

Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza, años sesenta

Del 7 al 26 de septiembre del 2010 se celebró la exposición artística "Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta" en el palacio de Montemuzo de Zaragoza. Su comisario Eduardo Laborda nos presenta una exposición deliciosa sobre una serie de proyectos del diseñador de interiores Antonio Ruiz. La patrocina el Ayuntamiento de Zaragoza y la organiza el Servicio de Cultura.

La obra aquí contenida son proyectos de decoración de locales comerciales de Zaragoza de los años sesenta del pasado siglo como las pastelerías *Las Fuentes*, *Yolanda* y la bombonería *Loto*; la zapatería *Taboada*; las boutiques *Gazo* y *Escolá*; la tienda de ropa infantil *Chi Cu Ca*; las sedes del *Tinte de los Alemanes* y *Fajas La Peña*, las tiendas de electrónica *Radio Ortega* y *White Westinghouse* y también de otras localidades como Ágreda (Soria) con el restaurante *El Parador*.

El autor de estas láminas es el diseñador de interiores Antonio Ruiz Asensio que trabajó en la exitosa empresa de mobiliario *Los Certales* de Zaragoza, sin embargo los trabajos que encontramos en esta muestra son los proyectados para la firma de decoración Estudios *Maruvik*, que él mismo formó con Victoriano Poblador Lozano y Julio y Carlos Martínez Palacín.

La exposición consta de cuarenta y dos láminas realizadas con acuarela sobre papel y con la vistosa técnica de gouache blanco sobre cartulina negra, que tal como escribe la investigadora María Luisa Grau Tello en su catálogo “por su originalidad, potencia visual y plasticidad se convirtió en la seña de identidad de Maruvik”.

Se trata de la primera exposición que utiliza como tema los diseños de locales comerciales de Zaragoza y que probablemente siente precedente en la ciudad. Además el diseño de instalaciones comerciales no ha sido suficientemente estudiado en profundidad –honrosas excepciones investigadoras son las proporcionadas por Amparo Martínez Herranz y María Luisa Grau Tello desde la Universidad de Zaragoza-.

La función original de estas láminas era la de mostrar al cliente el resultado de un proceso de creación; sin embargo con el paso del tiempo, estos diseños deben revalorizarse ya que, no sólo son el testimonio de una transacción comercial, sino también un legado artístico de primer orden. Este mismo proceso se puede extrapolar a la actual puesta en valor de los carteles publicitarios que en origen presentan un carácter efímero y práctico pero que con el paso del tiempo se convierten en un referente artístico.

Los proyectos de esta muestra son un testimonio de los años sesenta del siglo XX en la ciudad de Zaragoza y reflejan a una sociedad que reivindica la modernidad y que busca la elegancia en los lugares en los que consume. Los locales comerciales, tal y como llegaron desaparecieron, porque el mismo aliento consumista que les había hecho crecer los desinfló en el momento en que la sociedad apostó por nuevos gustos. Esto es lo ocurrió con las instalaciones comerciales diseñadas por Antonio Ruiz que ahora se retoman y ponen en valor a través de esta magnífica exposición.

Gema Rupérez o las muselinas de vapor

Desde el origen del mundo, el hombre, siempre se ha interesado por todo lo extraño, enigmático. Goya decía a través de los grabados *Los Caprichos* “La fantasía, abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es la madre de las artes”. Entre esas fantasías, el hombre tuvo que darse así mismo explicación a muchas de las cosas que le surgían a su alrededor, el origen del mundo, la existencia de él mismo, la naturaleza y las fuerzas que la componen. Así surgió la mitología, en Cretas, hacia el 3000 a.C. Los cretenses pensaban que en todos los elementos de la naturaleza habitaban espíritus, y que algunos objetos poseían cualidades mágicas. La artista zaragozana Gema Rupérez, expone estos días en el 4º espacio de la Diputación Provincial de Zaragoza, una visión moderna del mito de Apolo y Dafne. La fábula recuerda que *Dafne, nombre que en griego significa laurel, era una ninfa hija del dios-río Peneo que transcurre por la región de Tesalia. El dios Apolo amaba a Dafne con una gran pasión pero la ninfa no le correspondía y le esquivaba. En una ocasión Apolo perseguía a Dafne y ésta huía hacia las montañas para evitarlo. Cuando el dios estaba a punto de alcanzarla, la joven dirigió una plegaria a su padre o bien a Zeus, suplicándole que la metamorfoseara para poder escapar al asedio del dios. Su petición fue escuchada y concedida, y al momento la joven comenzó a transformarse en un laurel. De sus pies iban saliendo raíces y sus extremidades se convertían en frondosas ramas del árbol que desde ese momento fue el consagrado al dios Apolo y pasó a representarlo.* Se nota que la artista se siente segura en un espacio tan complicado y reducido como es el 4º espacio. La muestra se divide en dos partes bien diferenciadas. Por un lado las pinturas y dibujos en técnica mixta, agrupados en tres series, “Los escondites de Dafne”, “Los encuentros de Apolo” y “El exilio de Dafne”, obras, donde la artista ha mostrado temas como la persecución, el rechazo, la metamorfosis de estos dos personajes, de una

manera latente, a través de estos cuadros, la artista nos sugiere una seducción constante en forma narrativa, las mujeres que aquí se nos representan, que son y no son Dafne a la vez, son mujeres con una gran vida interior, que por designios del destino, la vida les ha maltratado, intentando buscar una salida, un escape a su situación. La muestra se completa con cuatro grandes instalaciones: "Esperando su cuerpo", "Amor en un solo sentido", "Balanceo" y "El resto de los pasos". Quizás una de las instalaciones más interesantes, sea "Esperando su cuerpo", las sombras de los fantasmas que vigilando están la llegada de Apolo, cuya llamada desesperada de amor por Dafne, quien oculta en el interior de un tronco con mirilla, espera el momento de salir corriendo a otro escondite. Algunos metros más adelante, el visitante se topará con la instalación "Amor de un solo sentido", que, como su propio nombre indica, la instalación está formada por un sillón en cuyo alrededor recorre velozmente un tren eléctrico en un solo sentido una y otra vez, representando la tozudez, el deseo impertérrito de Apolo hacia Dafne. El conjunto se cierra con una gran instalación titulada "El resto de los pasos", pieza afectiva y efectiva a la vez, donde una mujer, Dafne, se metamorfosea debajo de un árbol con la naturaleza y el propio árbol.

No es necesario entender todo el conjunto para admirar la obra, la artista ha elaborado un conjunto muy trabajado, el arte es intuición e imaginación, déjenla volar.

Soy de la opinión de que las vocaciones no nacen sino que se hacen, pero a veces hay que reconocer que se producen excepciones, que existen personas que parecen ya destinadas desde la cuna a ser lo que son. El caso de Gema Rupérez (Zaragoza 1982) es uno de ellos. Sus primeras inquietudes artísticas comenzaron desde muy joven y sin acicates a su alrededor, en la Escuela de Artes y Oficios, donde se acostumbró a soñar con relatos e imágenes que dieron paso a que fuera inoculada definitivamente por el veneno del arte. Paso por Valencia, por Córdoba, por la Fundación Antonio Gala. Descubrió la fuerza y la belleza del Renacimiento en la patria chica del enigmático Rafael, Urbino. Ha sido recientemente la ganadora del XXIV Gran Premio de Arte "Santa Isabel de Aragón, reina de Portugal". Y en estos momentos se encuentra becada por la Diputación Provincial de Zaragoza en la Casa Velázquez

en Madrid, donde llevará esa maleta llena de ideas y propuestas de una artista en expansión como es ella. Con todos estos más que sobrados méritos, el futuro prometedor de esta joven artista se verá crecido en muy poco tiempo. La calidad de sus obras habla por sí misma. Estaremos atentos al futuro de esta notable artista.

PARA SABER MÁS:

“Muselinas de Vapor”, de Gema Rupérez

Sala de exposiciones 4º Espacio Cultural (Pza. España, 1, bajos)

9 septiembre – 17 octubre 2010

Ghirlandaio o el esplendor del Renacimiento florentino

“ARS VITINAM MORES/ ANIMVMQVE EFFINGERE/ POSSES PVLCHIOR INTER/ RIS NVLLA TABELLA FORET” (Arte, ojala pudieras representar el carácter y el espíritu. No habría sobre la tierra imagen más bella). Así reza el “cartelillo” que Ghirlandaio pintó en el Retrato de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, eje central de toda la exposición. Se trata de una variante de uno de los epigramas del poeta bilbilitano Marco Valerio Marcial, muy populares en los círculos de Lorenzo de Médicis e incluso probable que fueran objeto de conversaciones literarias. Como consecuencia de este cambio gramatical, la inscripción de Ghirlandaio apela directamente al arte, lo que confiere al texto un doble significado. En primer lugar, ante la imposibilidad de captar la imagen de las buenas cualidades que tuvo en vida la retratada, Chirlandaio exalta con ello el poder de su creación artística, superando a cualquier otro artista o poeta digno de mención. El mencionado retrato, es el punto de partida desde donde se perfila una revisión del género. Las joyas que luce y acompaña a la retratada, son huellas que revelan al espectador aspectos de los esponsales y

las bodas de las grandes familias florentinas, como también lo fueron los regalos para los nuevos aposentos de los esposos Lorenzo y Giovanna, que se convirtieron en marido y mujer en 1486, cuyos hilos conductores fueron tanto materiales como políticos; Dos poderosas familias con antecedentes y tradiciones absolutamente divergentes, quedaban unidas. Durante los primeros meses de 1487 Giovanna, que sólo contaba con dieciocho años de edad, quedó embarazada. Pero la tragedia se cebó en ellos al año siguiente, cuando esperaban el nacimiento de su segundo hijo, de repente falleció Giovanna, por causas todavía desconocidas. Lorenzo puso gran empeño en honrar a su esposa de la manera más decorosa posible, el encargo del retrato al pintor Domenico Chirlandaio, oda pictórica a la belleza y la virtud de la joven, se colocaría en un lugar de honor en los aposentos privados de Lorenzo. El joven viudo, para dar nueva estabilidad a su vida familiar se volvería a casar en 1491 con Ginerva di Bongianni Gianfigliuzzi. El matrimonio se vio bendecido por tres criaturas: Leonardo, Francesca y Giovanna. Pero la tragedia volvió a llamar a la puerta de esta familia, la muerte del propio Lorenzo. La tremenda agitación política que se cernía sobre la ciudad, el desgobierno político, el avance de las tropas francesas, y por si fuera poco, la peste que se declaró, todo ello hizo que se cernieran sombras de un nuevo poder. La expulsión de Piero di Lorenzo de Médicis, heredero de Lorenzo el Magnífico, además de primo segundo de Lorenzo permitió que en 1497 se fraguara un golpe en el que Lorenzo figuraba entre los principales conspiradores. Cuando se descubrió el complot, el castigo fue inmediato, él, y otros cuatro famosos ciudadanos de Florencia fueron condenados a muerte siendo decapitados.

Domenico Chirlandaio, hijo mayor del orfebre Tommaso Bigordi, se hizo famoso en los primeros tiempos como pintor predilecto de los florentinos, gracias a los frescos que pintó para la capilla Sassetti en la Santa Trinitá y en la Capilla Tornabuoni en Santa María Novella. Sin embargo, recientes monografías publicadas sobre el artista, sólo reconocen que sea de su mano dos o tres de los retratos que han llegado hasta nuestros días *Anciano con su nieto, Giovanna degli Albizzi Tornabuoni y Francesco Sassetti y su hijo Teodoro*. La presente exposición nos recuerda como si se tratase de una

moraleja, la naturaleza aparentemente contradictoria de la política y la cultura. Admiramos el refinadísimo gusto estético de la nobleza florentina, objetivo primordial de esta exposición, en contra, los aspectos más siniestros del ser humano, feroces *vendettas*, ejecuciones públicas. Ambos extremos nacen de un mismo impulso: La Florencia del Renacimiento, era capaz de dar pábulo a ambos mundos.

