

Mujeres del siglo XX, José Luis Cano

José Luis Cano (Zaragoza, 1948) estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona, para complementar su formación en el Estudio Rabadán y en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Miembro del Grupo Azuda 40 y del Colectivo Plástico Zaragoza, ha publicado tiras cómicas en *El Día*, *El Periódico de Aragón* y, en la actualidad, continúa esta labor en el *Heraldo de Aragón*.

Con dedicación artesanal, José Luis Cano se entrega a la pintura, el diseño gráfico, la ilustración y el dibujo. A comienzos de los años ochenta del pasado siglo el artista comienza sus viñetas de humor y, desde entonces, ese tono es el que ha marcado la puesta en escena de la representación de numerosos personajes ilustres, tales como Luis Buñuel, Goya, María Moliner, Miguel Servet, Ramón y Cajal o Fernando El Católico, entre un largo etcétera.

Ahora le ha tocado el turno a un nutrido grupo de mujeres contemporáneas sorprendentes, valientes, rupturistas, brillantes. Con motivo de la celebración del 8 de Marzo, Día Internacional de la Mujer, la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza ha conformado un programa de actividades destinado a reflexionar acerca de los avances obtenidos por las mujeres a lo largo de la historia y a visibilizar aquellos espacios en los que todavía queda un largo camino por recorrer en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres. Y es dentro de este programa donde se inscribe la muestra *Mujeres del siglo XX* de José Luis Cano, que podrá verse en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza hasta el 14 de mayo del presente año.

José Luis Cano lleva trabajando en su serie de Mujeres contemporáneas más de quince años, dibujos realizados con carboncillo y pastel sobre papel Arches que, en origen, iban a ser ilustraciones para un libro de Antón Castro que,

finalmente, no se pudo materializarse. Su autor presenta en la Sala Juana Francés treinta y cinco ilustraciones de mujeres, seleccionadas entre los más de cincuenta retratos que ha realizado hasta la fecha, que, desde distintos ámbitos de la creación, puesto que pueden verse bailarinas, investigadoras, diseñadoras de moda, pintoras, viajeras, escritoras, actrices, filósofas y activistas, abrieron el camino hacia la igualdad a lo largo del siglo XX. Desde diferentes procedencias culturales, económicas y geográficas estas figuras imprescindibles del pasado siglo superaron los obstáculos de una sociedad patriarcal y crearon nuevos modelos de comportamiento que transformaron su mundo abriendo nuevos caminos a las siguientes generaciones de mujeres.

Con admiración e ironía, José Luis Cano retrata con trazos fuertes y expresivos, en ocasiones próximos a la caricatura, y tonos no siempre realistas, a mujeres de la talla de Marie Curie, Mata Hari, Colette, Rosa Luxemburgo, Virginia Woolf, Peggy Guggenheim, Coco Chanel, Djuna Barnes, María Zambrano, Louise Bourgeois, Pilar Bayona, Frida Kahlo, Lee Miller, Edith Piaf, María de Ávila, Carmen Amaya, Marguerite Duras o Wangari Maathai, por citar sólo algunos nombres. En estos dibujos el artista captura una actitud o rasgo de personalidad de la retratada, su forma de estar y presentarse ante el mundo, la huella que en él ha dejado, sus luces y sus sombras, sus pasiones arrebatadoras o arrebatadas, su superficial amor por el lujo o su profunda devoción por la vida.

Y en el lienzo central de la Sala Juana Francés el mural, a carboncillo y cretas, de Gisèle Freund (1908-1982), "Fotógrafo alemana (a la que más he copiado), retrató a todos los talentos de su época y dijo: 'No sé por qué nos cubrimos los genitales cuando lo más desnudo que tenemos es el rostro'", anota José Luis Cano junto a su dibujo. Gisèle Freund perpetuó con sus instantáneas la imagen de las mujeres más destacadas del siglo XX logrando una captación psicológica digna de los grandes maestros de la fotografía. Su cámara guía nuestra visita de la exposición y nuestro encuentro con cada una de "las mujeres de Cano". Su mirada nos introduce en la historia del siglo XX, una historia que existe, que es, que reclama a gritos su lugar en libros y academias, por mucho que algunos se esfuerzen en silenciar.

Véanse estos retratos de mujeres del siglo XX como homenaje a la mujer, a su desarrollo intelectual y a sus extensas y destacadas contribuciones al mundo artístico, memoria de rebeldía y de afán de superación.

Kumiko Fujimura. Movimiento y silencio.

Kumiko Fujimura (Osaka, Japón, 1958) reside en España desde 1990 y concretamente en la capital aragonesa desde hace 13 años. Este hecho explica que haya sido en nuestro país donde ha desarrollado su principal labor creativa y que sus obras se hayan expuesto, sobre todo, en ciudades como Zaragoza, Madrid, Barcelona, Teruel, Valencia y Lérida, aunque también han viajado a La Habana, París o, por supuesto, Tokio y Osaka.

En esta ocasión, la Sala CAI Barbasán de Zaragoza acoge un compendio de sus trabajos más recientes y que, en la mayoría de los casos, no han sido mostrados al público anteriormente. En esta muestra, a través de más de una veintena de piezas, Fujimura nos presenta su particular y sensible interpretación del movimiento y el silencio, logrando materializar la abstracción de ambos conceptos por medio de temáticas como la danza y el deporte. De este modo, los protagonistas de sus cuadros son siempre figuras, individuales o dispuestas en grupos, que se comunican únicamente con sus cuerpos, conquistando el espacio y generando simultáneamente un gran dinamismo.

