

Walter Benjamín propuso el concepto de aura única de toda obra de arte para poder estudiar sus relaciones con los medios de reproducción mecánica derivados del despliegue industrial contemporáneo. La aportación de este gran filósofo del siglo XX ha sido mil veces aludida, pero no el origen exacto de este aura: la memoria, la singularidad de un acontecimiento que permite ser recordado. En el momento en que una pintura alude a este recuerdo, también lo sustituye como a ésta una fotografía, aun si el grado de su eficacia es menor, dado que este aspecto depende tan sólo de una habilidad, una insignificancia en la complejidad propagandística del medio que habitamos.

Este punto de vista benjaminiano, revolucionario en su momento (y en muchos aspectos lo es todavía, sobre todo respecto a los problemas planteados en torno a la propiedad intelectual frente a las posibilidades técnicas de la civilización, hoy en día criminalizadas por entidades lucrativas), no debe eludir otros aspectos fundamentales y trascendentales acerca de la naturaleza histórica de nuestro concepto de obra de arte. Aludiendo a fuentes que abarcan desde Giulio Carlo Argan y Erwin Panofsky hasta el mismísimo Vitrubio, entroncamos el arte con una puesta en escena que, desde la conformación de los modernos estados, ha obedecido a los marcos institucionales artísticos, desde las academias decimonónicas hasta su mercado. De esta manera y con la ayuda de la progresiva desmaterialización del arte en los últimos sesenta años, los medios artísticos sirven hoy a buena parte de la presentación de la propaganda. Los constructivistas y productivistas de la primera Rusia Soviética lo sabían muy bien con sus quioscos, exposiciones, teatros populares y pabellones que mostraban los progresos de los esfuerzos comunitarios, aunque pronto caricaturizadas por la histeria del fascismo italiano y del nacional socialismo alemán.

En este sentido y como otros buenos registros operísticos, por ejemplo el cine, las exposiciones pueden servir para expresar la historia que toda civilización construye, ya sea de procedencia popular o institucional. Precisamente, en la ciudad de Zaragoza hemos disfrutado este último otoño de dos ofertas expositivas de esta naturaleza, y aseguro que no serán las últimas sino que, dado el éxito obtenido cada una de ellas en el terreno de sus propias intenciones, avecinan un despliegue cada día más condicionado por los intereses de las políticas erigidas a sí mismas como mayoritarias.

La primera de ellas muestra un perfecto ejemplo de actividad cultural progresista por muchas razones, aunque la más importante por ser crítica consigo misma, con su propia naturaleza en tanto que exposición, al abordar un fenómeno popular alimentado por los medios de masas a lo largo de la década de los años ochenta. Me refiero a la exposición itinerante titulada "Quinquis de los 80. Cine, prensa y calle" celebrada recientemente en el Centro de Historia, la cual realiza una importante labor, casi quirúrgica, de los factores enfrentados en una cadena de sucesos, declaraciones, impresiones, miedos, mistificaciones, la mayoría manifiestos aunque los más significativos ocultos, y en donde se han dado cita los intereses de los poderes más relevantes del país: la política, el gobierno, la prensa y el cine, instaurando los conflictos necesarios que justifican sus propios roles intermediarios, siempre en el marco y a expensas de lo que la exposición entiende en su terreno por "calle", es decir, la realidad. Esa musa maquillada, olvidada, travestida, vendida una vez descuartizada, mutilada, pero siempre inmaculada a nuestras espaldas. En cambio, la exposición ha sabido crear treinta años después, una dimensión histórica a través de esta imposibilidad para enfrentarla con otra realidad que, por entonces, quienes hemos vivido aquellos años -sobre todo siendo muy jóvenes-, nos envolvía con su lógica aplastante conformada por un perverso conglomerado de injertos de ficción y narración que aspiraba a presentarse como la versión

populista de la “natura” de los humanistas del Renacimiento.

Las noticias de la prensa y de la televisión se entrecruzaban con las escenas de un nuevo género de cine español, donde los propios delincuentes, quinquis, yonquis y demás maleantes, venían a interpretarse, no sabemos si a sí mismos o a lo fantasmas que en forma de *alter-egos* coronaban sus *psiques* y la de los guionistas y realizadores. ¿Acaso no es este el drama de todos nosotros? Se trata de una forma de cine que alcanza el reverso de su propia naturaleza. Sólo he conocido algo parecido en el maridaje poético entre realidad y objetividad mecánica del primer cine soviético encabezado por Dziga Vertov, o en aquellos geniales humoristas del cine cómico clásico que película tras película se interpretaban a sí mismos, o a unos personajes que en su vida real eran incapaces de extirparse, desde Chaplin y Buster Keaton hasta Harold Lloyd y los Marx Brothers aunque, en este caso y sin querer aspirar a traspasar ni tan siquiera las recias fronteras entre la serie B y el cine de autor, con la capacidad de desvelar los rígidos esquemas del cine narrativo.

Este aparato ficticio-real, -monstruoso-, es enfrentado por la exposición (por ejemplo en las carteleras tras las vitrinas expuestas en la vía pública, a la usanza de aquellos años previos a la expansión del vídeo doméstico) con la heroización llevada a cabo por la prensa de ciertos delincuentes famosos por sus hazañas, documentado al final con otra realidad, esta vez olvidada en una sucesión de datos urbanísticos acerca de la creación de nuevos guetos a partir del chabolismo, realidades económicas y sociales como el paro, un mercado de narcotráfico archivado y hoy todavía de origen desconocido, una aglomeración tardía de la población en las grandes urbes como motor de la apatía, etc., etc., etc.

Y no dudo en reconocer que me duele incluir con esta introducción tan crítica esta espléndida exposición, la cual ha sabido cuestionar de una manera muy sincera, -como pocas lo hacen tanto en el ámbito artístico como histórico-, las responsabilidades de los medios de comunicación y de la población en tanto que consumidora de su propia producción, de

un fenómeno que, en algunas de sus vertientes como la heroína, ha marcado a toda una generación y ha causado estragos de manera muy próxima a todos nosotros. Con ello, la historiografía con sus instituciones, medios y canales de información, es la que en parte queda responsabilizada, aunque abriendo una ventana a la esperanza en tanto que, como muestra esta exposición en sí, es capaz de desvelar una realidad construida por una serie de poderes alejados de la verdadera realidad de nuestras vidas, de la que tan sólo podemos obtener, en el mejor de los casos, esporádicos espasmos de conciencia.

La segunda exposición que aquí desearía comentar al hilo de esta estetización de la historia (sobre todo la más reciente), también ha empleado medios expositivos propios del arte actual (aquél desarrollado en los últimos 60 años), aunque ya no para desvelar los mecanismos que conforman, escriben y publican las “historias institucionalizadas” (y con ellas de los nuevos mitos), sino precisamente y de manera inversa, para representar una de estas historias y para ocultar sus mecanismos de producción propagandística e ideológica. Me refiero a “Tierra y libertad. 100 años de anarquismo en España”, y para ello quisiera centrarme en la exposición en sí, al margen de las actividades paralelas, sobre todo en el grueso concentrado en el Palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza; es decir, aquella materialización en una colección de objetos y montajes dirigidos más bien a los espectadores, y no tanto a las elites profesionales de la historiografía.

En su celebración confluyen dos hechos. El implicado más directamente es la celebración de los 100 años de la fundación de la CNT en España, aunque nada tenga que ver su organización con este sindicato, hoy presente en la realidad política del país con una fuerza considerable. El otro, más alejado temáticamente, responde a la oleada de reivindicación de la “memoria histórica” casi treinta y cinco años después de la “Transición” española, motivada precisamente por los medios de masas y por los debates espectaculares y politizados que protagonizan los

protagonistas habituales. Sin embargo, una vez más debemos establecer las diferencias existentes entre memoria e historia, sobre todo entre memoria e historiografía, dado que los sinónimos no crecen en campos abiertos. A diferencia de lo que opinan buena parte de los poderes públicos, confío en el criterio de los espectadores y en sus capacidades críticas a la hora de juzgar si lo que están viendo representa y habla de una realidad política y social que ha caracterizado a buena parte de la historia contemporánea de este país, así como que todavía forma parte de nuestra realidad gracias a fundaciones como la de Anselmo Lorenzo en Madrid y la pervivencia de la Confederación Nacional de los Trabajadores, aunque ésta haya seguido su curso y su propia evolución como cualquier otra entidad, según la voluntad de sus integrantes. Evidentemente, ella ha organizado en las ciudades más importantes de España sus actos, representaciones y exposiciones legítimas.