PARA SABER MÁS:

Chirlandaio y el Renacimiento en Florencia

Museo Tyssen-Bornemisza Madrid

23/06- 10/10/10

El arte de la guerra

A lo largo de la Historia de la humanidad, las guerras han sido determinantes para el destino de los pueblos. En todas las civilizaciones, los imperios se han valido del triunfo de las tropas para someter a sus enemigos. En España, sería Cervantes, quién escribió la tragedia Numancia, en ella cuenta como los habitantes de esta ciudad prefirieron su desaparición a rendirse a los romanos. Paradigma del heroísmo español, esta ciudad ha sido siempre citada cuando se ha considerado que la libertad de la patria peligraba. Algo así también le ocurrió a Zaragoza, la valentía y el sacrificio de la población zaragozana que sufrió durante el primer asedio de las tropas napoleónicas en 1808, suscitó una admiración sin límites a escala mundial. Al enterarse que el ejército más preparado en esos momentos sobre la tierra hubiera abandonado el ataque de una ciudad española, un artista español, Juan Gálvez Rodríguez, y el italiano afincado en España, Fernando Brambila, por voluntad propia, se acercaron a la heroica ciudad. Ninguno de ellos ejercía exclusivamente como grabador, y aunque habían colaborado alguna vez en el ámbito de la pintura, nunca en el campo de la calcografía, y nunca más lo harían. El general Palafox había llamado a Goya, pintor más conocido a más de paisano, para que dejara testimonio artístico de la resistencia zaragozana, pero se encontró con Gálvez y Brambila, quienes acabaron cumpliendo, mejor, la

función de propaganda “difundiendo y perpetuando las glorias de aquella ciudad” a lo largo de 36 planchas donde se podía ver desde la descripción naturalista de los héroes populares, así como los combates callejeros y las ruinas urbanas, todo ello en el Cádiz patriótico de las Cortes en 1810, mientras que Goya en el Madrid de Bonaparte, en las mismas fechas realizaría las 85 estampas inventadas, que con el tiempo darían forma a la colección de Los Desastres de la Guerra, en donde se refleja algunas de las experiencias vividas por el artista en los caminos entre Madrid y la capital aragonesa, y que no verían la luz hasta 1863.

Pero hasta llegar al Cádiz liberal, los artistas tuvieron que pasar penalidades, pues el temor e inseguridad del segundo sitio, acechaba a la ciudad. Esto hizo que Gálvez y Brambila abandonaran la ciudad en dirección a Madrid, ahí prepararon el grabado y las planchas, pero el conocimiento público por parte de la Corte del trabajo que se proponían realizar los dos artistas, y el inminente peligro por parte del enemigo, hizo que los artistas abandonasen la capital en dirección a Cádiz, ciudad que no había sido sometida por el ejército francés, y donde darían luz tanto los grabados como las estampas de manera ordenada. Toda esta historia ha sido estudiada por el Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense Rafael Contento Márquez, y magníficamente publicada por la Institución Fernando El Católico, bajo el título Las ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila. Una epopeya calcográfica. No se trata pues, de un libro conmemorativo, sino del resultado de la investigación elaborada por su autor, quien ha tenido que bucear hasta en cinco colecciones distintas para completar el estudio. La de la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, la más completa, pues fue regalada por los propios autores en 1828, la de la Diputación Provincial de Zaragoza, la de J. L. Cintora, y la existente en el Servicio Histórico Militar en Madrid. Es la primera edición en dos siglos, sustentada por la investigación, y no por la propaganda o por la memoria del mito de los Sitios, el lector, a lo largo de las páginas, podrá entender la belleza y potencia de cada una de las láminas, después de saber cómo se fue ejecutando la impresión de las planchas, la financiación del proyecto, la propia biografía de los autores, los procesos de producción y estampación así como la descripción detallada

de cada lámina, los dibujos preparatorios, quizás lo más interesante, y las planchas matrices, de las cuales sólo se conservan ocho, y serían adquiridas en 1956 por Calcografía Nacional. Unos grabados, que documentaron con gran maestría técnica y gran calidad artística, la primera transmisión visual e iconográfica de la defensa de Zaragoza en los Sitios, difundiéndose con rapidez y alcanzando una fama perdurable hasta nuestros días, y que hoy, gracias al esfuerzo del autor, y de las instituciones que la han editado, podemos conocerla al detalle.

PARA SABER MÁS:

Las ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila. Una epopeya calcográfica

Rafael Contento Márquez

Instituto Fernando El Católico, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 2010

Los múltiples lenguajes de un artista polifacético.

Aunque las cartelas de la Lonja no lo especifiquen, y sólo leyendo el catálogo con detenimiento se llegue a adivinar, todas las piezas aquí expuestas forman parte de la donación que el propio artista ha ofrecido a Caixa Penedès, a cambio de que esta entidad financiera (que también está siendo noticia este año 2010 por la fusión fría que protagoniza con otras cajas de ahorro) cree un espacio museístico y expositivo con su nombre en Barcelona, siguiendo los precedentes de la Fundación Miró o la Fundación Tàpies. Al parecer, ya está siendo habilitado al efecto un edificio del casco histórico en la capital catalana, y esta exposición itinerante supondría una especie de preámbulo publicitario previo a la inauguración de la sede permanente, donde todas estas piezas quedarán definitivamente alojadas (y de tanto en tanto, con motivo de exposiciones temporales, serán acompañadas por otras obras de diferentes artistas). Me parece una idea estupenda, pues a la vista de cómo funcionen las relaciones entre unas piezas y otras en esta exposición temporal se podrá decidir mejor su instalación definitiva en ese futuro museo.

En la Lonja, el montaje se ha estructurado por etapas estilístico-cronológicas, siguiendo un ordenamiento muy propio de los historiadores del arte, y ese es precisamente el oficio de la comisaria, Judit Subirachs-Burgaya, de quien me confieso admirador por sus publicaciones sobre escultura catalana en los siglos XIX y XX (el arte romántico es uno de sus campos de investigación reconocidos, y también la historia de la crítica de arte, que igualmente es uno de mis caballos de batalla favoritos). Pero aunque nos haga comenzar con piezas juveniles típicamente noucentistas, donde su padre seguía la estela de Enric Casanovas, que luego dan paso a las expresionistas de los años cincuenta, lo cierto es que después uno puede fácilmente deambular a su aire, viendo en el orden que a cada cual le apetezca las abstracciones geométricas de los sesenta, las obras metafísicas de los setenta, la vuelta a la figuración en la postmodernidad de los ochenta, o la reiteración de unos simbolismos propios en los noventa, que

reaparecen en las pinturas de principios del siglo XXI. Quizá por eso la exposición se titula “Analogías, dualidades, oposiciones”, pues efectivamente lo que se nos pone en evidencia es la dialéctica entre la pervivencia de unos rasgos personales inmanentes (los temas mitológicos, las composiciones reposadas, la reconcentración mental) con una gran variedad de estilos o técnicas artísticas.

De hecho, para mí lo más sorprendente en esta exposición ha sido comprobar que, además de un excelente dibujante, grabador y escultor, Josep Maria Subirachs es un interesantísimo pintor. Al parecer, ya llegó a pintar una quincena de cuadros en los años setenta, que fueron para él un *impasse* crítico, aunque de entonces no se nos presenta aquí ninguno (pero hay dibujos de esa época, con los que nos podemos hacer una idea de las combinaciones entre visiones del paisaje y de cuerpos femeninos en las que se entretenía su imaginación). En la década siguiente realizó curiosísimas “escultopinturas”, término muy propio de la época, que en su caso significa literalmente la combinación de pintura y escultura sobre un soporte: como en su divertida versión de la Mona Lisa de 1982, donde nos oculta bajo un velo de bronce su rostro sonriente, que posiblemente reserva en exclusiva para deleite de su marido, y de ahí que se titule irónicamente *Del Giocondo* (pero esta obra se ha incluido en el catálogo dentro de la sección de escultura, lo mismo que las otras dos “escultopinturas” de la muestra: *Busto*, de 1981 o *La soledad y la muerte*, de 1999). Finalmente, esta es la primera ocasión en que se exponen al público las pinturas que ha ido realizando desde el cambio de milenio, pues el artista ya se ve demasiado mayor para el trabajo físico de la gubia o el escoplo, pero no para mover con maestría el pincel... con obsesiones espaciales propias de un arquitecto, que ha sido siempre la vocación frustrada de este polifacético artista.

Casi arquitecto se nos manifiesta en su labor monumental, que es una de las vertientes más conocidas de su

producción artística en toda Cataluña, así como en el resto de España o en el extranjero, desde el santuario de la Virgen del Camino en León, al Museo de Escultura al Aire Libre de Madrid, o el Homenaje a México que se erigió con motivo de las Olimpiadas de 1968 en la capital azteca (¡aunque por desgracia aún no tiene obras en las calles de Zaragoza!). Todos estos trabajos de arte público vienen muy bien contextualizados en el magnífico documental que se proyecta en la Lonja, gracias al cual obtenemos informaciones complementarias sobre algunas de las piezas expuestas en la sala, que son bocetos preparatorios de algunos de esos grandes monumentos, aunque no siempre lo indiquen las cartelas. En conjunto, las sesenta esculturas, veintiocho dibujos y veintidós pinturas aquí reunidas tienen en común su carácter mobiliario, es decir, el hecho de que por su reducido tamaño son obras trasladables al espacio de una sala de exposiciones. Son también obras que el artista ha realizado motu proprio, o que ha querido retener para sí mismo a lo largo de los años, de manera que seguramente manifiestan sus inquietudes personales mejor que las realizadas por encargo. Quizá por eso la comisaria insiste tanto en contraponerlas a la labor realizada por este escultor tan espiritual en la Sagrada Familia de Barcelona que, según ella, es la obra con la que popularmente se le identifica. Yo creo que no es del todo cierto, pues la mayoría de quienes visitan ese templo lo relacionan solamente con Gaudí, porque la labor de quienes han dado continuidad a su proyecto queda poco explicitada. En todo caso, yo he echado de menos algunas obras religiosas, que hubieran dado idea más cabal de su trayectoria y creencias, mientras que su ideología nacionalista catalana, tan presente en muchos de los monumentos que se le encargaron bajo el Pujolismo, sí que aparece bien representada en esta muestra.

En general, la exposición es de muy alto nivel, aunque la museografía no está a la altura de la que se montó en 2008 para la exposición Pablo Gargallo, en la que tanto se cuidaron las perspectivas visuales sobre las peanas y hasta

los juegos de luces/sombras. Salvo raras excepciones, como la escultura de 1964 titulada *Simetría*, donde sí se ha conseguido un estupendo juego de sombras que la realza, la mayoría de las piezas aparecen iluminadas de forma un tanto banal, cuando tanto las piezas expresionistas como las geométricas hubieran dado mucho juego a presentaciones efectistas, que quizá se reserven para su instalación definitiva en el museo barcelonés. Imagino que por falta de presupuesto, no se ha presentado ninguna gran escultura en la calle, como se hizo hace un par de años en la CAI-Luzán con ocasión de la exposición de Santiago Gimeno (a la que dimos entonces uno de los premios de AACA), o en 2005 hizo IberCaja con la de Berrocal, y en la propia Lonja se ha hecho muchas veces, particularmente en la exposición de Arnaldo Pomodoro, cuyo éxito animó al artista a hacer donación de una obra a nuestra ciudad. Ojalá que esta también sea un éxito de crítica y público, para que también Subirachs se anime a colocar una escultura en algún lugar de Zaragoza, preferentemente en barrios obreros donde no abundan tales ornatos: por ejemplo en la Avenida de Cataluña, o en la calle Barcelona.