Es precisamente ahí, en el tratamiento del movimiento, donde radica la verdadera originalidad y el profundo valor del trabajo de Fujimura pues su plasmación en el lienzo nace de una simbiosis perfecta entre la cultura de su país de origen y

del de adopción: *En mi trabajo intento unir la delicadeza de Japón y la fuerza de España* – afirma la propia artista.

Así, en su obra encontramos, por un lado, los ecos de la mejor pintura a la tinta china o *sumi-e*, técnica ancestral que Fujimura conoce profundamente y practica aunque en su caso alejada de cualquier connotación zen o religiosa. Esta influencia se hace palpable en sus creaciones gracias a elementos como la aparente rapidez de ejecución, la controlada intensidad del trazo, el dominio del recorrido del pincel - obtenido a base de la repetición infinita de cada motivo-, la plasmación del instante, la espontaneidad, la búsqueda equilibrada de los espacios vacíos o la eliminación de todo lo innecesario y superfluo. Fujimura lleva hasta sus últimas consecuencias todos estos valores, construyendo unas imágenes leves y sencillas que remiten a un estado de paz interior y de silencio que insinúan más que concretan, que sugirieren más que imponen...

Por otro lado, el tema mismo del movimiento refleja una energía, una vitalidad y una pasión que conecta directamente con su visión de la idiosincrasia española. Así, Fujimura plasma todos esos sentimientos en sus obras, tejiendo una conmovedora intensidad que admite haber hallado y cultivado en nuestro país. De hecho, fue en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid -allí estudió a principios de la década de los noventa-, donde comenzó a trabajar este tema que con múltiples variaciones y sumamente perfeccionado llega hoy en día a la Sala Barbasán.

Igualmente, fue en España donde conoció y empezó a utilizar la técnica del acrílico, empleada como base para todas las obras de la exposición que ahora nos ocupa. Sin embargo, Fujimura lejos de adoptar sin más este procedimiento pictórico, ha sabido combinarlo con la tinta china, adaptándolo a sus necesidades plásticas al permitirle trabajar con gran velocidad y captar con mayor naturalidad los gestos de las figuras, así como también alcanzar un marcado contraste –casi monocromo como sería habitual en el *sumi-e*– entre las figuras y los fondos, aunque empleando, sobre todo, el lienzo como soporte en lugar del papel.

Otra de las principales virtudes de esta interesante muestra, es sin duda, el hecho de que Fujimura nos presenta un amplio repertorio de recursos compositivos y temáticos, algo

poco habitual en su producción de acrílicos. De este modo, descubrimos, por ejemplo, agrupaciones de diversos personajes cuya presencia se insinúa tan solo mediante delgadas líneas que generan incompletos contornos y suaves manchas de colores. En ellas las figuras se contorsionan, saltan, se tensan, se relajan, se balancean o simplemente permanecen sentadas.

Asimismo, también sorprenden los homenajes que Fujimura rinde a la personal manera de bailar de Michael Jackson, uno de los pocos protagonistas masculinos de sus lienzos, cuyos movimientos capta con pinceladas que se aproximan en su ejecución gestual a la caligrafía oriental. Además, por primera vez, la artista ha logrado abordar un tema tan complejo como la expresión corporal en el deporte a través de la estilizada anatomía de atletas que desafían al viento en su veloz carrera o de nadadoras cuya conexión con el medio acuático se sugiere en sus curvadas siluetas a través del color azul.

No obstante, uno de los capítulos que mayor emoción proporcionan al espectador son las sutiles representaciones individuales de bailarinas. Los delicados cuerpos de estas mujeres parecen mantenerse en la bruma, sus difuminados rostros buscan el anonimato y sus desdibujadas manos nos transmiten sentimientos en apariencia lejanos pero totalmente legibles. Tan solo sus bustos han sido remarcados por expresivos trazos de tinta china, aunque sin perder el efecto vaporoso de los vestidos, consiguiendo sintetizar en escasas pinceladas la esencia, la fluidez y la fuerza de cada giro o desplazamiento.

Sin lugar a dudas, Kumiko Fujimura se trata de una de las artistas más interesantes de la escena artística aragonesa, así como también del panorama de los artistas japoneses que residen en nuestro país. En este sentido, sus obras, tal y como queda patente en esta exposición, hablan por sí mismas. Eso sí, hablan pero sin alzar excesivamente la voz, sin exigir un especial protagonismo y en su discreta existencia se alzan como poemas visuales de la más elevada calidad estética.

Sisterland, el particular paraíso femenino de Carmela García

Carmela García, nacida en Lanzarote en 1964 y residente en Madrid, posee una amplia y destacada trayectoria, centrada fundamentalmente en la fotografía, experimentando también en los ámbitos del vídeo, la instalación y el dibujo.

Su producción artística se adentra en el mundo de las mujeres en un análisis de las relaciones que establecen en los espacios públicos y privados, naturales y culturales. La problemática clave de la representación femenina reside en que la identidad y la imagen de la mujer siempre se han construido desde la perspectiva del deseo masculino dentro de una concepción patriarcal de la femineidad. Sin embargo, en la obra de Carmela García desaparece la presencia masculina y renace un nuevo y particular paraíso: un paraíso femenino. En los escenarios que recrea la artista, el mundo emocional da paso al simbólico, en el cual cada gesto conforma un código encriptado más allá de toda obviedad. Solas o en grupo, en calles, parques públicos, cuartos de baño o festivales de música las mujeres de Carmela García establecen relaciones con el espacio y tienden lazos afectivos entre ellas no exentos de contradicciones y ambigüedades, como abierto y cambiante es en nuestros días el concepto del género, y a las que el espectador debe dar su propio sentido en relación a sus experiencias o inquietudes.