No voy a comentar el recorrido de esta exposición, tampoco lo he hecho con la anterior. Tan sólo decir que de los temas fundamentales abordados por el pensamiento libertario y anarquista en España -la educación (La Escuela Moderna y todas sus consecuencias nacionales e internacionales), la colectivización, la auto-gestión, la liberación de la mujer como cambio social esencial frente a la familia productiva, así como otros temas derivados, por ejemplo la conformación de una nueva cultura acorde a los nuevos medios de producción, el vegetarianismo, su oposición a los espectáculos taurinos y sus vinculaciones con otros pensamientos del momento como el regeneracionismo (en personalidades como Ramón Acín), no he visto nada.

Nada entre armas, imprentas y máquinas de escribir, alusiones bélicas, asesinatos, terrorismo, espionaje, propaganda, un disparo a cada minuto, fotografías de ilustres libertarios con una breve descripción de sus vidas y sus trágicos finales a modo de fichas policiales, etc. La criminalización podría haber sido más grave, relacionando comunismo libertario con los nuevos espectros del terrorismo internacional. Menos mal que el aspecto global de la muestra

recordaba tan sólo a los novelescos ajustes de cuentas de la mafia americana, sobre un escenario cercano a los platós de series de televisión como *Amar en tiempos revueltos* o el culebrón ruso *1941*. Tampoco encontramos un análisis del comunismo libertario, rama del anarquismo contemporáneo más extendido en España, y sí en cambio de nuevos oscurantismos como el “anarco-individualismo”, representado por personajes como Henry David Thoreau o Max Stirner, uno de los alumnos renegados de Hegel que, que yo sepa y a pesar de haberse interesado especialmente por la educación, jamás se consideró anarquista (su contemporáneo Proudhon sí lo hizo) ni tuvo una repercusión inmediata en los círculos anarquistas, constituyendo tan sólo una referencia filosófica como podría serlo por ejemplo Platón o su contrario Pirrón. Ni siquiera la Mano Negra, organización supuestamente anarquista de principios de la década de 1880, queda de una manera clara desmentida y vinculada a la Guardia Civil en esta exposición, en los vinilos referentes al origen del anarquismo en España. Y además, presenta este movimiento como un fenómeno tardío en la historia de Occidente debido al retraso del país, lo que lo denosta significativamente, cuando en realidad la fundación de las primeras entidades anarquistas en España en 1870 respondió a la todavía no creada oficialmente Asociación Internacional de Trabajadores anarquista (1872). En todo caso, en España hubo una amplia consecución del anarquismo porque aquí pudo superar las represiones sufridas en el resto de Europa, sobre todo en la Unión Soviética y en Alemania tras la I Guerra Mundial.

Independientemente de tratarse de un amplio movimiento que implica una filosofía de la que deriva cierta ideología (¡claro que sí, porque no reconocerlo!, y más en el mundo en que vivimos), una posición política, social, una serie de hábitos, una forma de vida... representa una buena parte de la historia contemporánea de España. Imaginemos una criminalización semejante por parte de ciertos sectores más obsoletos, del regeneracionismo, del krausismo o del socialismo de Iglesias. No creo que esto supusiese mayores

esfuerzos. Y en estos años en los que se enardece con tanta facilidad y con tanta gravedad falsa, la bandera de la memoria histórica (capítulo que en las políticas de los países que en verdad han superado sus dictaduras, no ha conllevado conflicto alguno), debemos advertir en voz alta lo peligroso que resulta esta especie de condenas históricas, realizadas con medios excesivamente parciales, fragmentarios e interesados, valiéndose de viejos fantasmas, siendo que el anarquismo forma parte, queramos o no, del patrimonio cultural e intelectual de la humanidad entera y en concreto de este país: recordemos que Ramón Acín financió una película tan importante como *Las Hurdes, Tierras sin Pan* de Luis Buñuel en 1933, que investigó muy activamente nuevos medios pedagógicos para incrementar la autonomía creativa de los alumnos, como su dedicación a la difusión de las imprentas Freinet en diversos colegios de España, siendo él un ejemplo más de cómo las ideas anarquistas en muchos de sus representantes han animado la investigación en las artes plásticas (los artículos sobre arte y estética de Gil Bel es un claro ejemplo aragonés), mismo si no incluimos en ello la amplia aportación libertaria al arte de la caricatura y del cartelismo, medios modernos de expresión de los que Goya se erige como el máximo precedente. Recordemos que el anarco-sindicalismo impulsó la creación de una industria del cine en España con publicaciones como *Popular Film*, que las investigaciones de ciertos anarquistas y sus amigos acerca de la realidad de los pueblos, ha conducido a dar los primeros pasos hacia la creación de “museos etnológicos” y, por ejemplo, a que Rafael Sánchez Ventura, junto con el arquitecto que restauró La Aljafería tras la Guerra Civil Francisco Iñiguez Almech, descubriese en 1933 las iglesias del primer románico del alto valle del Gállego, aquéllas representativas de lo que luego el profesor Fernando Galtier denominó estilo románico “larredense”. Recordemos además que la industria catalana alcanzó con su sindicalización y auto-gestión en la década de 1930 el grado de vanguardia en toda Europa, siendo modelo para otros países. Y podríamos citar muchísimos ejemplos más que los terroríficos

disparos de la exposición, secuenciados para cada minuto, no nos han dejado recordar. Si esto es memoria histórica, yo, particularmente, prefiero olvidarla.

Con esta actividad sindical el anarquismo (más concretamente CNT, dado que sus integrantes no tenían por qué ser anarquistas) estimuló la modernización de muchísimos sectores. En tanto que historiador del arte, conozco aquellos relacionados sobre todo con la cultura, pero no dudo que en otros campos de investigación abundan casos paralelos. Se trata de un capítulo de nuestra historia y de nuestra cultura todavía muy presente, cuyo recuerdo, estudio y asimilación, puede ayudarnos a afrontar los gravísimos problemas derivados de un mercado idealista y tumefacto, contrario a toda lógica económica real. En cambio, ahora asistimos a la puesta en escena artística para una criminalización y un consecuente destierro de la vida pública que, desde la "Transición" española, ha perseguido a CNT a través de instrumentos políticos y policiales.

No trato de desviarme de la naturaleza de esta publicación con el comentario de estas dos exposiciones, una acusadora de los medios de historización y la otra, al contrario, empeñada en criminalizar a tiros la historia misma. No las habría comentado aquí si no hubieran recurrido a montajes artísticos y escenográficos para abordar estos dos temas de tanta trascendencia política y social. No he sido yo, sino ellas las que han levantado la barrera-tabú que separa las disciplinas. Que el arte y la cultura siempre han sido parte de una misma realidad junto con lo social, no es nada nuevo. Podemos cerrar los ojos y creer lo contrario. A partir de ese momento me dedicaría tan sólo a comentar la pintura y la escultura (o las instalaciones y los *happenings*) línea tras línea, forma tras forma, figura tras figura, para adjudicarles luego mi juicio paternalista.

Cuando alguna institución pública habla de arte y cultura, sobre todo en lo que a subvenciones se refiere, y aún más en momentos de crisis, siempre lo hace con un "y también", un "y además", como si se tratase de algo agregado a los

problemas de la supervivencia que la política y sus medios representan. Pero cuando asistimos a exposiciones de este cariz, vemos lo importantes que resultan para ella. No nos debe extrañar. Ya hemos asistido a exposiciones que de manera más que sospechosa representan intereses propagandísticos e, incluso, personales, como las recientes exposiciones de temática taurina, o acerca de una cultura ibérica cristiana con motivo de la *Expo* de Zaragoza de 2008 en el Museo Camón Aznar. No digo que sean ni buenas ni malas, hace mucho tiempo que sustituí el maniqueísmo por la toma de conciencia, por lo que recomiendo que agudicen sus criterios a la hora de visitar los montajes que acondicionan con nuestros impuestos. Todo el mundo es capaz de hacerlo. Yo aquí sólo hago mi trabajo que es investigar sobre los contenidos de los eventos artísticos, más o menos pintorescos. E insisto, habrá muchos más.

Infografías de Ángel Fábrega

Antes de comentar un conjunto de obras, con motivo de su exposición en el Espacio de Arte Yus, de Zaragoza, inaugurada el reciente 21 de octubre, parece oportuno señalar la trayectoria de un artista, algo oculto, que comienza exhibiendo en espacios alternativos y que con el tiempo se interesa por la infografía como medio creativo.