**Destellos desde la sombra.
Una mirada a la exposición en
primera persona**

Con la exposición *Desde la sombra. Una visión del arte turolense*, hoy, el Museo de Teruel quiso reunir a una serie de artistas contemporáneos turolenses con los que, a lo largo de su trayectoria, ha venido manteniendo un enriquecedor intercambio mutuo, pero que en su mayoría, hasta el momento, no habían tenido la oportunidad de exponer en sus salas. Como complemento a la exposición, con motivo de la celebración del Día Internacional de los museos, se organizó 'Los artistas dialogan con su público', que pretendió ser un encuentro abierto entre los artistas presentes en la exposición y el público.

A continuación vamos a recorrer la exposición a través de las palabras resultantes de este dialogo, es decir, vamos a conocer la exposición por medio de las voces de los propios artistas. De sus palabras, hemos extraído algunos fragmentos, que a modo de pequeños destellos esperamos transmitan, en primera persona, el sentido de sus obras.

Comenzamos por los pintores:

Gonzalo Tena presentó una serie de quince unidades, llamada '*Being*' sobre la que nos contó que: La idea de esta obra siempre ha sido el trayecto, un viaje, luego me he dado cuenta que está hecho no sólo en la idea sino en la práctica también. Está hecho a partir de un viaje en autobús, yo siempre dibujo en los autobuses, en un cuaderno lleno de bocetos y palabras de Gertrude Stein que se refieren al viaje, al proceso, al *being*, al estar siendo. En el arte no hay otra cosa que el proceso, la practica del momento, luego la obra, a lo mejor, no tiene tanta importancia, lo importante es el momento, el instante, el momento de estar trabajando; luego esta el espectador, el observador también creador"

Preguntado sobre porqué incorpora las palabras en sus obras, respondió que "no lo sé explicar, si supiera porqué no las pondría."

Y sobre su relación con Gertrude Stein afirmó que fue "un

objeto encontrado, fue una casualidad encontrarme con Gertrude Stein, una amor a primera vista, de pronto vi que su forma de tratar las palabras coincidía con la forma en que yo pensaba del arte.”

Joaquín Escuder comentó a propósito de su fidelidad a la pintura que: Todos pintamos el mismo cuadro durante toda la vida. La pintura es muy directa, te permite el misterio. La pintura es materia, lo que hay más allá del marco del cuadro es todo lo demás.

Los cuadros de la exposición, ‘Fontana II’ y ‘Oecus II’, los situó en una etapa enfocada hacia la geometría, al rigor de los elementos mínimos, la línea, el color, constitutivos de la pintura. Encontré similitudes formales con las pinturas murales romanas, relación con el arte constructivo (Torres-García. Mondrian...), a lo mejor había un cierto apropiacionismo en el trabajo, un especie de viaje de vuelta, una relectura de esos elementos del pasado, de la “clasicidad”, categorías como simetría, seriación, ortogonalidad, categorías universales que también tenemos en el mundo contemporáneo.

Sobre la técnica: buscaba el despojamiento de la materialidad, las calidades de lo mate, que en cierta forma rememoraba una forma de pintar de las sargas, muy transparente, me interesaba desmaterializar, dar protagonismo al color, al color mate.

Pascual Berniz, comentando sus acuarelas de gran formato ‘Clara’ y ‘Paula’, afirmó que un retrato es un paisaje, los ojos es lo único que no cambian con el tiempo. Un rostro es un espejo para otro rostro, los ojos de los demás me construyen. Es muy importante conocer a quien retrato, con un rostro que conoces no te puedes equivocar mucho.

Para mí el color no es un adjetivo es un sustantivo. Todos los procesos, estilos en los que se trabaja perduran en la última obra.

Carlos Gómez Silva, que expuso una serie de cinco acuarelas

con paisajes imaginarios, confesó que: represento mi propia vida interior. Las imágenes y la estructura de las imágenes, yo las tengo creadas en mi imaginación antes de plasmarlas. Me he convertido en un pintor narrativo. Hablo del continuo vivir y morir y volver a nacer. En mi obra hay una simbología muy personal.

Con la acuarela quería hacer una obra más rápida pero mi forma de ser me lleva a un miniaturismo, a un preciosismo.

Jesús Gómez y Balbino Sastre, miembros del **Equip Quart**, no pudieron asistir al coloquio, pero remitieron una nota de la que extraemos las siguientes ideas: El Equip Quart no pretende que el significado sea lo fundamental en su propuesta, sino un acercamiento a la obra a través de las referencias de las que se nutre. En 'El extásis de Teresa' se encuentra una mirada hacia la iconografía sacra, conexión con el arte pop, el cuerpo humano y sus estados emocionales, el erotismo y la simetría velada. En 'Simetría' hay una mirada al manierismo, conexión con el Art-decó, el Pop, el cuerpo masculino desnudo, la figura como módulo, y el dinamismo de la composición.

Entre los escultores, **Diego Arribas** indicó que: prácticamente toda mi obra esta marcada por mi encuentro con las minas abandonadas de Sierra Menera. Allí me encuentro con el reino mineral, el tercer reino de la naturaleza y el más abandonado.

He trabajado con el mineral, aparte del mineral de hierro, las cuarcitas, las pizarras...

Hace tres años comencé a trabajar con pizarra.

Sobre su obra 'Cada paso que das': quise trabajar un formato mayor, y reivindicar ese aspecto del reino mineral abandonado justamente pero tan bello.

Este camino puede ser un camino concreto, de un proyecto o de una aventura que iniciamos, o puede ser el camino de nuestra

vida, en el que empezamos con un montón de opciones, vamos caminando, avanzando, vamos descartando ideas, cosas, relaciones, nos vamos cruzando con otras...

Gabriel Fuertes, que tampoco pudo asistir, describía así su obra en una entrevista:

“Los grabados son producto de una beca que tuve en 2008 en el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora. Es una técnica con los óxidos de las planchas de hierro, deposito las planchas sobre el papel muy mojado, las dejo siete u ocho horas con 11 kilos de peso, ayudado además de pigmentos que le echo. Se produce esa imagen tan férrica, tan dura. En la escultura estoy utilizando formas arquitectónicas pero no con el deseo de hacer edificios en pequeñito. A partir de un elemento central, como es aquí el rectángulo, trabajo en acero inoxidable y acero patinado. A partir de esa forma desarrollo como una relación de líneas. Es un juego de formas.” P. F. *Diario de Teruel*, 11 de julio de 2010, p. 15.

Fernando Novella dijo que: siempre me he movido en el mundo de los objetos, desde los primeros objetos encontrados, los trillos. He pasado por una etapa de obras más elaboradas, con mucho curro. Últimamente también estoy muy influenciado por el *ready made*.

El arte debe plantear cuestiones, hay una delgada línea que separa lo que es arte o no.

En las dos esculturas que presento hay objetos de la vida cotidiana, encontrados. Ambas son estructuras sin remaches, sin soldaduras, que se sujetan por su propio peso, están en precario equilibrio.

Las dos obras se llamaban ‘Funámbulo I’ y ‘FunámbuloII’: el término funámbulo lo utilizo como metáfora del artista, por los riesgos que implica el mundo de la creación.

Según **Carmen Escriche**, presente con la escultura en dos piezas

‘Ataduras’: en mis esculturas hablo de mis relaciones con los demás, de qué significamos los unos para los otros.

En “UNy2” era una visión más optimista, de regazo, apoyo, estímulo, que somos los unos para los otros. Con ‘Ataduras’ intento hablar de las cosas que estiran de nosotros y no nos dejan ser libres, a veces, nuestros lastres son los propios afectos, la unión con esas personas, o los miedos, los juicios, nuestras pertenencias y posesiones, esas cosas que tiran de nosotros y no nos dejan ser libres.

En mi obra anterior la piezas están oxidadas, eliminaba el cordón de la soldadura, el acabado las hacia más cercanas y cálidas. En esta obra dejo vista la soldadura y el color del metal, con un resultado más frío.

En la terna de fotógrafos, **Pedro Pérez Esteban** relató como: la fotografía me sirvió en un momento dado como puerta de entrada para el conocimiento de las vivencias personales, desde hace unos años la fotografía me sirve como vehículo de construcción de mi propia historia, comenzando con las masadas, hasta la guerra civil, más recientemente.

La fotografía estenopeica me permite desnudar el paisaje del presente, esa falta de definición me sirve para poner esos paisajes como atemporales.

En mi ultima serie ‘Memoria difusa’, de la que presento tres fotografías, mi idea original pretendía que fuera un proceso casi de antropología forense de los objetos, un acercamiento casi científico, pero eso me desvinculaba mucho de ellos, lo que me interesó al final fue sentirme parte de ellos en cuanto a que son parte de mi pasado.

M. Ángeles Pérez Hernández afirmó que la luz para todo fotógrafo es fundamental. Durante mucho tiempo sólo utilizaba luz natural, era la luz de la ventana, o buscaba la hora del día, o era yo la que se movía según estaba la luz en un sitio

u otro.

Sobre las imágenes que componen su obra 'La materia de la que están hechos mis sueños' indicó que los cielos, representan lo que significa ser de Teruel, lo que llama la atención; las tierras, cuestan un poquito más de esfuerzo, es un paisaje más duro, más difícil; los viajes, fundamentales en mi vida; la parte emocional, los orígenes, la familia, con la retales que forman parte de nuestra historia familiar y, por último, yo misma al natural.

Intento no cambiar nada en el laboratorio, ni en el ordenador.

Leo Tena señaló que: me gusta un poco experimentar, hacer algo diferente, intentar ver otras cosas.

El origen del tríptico fotográfico expuesto fue un sueño, me interesaba transmitir algo primitivo, 'El origen' quería que fuera muy limpio, sin fondo, negro absoluto.

Entre los ceramistas, **Antonio Cobos**, expuso dos piezas de su serie sobre Albarracín, y contó que: en la cerámica encontré un campo tan ilimitado, a la libertad, con tantas facilidades para trabajar. Puedes manejarte como quieras, juegas con color, con volumen, con la tecnología del horno, con la casualidad, es tal el abanico de posibilidades creativas dentro de este marco de libertad que resulta un trabajo muy laborioso. Lo importante es el proceso.

Trabajo en el taller retirado. Una de las ventajas que tenemos al vivir en Teruel es que la obra se contamina muy poco, hay muy poca gente que te pueda influir aquí.

Para **Fernando Torrent**: la técnica en la cerámica es muy importante, me gusta experimentar. Aquí presento una pieza llamada 'Mural' en la que he empleado pasta de papel con porcelana. En la otra, 'Epigrafía II', he utilizado la iconografía de la cerámica medieval turolense. Los símbolos

que hay en la pieza parten de espuelas que se utilizan en la cerámica popular.

Reyes Esteban señaló que: En mi discurso me gusta buscar la esencia de las cosas, encontrar el equilibrio entre lo que pienso y siento, y de ahí puede aparecer la claridad y ejecutar una obra.

En 'Muros', mezclo el hierro y la cerámica, me gusta esa mezcla. La fuerza del hierro y su frialdad se compensa con la calidez del barro.