Sin el feminismo, uno de los acontecimientos más relevantes del siglo XX, el pensamiento contemporáneo no habría podido abordar conceptos decisivos como el de la identidad, tanto individual como colectiva. Las prácticas artísticas vinculadas al pensamiento crítico feminista han desmontado el concepto esencialista de los géneros para dar paso a una identidad inestable, múltiple, fragmentaria y cambiante, como bien han estudiado teóricas como Judith Butler o Rosi Braidotti.

Carmela García no plasma en su obra intención política, biográfica o existencial alguna, sino que desarrolla en sus fotografías, videoproyecciones, instalaciones y dibujos cuestiones relativas, como ya dijimos, a la identidad y el género, no con la intención de documentar la realidad sino de recrear ficciones vinculadas al deseo.

En *Chicas, deseo y ficción* (1998), su primera serie fotográfica, Carmela García ya empieza a explorar a la mujer como individuo que centra un universo de deseo y de ficción que explora lo que somos y a cuestionar la mirada en acciones personales que hablan de la autorrepresentación, hecho que justifica que sus modelos siempre sean mujeres. En esta serie, las moradoras del espacio urbano intentan apropiarse de éste con fines distintos a los estrictamente oficiales. La autora que nos ocupa también colecciona fotografías anónimas del siglo XIX y las primeras décadas del XX en las que mujeres solas, en pareja o en grupo, en espacios públicos y privados, revelan situaciones afectivas entre ellas, colección reunida en su libro *Mujeres, amor y mentiras* (2003), publicación que cristaliza en la instalación *Mentiras* (2001-2004), reflejo de la voluntad de la artista de explorar una historia a la que puede referirse como propia, una historia que nace del reconocimiento de lo que una es. Otro hito a destacar en su variada producción es *Constelación* (2008), proyecto artístico producido por el MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de León) y que Carmela García diseña para sus espacios. Su larga trayectoria de indagación en torno al género y la identidad se materializan en este trabajo en vídeo, dibujo, instalación, apropiación y taller de la artista para, entre otros temas tratados en las obras de esta muestra, rastrear, documentar y reconstruir la vida de aquellas mujeres que coincidieron en París, concretamente en la margen izquierda del Sena, en los años veinte y treinta del siglo XX, y cuya actividad cultural, artística y social conformó una identidad colectiva que marcó el debate sobre la mujer moderna, con ejemplos como Berenice Abbott, Gertrude Stein, Eileen Gray, Marie Laurencin, Claude Cahun, Suzanne Malherbe, Sylvia Beach, Colette, Romaine Brooks o Djuna Barnes. Este interesante trabajo reconstruye una identidad colectiva en la que se manifiesta claramente la relación entre espacio, memoria e identidad, geografía y género, identidad artística e

identidad sexual.

En el año 2007 el MUSAC encarga a Carmela García retratar la XII edición del festival de música FIB de Benicàssim. De este modo, nace la serie fotográfica *Sisterland*, que pudo visitarse en la Sala Juana Francés de la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza, del 28 de enero al 26 de febrero. Como señala la autora, el título de este trabajo está asociado al término *sisterhood*, que aludiría a la idea de una hermandad entre las mujeres, una fuerte unión por la que se ayudaban unas a otras a superar las barreras que les imponía un mundo de hombres. Las asistentes al festival posan en sus largas avenidas a la luz del anochecer y del amanecer. El punto de vista único, ocupando la cámara el lugar que se otorga al espectador, centra toda su atención en los rostros de las protagonistas, en las cómplices miradas que se intercambian, en gestos de cariño e incluso en un beso.

Sisterland es la visibilización de un mundo que otros han mantenido en la invisibilidad: el mundo femenino.

Sisterland es un canto fresco y juvenil de celebración de la amistad y del amor entre las mujeres.

**Caperucita ha crecido.
Exposición en Galería Antonia
Puyó, Zaragoza, 18 marzo-10
abril 2010**

y hace tiempo que es mayor de edad. Denuncia los estereotipos machistas, toma la cámara como sujeto deseante que mira y produce imágenes, se inserta en una genealogía de artistas

feministas, nace, renace, se da a luz como artista del siglo XXI.

1.- Jessica Lagunas (Nicaragua 1971) organiza su serie de videos *Para verte mejor*, *Para besarte mejor* y *Para acariciarte mejor* (2003) en torno a la repetición. Una hora aplicándose inopinadamente rimmel en las pestañas, carmín en los labios y laca en las uñas nos muestra el absurdo de los inalcanzables e hipersexualizados modelos canónicos de belleza femenina. La apuesta es romper la norma no mediante la confrontación radical sino mediante la multiplicación de la propia norma, convertida por acumulación en ininteligible y monstruosa.

Estas tres acciones de Lagunas encarnarían ese concepto de género que Judith Butler lanzó en *El género en disputa*, según el cual el género, lejos de ser una verdad anatómica o psicológica, aparece como una ficción cultural, como el efecto performativo de una repetición estilizada de actos que acaban naturalizándose y produciendo la ilusión de sustancia.