Ángel Fábrega, de primer apellido Langarita, nacido en Zaragoza el año 1958, expone sus primeros cuadros en el zaragozano bar Anacoreta el año 1978, hasta que en 1984 abandona el medio y compra su primer ordenador. Con los años, al menos en 1996, sigue definiéndose como pintor, lo que es pero con técnica propia del ordenador. Si en 1985, a raíz de una exposición colectiva, instala un monitor gigante de vídeo conectado al ordenador, su primera exhibición individual de infografía creativa, que el artista define como *pintura electrónica*, es en 1991, justo en el zaragozano bar Bonanza. El año 1993 titula a su exposición individual *Fábrega, Infografías*, sala-bar De Kobre, de Zaragoza,

mientras que su otra individual, bar Bonanza, de Zaragoza, de 1994, se titula *Colección Ángel Fábrega de Pintura Futura*, basada en espléndidos paisajes, cercanos a la abstracción, con excepcional e impactante color. Se aprecia, por tanto, un bello proceso del artista sobre la infografía, que siempre vincula, tal como indicábamos, con espíritu pictórico. Un 1993 de indudable importancia pues le seleccionan la obra *Qumran* en el VII Premio <<Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal>> de Arte, Zaragoza, mientras que en 1996 obtiene el Premio de Fotografía, con el tríptico *Ixeia I, II y III*, en el X Premio <<Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal>> de Arte, que organiza la Diputación Provincial de Zaragoza. Dos obras, en ambos casos, con técnica propia de la infografía posada en papel fotográfico. Finalista, en dicho Premio de 2002, con la obra *Trónica-013*, cuando se separan diferentes disciplinas y en dicho año, por primera vez, es sobre fotografía, infografía y grabado, es decir, obra sobre papel con tres técnicas distintas.

El añorado y excepcional Alberto Sánchez Millán entrevista a Fábrega, revista de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza, *Boletín Informativo*, septiembre-octubre 1996, N^o. 80, que, entre otras consideraciones, afirma:

En el proceso infográfico se utiliza un ordenador avanzado al que se le aplica un programa de tres dimensiones, a partir de ahí las imágenes se crean digitalmente, con lo que nosotros llamamos una "ploteadora". También puede partirse de unas imágenes tomadas por una cámara fotográfica especial o a partir del contenido de un disquete.

Cuando Sánchez Millán le pregunta sobre la ventaja de la infografía, el artista comenta que *la escena sólo existe virtualmente en mi ordenador y ha sido totalmente creada por mí. Es como pintar con medios electrónicos*. Aclaración muy importante, pues despeja dudas sobre si el ordenador sustituye, en la medida que sea, al proceso creativo del artista.

Desde 1999, se diría, todo se acelera y perfecciona vía complejidad, pues crea el CD interactivo de la Asociación Pértiga, de Zaragoza, para las primeras jornadas de Arte Alternativo y al año siguiente crea el museo virtual de dicha Asociación. Tras participar en *Con-mutaciones*, año 2001, con VIPANAS 3404 en la Sala Moliner, de Zaragoza, en 2002 termina la serie de infografías *Nuestra Señora de la Historia*, mientras que, en 2004, crea *Render 4* como centro virtual de Arte. Desde 2006 explora el arte vivo de los paludarios, que son plantas reales vivas en contacto con el agua. Si en 2007 crea su primera sala virtual en *Second Life* (Segunda Vida), en 2008 termina la serie infográfica *La ciudad del agua*, que expone en internet y en *Second Life* (Segunda Vida). Estamos, como es sabido, ante uno mismo transformado en un muñeco que actúa con otros que son diferentes personas.

Se capta, sin duda, todo un muy complejo proceso que, tras su etapa pictórica, se potencia con fértil imaginación a través de la infografía, quizá como si el propio artista

habitara en el interior de su ordenador y flotara tomando singulares decisiones.

Pero ahora estamos con la citada exposición en el zaragozano Espacio de Arte Yus, aunque antes conviene definir qué es un fractal, del latín *fractus*, pues la obra de Fábrega está compuesta por fractales. Estamos ante *un objeto semigeométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas*. Asimismo, *un fractal natural es un elemento de la naturaleza que puede ser descrito mediante la geometría fractal*. Aunque Gaston Julia fue quien inventó las matemáticas de los fractales, a Benoît Mandelbrot (Polonia, 1924, Estados Unidos, 2010) corresponde su desarrollo mediante ordenador a principio de los setenta. No olvidemos, por tanto, que las obras expuestas por Fábrega son fractales.

Gerardo García, que fuera de la Asociación Pértiga de Zaragoza, como el propio Fábrega, indica sobre este artista: *Es un artista con larga experiencia en el mundo de los ordenadores y con grandes recursos técnicos que emplea para llevar a cabo las ideas que quiere expresar. Así ha utilizado, y en algunos casos modificado, más de una decena de programas "software" de alto nivel, que le han permitido crear, gestionar y retocar cada una de las imágenes, añadiendo cualquier mínima variación a los parámetros para conseguir el resultado idóneo*.

Después de crear una estructura base tridimensional, la cubre con una textura de agua. Este elemento, convenientemente iluminado, lo sitúa en el centro de una caja con paredes de espejo. Los reflejos de este objeto se multiplican, a su vez, los unos sobre los otros, prologándose sin final. Es una secuencia infinita dentro de un espacio finito.

En las obras expuestas predominan poderosas gamas verdes teñidas por blancos como contrastes sin pausa que iluminan el campo formal en zonas específicas. Lo que captamos son indescriptibles selvas tropicales que sugieren lo más parecido a muy amenazadoras plantas inventadas, con su espectacular dosis de múltiples enfoques geométricos, que inundan el soporte para crear cambiantes atmósferas repletas de aparentes peligros. Estamos ante un maravilloso y absoluto caos perfectamente articulado, siempre quieto, fulgurante, como si acechara para ser único elemento vivo. En ocasiones incorpora un excepcional y más que bello y atractivo punto de fuga que alcanza dosis infinitas hacia espacios por descubrir, de modo que en alguna obra lo ubica en un primer plano, mientras que en el segundo, como si fuera el cielo, añade formas móviles que remarcan su absoluto énfasis destructivo cual predominio del azar convulso. Punto de fuga que tiene como variante cuando lo introduce, cual elemento agresor, en medio de la palpitante vegetación inventada, sin duda abriéndose paso para crear otro espacio hacia destinos ignotos. Otra variante es cuando en medio de la vegetación incorpora un cuadrado para romper el entorno, para separarlo, sobre el que se elevan, cual

pirámide única, esas impecables formas geométricas, casi como si fueran pétalos unidos, rematadas por una especie de cono para elevarse hacia cualquier ignorado espacio. Obra extraña, sugerente, con una especie de pirámide que lo mismo puede ser una nave espacial, por señalar un lejano parecido, que una flor inventada por Fábrega para representar una especie de nuevo icono formal.

Estamos ante un artista excepcional, diferente, capaz de dominar el campo técnico para hacerlo suyo, de manera que su desbordante imaginación se posa y se vierte con naturalidad para evitar cualquier caos gratuito. El conocimiento de su obra, tras un impecable y largo período exponiendo en espacios alternativos o prodigándose en internet, es un auténtico regalo para el arte.

Rompiendo el silencio. Mujeres artistas y VIH/SIDA

Las manifestaciones artísticas sobre el VIH/SIDA suponen no sólo un acercamiento a la realidad de la epidemia sino que parten de un intento explícito de insertarse en lo social, informando sobre el virus, modificando comportamientos que fomentan el estigma de los portadores y enfermos y constituyéndose como vehículos de transformación social. Así, las distintas interpretaciones que se han producido y se están produciendo sobre este tema conforman un mapa de la cuestión que tiene no sólo un valor puramente artístico sino que suponen la evidencia de una nueva forma de actuar y unos planteamientos plásticos específicos que la crisis del SIDA forzó a principios de los años 80 y que han venido desarrollándose y evolucionando desde entonces. “El SIDA es un punzante dolor en la sintomatología de una sociedad asaltada por múltiples males. Una fractura en el significado de un Absoluto hace tiempo fisurado, un instrumento para pensar la exterioridad, en su compleja red de entramados históricos. El SIDA es lenguaje. Al virus se le ha otorgado carta de naturaleza desbordando su propio marco biológico, penetrando en el tejido social a través de significantes, a los que se han adjuntado una tupida malla de idealectos” (Aliaga, 2007).