La grabadora **Caterina Burgos** aseguró que: "Necesito profundizar en los temas que trato, incluso cuando dejas una serie de la mano sin querer muchas veces vuelves a ellos.

Presento un grabado de gran formato y un libro de grabados con el tema del mobiliario. El libro es para recrearse, mirarlo como objeto en el que nos podemos recrear, pretendo plantearlo como una experiencia de buscar la esencia de las cosas en un mundo material, sin importarme, como en otros procesos, el acabado final."

Remedios Cléguires, que presentaba la instalación 'Fase REM', confesó que: "Me gusta ver el arte que es bello, me encanta disfrutarlo, pero en mi caso lo veo más un poco como arteterapia.

Trabajo con luz negra. Me gusta meterme en la luz, me ayuda a reflexionar, me ayuda a tener intimidad, a entender el trabajo que he hecho, porque a veces las cosas me surgen espontáneamente, las sueño y luego las hago, pero me ayuda a reflexionar porque me ha salido eso, la reflexión la hago a posteriori. Al principio todo es más intuitivo.

Pese a llegar tarde al arte, no sólo por edad, sino porque por circunstancias ha sido así, yo estoy en plena disposición para

empezar la movida, podemos empezar de nuevo y de hecho yo creo que ya la hemos iniciado.

Con el deslumbrante fulgor de estas palabras invitando a comenzar una nueva movida artística turolense en la memoria, damos por concluido este repaso a la exposición *Desde la sombra. Una visión del arte turolense, hoy*.

Foto de cubierta © Archivo Museo de Teruel. Foto: Jorge Escudero.

El Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes de la Editorial Montaner y Simón, 1887-1910.

***El Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura,
Ciencias y Artes***

Entre los años 1887 y 1889, se publicó, en Barcelona, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* de la mano de la editorial Montaner y Simón. La obra constaba de 26 tomos, que, en 1910, se convirtieron en 29 tomos, con la publicación de un *Apéndice segundo, redactado por distinguidos profesores y publicistas de España y América, bajo la dirección de Pelayo Vizquete*. El *Diccionario* Montaner y Simón tuvo la siguiente cronología, que recorrió los años de 1887 a 1910:

1887 1 (A-All) – 2 (Am-Az)
1888 3 (B-Byz) – 4 (C-Cez)
1890 5-1^a (Cia-Cont) – 5-2^a (Cont-Chuzón) – 6 (D-Dze) –
– 7 (E-Ezz)
1891 8 (F-Fyt)
1892 9 (G-Gyul) – 10 (H-Izur) – 11 (J-Lluv)
1893 12 (M-Mglin) – 13 (Mi-Ñup)
1894 14 (O-Penas) – 15 (Penat-Polvo)
1895 16 (Polvo-Ovid) – 17 (R-Rzes)
1896 18 (S-Shush) – 19 (Si-Sztr)
1897 20 (T-Tmol) – 21 (To-Uzum) – 22 (V-Vyt)
1898 23 (W-Zyr) – 24 Apéndice A-G
1899 25 Apéndice H-Z
1907 26 Segundo apéndice A-D
1908 27 Segundo apéndice E-Ll
1910 28 Segundo apéndice M-Z y un *Suplemento* (pp 1393-1412)

Constaba de un cuerpo, apéndices cuyo objetivo era actualizar lo publicado anteriormente, y suplementos organizados por materias. Los artículos, en ninguno de los casos, iban firmados, aunque este hecho era habitual en las obras de referencia, ya que solían tener carácter anónimo^[1].

No obstante, en la redacción del *Diccionario Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* de la Editorial Montaner y Simón, participaron varios de los que eran, al mismo tiempo, colaboradores de la revista *La Ilustración Artística*. A saber: Francisco Asenjo Barbieri, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Instrumentos de música populares en España; Gumersindo de Azcárate, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Política y Sociología; Manuel Bartolomé Cossío, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Artes industriales españolas; Carlos Luis de Cuenca, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Derecho penal, Enjuiciamiento criminal y justicia militar; Augusto Danvila Jaldero, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Monumentos artísticos españoles; José Echegaray, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Magnetismo y Electricidad; Francisco Fernández y González, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Cultura oriental, con inclusión de la antigua egipcia y de la de hebreos y árabes,

africanos y españoles; Francisco Giner de los Ríos, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Estética; Urbano González Serrano, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Filosofía; Vicente de la Fuente, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Teología, Derecho canónico e Historia de la Iglesia; José de Letamendi, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a la Medicina; Pedro de Madrazo, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Pintura, Escultura y Grabado; José Ramón Mélida, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Mitologías, Arqueología oriental y clásica, Indumentaria, Panoplia, Heráldica y Artes industriales extranjeras de las Edades Media y Moderna; Marcelino Menéndez y Pelayo, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Obras maestras de la literatura española^[2]; Jesús Muñoz y Rivero, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Paleografía, Archivos y Bibliotecas; Francisco Pi y Margall, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Filosofía del Derecho; Manuel Piernas Hurtado, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Economía política, Hacienda pública y Estadística; Antonio Pirala, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Historia de España desde la muerte de Fernando VII hasta finales del siglo XIX; Juan Facundo Riaño, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Cerámica y vidriería españolas; Rodrigo Amador de los Ríos, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Epigrafía árabe y Arqueología hispano-musulmana; Ángel Rodríguez Chaves, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Biografía extranjera; y, José María Sbarbi, autor de las voces del *Diccionario* dedicadas a Lexicografía, Gramática y Música. Muchos de los autores del *Diccionario* –como puede observarse– eran institucionistas, es decir, estaban ligados o se habían formado en la Institución Libre de Enseñanza.

Una de las principales características del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, así como de la revista *La Ilustración Artística*, es que se trata de una obra profusamente ilustrada. De ahí, la importancia que se le otorga a la voz *grabado* en el *Diccionario*. La voz *grabado*, en el *Diccionario*, ocupa doce páginas, en cuyo texto se intercalan dieciséis grabados o figuras, algunos de los cuales son de la importancia del Sello

de *Pedro I de Castilla* (figura 2), la *Medalla de cobre con el retrato de Alfonso V de Aragón, rey de Nápoles desde 1449*, obra de Víctor Pisano, que se encuentra en el Gabinete Numismático de Berlín (figura 3), la *Medalla de Carlos I de España* (figura 4), *Jesús atado a la columna*, grabado en madera de Alberto Durero, del siglo XVI (figura 7), *Retrato de Rembrandt*, grabado al aguafuerte por él mismo, del siglo XVII (figura 8), *El Conde-Duque de Olivares*, copia de un grabado al aguafuerte de Velázquez, del siglo XVII (figura 10), *Enrique IV y su familia*, grabado en cobre por L. Gaultier, del siglo XVII (figura 13), *Carlos III de España*, copia de un grabado en cobre por Morghen, del siglo XVIII (figura 14), *Arlechino*, modelo predilecto de Fortuny en Roma, grabado al aguafuerte por el propio Fortuny, del siglo XIX (figura 15), y *Las tres Gracias*, reproducción de un grabado al agua tinta, por Thorwaldsen, del siglo XIX (figura 16)[\[3\]](#).

La importancia de la *Enciclopedia* de Montaner y Simón trascendió las fronteras, ya que fue reeditada en Inglaterra por Walter M. Jackson, con el título de *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes...* redactado por distinguidos profesores y publicistas de España y América, impreso por C. H. Simonds Company, de Boston (USA). La reedición se diseñó en 28 tomos, con el mismo contenido que la obra original, ya que se trataba de una edición facsimilar. Este hecho es muy significativo, ya que, por entonces, Inglaterra contaba ya con la *Enciclopedia Británica*. Incluso existió, como lo demuestra la correspondencia de Menéndez Pelayo, un contencioso en torno a la *Enciclopedia* de Montaner y la *Británica*, que acusaba a la primera de plagio.

La voz museo en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*

La voz *museo* del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* de la editorial Montaner y Simón es una voz que, sin llegar ocupar la importancia y a tener la extensión de la voz *museo* en la posterior *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* de la editorial Espasa-Calpe, está muy bien estructurada en

tres apartados: definición, historia universal de los museos y estudio, en ese momento, de los principales museos del mundo, en España, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania.

La voz *museo*, del latín *museum*, presenta dos acepciones, como el <<edificio o lugar destinado para el estudio de la ciencias, letras humanas y artes liberales>> y como el <<lugar en que se guardan varias curiosidades pertenecientes a las ciencias y artes; como pinturas, medallas, máquinas, armas, etc>>[\[4\]](#). Las dos definiciones de *museo*, como puede observarse, están relacionadas con el lugar, con el edificio del museo, que es, a la vez, lugar de estudio y lugar donde custodiar colecciones u objetos, es decir, conjugando ambas definiciones, es el lugar donde se conservan colecciones u objetos, valiosos científicamente, para su estudio.

A la definición de *museo*, le sigue una sucinta historia universal de los museos, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII.

En la Antigüedad, los antiguos denominaron *museo* al templo de las musas, a la colina de Atenas que a estas deidades estaba consagrada y a una parte del palacio de Alejandría, en la que Ptolomeo I reunió a los sabios y a los filósofos más importantes de su tiempo para que, allí, se entregaran al cultivo de las ciencias y de las letras, junto a la famosa Biblioteca.

Por esto, como se señala con muy buen criterio, los museos han sido, desde la Antigüedad y, por tanto, desde su nacimiento, centros de conservación de objetos científicos, para su estudio y divulgación científica.

Durante la época romana, muchas obras maestras fueron traídas de Grecia a Roma. Los emperadores romanos no dejaron de embellecer la ciudad, con numerosas obras de arte, que servían para decorar edificios públicos y palacios. El mundo clásico se preocupó de embellecer sus ciudades.

Durante la Edad Media, los monasterios, abadías y catedrales atesoraron numerosos objetos artísticos. Con el

refinamiento del gusto, también, los reyes y nobles medievales se aficionaron a reunir, en sus palacios, obras de arte y curiosidades, sobre todo, en la baja Edad Media.

En el Renacimiento, aparecieron, propiamente, los coleccionistas y los museos, que, en un principio, se crearon con colecciones de objetos de Historia natural o curiosidades artísticas:

a) Cosme I de Médicis, con su colección de antigüedades, fundó el Museo de Florencia.

b) El Papa León, de la familia Médicis, se convirtió en un protector de las artes en Roma.

c) La familia de Este formó la primera gliptoteca o colección epigráfica, compuesta por piedras grabadas.

d) Aquí, en España, don Martín de Aragón, duque de Villahermosa formó un *gabinete*, en el palacio de Pedrola, con su colección de medallas y estatuas antiguas.

Durante la Edad Moderna, en los siglos XVII y XVIII, aumentó el número de coleccionistas. Luis XIV y el cardenal Mazarino cultivaron las ciencias naturales. En España, Carlos III fundó el Gabinete de Ciencias Naturales de Madrid, en el que reunió colecciones zoológicas, mineralógicas, etnográficas y arqueológicas, para las que hizo construir el edificio del actual Museo del Prado[\[5\]](#).

A continuación, después de la historia universal de los museos desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, se hace una relación, por países (España, Francia, Inglaterra, Italia y Alemania), de los principales museos del mundo[\[6\]](#).

En España, se destacan doce museos, que son los siguientes:

1) El Museo del Prado, o Museo Nacional de Pintura y Escultura, fundado por Fernando VII con las mejores pinturas y esculturas pertenecientes al Patrimonio real.