Esta repetición ritualizada de convenciones sociales asociadas a lo femenino fue incorporada en los años setenta del pasado siglo por artistas como Marina Abramovich (Yugoslavia 1946), quien en su acción *Art must be Beautiful, Artist must be Beautiful* de 1975, destroza su pelo y su rostro peinándolos compulsivamente con un cepillo al tiempo que declara una y otra vez “el arte debe ser hermoso, la artista debe ser hermosa”. Abramovich exploró abundantemente en sus performances acerca de los límites del cuerpo y de la mente.

2.- Caperucita es una mujer embarazada con la cámara en la mano. Mientras espera el nacimiento graba a un hombre joven, desnudo, sensual, que se ofrece como objeto de su mirada y su deseo. **Aude du Pasquier Grall** (París 1974)) articula en *Le Cycle Masculine nº 7* otras posibilidades para la mirada y otro lenguaje para el deseo. Se trata de la séptima entrega de una serie que la artista comenzó en 1998, dedicada a explorar la diversidad masculina -aquí “el misterio” es el hombre- que ha venido produciendo en diferentes formatos –fotografías,

videos, diaporamas- una sugerente inversión de los conceptos tradicionales de artista y modelo. Sin obviar la sexualidad masculina, presente por completo, incluídos el registro de la erección y la posibilidad latente de un intercambio sexual entre artista y modelo, el trabajo de Pasquier va más allá articulando un intercambio de roles en busca de la feminidad del modelo masculino, (quien llega al punto de ser nombrado en forma de “ciclos”, un tipo de ritmo tradicionalmente atribuido a las mujeres frente a la linealidad atribuida a los varones); y en la búsqueda también de la masculinidad de la autora, artista que empuña la cámara y que emplea su mirada y su palabra para moldear a su representado. Si bien introduce novedades en la representación de su autoría: Pasquier combina para ella el dentro y fuera de campo de la cámara. En una doble proyección enfrentada, vemos a la artista aparecer y desaparecer en un montaje que mezcla la grabación por parte de Pasquier de su modelo, en primer plano, con otra grabación realizada por una tercera persona en la que vemos a la artista dentro de la escena, filmando al hombre, aludiendo tal vez a un tipo distinto de implicación, de colaboración, con su modelo. Y por último, la importancia de las palabras, que añaden significados importantes a la imagen: humor e ironía en la crítica de estereotipos, complejidad de sentimientos contrapuestos y, tal vez potenciada por el embarazo de la artista, una alusión al tema del incesto.

3.-Ana Bezelga (Portugal 1979) realiza un homenaje a la artista Ana Mendieta (La Habana 1948-Nueva York 1985) en *Re: Facial Hair Trasplants* (2007) Bezelga se introduce en el registro fotográfico de una acción realizada por Mendieta en 1972. Esta artista cubana afincada en los Estados Unidos, que realizó en los años setenta y la primera mitad de los ochenta una práctica artística corporal de reivindicación feminista y búsqueda espiritual a la vez, solicita a un compañero de clase el pelo de su barba para realizar su acción *Facial Hair Trasplant*, presentada como trabajo final del master en artes que estaba realizando. En el texto con el que presentó la

acción, Mendieta escribe:

El pelo siempre me ha fascinado. La forma en la que crece, donde crece y la significación que las civilizaciones antiguas le otorgaban.

Tras escribir sobre el significado del pelo en distintas culturas y sobre su aplicación en el arte basándose en la *Mona Lisa* de Duchamp, continúa:

Como extensión de la obra de Duchamp, le pedí a mi amigo Morty Sklar que se afeitase la barba y me la diese. Me fui poniendo los pelos en la cara en el mismo lugar en el que él se los había ido cortando. Lo que hice fue transferir su barba a mi cara. Al decir transferir me refiero a tomar un objeto de un lugar y ponerlo en otro. Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.

Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real, no parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia.[\[1\]](#)[\[i\]](#)

La transferencia a la que se refiere Mendieta tiene que ver con la santería, religión sincrética afro-cubana que abarca tradiciones espirituales de los yorubas africanos y elementos del catolicismo español. Los trabajos con pelo dentro de esta práctica religiosa buscan, como declara la artista, la transmisión de la energía de unas personas a otras. Ahí es donde Bezelga se introduce en el proceso, manipulando la fotografía de Mendieta y situándose junto a ella, quien le ofrece el pelo de su recién transferida barba. Bezelga obtiene así la potencia creativa de Mendieta, insertando su trabajo en una genealogía de artistas feministas. Es relevante señalar que Mendieta participó activamente en el abrazo entre arte y feminismo que tuvo lugar en los setenta estadounidenses, y que ella misma hizo también una recreación de genealogía femenina homenajeando, en otras de sus obras, a la artista mexicana Frida Kahlo. Quien, por cierto, tiene también un cuadro en el que el pelo es protagonista: *Autorretrato con el pelo cortado*, de 1940.