La movilización intelectual y artística en torno al tema del SIDA ha tenido la característica de confirmar, de reforzar, de intentar cambiar la moral aportando multitud de soluciones innovadoras para tratar de transformar la situación de estigma social que ha estado unida al VIH desde los primeros momentos. “El trabajo del intelectual

no consiste en modelar la voluntad política de los demás; estriba más bien en cuestionar, a través de los análisis que lleva a cabo en terrenos que le son propios, las evidencias y postulados, en sacudir los hábitos, las formas de actuar y de pensar, en disipar las familiaridades admitidas, en retomar la medida de las reglas y de las instituciones y a partir de esta re – problematización (en la que desarrolla su oficio específico de intelectual) participar en la formación de una voluntad política (en la que tiene la posibilidad de desempeñar su papel de ciudadano)” (Foucault, 2005:9).

Es por esto por lo que el mundo del arte se ha convertido en una de las plataformas más eficaces a través de la cuál potenciar posiciones críticas ante una epidemia que hoy afecta a millones de personas. Las connotaciones políticas de las obras sobre el VIH/SIDA son incuestionables, pero si algo las define más allá de su carácter político es su posición activista. “Ahora se puede distinguir entre un arte político que, encerrado en su código retórico, reproduce las representaciones ideológicas (ideología entendida desde una concepción idealista) y, por otro lado, un arte activista que, condicionado por el posicionamiento cultural del pensamiento y de una práctica inscrita en la globalidad social, busca producir una definición de lo político pertinente a la época presente” (Foster, 1984: 17-29). De esa puesta en común de ideas y prácticas artísticas se han obtenido soluciones muy interesantes de las diferentes problemáticas que una enfermedad como el SIDA plantea. “El que en este mar de fondo, de arte y activismo, hay gente que sea miembro de diversos grupos a la vez, es representativo del modo en que estos esfuerzos crean una red de intersecciones de vías alternativas” (Staniszeski, 1989:18).

1. Una epidemia en femenino

El estudio del VIH/SIDA y la mujer conlleva una reflexión sobre la posición del mujer en las sociedades actuales, punto de partida de muchas de las obras que abordan esta temática e invaden el espacio público para denunciar las cuestiones que hacen que la mujer sea más vulnerable a la infección por VIH.

Las falsas creencias de que las mujeres no corrían riesgo de contraer el VIH/SIDA desvió la atención de los problemas de la población femenina en las primeras fases de la epidemia. Hoy en día las mujeres representan la mitad de la población infectada con el VIH y la principal fuente de contagio de dichas infecciones es la vía heterosexual. “Aunque muchos países han empezado a reconocer las

cuestiones de género en sus procesos de planificación sobre el VIH, un número sustancial sigue mostrando carencias importantes en cuanto a presupuesto y políticas para afrontar esta problemática” (UNAIDS, 2008:14). Las intervenciones que estén orientadas a la igualdad de género a través de la reflexión crítica son fundamentales. Para Cindy Patton “las mujeres han quedado invisibilizadas en los principales debates e investigaciones sobre la pandemia. No basta con restablecer o restaurar, sencillamente, la visibilidad de las mujeres. Insertar el concepto de “mujer” sin analizar y reflexionar críticamente sobre cómo las identidades y los grupos de “mujeres” se constituyen nos llevaría, y de hecho así sucede, inevitablemente a otro tipo de atrofia visual” (Carrascosa; Vila, 2006: 56).

La historia del SIDA ha puesto de manifiesto que el papel que se le ha otorgado a la mujer dentro de la misma se encuentra bajo el estigma de “vectoras” de la enfermedad, es decir, como posibles portadoras del virus “a otros”(hijos o pareja sexual) tendencia que todavía hoy sigue vigente. No han sido contempladas más allá de su rol reproductivo como sujetos con una sexualidad que trasciende al mandato histórico de la reproducción biológica. Este hecho se ve demostrado en las estrategias de prevención que fueron diseñadas en este sentido. Dichas estrategias como la abstinencia sexual, el retraso de la iniciación sexual, la reducción de compañeros/as sexuales, el uso de preservativos o la práctica de la monogamia son cuestiones que no se basan en la realidad. Una realidad que confirma que son estrategias muy difíciles de poner en práctica porque las mujeres carecen del poder social necesario para ello.

Así actualmente “el SIDA asume ciertas características muy definidas: su rostro es cada vez más femenino, más joven y más pobre” (Gómez, 2003: 162). Desde el punto de vista biológico la evidencia de las investigaciones sugiere que el riesgo que corren las mujeres de infectarse con VIH a causa del sexo sin protección es por lo menos dos veces mayor que en el caso de los varones. Pero su vulnerabilidad biológica no es, ni mucho menos, la única en un problema global que tiene que ver, sobre todo, con el poder de la mujer en las distintas sociedades, una posición que les relega y les subordina con respecto al género masculino. “Es la falta de poder de mujeres y niñas en lo que a sus cuerpos y a su vida sexual se refiere, apoyada y reforzada por la desigualdad social y económica, lo que las convierte en un grupo más vulnerable al SIDA en comparación con los hombres. Al mismo tiempo, si las mujeres como grupo son más vulnerables al SIDA que los

varones, la vulnerabilidad entre las mismas mujeres es aún más fragmentada por una combinación de factores tales como raza, clase, edad, etnicidad, localización urbana/rural, orientación sexual, religión y cultura” (Gómez, 2002).

La pobreza aumenta también su vulnerabilidad, desde el punto de vista económico – social la pobreza se ha feminizado en todo mundo. La dificultad de acceso a la educación es, así mismo, otro gran problema. El desempleo y los bajos sueldos perpetúan la subordinación económica de mujeres y niños, y en numerosos países, se ven obligadas a la prostitución como única forma para sobrevivir. El consumo de drogas que acompaña frecuentemente estas prácticas aumenta la transmisión de la enfermedad. Las trabajadoras del sexo no pueden asegurar, en la mayoría de los casos, la práctica de sexo seguro lo que las hace víctimas seguras de la enfermedad.

La mujer con SIDA, en muchas partes del mundo, sufre una doble discriminación por el hecho de ser mujer y por ser portadora del VIH. Las mujeres representan las 2/3 partes de todos los cuidadores de personas que viven con VIH en África y las mujeres viudas como consecuencia del VIH corren el riesgo de ostracismo social e indigencia. Dependiendo de factores sociales, un marido puede forzar legalmente a su esposa a suspender o alterar perceptiblemente su vida sexual, pueden prohibirle que tenga hijos. A menudo los maridos abandonan a las mujeres casadas enfermas, sin recursos legales o económicos. En algunos lugares, la viuda de un hombre que muere de SIDA puede ser abandonada por su familia. Para agravar el problema en muchos países las mujeres con VIH tienen poco o ningún acceso a centros de planificación familiar. En muchos casos se ven obligadas a la esterilización o a otros medios de planificación familiar que no han elegido libremente.

Este tipo de vulnerabilidad sexual viene propiciada por el hecho de que en muchas sociedades los derechos sexuales de las mujeres siguen siendo desconocidos o mal entendidos debido sobre todo a valores culturales y religiosos. Las prácticas como la mutilación genital femenina, el matrimonio obligado, la negación de tratamientos disponibles y los abusos y violaciones crean altos riesgos de infección. En la medida en que a las mujeres se les ha negado históricamente la capacidad de decidir sobre su propio cuerpo, su sexualidad y su reproducción, se ven obligadas en muchas ocasiones a mantener relaciones sexuales contra su voluntad. Este tema, de hecho,

fue uno de los puntos importantes de la Conferencia Mundial sobre SIDA de Durban (Sudáfrica, 2000). "La victimización sexual temprana también puede dejar a las mujeres con menos habilidades para protegerse a sí mismas, menos seguras de su valor y de sus límites personales, y más aptas para aceptar la victimización como parte de su ser femenino" (Heise, 1994: 24).

El perfil actual de una mujer adulta infectada no es ni mucho menos el de una mujer promiscua, cómo indicaría el prejuicio social, sino el de una joven, pobre, con hijos y compañero estable que la contagió mediante una relación sexual sin protección. Muchas mujeres en Latinoamérica, Asia y África manifiestan que no se atreven a insistir en unas relaciones sexuales más seguras o que no se oponen a las relaciones sexuales dolorosas (sexo en seco) por miedo a ser abandonadas por sus maridos y caer en la indigencia. La tasa de SIDA es más alta cuanto más baja es la consideración de la mujer.