2) El Museo Arqueológico Nacional, fundado por *Real Decreto de 21 de marzo de 1867*, en el edificio llamado Casino de la Reina, inaugurado por el rey Amadeo I de Saboya el 9 de julio de 1871, que fue trasladado al edificio de la Biblioteca Nacional. De hecho, las colecciones de antigüedades arqueológicas y numismáticas de la Biblioteca Nacional, las colecciones que existían en el Museo de Ciencias Naturales y alguna colección particular, como la del marqués de Salamanca, fueron el punto de partida del nuevo Museo Arqueológico Nacional, que constaba de cuatro secciones: Sección 1ª. Edad Antigua; Sección 2ª. Edades Media y Moderna; Sección 3ª. Monetario, formado por monedas celtibéricas, fenicias, cartaginesas, griegas, romanas, bizantinas, visigodas y modernas; Sección 4ª. Etnografía, formada por objetos precolombinos (aztecas, incas y mayas), africanos, filipinos y de La India, China y Japón.

3) La Real Armería, que custodia una de las más importantes colecciones que posee la Corona, la colección de tapices, además de la de carrozas.

4) El Museo de Reproducciones Artísticas, fundado en 1881, en el edificio conocido como Casón del Retiro, que contenía y contiene vaciados en yeso de las mejores obras de la escultura clásica.

5) La galería de pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

6) El Museo de Ciencias Naturales, fundado por Carlos III, que constaba de las siguientes cinco secciones: Sección 1ª. Mineralogía; Sección 2ª. Zoología, formada por colecciones de mamíferos, aves, reptiles, peces, moluscos, crustáceos y zoófitos; Sección 3ª. Entomología; Sección 4ª.

Antropología; y, Sección 5ª. El Jardín Botánico.

7) El Museo de Artillería, establecido en el palacio del Buen Retiro. En él, se custodiaban las urnas con los restos de Daoiz y Velarde, las armas de Agustina de Aragón y el coche en el que fue herido el general Prim, entre otros objetos curiosos.

8) El Museo Naval, ubicado en el Ministerio de Marina.

9) El Museo Ultramarino, establecido en el Retiro.

10) El Museo Anatómico del Hospital Militar de Madrid.

11) El Museo Arqueológico de Valencia, instalado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Su colección era y es utilísima para estudiar la escuela valenciana de pintura.

12) El Museo Arqueológico de Valladolid, fundado en 1879, que custodiaba, entonces, una importantísima colección de esculturas de Pompeyo Leoni, Alonso de Berruguete, Gregorio Hernández y Juan de Juni[\[7\]](#).

En Francia, se destacan, también, los siguientes doce museos, ubicados, en su mayoría, en la capital, en París:

1) Museo del Louvre, con sus doce secciones, del que se ofrece una detallada explicación[\[8\]](#).

2) El Museo de las Termas y del Hotel de Clunny, en el que, en el año 1843, se instaló la colección de Sommerard, con objetos de la Edad Media y el Renacimiento. El museo, según las colecciones que albergaba, se dividía en veinte secciones[\[9\]](#).

3) El Museo Etnográfico, formado con colecciones de antigüedades americanas y objetos de esquimales y de los pueblos de Oceanía.

4) El Museo de Escultura comparada, en el que se custodian portadas de las principales catedrales de la Edad Media, la colección de dibujos de Viollet-le-Duc, que ideó la creación de este Museo de Escultura comparada, y la colección de fotografías de los monumentos franceses, colección que se conserva en la biblioteca de este museo.

5) El Museo Guimet, fundado en Lyon en 1879, que fue trasladado a París en 1885, cuya finalidad es difundir el conocimiento de las civilizaciones de Oriente, a través de las colecciones de cerámica china y japonesa, y de objetos referentes a las religiones de La India, del antiguo Egipto y de la Galia romana.

6) El Monetario, establecido en la Casa de la Moneda.

7) El Museo de Artes decorativas.

8) El Museo de Historia Natural.

9) El Museo Astronómico, ubicado en el Observatorio.

10) El Museo de Antigüedades Nacionales, instalado en el castillo de Saint-Germain.

11) El Museo Histórico, establecido en el palacio de Versalles.

12) El Museo de la Manufactura de Sèvres, en el que se reconstruye la historia de la cerámica[\[10\]](#).

En Inglaterra, se destacan los siguientes cuatro museos:

1) El *British Museum*.

2) El *Museo de Kensington*, cuya visita, por parte de los intelectuales españoles Juan Facundo Riaño y Francisco Giner de los Rios, inspiró la creación del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, ya, en el año 1912.

3) La *National Gallery*, uno de los museos de pintura más importantes de Europa y del mundo.

4) La *Galería del Colegio de Dulwich*.

En Italia, se destacan los siguientes nueve museos:

1) Los Museos Vaticanos.

2) El Museo Nacional de Nápoles, formado por los objetos descubiertos en Pompeya y Herculano.

3) El Museo de los Uffizi de Florencia.

4) El Museo Pitti de Florencia, rico en pinturas italianas.

5) El Museo de la Academia de Bellas Artes de Florencia, que alberga cuadros de la antigua escuela florentina.

6) La Pinacote de Bolonia.

7) El Museo de la Academia de Bellas Artes de Venecia.

8) El Museo de Parma, donde se encuentran las obras más importantes de Corregio.

9) La Galería Ambrosiana de Milán.

Finalmente, en Alemania, se destacan los siguientes tres museos:

1) El Museo de Berlín.

2) La Pinacoteca y Gliptoteca de Munich.

3) El Museo de Dresde[\[11\]](#).

La voz arqueología en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*

En el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, la voz *arqueología* que, de forma genérica, se define como <<*tratado de lo antiguo*>>, se estructura en cuatro apartados: definición del concepto de *arqueología*, divisiones de la *arqueología*, método para el estudio de la *arqueología* y, finalmente, historia de la *arqueología*[\[12\]](#).

En la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* de la editorial Espasa-Calpe, la voz *arqueología*, que aparece ligada a la de *anticuario*, no se define con tanta precisión como en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes* de Montaner y Simón.

Como ya se ha expuesto, la voz *arqueología*, en el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, se estructura en cuatro apartados.

En el primero, se trata de definir el concepto de *arqueología*. Durante el humanismo, en el siglo XVI, el estudio de lo antiguo se refería tanto a los monumentos (*arqueología*) como a los textos de los clásicos (*filología, método histórico-filológico*), dándose preferencia a estos últimos.

A finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, Jean-François Champollion (1790-1832), considerado, en el *Diccionario*, como el padre de la *arqueología*, la definió como <<*el estudio e interpretación de cuanto los pueblos de lo pasado transmitieron a su posteridad en obras materiales*>>[\[13\]](#).

A partir de esta definición, Jean-François Champollion dedujo los tres principios fundamentales que, según él, debían regir los estudios arqueológicos:

- 1) La *arqueología* tiene por objeto exclusivo el estudio de los monumentos.
- 2) Una parte esencial del estudio arqueológico consiste en la interpretación de dichos monumentos.

3) De los dos principios anteriores, Champollion infería que la *arqueología* debía proponerse trazar el estado social de los pueblos de la Antigüedad, a través del estudio de sus monumentos [\[14\]](#).

La *arqueología*, según Champollion, se dividía en tres ramas de concimiento:

A) La Arqueología literaria. La Arqueología literaria evolucionó hasta constituir dos ciencias diferentes: la Paleografía y la Epigrafía.

B) Arqueología del Arte. La Arqueología del arte englobaba y se dividía, a su vez, en Bellas Artes (arquitectura, escultura, glíptica, pintura y grabado, Artes Industriales [industrias metalúrgicas (orfebrería y ferretería), industrias escultóricas (marmoraria y talla de madera), industrias plásticas (cerámica y vidriería), industrias pictóricas (vidriería y esmaltería) e industrias textiles (tapicería, telas, encajes y bordados)] y Artes suntuarias (indumentaria, mobiliario, maquinaria y medios de locomoción).

C) Arqueología de los usos y costumbres. La Arqueología de los usos y costumbres derivaba del estudio de las artes suntuarias y de su interpretación a través de la historia del arte, con la finalidad de conocer la expresión plástica del sentimiento estético de los pueblos y las causas de la evolución histórica de los mismos.

Esta división de la *arqueología*, realizada por Champollion, seguía vigente para los autores del *Diccionario* [\[15\]](#).

El método de estudio de la *arqueología* se basa en interrogar al objeto o monumento sobre su origen, el pensamiento artístico realizado en él, los procedimientos materiales empleados para su ejecución, su significado iconográfico, el fin al que respondía y su fecha cierta o probable. El verdadero trabajo del arqueólogo consistiría en examinar los hechos aislados, sin perder de vista la evolución

histórica, los antecedentes del hecho: las conclusiones que deben deducirse, no deben olvidarse del medio social en el que cada obra se produjo[\[16\]](#).

Finalmente, se expone una historia de la *arqueología*, en la que se distinguen tres periodos:

1) El de los humanistas. Para ellos, la *arqueología* era el conocimiento de la antigüedad, no de las antigüedades. En aquel periodo, en España, se distinguieron los humanistas Ambrosio de Morales, Antonio Agustín, Florián de Ocampo y Diego de Covarrubias.

2) El de los anticuarios (siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII). Los anticuarios se distinguieron por estudiar las antigüedades, coleccionándolas cuidadosamente. En España, influyeron en la creación de la Real Academia de la Historia por parte del rey Felipe V. Así mismo, en este periodo, en España, el conde de Lumiares se dedicó al estudio de la cerámica de Sagunto y el Padre Flórez se dedicó al estudio de la numismática española.

3) El de los arqueólogos, periodo que se hace comenzar con la publicación de la *Historia del Arte* de Winckelmann, en 1764, los nuevos descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano y la creación de nuevos museos.

El desarrollo de la *arqueología*, como disciplina científica, culminó con la proyección internacional que alcanzó, a comienzos del siglo XIX, con la creación del Instituto de Arqueología de Roma, en el año 1826, y la aparición de los primeros manuales de arqueología[\[17\]](#).

El *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, antecedente de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-America* de la Editorial Espasa-Calpe

Como ya se ha comentado, el *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, que constaba de 26 tomos, se publicó entre 1887 y 1889, en Barcelona, de la mano de la editorial Montaner y Simón. El *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura,*

Ciencias y Artes ha sido siempre reconocido como el predecesor de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, editada por Espasa-Calpe, hasta el punto de afirmarse que ésta es su heredera directa. Si se comparan ambas obras, se observa que las similitudes son enormes, hasta el punto de confundirse casi en título y formato, e incluso en su proceso cronológico.

La historia de la *Enciclopedia Espasa* ha sido estudiada por Philippe Castellano. La obra *Enciclopedia Espasa, historia de una aventura editorial* (Madrid, Espasa-Calpe, 2000) de Philippe Castellano aporta datos concretos que hacen referencia a los distintos hechos y cuestiones históricas que propiciaron la aparición de esta iniciativa editorial, que ha marcado la historia editorial en España, así como, también, la más reciente obra de Juan Miguel Sánchez Vigil, *Calpe, paradigma editorial* (Gijón, Trea, 2006). Ambas obras abordan la historia de la editorial Espasa-Calpe y las diversas fases de la edición de su obra más importante, la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*.

[1] El anuncio de la publicación del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, editado por Montaner y Simón, tuvo lugar, con dos años de antelación, en 1885, en *La Ilustración Artística*, nº 159. Barcelona, Montaner y Simón, 1885, p. 159, anuncio que se repitió, en la revista, en sucesivas ocasiones, hasta el número 255 de la misma (año 1886), p. 408.

[2] Por ejemplo, el artículo dedicado a la obra "El Alcalde de Zalamea" del *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*, escrito por Marcelino Menéndez y Pelayo, fue publicado en *La Ilustración Artística*, nº 287. Barcelona, Montaner y Simón, 1887, pp. 218 y 220.