4- Sigalit Landau (Israel 1969) juega en sus trabajos con la transformación, la memoria, el territorio, las entradas y

salidas, el cuerpo y sus vapores... todo ello insertado en los conflictos políticos y sociales cercanos a ella. En *Standing on a Watermelon in the Dead Sea* (2005) aparece como una nueva Venus que nace de las aguas, pero esta vez es la propia artista quien emerge, no del interior de una concha, sino erguida sobre una sandía. La fluidez del cuerpo femenino bajo el agua, e incluso la postura concreta, nos recuerdan a Pipilotti Rist y su *Syp my Ocean* (1996), pero, más allá del gesto, Landau alude a otras cuestiones: Las especiales características del Mar Muerto, un lago diez veces más salado que los océanos en el que por este motivo es imposible hundirse, impulsan inexorablemente el cuerpo de la artista hacia el exterior del agua. Puede resultar de interés señalar que la imagen del cuerpo femenino en equilibrio dentro del agua, en la que encontramos fácilmente resonancias del nacimiento, del líquido amniótico, de la primera morada en la que nos hacemos cuerpo, de la fertilidad, se nos presenta precisamente en este mar en el que, debido a su alta salinidad, no es posible la vida. La elección de este elemento puede estar relacionada con la complicada situación política de esta zona del mundo, en concreto con la ocupación de Palestina por parte del estado de Israel. En el cuerpo de la artista, filmado en vertical desde abajo, de pie y con los brazos abiertos en forma de cruz, resuenan también elementos sacrificiales. La propia artista declara:

Me balanceo para mantenerme recta sobre una sandía resbaladiza, varios metros por debajo de las costas secas más bajas de la Tierra, las aguas saturadas de sal del mar Muerto. Este lago nunca ha sido visto o filmado desde debajo de sus aguas. La sandía gravita hacia arriba para tirarme y rebotar en la superficie. Los objetos flotan horizontalmente. Así, flotar verticalmente es un desafío que implica un considerable movimiento de brazos. Podría estar imitando como un mimo el movimiento de volar de un pájaro sobre un huevo. // Mi cabeza no estaba sumergida por lo tanto, sentía que estaba sobre mi cráneo, o mi útero // El vapor de la dulce fruta es visible; como un cordón umbilical todavía animado // La mujer de Lot castigada (Génesis 19:26) [\[21\]](#) *La diosa del destino: Fortuna sobre una*

esfera [\[3\]](#).

Es interesante observar como la artista sugiere en este texto nociones de subjetividad encarnadas que deshacen las oposiciones binarias establecidas: cabeza y útero a la vez, como fuente de una sabiduría que tiene en cuenta al cuerpo, a la interdependencia con el entorno y con el legado cultural: volar dentro del agua, sandía o huevo, cuerpo en equilibrio con los brazos abiertos como trompas de Falopio. Diosa y estatua de sal.

Esta pieza está relacionada con otro video de la artista, *DeadSee*, también de 2005, en el que muestra una gran balsa construida con quinientas sandías unidas en espiral sobre el mar Muerto. La artista avanza flotando entre la espiral en sentido inverso a la misma. Este video se mostró como parte de la instalación *The Enless Solution* (La Solución Interminable) en Tel Aviv. Fue rodado en la zona de Masada, uno de los más importantes símbolos del judaísmo.

5- La exhibición en paralelo del video de **Ingrid Mwangi** (1975, Nairobi) *Creepcreature* (2009) junto a la ya mencionada pieza de Landau es un acierto pues los sentidos de ambos trabajos resultan amplificados por el contraste entre el mar, en el caso de Landau, y el desierto en el de Mwangi. Si contemplábamos el esfuerzo de Landau por mantener su cuerpo en flotación vertical bajo el agua, *Creepcreature* nos presenta a su autora en soledad luchando denodadamente por avanzar en un desierto de barro que tira de ella y parece querer engullirla.

"Como artista-intérprete, reacciono, interpreto y pongo en cuestión los clichés, los estereotipos a los que soy confrontada. Para hacerlo he elaborado una estrategia artística que consiste en adoptar el papel del otro. Soy el ser herido, la fiera enjaulada, la criatura exótica, la reina desnuda. Mi piel se colorea con múltiples matices. Mis pies están suspendidos, como los de un ahorcado, mi espalda respira tranquila, pero luce las marcas del látigo, mi rostro se hunde en el río rojo donde se ha vertido la sangre. Me sirvo del arte para despertar las conciencias."

Esta exposición se inserta dentro de las actividades programadas por la XIII Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres -

www.muestracinemujeresgz.org-. Organizada por la asociación Odeonia y el Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer de la Universidad de Zaragoza, tiene lugar en el Centro de Historia entre el 13 y el 21 de marzo de 2010. Esta muestra proyecta también una selección de piezas de videoarte de las artistas mencionadas y de otras como Regina José Galindo, Beth Moisés o Mª Adela Díaz, y el interesantísimo e imprescindible documental *Not for Sale* (1998) de Laura Cottingham, que muestra cantidad de grabaciones de archivo acerca del abrazo entre arte y feminismo que tuvo lugar en la década de los setenta del siglo XX en Estados Unidos. Todo un lujo.

[\[11\]](#) *Ana Mendieta*, Fundación Antonio Tapiés y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela 1997, p.179

[\[2\]](#) El Génesis 19 habla de la destrucción de Sodoma y Gomorra. Dos Ángeles avisaron a Lot para que sacara a su familia de la ciudad, prohibiéndole volver la cabeza atrás. Su mujer lo hizo y se convirtió en estatua de sal.

[\[3\]](#) No sólo la diosa Fortuna ha sido representada sobre una esfera, también su descendiente, la virgen María, en imágenes como la de la Inmaculada Concepción.