Otro punto fundamental es el peligro que existe de que una mujer infectada transmita la enfermedad a sus hijos. Se considera que cerca del 10% al 15% de casos nuevos de SIDA son niños y estos números continúan incrementándose. La mayoría han sido contagiados por sus madres.

En los últimos tiempos la cantidad de mujeres que se han infectado ha aumentado constantemente. Durante la década pasada los conocimientos sobre las mujeres y el VIH mejoraron en gran medida. El reto de las mujeres frente al SIDA debe ser lograr que haya mayor igualdad entre sexos y una mayor educación e información que potencien la capacidad de libertad y decisión.

2. A flor de piel. Visiones del cuerpo enfermo.

Las obras sobre el SIDA desde la perspectiva de la mujer representan un porcentaje demasiado bajo en el total de las manifestaciones artísticas sobre la epidemia. Su valor reside en que sus planteamientos conceptuales están realizados, en la mayoría de las ocasiones, desde el compromiso social y activo, en algunos casos a partir de un lenguaje directo y explícito, en otros bajo apariencia más intimista no exenta de crudeza, haciendo uso de lo simbólico y lo metafórico. Pero siempre tratando de potenciar la acción y convencer de que implicarse es la única vía para una representación real de la enfermedad. Una de las características comunes es que parten del cuestionamiento como argumento de la creación artística y, a partir de

ahí, exploran nuevas formas de representación.

Al igual que en la escena del activismo, la mayoría de autores que reflexionan de forma artística sobre el VIH/SIDA son hombres, aún así, existen mujeres artistas que han tratado de representar otro punto de vista de la epidemia. Ejemplos de cuerpo distintos, que desde su diversidad aluden a cuestiones que intentan acabar con la mirada masculina como origen de su reprobación para empezar a hablar en otro género.

El interés de Nan Goldin por el VIH/SIDA no sólo se refleja a través de sus fotografías. Durante las décadas de los 80 y 90, Goldin se enfrenta a una lucha personal, muchos de sus amigos íntimos estaban muriendo de SIDA. Tal vez la más importante de todos ellos fue Cookie Mueller (Fig.1), su amiga desde 1976, año en que comenzó a fotografiarla. El seguimiento de los retratos a lo largo del tiempo permite observar cómo la presencia de la enfermedad se hace patente en su mirada, en su pose, en su cuerpo a través de la muerte de sus seres queridos, como su marido muerto igualmente de SIDA tiempo antes, hasta su último retrato, aquel que la presenta en su ataúd el día de su funeral. Goldin explica que se trata de “quince fotografías tomadas a lo largo de 13 años que reflejan la complejidad de una vida, la relaciones con su hijo y con el hombre con quien se casó. La vida ha sido la materia de mi trabajo. Fui durante muchos años activista en Nueva York y he querido enseñar cuáles son las vidas reales de estas gentes que se están muriendo y que así dejan de ser un número en las estadísticas” (Demicheli, 2002).

Con una mirada que dignifica todo aquel que se presenta ante su cámara, Goldin no elude el dolor y la tristeza. Los temores y los miedos son patentes en estas imágenes que configuran una especie de álbum biográfico de Cookie, una especie de tributo a una vida llena de experiencias compartidas, una batalla a la memoria en unas imágenes en las que Cookie, a través de Goldin, deja testigo de su presencia. Durante los siguientes años, Goldin, seguiría fotografiando la disminución de su círculo de amigos. Las declaraciones que efectuó en una de las entrevistas que concedió a propósito del Premio PhotoEspaña en 2002 dejan claro sus prioridades, “quiero mostrar mi rastro en el rastro de la gente a la que quiero”

Por su parte, Rosalía Banet, en su serie “Cómeme, cómeme...” nos presenta unos pasteles que, en distintos soportes de repostería,

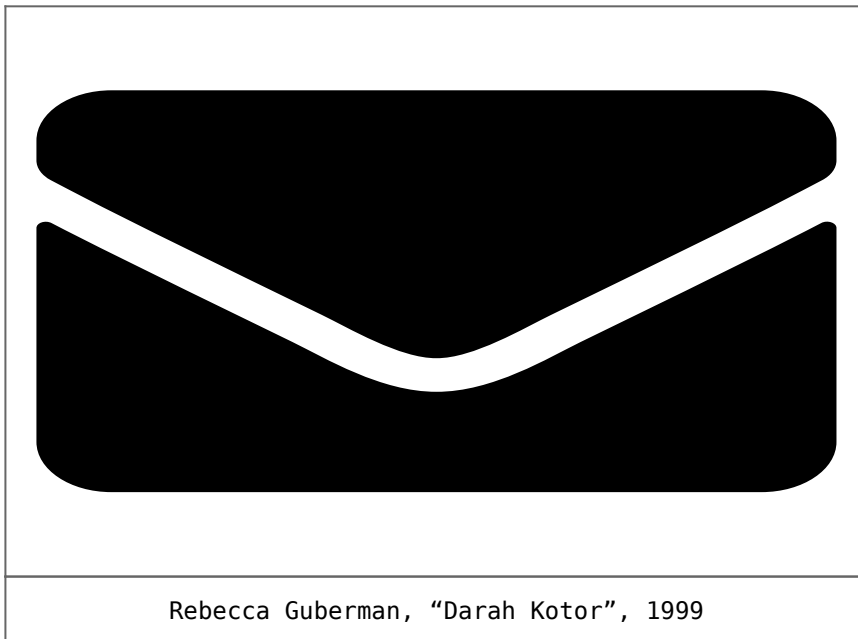
invitan a ser ingeridos. Bajo una apariencia de dulce postre, Banet nos muestra superficies que no son lo que parecen. Jugando intencionadamente con la mirada rápida del espectador, ofrece una trampa visual que disimula, tras una primera lectura, una reflexión en torno a superficies marcadas por la enfermedad.

Así, unas piezas presentan lesiones que nos recuerdan al sarcoma de kaposi y, otras, pústulas y tumoraciones que responden a enfermedades de la piel. Una vez que somos conscientes de esto, su impacto es tan fuerte, que los pasteles a primera vista apetecibles se convierten en elementos abyectos que provocan, más que inquietud, una especie de repulsión. El cuerpo fragmentado supone, entonces, un acercamiento a la desfiguración y degradación del cuerpo y una constatación de la fragilidad de la existencia. La piel (superficie del postre) actúa como soporte de un relato. Las heridas y manchas son su caligrafía. Sus traumas narrados en forma de herida, los signos más visibles e identificables de la enfermedad nos están contando las historias de aquellos que las sufren. Por otro lado, todos los elementos expuestos están “enfermos”, como si el VIH hubiera ido invadiendo cada uno de estos “cuerpos /pasteles” hasta conquistarlos a todos y acabar con su sistema inmunitario. Parece que se incita al espectador a convertirse en antropófago. Caníbal del cuerpo enfermo, “tupi, or not tupi, that is the question”, como exponía Andrada en su Manifiesto Antropófago. El sujeto enfermo, fragmentado y expuesto para su devoración pública se convierte en el símbolo del simulacro y la presencia constante del mundo artificial, las estrategias de poder que infligen el estigma del seropositivo y el enfermo de SIDA. Como diría Kristeva en “una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia” (Kristeva, 1982: 12).

Degradación que también puede observarse en la obra de María Jesús Fariña Busto, “Busto da febre e da alucinación”. Esta artista, hondamente comprometida con el feminismo, fotografía cuerpos de mujeres en descomposición. Dos lecturas se establecen paralelas en esta pieza. Por un lado, las marcas físicas de los torsos representados aluden a los signos que el SIDA va dejando sobre la superficie de los cuerpos enfermos. Por otro, la mirada que conforma el cuerpo enfermo como un desecho, que va acabando con él a fuerza de estigmatizarlo y apartarlo socialmente. “Así, existe una estrecha ligazón entre el cuerpo físico y el social, una relación que únicamente puede ser entendida en el contexto de la construcción social de la realidad. En este sentido, el cuerpo debe ser visto como

la expresión mediante la cual nuestra identidad, y la de los otros, son creadas, comparadas y validadas en el seno de una sociedad históricamente determinada” (Cortes, 2006, 131). El cuerpo enfermo en la época del SIDA, sin duda, supera con creces su corporeidad física para adentrarse en lo simbólico y representacional, lleno de condicionamientos.