[3] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo IX. Barcelona, Montaner y Simón, 1892, pp. 634-645.

[4] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, p. 675.

[5] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, p. 675.

[6] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, pp. 675-679.

[7] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, pp. 675-677.

[8] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, pp. 677-678.

[9] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes*. Tomo XIII. Barcelona, Montaner y Simón, 1893, p. 678.

[10] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo XIII.* Barcelona, Montaner y Simón, 1893, pp. 677-678.

[11] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo XIII.* Barcelona, Montaner y Simón, 1893, pp. 675-679.

[12] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, pp. 671-674.

[13] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, p. 671.

[14] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, p. 672.

[15] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, pp. 672-673.

[16] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, pp. 673-674.

[17] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias y Artes. Tomo II.* Barcelona, Montaner y Simón, 1887, p. 674.

Fumiko Negishi: realidades misteriosas, paisajes soñados.

Supuestamente, que el ser humano, ante la necesidad de

entender el mundo en el que vive, se plantee problemas metafísicos forma parte de su propia naturaleza. Ahora bien, resulta mucho menos frecuente que alguien sea capaz de resolverlos con la sencillez y el ingenio que Fumiko Negishi (Tokio, 1970) –artista de origen japonés pero afincada desde 1993 en la capital española- ha demostrado en su última exposición celebrada en la madrileña galería Egam.

En dicha muestra -la segunda llevada a cabo por Negishi en esta prestigiosa sala- la artista nos ofrece casi una treintena de piezas independientes pero al mismo tiempo relacionadas entre sí. Esto se debe a que las obras se conciben como una especie de friso continuo que ocupa los dos espacios de la galería y que al recorrerlo visualmente proporciona al espectador una sensación similar a la vivida al mirar a través de la ventana de un tren en movimiento. No en vano, aunque su planteamiento naif y sumamente imaginativo no lo evidencie, el tema más recurrente de la obra de Negishi es el paisaje. Así, también en esta ocasión nos presenta un compendio de formas orgánicas que construyen fragmentos naturales quiméricos. En ellos la artista nos acerca historias imaginadas o soñadas –hasta el punto de que a veces proceden directamente de su propio subconsciente- y que, a menudo, se remontan a tiempos inmemoriales, nada más y nada menos que al principio de todos los tiempos, al origen de la creación.

No obstante, Negishi no aplica a su obra una visión religiosa o al menos no se afilia a ningún credo concreto sino que simplemente se interesa por los puntos que tienen en común muchos de los dogmas que han existido a lo largo de la Historia, es decir, la esencia y el sustrato que subyacen bajo ellos. Por eso, apenas sorprende que podamos establecer ciertas concomitancias entre la temática de sus creaciones y las creencias animistas del Shintoísmo nipón o la mitología egipcia.

Así, Negishi configura en sus piezas todo un complejo y personal entramado lingüístico que además posee un fuerte

carácter simbólico. En este sentido, algunos de los más interesantes elementos que lo componen son, por ejemplo, las lenguas mentirosas, las bocas charlatanas, los ombligos de agua de los que surgen nuevos universos, las naves que parten a ninguna/cualquier parte y realizan viajes interminables, los dameros, los globos que engendran nuevas atmósferas, los lagos sin fondo, los túneles misteriosos, etc. Gracias a ellos, esta artista es capaz de evocar mundos fantásticos donde lo real y lo irreal se confunden o al menos donde la más absoluta ambigüedad es posible, universos en los que todo puede transformarse y en los que las cosas pueden no ser lo que parecen.

Asimismo, son verdaderamente destacables los cuidados juegos compositivos que la artista emplea para lograr un perfecto equilibrio sin recurrir jamás a la simetría o también la absoluta planitud escogida, la cual parece evocar un lugar abstracto -casi conceptual- y carente de gravedad. No obstante, también es cierto que Negishi combina este tipo de resultados con pequeñas notas de espacialidad a través de la inclusión de objetos en perspectiva como en el caso de las parejas de bolas unidas por finos segmentos. Sin embargo, su presencia pasa algo inadvertida y la mencionada bidimensionalidad es la que obtiene todo el protagonismo en sus cuadros. Hasta tal punto es así que dicha característica sumada a la simplicidad de los elementos representados y a la temática del paisaje que Negishi utiliza han favorecido que muchos críticos hayan comparado sus obras con los *karesansui*, jardines secos vinculados con la filosofía zen. Una relación ésta que, a pesar de lo superficial que resulta a veces establecer este tipo de vínculos, puede justificarse por el interés que comparten en buscar la esencia de las cosas, si bien es cierto que Fumiko nunca ha llevado a cabo un préstamo consciente de este tipo de manifestaciones.

Por otro lado, el universo de Negishi también nos seduce por su refinada y singular técnica de acrílico sobre tabla

barnizada, la cual aplica tanto a los cuadros como a las delicadas cajas. Este último formato destaca además por poseer un valor añadido ya que –según la artista- simplemente por el hecho de guardar un objeto en una caja ya lo convertimos en algo especial, en una suerte de tesoro. De ahí que ella misma –probablemente influida también por Carlos Muñiz, su pareja, quien trabaja en el campo de la joyería contemporánea- haya querido conservar en el interior de estas piezas un pequeño *souvenir* de sus creaciones de forma que reproduce en pequeño tamaño y en tres dimensiones las mencionadas parejas de bolas.

En definitiva, sencillez, fantasía, indefinición metafísica y resolución de problemas espaciales. Ingredientes todos ellos que se combinan para crear un conjunto de piezas de indudable calidad y sorprendente originalidad que jamás dejan al espectador indiferente.

Creciendo en la soledad de un entorno inhóspito. La figura del niño en las manifestaciones artísticas contemporáneas.

El arte contemporáneo está marcadamente influenciado por cuestiones de carácter identitario. Muchos artistas vertebran su discurso creativo a partir de aspectos que implican una reflexión sobre el sujeto y su relación con el “otro” como principio para entender y mostrar una particular visión de la

sociedad actual. La infancia como origen del sujeto está, por tanto, presente en muchas obras que de forma, más o menos explícita, aluden a aspectos de carácter psicoanalítico para cuestionar hasta que punto “somos” nuestro “pasado”.

Este estudio parte de una selección de artistas que, de forma expresa, utilizan el icono infantil para mostrar una visión alejada de convencionalismos que trata de ir más allá de aquellas cuestiones que suelen asociarse a éste. El resultado son niños cándidos e ingenuos pero también nebulosos, perturbadores y siniestros, evidentes pero misteriosos, parte de nuestro propio pasado pero a la vez extraños. Niños aislados de su entorno y descontextualizados que potencian la sensación de soledad e indefensión que transmiten unas obras en las que la presencia adulta en la representación es prácticamente nula, encontrándose sólo presente a través de la mirada del creador. Por lo tanto, lo aquí expuesto no pretenden ser un catálogo de la infancia visto por el prisma del arte contemporáneo sino una visión, de las múltiples posibles, de un discurso que se recrea más en las oquedades que en las formas, en mostrar los vacíos susceptibles de ser completados desde el presente como una retrospección a ese “lugar” (o momento) denominado infancia.

Dentro de la gran variedad disciplinaria, plástica y conceptual destacaría la obra “Petite” de Dominique González Foerster. Esta francesa, que se dio a conocer en los años 90 por sus “habitaciones”, nos presenta en esta instalación un austero habitáculo construido por una estructura de grandes ventanales a través de los cuales se puede contemplar una videoanimación proyectada sobre la pared que coincide con uno de sus lados. En ésta, una niña mira directamente al espacio vacío que queda dentro, solamente interrumpido por una pequeña peana sobre la que aparecen un flexo encendido y una manta. A su alrededor, sólo hay paisajes deshabitados que se intercalan con presencia humana o adulta en forma de simples sombras platónicas que nos desvelan sentimientos de ausencia, de espera, de incompreensión. La gran carga lírica que transmiten las obras de esta artista se ve potenciada por el inquietante sonido de un piano que, sin duda, sigue presente en la mente del espectador y que ayuda a sentirse ajeno en un espacio

cercado, vacío e inhóspito que actúa como metáfora de la incapacidad de retener lo perdido.

La obra "Das Archiv: Diese Zinder suchen ihre Eltern" de Cristian Boltanski presenta una estantería que contiene cajas de archivo en cuyo frontal están adheridas imágenes de niños. Emana una vez más en la obra de este artista el concepto de la reconstrucción de la propia niñez y de cómo cualquier objeto puede convertirse en evidencia de una vida entera. En este caso las fotografías nos llevan inevitablemente a los materiales burocráticos de archivo. En dichas cajas la individualidad de las personas se fusiona para formar una celosía de caras innumerables que potencian su anonimato. A través de un análisis crítico de los sistemas de representación y de nuestros arquetipos nos hace dudar de la propia identidad. Une hecho y ficción con la idea de muerte, siempre presente en su obra y, cuando, como en este caso, convive con la idea de infancia se torna más dramática si cabe. La muerte y la memoria como eslabones indivisibles de la existencia.

Entonces, como suele hacerse incluso con los muertos más insignificantes, reunieron los recuerdos que él hubiera podido dejarles, ayudándose unos a otros y esforzándose por ponerse de acuerdo. Pero conocemos esta llamita, esos temblores en la sombra turbada. Y el acuerdo sólo llega más tarde, con el olvido... (Becket, 73:57)



Boltanski, Cristian, *Das Archiv: Diese Zinder suchen ihre Eltern* (1993).
Instalación. Dimensiones variables.



Johan Simen, *Untitled #86* (2000). Fotografía.
111,66 x 111,66 cm. Yossi Milo Gallery. New York. Estados Unidos.

Simen Johan manipula y elabora sus fotografías para crear una “imagen residual fabricada”. El aspecto de yuxtaposición de sus imágenes es paralelo a su complejidad temática y narrativa. De esta manera, explora el aislamiento emocional y la viveza psicológica de la infancia. Los niños de sus obras son continuos solitarios, no funcionan como simples retratos, contradicen su pureza con una narrativa impura, la inocencia con el saber. Estos niños no son sólo los conductores de esas narrativas sino que también son participantes pasivos de la fantasía, perturbando cualquier idea preconcebida y forzando un controvertido diálogo con la conciencia del espectador. Niños que, ajenos a cualquier límite normativo asociado con la presencia del adulto, dan rienda suelta a sus deseos reprimidos, como si de la representación de un sueño se tratase, con un resultado nada amable. Juegos macabros de pequeños siniestros que ilustran nuestro lado más salvaje.

La serie “Shaun”, de la cineasta y fotógrafa americana Sharon Lockhart, explora cronológicamente la progresión de una enfermedad artificial (creada por un artista en efectos

especiales) en el cuerpo de un niño. La serie corresponde a diversos encuadres y ángulos del niño "lesionado". En su trabajo cuestiona constantemente la relación entre imagen estática y cinematográfica tomando como parámetros determinantes para dicho análisis el tiempo, la secuencia y la narrativa de un modo casi conceptual. Los distintos puntos de vista tienen una intención clara de conducir al espectador en una dirección concreta de gran impacto visual.

La visión del mundo de la niñez de Nic Nicosia nos acerca a una dramatización escenificada. Fotografías tomadas normalmente en platós interiores ponen en evidencia la falsa espontaneidad de sus narraciones. "El exceso de resolución de cada plano, la pulcra nitidez de los detalles o las poses impostadas de los personajes delatan el carácter construido y artificial de sus imágenes. Una iluminación sin sombras y la contradicción perspectiva de los escenarios hacen el resto" (Gómez Isla, 2005:86). Sus imágenes de niños nos revelan los estereotipos asociados a éstos cuestionándolos y haciéndolos evidentes mediante las escenas construidas que se muestran al espectador.