Entrega de premios AACa 2010 en la Galería Pepe Rebollo de Zaragoza

La Galería Pepe Rebollo ha acogido, el día 30 de marzo a las 20.30h, el acto de entrega de los premios AACa 2009, otorgados a Javier Codesal (premiado por su exposición en el Palau de la Virreina), al suplemento de Artes y Letras del Heraldo de Aragón (por las excelentes colaboraciones de artistas y críticos de arte contemporáneo en sus páginas) y a la propia Galería Pepe Rebollo.

		
Pepe Rebollo recoge el premio concedido a su galería de arte	Antón Castro recoge el premio del suplemento cultural que dirige	Javier Codesal recoge el premio por su exposición

La Asociación Aragonesa de Críticos de Arte ha reconocido, por fin, la trayectoria urbana de Pepe Rebollo como galerista de Arte contemporáneo, porque no hay duda de su buen gusto y su capacidad de seleccionar y elegir lo más exquisito del Arte Actual, sin necesidad de guiarse por las "firmas catalogadas" que vienen a ser como las "marcas" del mercado de bienes de "consumo", sino que apoya artistas jóvenes, a menudo desconocidos, porque cree en el valor intrínseco de su producción y luego los sigue arropando durante toda su vida, ya consagrados, cuando no se trata de una amistad eterna con

los considerados "históricos de la vanguardia" (ej. Vera y Sahún), esa relación empática con los que compartimos los mismos gustos.

Precisamente, lo que en Estética se conoce como "teoría de la empatía", se puede aplicar a la relación que me une a la Galería Pepe Rebollo y a su director, Pepe.

Conocí a Pepe Rebollo hacia 1972, en un comercio de material fotográfico, ya desaparecido, "Cámera", en Gran Vía, era un joven bello y expresivo que acudía, como yo, a revelar sus fotografías, en su caso de ballet y en el entorno de María de Ávila. Con su capacidad de exultante oratoria, se refirió a Federico Torralba, curiosamente mi director de Tesis Doctoral entonces. Aunque no me presenté, ya compartíamos dos afinidades, porque en el Estudio María de Ávila yo había estudiado ballet durante cuatro años. Los dos estábamos de acuerdo en que Lola ha sido pionera en España en el apoyo al ballet y que Don Federico ha sido siempre un vanguardista, cuando aquí en Aragón nadie sabía lo que era la vanguardia artística.

A partir de 1973, Pepe Rebollo entra a formar parte de la "Galería Atenas", con , de nuevo, Federico Torralba, y Antonio Fortún, mi excompañero de clases de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes con el profesor Navarro...más coincidencias... Las exposiciones de la Atenas eran tan memorables que las visitábamos con un fervor casi religioso y, como es lógico, los que compartimos la pasión por el Arte somos, en la medida de nuestras posibilidades, coleccionistas, el problema que yo tenía es que cuando yo iba a Atenas y me apasionaba por una pieza, habitualmente Pepe Rebollo se la había reservado para su propia colección particular: esto me ocurrió con Mestre y con Natalio Bayo (idéntica identificación en cuanto a gustos entre Pepe y yo!). Tuve suerte con Heras (en su colectiva con Boix y Armengol) y con Salvador Victoria, en esta exposición pude elegir la mejor pieza que aún conservo, reproducida en el catálogo de la exposición de Galería Atenas del Palacio de Sástago (2004). En la Atenas, aparte de mi memoria personal, expusieron Picasso, Clavé y un largo etc. , pero, también se formó el grupo de Trama, del que, uno de sus componentes, Broto, ha conseguido fama internacional.

Cuando se cerró la Galería Atenas, Federico Torralba (antiguo dueño de Kalós), ya era director del Departamento de Historia

del Arte de la Universidad de Zaragoza, al que pertenezco hace treinta y ocho años.

Desde 1978 a 1981 Pepe Rebollo continuó su trayectoria, entonces en el edificio Aída que dio nombre a su nueva galería, cita tan obligada como todo lo anterior y por la que pasaron artistas que a Pepe le gustaban porque entiende de Arte, al margen de las leyes del Mercado Artístico, pero que frecuentemente han sido reconocidos desde el punto de vista comercial, (ya se sabe que no tiene por que haber coincidencia), Pepe recuerda el caso de Miquel Barceló.

La "Galería Z" en la Calle del Ciprés, desde 1982, contó, en origen, con la presencia de Pepe Rebollo, pero su, entonces socio, Miguel Marcos lleva una trayectoria diferente, solo apoya firmas reconocidas por el Mercado. Cuando desapareció Pepe yo también dejé de ir por allí.

Por aquellos años Pepe Rebollo ejerció como comisario y asesor de instituciones y colecciones y desde el 2000 hasta ahora (2010) dirige la galería a su nombre de María Lostal nº 5, en la que trabaja mi exalumno-amigo de Historia del Arte Manu Azcona, conocido entre otras actividades por sus "performances". Desde aquí Pepe aporta su arropo moral a artistas como Fernando Martín Godoy, María Enfedaque, Clara Carnicer, Javier Riaño, Javi Joven, los ya citados Vera y Sahún y su amigo del alma, con el que más se identifica, si hablamos de identificaciones: Jorge Gay. Perdón si me dejó a otros muchos...sería interminable...

La trayectoria de Pepe Rebollo continúa coherentemente alejada de los excesos experimentalistas que yo critico en mi último libro: "Arte Actual" (Prensas Universitarias, Zaragoza, 2010): coincidimos los dos en que neodadaístas y neoconceptualistas no aportan nada a lo ya experimentado por Marcel Duchamp en 1913 y que el "Brit Art" y Damien Hirst y sus vacas podridas no hacen sino engrosar los vertederos. Y es que: ¿somos unos clásicos del Arte Actual?.