La mirada del “otro”, esa mirada censuradora y estigmatizadora, devora el cuerpo, lo corrompe hasta hacerlo desaparecer. Fariña Busto, ahonda en este discurso. Reflexiona sobre las consecuencias que tiene una mirada que va contaminando, manchando y oxidando esos cuerpos que se han entendido históricamente como vulnerables o secundarios, el cuerpo enfermo y el cuerpo femenino, consecuencia de esa visión falocéntrica que define nuestra cultura. Cuerpos mutilados por la mirada totalizadora que fija una imagen que lo enajena a sí mismo.



Podríamos destacar, así mismo, una serie de artistas que han investigado desde “sus propios cuerpos”, sobre el VIH. Alejandra Orejas en “Sexo y sida y sexo..” reflexiona sobre la transmisión heterosexual del SIDA. Rebecca Guberman incluye historiales médicos y elementos extraídos del ámbito biosanitario en unas imágenes cargadas de metáforas altamente sugerentes. Pilar Albaracín utiliza uno de los símbolos más conocidos de la lucha contra el SIDA, el lazo rojo, en una performance en la que clava el alfiler que sostiene el lazo en su propia carne, implicándose, más si cabe, a través del dolor que esto supone. Según sus propias palabras “ya que los demás no entran en tu dolor, has de mostrarlo tu misma.” (Martinez, 2004).

La forma de enfrentarse al SIDA ha cambiado. Más mujeres nos han acercado a la epidemia, tomando la palabra de unas historias comúnmente narradas en masculino: Rina Banerjee, Alicia Lamarca, Rosalind Solomon, Dona Ann Mcadams, Valerie Caris, Sue Coe, Becky Trotter, Águeda Bañón, Patricia Gómez, Sonia Guisado...etc. Ellas entre otras muchas, nos han acercado a iniciativas artísticas que todavía siguen, al pie del cañón, recordándonos que la carga de simbolismo y estigma que rodea la enfermedad está todavía muy presente. Ésta, desgraciadamente, no ha evolucionado de forma paralela a los avances científicos y el SIDA, a pesar de no constituir una sentencia de muerte, sigue siendo una enfermedad que tiene unos efectos físicos nada desdeñables. Una gran creatividad puesta al servicio del lenguaje artístico y unas ganas tremendas de impedir el ritmo actual de la epidemia, "obras barrera" para una infección que cada día sigue causando estragos.

El encanto de los coloridos y texturas de una gran muralista

Es estupendo que una mujer artista ocupe la Lonja con una exposición monográfica, y más tratándose de una figura de trayectoria consolidada, como es el caso de Teresa Ramón, pues en su caso la elección viene a confirmar el prestigio de este espacio, que para muchos artistas aragoneses supone el marchamo de la consagración social en su tierra... y también un reto difícil de encarar. Cuando me enteré de que ella había decidido llenar ese espacio con grandes pinturas realizadas ex profeso durante los últimos dos años pensé que se iba a desaprovechar la gran ocasión de mostrar una retrospectiva, acompañada de un catálogo monumental donde se repasase su carrera artística. Pero he de reconocer que me ha encantado el resultado, pues todo aparece muy bien estudiado, desde el montaje temático, con metáforas paisajísticas a un lado y grandes rostros humanos al otro, a la distribución de los lienzos según sus coloridos, que por cierto entonan muy bien con el escogido como fondo para la pared. He disfrutado mucho con los sutiles efectos matéricos y cromáticos, con coloridos terrosos y añiles muy experimentales, típicos de la inspiración africana que subyace en la puesta en valor de nuestro desierto de los Monegros. Pero me ha encantado sobre todo la

coherencia del conjunto, incluso por la manera de presentar algunas grandes pinturas grapadas al muro, para resaltar más si cabe la especialidad de Teresa como muralista: el decorativismo de los colores planos, sin ilusión de modelado ni perspectiva, las grandes superficies de color, la poética contemplativa... Todo me recuerda los grandes lienzos de Puvis de Chavannes, uno de mis artistas favoritos, cuya influencia creo adivinar a través del filtro de otros magisterios modernos, empezando por el sintetismo de Gauguin y continuando con la linealidad caricaturesca de Picasso o Juan Gris, pasando por la doliente figuración del muralista Guayasamín hasta llegar a las grafías y efectos matéricos de Tàpies (pues también Teresa gusta de distribuir abundantemente la t, como signo autorreferencial). Todo ello como vehículo de unas preocupaciones muy de nuestro tiempo: la ecología, la solidaridad con los pueblos de África, la denuncia del sufrimiento de las mujeres... (los "cardenales" a los que alude el título de la exposición no tienen nada que ver con los jerarcas de la iglesia católica). Menos me ha convencido el documental donde contrasta imágenes de los Monegros con otras de Nueva York, a veces emparejadas de forma algo aleatoria, sin que tengan mucho que ver. Pero viene muy bien disfrutar sentado de esos paisajes y de la hermosa música de fondo, para reposar tanto los sentidos como la mente entre tanta intensidad de estímulos. La experiencia se puede culminar también con el catálogo o con una visita a la web de la artista. Ojalá también se publique un día una monografía histórico-artística que revise su trayectoria; pero, efectivamente, esto es algo que aún puede esperar, pues ella goza de buena salud y está en su plenitud. Ha superado con buena nota el reto de la Lonja.

Acta de la reunión de la Junta Directiva de AACA celebrada el 14 de diciembre de 2010

En la sala de becarios del Depto. de Hª del Arte de la Univ. de Zaragoza, se reunió la Junta Directiva de AACA el 14 de diciembre de 2010 a las 18.30h, con el siguiente orden del día y resultados:

-Aprobación, si procede del acta de la reunión anterior de la Junta Directiva del 25 de junio de 2010 (consultable en AACADigital nº 11, sección "noticias de la AACA"). Se aprobó.

-Informe del Presidente. Manuel Pérez-Lizano informó de la reunión a

la que había asistido en representación de AACA el 13 de diciembre de 2010 en el antiguo Seminario, convocada por los responsables del Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, para participar a las asociaciones culturales de la ciudad los resultados de las actividades culturales en las fiestas del Pilar 2010 y el avance de la candidatura de Zaragoza para la capitalidad cultural en 2016, que fue ocasión de proponer diferentes propuestas de cara al futuro.

-Solicitudes de nuevos miembros. Se aprobaron las solicitudes de ingreso en AACA presentadas por Diego Arribas, Paula Gonzalo Les, Rut Martín y Ernesto Utrillas.

-Ruegos y preguntas.

Premios AACA 2010 fallados por la Asamblea General Ordinaria de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte

El 14 de diciembre de 2010 se celebró en la sala de becarios del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza la asamblea anual de socios de AACA, con el siguiente orden del día y resultados:

-Aprobación, de las actas de las asambleas ordinaria y extraordinaria del 2 de diciembre de 2009 (consultables en la revista AACADigital, nº 9, sección "noticias de la AACA"), de la asamblea general extraordinaria del 13 de enero de 2010 (consultable en AACADigital nº 10, sección "noticias de la AACA") y de la reunión de la Junta Directiva del 25 de junio de 2010 (consultable en AACADigital nº 11, sección "noticias de la AACA"). Se aprobaron.

-Informe del Presidente. Manuel Pérez-Lizano propuso que a partir del próximo año se añada a los tres premios que anualmente concede la AACA un premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística y también un premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés; lo cual se aprobó por unanimidad. Se anunció que este año las cuotas de 2011 se van a cobrar por adelantado, con el fin de disponer de los sellos a primeros de año, y se aprobó continuar con las mismas cuotas. Se animó a los socios a que se sumasen a la

propuesta del Presidente de confeccionar una lista con direcciones y un breve resumen proporcionado por cada asociado, para que sea entregada a las galerías de arte e instituciones con salas de exposición.

-Congreso nacional de AECA sobre historia de la crítica de arte, que va a organizar AACA en Zaragoza y Huesca en noviembre de 2011. Se aprobó que AACA organice dicho congreso entre el 17 y 19 de noviembre de 2011.

-Propuestas, deliberación y fallo de los premios AACA 2010. Se decidieron por votación los siguientes premios:

Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por la creciente dedicación a ese tipo de temas en los Coloquios de Arte Aragonés, en la revista Artigrama, y en las demás labores de cara al público tanto iniciativa del Departamento, como de sus grupos de investigación y sus miembros en general.