Esa realidad construida también se vuelve patente en la obra de Loretta Lux, artista cuya obra gira en torno al retrato infantil con una estética manierista que recuerda, desde el punto de vista técnico, a una obra pictórica pero que toma forma a través de la manipulación digital fotográfica. Los tonos siempre apastelados y las tomas frontales nos recuerdan a esos retratos afables de niños angelicales con los que suele identificarse la niñez, pero hay algo en la mirada de esos niños y en su pose que los vuelve siniestros. La dulzura deja paso a la inquietud de unos niños que no son lo que parecen, que desde su aparente perfección aterran.



Nicosia, Nic. *Untitled (Sam)* (1986). Fotografía. 122 x 170 cm. DA2. Salamanca. España. Fuente: propia.



Lux, Loretta. *Lois nº1* (2000). Fotografía. 50 x 50 cm. Galería Salvador Díaz. Madrid. España

Inquietud provocan, así mismo, las fotografías de Sally Man. Imágenes en blanco y negro de perfecta factura clásica en la que sus hijos aparecen con actitudes propias de los adultos. El diálogo que se establece entre la estética de la fotografía y lo que representa, unos niños cuyas actitudes cuestionan precisamente esa condición, resulta fuertemente contradictorio, provocando una disyuntiva en el espectador que se acerca a aspectos de índole ética.

Las imágenes de Keith Cottingham nos hacen reflexionar sobre los límites de la realidad mostrándonos una serie de niños que bajo su perfección esconden una “existencia” virtual. Es difícil observar en estos retratos el menor signo que nos advierta del “engaño”. Lo que parecen fotografías de seres de carne y hueso son niños creados digitalmente. Cottingham pone de relieve, así, cómo la primacía de la perfección física que se impone en la sociedad actual no es más que una imposibilidad, dicha perfección sólo existe en el procesador de un ordenador a través de un código numérico. Por otra parte, cuestiona la veracidad asociada a lo fotográfico tal y como expone Luís Castelo:

Como espectadores seguimos siendo tan ingenuos como lo fueron nuestros abuelos al contemplar una fotografía de Robinson o de Rejlander; seguimos haciendo lecturas de imágenes fotográficas como si fuesen imágenes obtenidas de una realidad espacial y temporalmente indivisible. Posiblemente, seguimos arrastrando la ilusión de que la

fotografía fotoquímica es un paradigma de veracidad gracias a su encuentro directo con el mundo físico (...) Quizá tengan que pasar algunas generaciones para poder dejar de creer a ciegas en la realidad que nos ofrecen las imágenes obtenidas con medios técnicos. (Castelo, 2000:45)

Otro artista, José Álvaro Perdices, muestra a los niños en un ambiente concreto, el colegio, con la intención de reflexionar sobre el papel de la estructura educativa y su influencia no sólo en la educación del niño, sino también en la constitución de su identidad. “Un colegio es una estructura altamente normativa que trata de encauzar identidad, comportamiento, cultura...El temprano mundo de la “educación” se convierte en una paradoja”. Niños que gritan a los pupitres, que miran al cielo en el patio del colegio y que se revelan contra el sistema son la base de esta serie del año 2001.

Conclusión

Se puede decir que el nexo común que encontramos en las obras analizadas tiene que ver con las sensaciones contradictorias, ambiguas y de inestabilidad que inevitablemente provocan el rechazo de cualquier convencionalismo cultural, social y emocional con el que habitualmente se relaciona el icono infantil. La visión del arte contemporáneo no está exenta de una crítica, más o menos explícita, a la idea que los adultos tienen de la infancia. La paradoja que ocultan estas obras queda patente en el aislamiento del niño frente a la mirada del adulto, aquel que lo representa y lo muestra “solo” ante la mirada colectiva de los espectadores.

El papel de los medios en el desarrollo del arte urbano

Introducción

En el contexto de este escrito utilizamos el término "arte urbano" para referirnos a las formas de arte público ejecutadas sin permiso. Las dos corrientes de arte urbano más ampliamente practicadas son el graffiti y el postgraffiti, que pasamos ahora a describir someramente, en la medida que exige la intelección del cuerpo del escrito.

El término castellano grafito, procedente del italiano *graffito* (rascado), hace referencia a cualquier inscripción informal en una pared. En este texto usamos el término *graffiti* (originariamente, la forma plural de la palabra) en su acepción más extendida, es decir, para referirnos a la cultura vinculada al aerosol que surgió en el metro de Nueva York en los primeros setenta y está hoy extendida en casi todo el mundo.

El graffiti es un juego centrado en la competición: cada graffitista trata de escribir su nombre más veces que los demás, en lugares más visibles y atrevidos, y de forma más grande y llamativa. El objetivo es obtener el respeto del resto de graffitistas para subir así peldaños en la economía del prestigio que da forma a la escena subcultural del graffiti.

La cultura del graffiti es cerrada y conservadora, y se construye alrededor de multitud de reglas de lenta evolución, que determinan el modo en que el graffitista ha de conseguir sus herramientas, escoger sus soportes, y dar forma a las letras cuando escribe su nombre. La desviación de estas normas, especialmente de las que definen el estrecho vocabulario gráfico del graffiti, conlleva la pérdida

de credibilidad en la escena. Para el observador casual, desconocedor de este complejo esquema cultural, es imposible apreciar los logros de un graffitista más allá de la superficie. Las figuras 1 y 2 muestran ejemplos de graffiti.



El postgraffiti surgió en los setenta de la confluencia del arte académico con el graffiti y otras subculturas, en un entorno dominado por la publicidad. Los artistas del postgraffiti propagan su identidad gráfica con materiales, registros gráficos y actitudes muy diversas, no siguen ninguna norma ni tratan de competir entre sí. A diferencia de los graffitistas, los postgraffitistas usan un lenguaje abierto y se dirigen al público general. Suelen ser mucho más respetuosos en la elección de materiales y soportes, y proceden en general de contextos más educados. Las figuras 3, una obra del francés Eltono, y 4, un papel recortado de la norteamericana Swoon, son ejemplos de postgraffiti.



Tras unos primeros años de apogeo en los ochenta, el postgraffiti desapareció durante los noventa, para regresar con más fuerza que nunca a partir del cambio de siglo a lomos de internet, creciendo en proporción directa a los anchos de banda. Hoy está siendo absorbido a marchas forzadas por la sociedad y el sistema del arte.

Prensa y medios generalistas

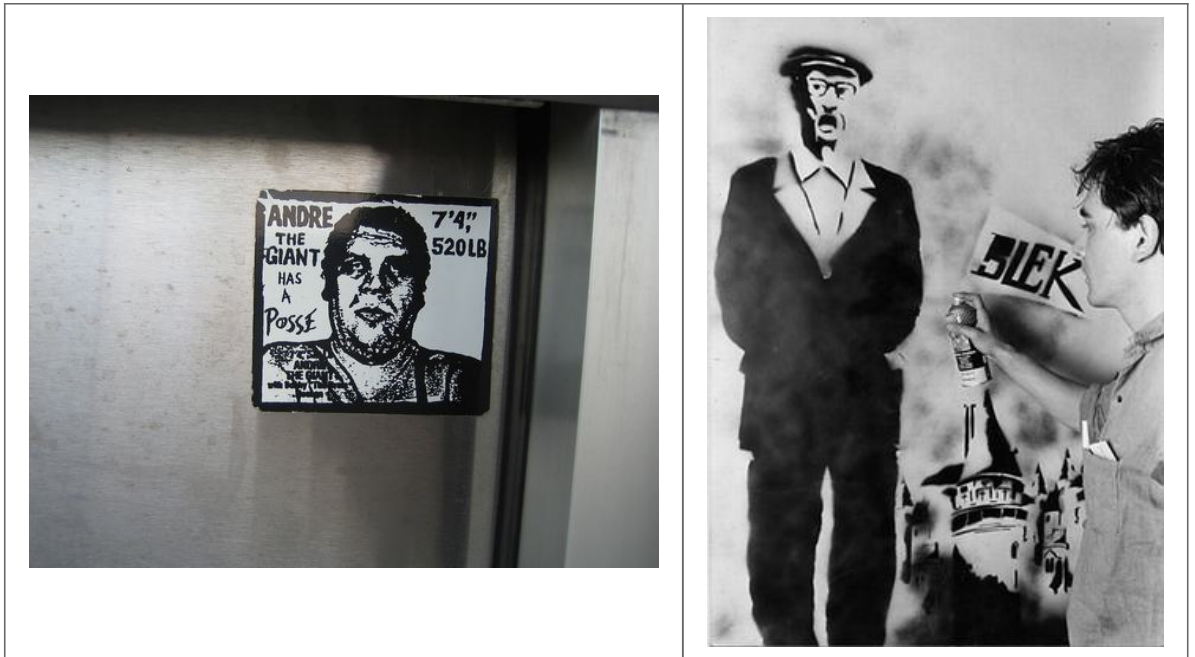


Como ocurrió con el graffiti, las reseñas en la prensa generalista han significado grandes impulsos en el crecimiento del postgraffiti. Estas corrientes llaman la atención de los medios sobre todo en sus primeras fases de desarrollo, cuando son nuevas y su presencia en el espacio público sorprende. Si el artículo que The New York Times publicó en 1971 (Janson: 1971, figura 5) sobre el pionero del graffiti Taki 183 provocó la explosión inicial del fenómeno en Nueva York, el que publicó Le Monde en 1986 (Rendu: 1986) acerca de Blek le Rat, el primer artista del postgraffiti parisino, tuvo un efecto equivalente sobre la aún incipiente escena de la capital francesa.

La apariciones en medios generalistas son para el postgraffitista una bienvenida señal de que la obra ha

calado en la sociedad, y suelen animar a la acción. Encontramos un ejemplo en el caso de Shepard Fairey, uno de los más famosos e influyentes artistas de la corriente. Fairey comenzó su carrera pegando unos pocos cientos de pegatinas (figura 6) como una simple broma privada. Tras la publicación en la prensa local, solo unos meses después, de una reseña sobre la pegatina, Fairey se hizo consciente de sus posibilidades y comenzó a abrigar ambiciones mayores. Sorprendido del alcance de su experimento, la broma se convirtió en una obsesión: "La campaña de pegatinas había funcionado tan rápidamente a nivel local que decidí salir a por Boston y Nueva York, ambas accesibles en coche. [...] Nunca pensé que pudiera tener impacto siquiera en Providence, y la pegatina de Giant me animó a intentarlo por pura casualidad. Sin embargo, una vez cayó la primera pieza de dominó, me convertí en un adicto y puse mis miras en la dominación mundial a través de las pegatinas" (Fairey: 2003).

Otro ejemplo se encuentra en el citado francés Blek le Rat. En su primera serie madura, desarrollada en 1983, Blek reprodujo la imagen de un anciano a tamaño natural (figura 7) en las paredes de unas diez ciudades francesas, por lo demás vacías de graffiti o postgraffiti en aquel entonces. La ubicuidad de la imagen, unida a su fotogenia, hizo que apareciera repetidas veces en los periódicos, como parte del contexto urbano, en fotografías que se referían a cualquier otro asunto. En palabras de Blek, el personaje "se hizo famoso de una manera inesperada. [...] Solía encontrarme a mi anciano en los periódicos junto a artículos que no tenían nada que ver con el graffiti. Así que, como fue un éxito, muchas otras plantillas a tamaño natural le siguieron" (Blek le Rat: no fechado). La fórmula de la figura humana a tamaño natural se convirtió, efectivamente, en la marca de la casa que dio fama a Blek.