Por si esto fuera poco, por tradición familiar, somos unos enamorados de la montaña, mi abuelo fue fundador y presidente de Montañeros de Aragón y mi hijo, que escala, fue amigo de Fabián, el hijo de Pepe, que, desgraciadamente murió en Riglos. Como amigo del montañero Pepe Garcés, Pepe Rebollo ha participado en expediciones: en el Everest, como cocinero en el campo base, pero también en Los Andes, Kamciatka, Perú y

también Kenia.

Nos unen nuestras pasiones, nuestros amigos y nuestros admirados líderes vanguardistas: con lo que tenemos aquí otra nueva aportación a la teoría de la "Einfühlung"

IMPASSE 9. Entre brumas y fragmentos

En la praxis contemporánea del arte, la exposición cumple con la función de modelar la percepción de la sociedad en la que se inserta (ya que ella valida un código estético, un sistema conceptual, una ideología y una praxis artísticas), en este contexto, el curador resulta una figura de gran trascendencia. Una figura que ha ido definiendo su función y su espacio a lo largo de las últimas décadas para llenar el vacío dejado por la crítica convencional y por una concepción del arte que abandona su valor estético e incluso su "capacidad de asombro" a favor del discurso (a la reflexión social, política, cultural, que este plantea).

En el escenario actual, la "autonomía de la obra de arte" resulta más precaria, menos convincente. La pieza artística se auto-descubre como un elemento dialogante, necesitada de un contexto e interlocutores junto a los cuales consolidar su discurso y justificar su existencia. La función del curador surge entonces como dinamizador necesario para generar dicho diálogo, para encontrar o proponer los contextos, los interlocutores, las motivaciones, en los cuales el trabajo del artista y las obra de arte como tal, sigan existiendo como hechos significativos.

Sin embargo la curaduría en si misma sigue siendo un espacio brumoso, donde la variedad de posturas (el curador como autor, tamizador, intermediario, promotor, interprete, etc.) dificultan la estructuración de un modelo formativo que satisfaga a todos. ¿Cómo establecer los límites de una disciplina cuando la materia de la cual ésta se ocupará se encuentra en mutación constante? ¿Cuál sería el modo adecuado de transmitir esta disciplina de bordes difusos a aquellos interesados en desarrollar su práctica? ¿Cuál la manera de abordar la práxis cuando tenemos conciencia de que los simulacros de verdad sobre los que se constituían nuestras certezas se han diluido, dejando en su lugar un espacio que se debate entre la intuición personal y los restos del discurso académico tradicional?

Este nuevo número de IMPASSE vuelve a acercarse a la curaduría, Esta vez desde una mirada vivencial que explora la respuesta que se da a estas y otras preguntas desde algunos de los más prestigiosos centros de formación de curadores a nivel internacional. Dieciseis textos, de otros tantos profesionales, formados en los programas Visual Arts Administration: Curating and Commissioning contemporary Art, Royal College of Art; Independent Study Program, Withney Museum; Center of curatorial Studies in art and Contemporary Culture, Bard College; Ecole du Magasin, Grenoble ; Curatorial Programme, De Appel Foundation; Making Art Different, AIT, integrados para mostrarnos una panorámica del aprendizaje curatorial desde diversas perspectivas y criterios formativos/metodológicos.

El conjunto es heterogéneo y combina textos reflexivos, llenos de opiniones comprometidas, con asepticos documentos descriptivos que evitan la opinión sobre lo

descrito. Sesudos escritos cuasi divulgativos, críticas metodológicas y entusiastas apologías de la enseñanza recibida y la experiencia propia.

Los textos recogidos aportan elementos de reflexión, que pueden ir desde la validez o no de la formación especializada para curadores (desde los aspectos metodológico y académico), la pertinencia de esta (y la consecuente producción masiva de profesionales necesitados de justificar su existencia. Un elemento más en la industria cultural y la conflictiva dimensión empresarial del arte), hasta la búsqueda de nuevas figuras o dispositivos que permitan avanzar en la reflexión, interpelación y búsqueda de escenarios para el desarrollo de la práctica artística.

Una mezcla interesante, que merece – y justifica – el tiempo invertido en su lectura.

La superposición de la pintura: Julia Dorado en A del Arte

Le masques, toujours fabriqués en secret et, après usage, détruits ou cachés, transforment les officiants en Dieux, en Esprits, en Animaux-Ancêtres, en toutes sortes de forces surnaturelles terrifiantes et fécondantes

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, 1967

Si somos observadores, nos asombrará en la actual exposición de Julia Dorado en la Galería A del Arte de Zaragoza, el empleo del collage y de papeles reutilizados bajo un concepto tan puro de la pintura, expresado, exaltado y defendido además en los textos que ilustran las imágenes del catálogo. Pero, ¿cómo se entiende este concepto de pureza pictórica que parece presentarse como la antítesis absoluta de la realidad, cuyos fragmentos le sirven de modelo? ¿Acaso se trata, sino de un retorno a los sagrados marcos académicos, sí al purismo del formalismo norteamericano y greenbergiano? Así lo hace sospechar la idea de la pintura que ostenta como absoluta negación de la realidad, al constituirse como producto de su ilusión, lo que no resulta grave desde un punto de vista platónico, sino por el hecho de que por esa misma

naturaleza suya está llamada a interponerse sobre ella, en tanto que la pintura desde sus orígenes prehistóricos se ha presentado como un mensaje, incluso a menudo un código que desea referir y, sobre todo, representar. La pintura es fundamentalmente superposición, máscara, y así fue reivindicada por ejemplo en 1961 por Jean Dubuffet para distinguir sus *assemblages* de los *collages* de la vanguardia histórica, dado que él superponía, untaba y no yuxtaponía. Esa cualidad, por el momento, no podía ser alcanzada por los medios de la reproducción mecánica.