Premio al mejor espacio expositivo a la Galería Antonia Puyó, por su acrisolada trayectoria como galería de arte contemporáneo pero especialmente por la renovación generacional en su gestión y por su fuerte apuesta en favor de artistas jóvenes y de nuevos medios, como bien prueban sus exposiciones de este año 2010.

Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición en 2010 al pintor José María Martínez Tendero, por su gran retrospectiva en el Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza entre el 13 de mayo y el 18 de julio de 2010.

-Ruegos y preguntas: Jaime Esain expresó su malestar por cómo el Gobierno de Aragón viene otorgando los Premios Aragón-Goya y Fernando Alvira expresó que si él no podía estar presente en el jurado como Presidente de AECA, delegaría en algún miembro de AACA, para que esta asociación estuviese representada en el jurado de los premios de la convocatoria de 2011.

Memoria de ficción. La gran novela histórica

"¿Qué es la historia? Una sencilla fábula que todos hemos aceptado".
(Napoleón Bonaparte)

En la Mediateca del Caixaforum de Barcelona, el 12 de diciembre se inauguró el ciclo de vídeo *Memorias de ficción, la gran novela histórica*, comisariada por Pilar Cruz.

La novela histórica siempre posee algo de ficción recreada y a su vez, datos ciertos y contrastados que la acercan a la historia que conocemos y le otorgan el grado de verdad. En esta muestra se exponen siete vídeos de artistas diferentes como documentos testimoniales en un ejercicio de reflexión entre lúdico y crítico de lo que la historia oficial, la académica, nos ha contado siempre. Se nos muestran fracciones visuales de historias en primera persona, a modo de reportaje o entrevistas, pero siempre con un afán de contar una historia personal englobada en un hecho real, histórico, contrastado y cierto. Se trata de pequeños fragmentos de historia, de memoria, de relatos narrados desde una perspectiva subjetiva o simplemente narrativa, pero que se engloba en una historia mayor, global.

A lo largo del recorrido videográfico observamos cómo las imágenes nos bombardean de un modo anecdótico y dramático en algunos casos, exponiendo historias a veces con tintes autobiográficos, como ocurre en *Manola coge el autobús*, dónde se nos narra una historia personal, testimonial, que construye el retrato de una heroína, pero no de las que se hablan en los libros de historia, sino de las que andan por las calles imbuidas en el más absoluto anonimato. En esta misma línea está *China Diary*, donde se entremezcla la historia personal, los acontecimientos históricos del 11 S y la historia misteriosa de un tercer personaje del que se deja entrever su memoria. Se trata sin duda de la biografía de un momento y de un lugar. Sin embargo en *Pedro Marina Cartagena*, la historia es construida por la cultura popular, la fábula y la anécdota, configurando la imagen de alguien que forma parte de la historia local, donde la fama de un personaje se entremezcla con la alegoría entre lo religioso y lo militar.

Desde la primera persona también, en *El punk triste* se narran los acontecimientos históricos de la situación política en Santiago de Chile, desde el prisma del pintor Hugo Cárdenas, se narra otra historia paralela a la que salen en los periódicos.

De un modo más documentalista se nos muestran *Eût elle été criminelle*

(Aunque hayan sido criminales) y *Letzer Tag der Republik* (El último día de la República) en el primero de ellos, la cámara capta un desfile militar tras la liberación de París por parte de los aliados quedando reflejado cómo la victoria se vuelve venganza y barbarie contra los vencidos, una cara de la historia estremecedora que no se suele contar, pero que no por ello deja de ser tan cierta como real. Por otro lado, en el vídeo de Reynold Reynolds se observa la demolición del Palacio de la República en Berlín, como símbolo del fin de una etapa política, un hecho más de la censura histórica, sin duda la manipulación del presente para que no se recuerde el pasado.

En esta misma línea testimonial encontramos el video *To krifó Scholió*, (La escuela secreta) donde la narración acompaña a una verdad oculta y sospechada pero tan apenas contrastada, donde el sentimiento patriótico y la incitación a la revolución constituyen un hecho en sí mismo. Cabe citar que tanto éste fragmento como *Eût elle été criminelle* son *found footage*, lo cual acentúa su carácter de veracidad y existencia en la narración histórica tanto de Grecia como de Francia.

De este modo la excelente dirección curatorial engloba puntos de vista subjetivos que crean fracturas en los relatos oficiales, controversia y especulación. Se trata por tanto de historias contadas desde la memoria, el recuerdo, la construcción de una historia paralela a los hechos históricos registrados en los manuales, algo que anda a caballo entre lo real y la ficción pero que no por eso deja de ser menos cierto.

Programa:

Marina Gioti. *To krifó Scholió*

Sally y Gabriela Gutiérrez Dewar. *Manola coge el autobús*.

Fito Conesa. *Pedro Marina Cartagena*.

Eva Ilona Brzesky. *China Diary*

Mario Navarro. *El punk triste*.

Jean Gabriel Périot, *Eût elle été criminelle*.

Reynold Reynolds. *Letzer Tag der Republik*.

La foto que ilustra este texto procede de Fito Conesa, "*Pedro Marina Cartagena*", 2010

Modernismo y vanguardia bajo el cielo de Montjuic

No podía ser más que el MNAC el que organizara una muestra monográfica de joyas creadas por artistas de la contemporaneidad. La exclusividad de la exposición ha sido un “reclamo” usado por los medios de difusión del museo: *“la primera de esta temática organizada en nuestro país”*. Y es un hecho que, a pesar de que es muy larga la nómina de creadores que han diseñado o ejecutado piezas de joyería en algún momento de su trayectoria, la joyería artística es una gran desconocida para la investigación.

La exclusividad de la muestra del MNAC se ve refrendada por la ausencia de bibliografía o de exposiciones monográficas dedicadas a la joyería. Cabe mencionar en este sentido, unas pocas muestras de joyas escultóricas o pictóricas, de gran capacidad narrativa o lírica, que forman parte de colecciones permanentes en museos, como las diseñadas por Dalí en el edificio anexo a la Fundación en Figueras o las joyas de Julio González que se exhiben en el IVAM. Y desde luego tampoco puede sorprendernos que fuera André Malraux, en 1963, el pionero en concebir una muestra de piezas de joyería artística diseñadas por George Braque que, de manera itinerante y a nivel internacional, se estrenaba por aquel entonces en el Pabellón Marsan del Museo del Louvre.

Con tan escasos antecedentes debemos acercarnos a *“Joyas de artista. Del modernismo a la vanguardia”*, muestra en la que se reúnen más de trescientas piezas ejecutadas o diseñadas por joyeros artistas o por artistas de vanguardia. Y es que, el MNAC ha conseguido reunir joyas que nos ayudan a comprender algunas obsesiones o experimentaciones artísticas modeladas como confidencias íntimas en materiales preciosos: desde Rodin a Picasso, pasando por Gargallo, Calder, los Die Brücke, Van de Velde, Hoffmann u Olbrich...

La joyería, en muchos casos, materializa experimentos llevados a cabo a mayor escala en las producciones plásticas escultóricas. Pero en cualquier caso, en estos coqueteos artísticos con la joyería por parte de los artistas, pueden leerse, momentos concretos de una trayectoria, obsesiones temáticas que caminan de la mano de las nuevas fórmulas de expresión que se estaban fraguando en el resto de las artes. Esto se evidencia en el discurso de la exposición, en el que las piezas se muestran de forma cronológica, didáctica, y podemos establecer paralelismos con la arquitectura o con las otras manifestaciones plásticas, ya sea en el uso de nuevos materiales, o en la ruptura de fronteras artísticas que supusieron las vanguardias.

El primer gran espacio expositivo se centra en exhibir fundamentalmente piezas de las primeras décadas del Siglo XX, figuraciones del *Art Nouveau* que recogen experiencias en materiales y esmaltes translúcidos, entre lo real y lo soñado. Son fundamentalmente, artistas joyeros, que se dedicaron en exclusiva a esta faceta de la creación artística. En esta parte del recorrido, las joyas se exhiben en pequeños mostradores de época sobre tapetes aterciopelados en colores suaves. Las pequeñas mesitas se disponen en fila en mitad de la sala, lo que permite observar los diseños desde la parte de arriba, de manera individualizada. En su mayoría son colgantes, peinetas o grandes broches para prender en los vestidos, delicados trabajos del artista joyero René Lalique, y de su escuela de seguidores en Cataluña con Luis Masriera a la cabeza. También Guimard o Gaillard, o alguna pieza ya con tintes geométricos, anunciado el *Art Déco* de Boucheron o Cartier.