Sin embargo, la atención mediática puede tener consecuencias negativas en formas de arte como estas, independientes, subrepticias, y a menudo románticas. El norteamericano Dan Witz, activo desde los setenta, ha trabajado durante los años en que el arte urbano no recibía ninguna atención mediática o social, lo que le permitió producir sus series libre de cualquier expectativa que pudiera condicionarle. Hoy, bajo los focos tras haber sido bautizado como el padrino del arte urbano, dice: "Me gusta la atención. Me gusta que la gente sepa de estas cosas, y me ayuda cuando pellozco algún encargo público, pero soy sin duda receloso del efecto corruptor que puede tener sobre mí una publicidad excesiva" (Katz: 2003).

El madrileño SpY sufrió otro tipo de consecuencias negativas de la atención mediática cuando una sucesión de reseñas en la prensa local descubrió su serie de señales de tráfico falsas (figura 8, en cubierta de este artículo). Los artículos llamaron la atención del Ayuntamiento sobre la presencia de las obras, que llevaban meses discretamente instaladas en las calles de Madrid, y provocaron su desaparición:

[...] sus conocidas señales de tráfico no fueran siquiera percibidas por la autoridad municipal hasta que una sucesión de artículos en un popular diario gratuito hiciera sonar la voz de alarma en

el Ayuntamiento. La serie de señales, que por entonces era ya bastante numerosa, y que había permanecido durante meses plácidamente instalada a lo largo y ancho de la ciudad, fue retirada de inmediato. A medida que nuevos artículos llamaban la atención sobre determinadas señales, los responsables municipales las retiraban. (Abarca: 2007).

En otros casos es el artista el que utiliza a los medios para multiplicar la repercusión de su trabajo. El paradigma de esta táctica es Banksy, cuya fulgurante carrera ha sido alimentada deliberadamente mediante apariciones mediáticas hábilmente provocadas. Esta atención le ha permitido dar el paso de estrella subcultural a estrella de la cultura dominante. En palabras de Fairey:

Hay que reconocer que Banksy se aseguró de que su idea apareciera en los medios. No es solo que el trabajo en sí era realmente provocativo, también creó suficiente espectáculo como para que los medios sintieran curiosidad, de modo que la gente que normalmente no hubiera mirado siquiera al arte urbano lee sobre ello en un periódico o en una revista y de pronto está un poco más al tanto de lo que ocurre en la calle. (Cotton: 2007).

El salto mediático de Banksy ha desencadenado definitivamente la atención de los medios sobre el postgraffiti, lo que a su vez ha llevado a la actual situación de absorción acelerada del fenómeno por parte del sistema del arte y de la cultura en general.

Internet y medios especializados

La posibilidad de hacer circular imágenes masivamente y de forma casi gratuita, aparecida con internet, permitió por fin compartir las obras de arte urbano –siempre de corta vida– con una gran audiencia, y ha sido la principal causa de la inmensa explosión en la producción de postgraffiti en las calles de todo el mundo, ocurrida a partir del cambio de siglo. Esta es, sin duda, el principal y enormemente significativo

papel que los medios de comunicación han jugado en la evolución del arte urbano. Mas allá de esto, internet ha tenido diversos otros efectos sobre el fenómeno.

El terreno donde las propuestas de Banksy y del resto de artistas del postgraffiti han nutrido las raíces de su aceptación social ha sido internet. Fue en el espacio de comunicación independiente y masiva que la red proporciona donde pudieron salir a la luz visiones del postgraffiti distintas a las oficiales, que suelen centrarse en su ilegalidad. Marc Schiller, responsable de Wooster Collective –la página web más influyente de la escena–, lo expresa así:

Antes, la discusión sobre [...] cualquier forma de arte urbano llevaba inmediatamente a la discusión sobre el vandalismo y la ilegalidad del arte. Con internet, gracias a que no es propiedad de ningún medio o gran empresa ni está controlado por resultados de venta, se creó una situación que permitió a la gente celebrar la forma de arte y crear una audiencia alrededor de esa celebración. Nos dimos cuenta de que la página Wooster influía a medios de comunicación de fuera de internet, porque fue uno de los primeros lugares con una audiencia enorme que realmente aceptaba este arte como arte. Esto llevó a que más gente, periodistas y revistas lo aceptaran como lo que es. Ahora, con Flickr.com y la posibilidad de compartir fotos, el movimiento del arte urbano ha estallado. El New York Times e instituciones similares, que antes se mostraban negativas respecto a este arte, han descrito ya el círculo completo. Ahora hablan sobre ello como una de las razones para venir a Nueva York. (Cummings: 2008).

Durante la segunda mitad de los noventa, con la generalización de la autoedición y el abaratamiento de los costes de impresión, la producción de fanzines (revistas de aficionados) fotocopiadados prácticamente ha desaparecido en todas las subculturas. Hoy día las iniciativas editoriales caseras toman forma de

revistas a todo color, muchas veces pagadas en parte por publicidad. Pero el canal que acoge ahora casi toda la comunicación independiente es internet. La actual cultura del postgraffiti, hija de estas nuevas circunstancias, no se ha distinguido por la producción de fanzines o revistas. Internet es su principal y casi único medio especializado. Han existido y existen fanzines y revistas dedicadas al postgraffiti, pero su papel es secundario. Sólo la revista francesa *World Signs* supuso a comienzos de la década de 2000 un influjo significativo en la formación de la escena. Las revistas digitales en formato PDF, que se distribuyen gratuitamente a través de páginas web, sí son, en cambio, cada vez más comunes. A efectos del presente análisis, sin embargo, podemos considerarlas simplemente como otra forma de publicación en internet, equivalente a las páginas convencionales o los blogs.

Internet permite a los artistas conocer las reacciones del público ante su obra. Sobre esto dice Swoon: "Trabajo en la calle por varias razones, una de ellas el deseo de comunicarme con la gente. Para mí internet ha representado una especie de barómetro del éxito de esa comunicación. He recibido muchas historias sobre mi trabajo que nunca hubiera oído de otra manera" (Sudbanthad: 2005). Dan Witz encuentra otro valor de internet en su capacidad de democratizar las posibilidades de llegar a captar la atención del mundo del arte:

Ya no hace falta conocer a la gente adecuada para conseguir mostrar tu trabajo. Ahora, un artista tiene la posibilidad de que, si hace un buen trabajo, la gente llegue a verlo. No hace falta que vayas a las cenas adecuadas ni que seas amable o tengas buen aspecto, no importa dónde estudiaste o quién te apadrina. No soy un inocente, sé que todo eso aún importa. [...] Pero, gracias a páginas como Wooster, ya no tiene una hegemonía tan abrumadora. (Schiller: 2007).

Pero el principal papel de internet en la escena del postgraffiti es

equivalente al que juega en la del graffiti: internet es el "nuevo metro" del graffiti, el soporte que lleva las obras de una punta a otra de la escena, ya no circunscrita a una ciudad sino extendida por todo el mundo. De la misma manera, internet es para los artistas del postgraffiti simplemente "otra pared". En palabras de Blek: "Internet es sólo otra pared. Dejas una imagen a la vista, sabiendo que al día siguiente miles de personas van a ver tu trabajo y a reaccionar, solo que esta vez es sobre una pantalla y no sobre ladrillo" (Baal: 2006). El artista James Powderly habla así de las tácticas de difusión de su colectivo: "[...] usamos internet de la misma manera que los viejos artistas del graffiti usaban el metro. Ellos dejaban a los trenes la tarea de difundir sus obras por la ciudad, y nosotros usamos ahora estos vídeos e internet para difundir nuestro trabajo por el mundo" (Synder: 2008).

La inmediatez comunicativa de internet ha dado lugar a una escena internacional del postgraffiti fuertemente homogénea y muy estrechamente interconectada. Según el artista norteamericano Evan Roth: "El arte urbano crece a nivel global tanto como local. Aunque la ciudad de Nueva York tiene un grupo de artistas urbanos muy activos e influyentes, internet ha aumentado el alcance de la competición y la notoriedad a una escala mundial. Como miembro de la comunidad del arte urbano siento competición e inspiración por parte de lo que ocurre en todo el mundo tanto como de lo que ocurre en mi ciudad" (Roth: 2005).

Leemos en The Morning News un análisis similar: "El efecto más positivo es que internet permite que el movimiento sea totalmente inclusivo a nivel global. El movimiento actual del arte urbano es un fenómeno global alimentado principalmente por internet. Casi todos los sitios, incluso los más remotos, tienen cibercafés y por esto los artistas pueden unirse a la comunidad global de artistas interesados en la calle. Con internet no tienes que vivir en Nueva York, París, Londres, Barcelona o São Paulo para colocar tu trabajo y ser conocido" (Sudbanthad: 2005).

Efectivamente, con internet, cualquier artista del postgraffiti puede dar a conocer su obra. Y no solo es indiferente dónde trabaje, tampoco importa si la obra es mejor o peor. Igual que ocurre en la propia calle, en internet no hay ningún filtro que garantice un nivel determinado de calidad. Pero, además, el medio tiene la cualidad de otorgar una apariencia de credibilidad a las obras que reproduce, lo cual distorsiona la capacidad autocrítica de los artistas, sobre todo de los principiantes, acentuando la merma de calidad media de las obras: "En la parte negativa, internet diluye también la calidad del arte que está en la calle. Internet hace demasiado fácil apanar una pegatina, pegarla en la farola de tu calle, sacar una foto, y sentir de pronto que mereces alabanzas por ser un 'artista urbano'" (Mark y Sarah Schiller en Sudbanthad: 2005).

Sin embargo, el defecto más comúnmente achacado a internet es su condición de filtro que distorsiona la realidad de la calle. Es el mismo fenómeno que ocurrió en la escena del graffiti con la aparición de los fanzines, y que se acentuó con la aparición de internet: los medios pueden permitir a un graffitista poco activo publicar todas y cada una de las obras que produce, y aparentar con ello una gran presencia en el espacio público. Este mecanismo puede llegar a distorsionar la imagen de toda una ciudad. Ha sido este el caso de Milán, considerada foco del postgraffiti no tanto por el trabajo de sus artistas como por la presencia de estos en internet, según el comisario local Ale. Cuando se le pregunta si es verdad que Milán tiene la escena de postgraffiti más activa de Italia, Ale responde: "No, no es verdad. Lo parece porque internet distorsiona nuestra percepción de la escena. [...] La escena de Milán está muerta últimamente. Veo muy pocas cosas nuevas en la calle" (Eko: 2007).

Por último, más allá de ser otro soporte útil, internet tiene un enorme potencial propio, que Banksy supo manejar a su favor. Internet, y sobre todo Youtube, se han convertido en el potente trampolín de los llamados vídeos virales, que se transmiten boca a boca en una vertiginosa progresión aritmética. La escalada de Banksy en los medios

de comunicación generalistas, a la que nos referíamos más arriba, fue precedida y provocada por la popularización en internet de una serie de acciones del artista pensadas para transmitirse en forma de videos en Youtube.

Créditos de las imágenes:

Figura 1: usuario de Flickr.com funkandjazz,
<http://www.flickr.com/photos/phunk/>

Figura 2: usuario de Flickr.com Unity,
http://www.flickr.com/photos/we_need_unity/

Figura 3: cortesía de Eltono.

Figura 4: usuario de Flickr.com watz,
<http://www.flickr.com/photos/watz/>

Figura 6: usuario de Flickr.com Noah Sussman,
<http://flickr.com/photos/thefangmonster>

Figura 7: imagen del artista.