Pero, a pesar del esfuerzo de contextualización que suponen los mostradores, echamos de menos en la amplitud de espacio del que disponen las galerías del MNAC, alguno de los múltiples bocetos en papel de Lalique, apuntes que podrían completar

el proceso de creación de las joyas del que llaman “el inventor de la joya moderna”. De la misma forma echamos en falta alguna fotografía que mostrara la perfecta colocación de estos fabulosos diseños o algún testimonio de la forma más lujosa en las que las actrices pudieron lucirlas en grandes estrenos como una de sus mejores clientas, la actriz Sara Bernhardt^[1]. Estas fuentes habrían enriquecido el discurso, y así han sido recogidas en otras ocasiones, como en la Fundación Gulbenkian, en el Musée Lalique de París o en la maravillosa exposición que de éste hizo en el año 2007 el Museo de Luxemburgo. A pesar de ello, hay que ser conscientes de la dificultad que supone mostrar piezas tan pequeñas en lugares tan espaciosos y ser capaces de dirigir y centrar la atención del espectador, que está más acostumbrado a exposiciones de grandes lienzos.

En la segunda parte de la exposición se muestra un quiebro con respecto al primer espacio. Un audiovisual de diapositivas prepara al espectador para el cambio escenográfico, de más aparato y teatralidad, a través de imágenes de los creadores en sus talleres. Al traspasar las salas que llevan a exhibir las creaciones de la *avant-garde* creativa de nuestros artistas del siglo pasado, fundamentalmente escultores, largas cortinas de terciopelo rojo penden del techo, ayudando a compartimentar el recorrido. Las vitrinas, mucho más neutras y modernas, en cristal con biseles en negro, se rinden al protagonismo de las piezas. Las joyas se disponen en varias alturas y en vertical, y quizás por cuestión de conservación, por no deshidratar los materiales orgánicos^[2], o bien por hacer de las piezas un retículo de sorpresa, se apagan en intervalos de iluminación que pueden llegar a interrumpir su visión volumétrica, pero que dotan el espacio de mayor misterio y contraste. En esta parte de la muestra se exhiben compartimentadas pequeñas metáforas del universo particular de cada creador, expresiones plásticas que inhalan la incursión y la ruptura entre los lenguajes artísticos.

Al final de la exhibición, se muestran algunos vestidos –en su mayoría prestados por el Museo del Traje– que según formula el fantástico catálogo confeccionado por los mejores especialistas de la tradición de joyería catalana, ayudan, junto a algunas fotografías de Steichen o Man Ray a “completar las visiones del universo femenino”. Pues bien, quizás en este sentido deberíamos aprender de las exposiciones de la Joyería de Mademoiselle Chanel en los años 30 que, proponían estilismos concretos sobre los maniquíes de la *haute couture* y prendían la piezas de joyería sobre los maniquíes y modelos *prêt-à-porter*. Aquí los modelos de vestido se disponen en un lado de la sala sin explicación alguna, como “caídas del cielo”.

De cualquier forma, ya sea en forma de experimentaciones creativas o confidencias, esperamos que caigan del cielo a Montjuic, muchas exposiciones como ésta, que nos ayuden a redondear o cerrar los discursos creativos de nuestros artistas.

^[1] De la misma forma nos ha extrañado la ausencia de piezas en la exposición de Alfons Mucha que también diseñó algunas de las piezas que lució la actriz francesa en sus estrenos.

^[2] Los metales y demás materiales inorgánicos se mantienen inalterables al calor.

Luces y sombras de Manuel Bayo Marín

Es 5 de octubre de 2010 y en las instalaciones de La Moderna, como

siempre, se entremezclan el olor a tinta y a papel nuevo con el ruido ensordecedor de las rotativas que trabajan a un ritmo desenfrenado. Por la bandeja empiezan a salir los primeros ejemplares de la obra que hoy se imprime, *Bayón Marín entre luces y sombras*: 102 años después, el dibujante de Teruel vuelve a nacer, esta vez del puño y letra de Eduardo Laborda gracias al patrocinio del Instituto de Estudios Turolenses, que ha editado la lujosa publicación.

Aunque lo descubrió en 1990, no fue hasta 1995 cuando se despertó su interés por la figura del mago del aerógrafo, sobre el que inmediatamente comenzó a indagar hasta culminar la obra que hoy tenemos en nuestras manos. A lo largo de estos quince años de investigación, ha desarrollado una auténtica labor de detective que le ha conducido hasta su círculo de discípulos, amigos y familia que le hablaban del Bayo Marín artista, juerguista y hombre. Mientras conversaba con sus allegados, también le seguía la pista a la obra del turolense a través de las publicaciones en las que colaboró (*La Voz de Aragón*, *Crónica*, *Cinegramas*, *Mundo Gráfico*, *Relieves*, *Rojo y Azul*), de las exposiciones en las que participó y de los coleccionistas que podían tener entre sus posesiones alguno de sus carteles, llegando a dar con el que fue su archivo profesional. Entre la información obtenida, las obras encontradas y aquellas que Laborda y la familia poseían, prácticamente había conseguido reunir toda la vida de Bayo; la misteriosa figura que había descubierto hacía más de una década se había vuelto nítida y cercana hasta conocer casi todo de él. Era el momento de que los demás también lo conocieran, no sólo como el genial dibujante que fue sino también como el hombre fascinante que vivió la vida como una "locura de humor".

Como si de un puzzle se tratara, Eduardo encaja en este libro estructurado en dos bloques todas las piezas halladas durante estos años hasta dar con el rico mosaico que fue la vida del turolense, del que ofrece una completa visión basada en su faceta personal y profesional. Siguiendo el característico estilo acuñado en *Zaragoza. La ciudad sumergida*, el autor crea una biografía en la que los testimonios recogidos se hilvanan con las imágenes de su vida y de su obra, todo ello dispuesto ante un telón de fondo formado por el contexto social y cultural en el que Bayo se movió. Sus comienzos en la creación artística en Zaragoza, su marcha a Madrid y el posterior retorno a la capital aragonesa son los tres grandes episodios de la vida de Bayo que Laborda desgrana a lo largo de la primera parte del libro, mostrando con una buena dosis de humor, literatura y rigor la situación personal y la actividad artística de Bayo Marín en cada uno de esos momentos. Destacan en este sentido la aventura emprendida en 1927 por la Escuadrilla Patinesca Ebro, su incesante actividad como dibujante en *La Voz de Aragón* o su ajetreada vida en los círculos artísticos de Madrid donde se codea con figuras como Federico Ribas, por citar algunos de los muchos momentos que quedan atestiguados en divertidas fotografías como las correspondientes a la cofradía de las barbas, el baile de antropófagos, el veraneo en San Sebastián o la magnífica estampa en la que aparecen retratados, junto a otros, Bayo Marín, Marín Bagüés, Félix Burriel y José Luis Pomarón.

La segunda parte del libro queda reservada en exclusiva a la producción del artista, que se organiza en cinco apartados temáticos en los que Laborda ha conseguido reunir hasta casi doscientas ilustraciones. Además de conocer en profundidad su obra, mientras

recorremos estas páginas podemos reconstruir el panorama general de la época al quedar plasmada la situación política y sociocultural en el amplísimo repertorio de imágenes que ofrece y que incluye caricaturas de políticos como Niceto Alcalá Zamora, Alejandro Lerroux, José Antonio Primo de Rivera o Dolores Ibárruri, de estrellas del cine y de la cultura como Greta Garbo, Joan Crawford, Margarita Xirgú, Harry Fleming o literatos como Jacinto Benavente. La vida social y los gustos de la época están reflejados en los carteles de fiestas realizados para Zaragoza y Teruel, en los correspondientes a la Feria Nacional de Muestras, en los anuncios publicitarios de Granja Dorée, Las Nuevas Sederías, el jabón Norma, Gran Mogol y las Gafas de sol Zatorre, para terminar todo este relato con la entrañable caricatura que Chas dedicó a su amigo Bayo.

Gracias a la labor de investigación desarrollada y a la pasión puesta en este empeño, las sombras que todavía ocultaban las vivencias del artista, Bayo Marín, y del hombre, Manuel, salen a la luz en esta publicación que se convierte en la monografía definitiva sobre este sorprendente personaje.