Por todo ello la pintura de Julia Dorado debe ser entendida desde su proceso de constitución, -su verdadera profundidad- (su *Punto de fuga* de 2007 es en realidad un autorretrato gestual), el cual resulta de una absoluta inversión de lo que pudiéramos entender como productividad y creatividad artística. Si bien ella subraya la oposición abierta entre la pintura y su modelo real, también entiende que aquella está totalmente ligada a la vida, y con ello no puede referirse a las formas pintadas, dado que por los títulos (*Aquí no me quedo*, *La barrera*, *Espejo*, *La escala de Jacob*, la deformación que sufren modelos como *El conejo blanco*, etc...) las entendemos como formas sin lugar ni materia, desfiguradas, tamizadas, entelequias imposibles de ser habitadas. El organicismo vital procede del pulso de la mano que ha sostenido el pincel, cuyas pinceladas y garabatos han querido registrarla taquigráficamente a modo de firma antes que imitar la realidad. Este fenómeno es investigado por Julia de forma radical, al simplificar el proceso adoptando los modelos reales directamente, pintando sobre ellos, tratándolos por lo que son, simples soportes del gesto. Afincada en Bruselas hace aproximadamente veinte años, todas las mañanas recoge del buzón la prensa distribuida gratuitamente a diario, con el fin de leerla con un roturador, un pincel, etc. La creación comienza en esta singular lectura, un proceso de corrección que en verdad conduce a la configuración de un nuevo conjunto. De esta manera la pintura sólo puede ser erigida como constructiva, aunque únicamente durante el tiempo en que pertenece a este impulso necesario, lógico y hasta consciente, y en el cual consiste la corrección: una posesión de la realidad por el sujeto hasta dar como resultado un tercero. Por ello su pintura se plantea como el bloc de notas de un transcurso (la cantidad de libros pintados testimonian este concepto de necesidad de plasmar un recorrido, sin duda gestual) a través de fotografías y caracteres de la prensa, cuyas composiciones aún podemos

adivinar en la dispersión compositiva de los temas resultantes tras los trazos y manchas de la pintora, para proponer al espectador un viaje por las entelequias de la virtualidad cromática e inmaterial. Se conforman paisajes que nunca han existido, los colores actúan por superposición: el azul profundo y transparente frente al sólido y opaco rojo. El blanco dibuja mientras borra lo anterior, y los negros imponen su construcción en una personal consecución del peculiar expresionismo constructivo aragonés de la década de 1960. No obstante, Julia Dorado representa un claro eslabón entre aquella generación con la posterior conformada en los años setenta y, de este modo, hasta el día de hoy.

La diferencia radica en que sus obras para ella todavía no han adquirido la categoría de pinturas. Necesitan de una segunda fase, quizás más importante aún que la anterior: subrayar una distancia frente al impuso inicial que ha generado las múltiples series de pinturas en una drástica selección destructiva, tras la cual la mayoría son destruidas. Se trata de la definición necesaria que impone los verdaderos marcos a la pintura: no aquellos que la separan del resto de la realidad, sino del gesto que lo ha conformado.

Además de constituir el despliegue de toda una experiencia gestual, de series de consecuciones de vivencias, la mayoría imposibles de ser recordadas, por todo lo comentado la actual exposición de Julia Dorado, bajo el título *La viajera*, plantea una profunda reflexión acerca del propio gesto pictórico y genético, aprovechando el hecho de que esta realidad no es la misma para ella (el gesto) que para nosotros los espectadores (la virtualidad pictórica). De hecho, hoy el paisaje de Julia continúa conformándose. Quizás próximamente empezaremos a apreciar y dibujar en sus pinturas puentes nuevos, ventanas nuevas, mares nuevos, formas nuevas, tal y como nos depara el futuro. O, en todo caso, así debería ser.

Rosa Muñoz en la sala

Spectrum de Zaragoza

Siendo que desde hace año y medio las crisis ocupan la primera fila de las modas, esto es, de la paralítica regeneración de los lenguajes (des)-spot-icos, nos gustaría iniciar este artículo rememorando las voces más nostálgicas lanzadas en la anterior década (hoy ya no tanto) contra la fotografía infográfica, lamentando la superación y el aparente fallecimiento del decimonónico -y repentinamente artesanal-soporte metálico, lo que enterró a la instantánea aún más al fondo si cabe. Aquello que se consideró la crisis de la imagen, toda esa histeria colectiva generada y que hoy prosigue cuando florece en los temas de conversación el emergente mercado asiático, en realidad no fue más que la consecución del también decimonónico *décalage* (amada expresión de la objetividad analítica) entre la voluntad representativa y nuestra propia realidad, joven y tecnológica.

Realmente, las dos grandes decepciones que supuso la eclosión a gran escala de los medios infográficos, fue por un lado la posibilidad de una auténtica popularización de la imagen, lo que implica en verdad el acceso universal y democrático (junto con la igualdad económica frente al mercado y la libertad de ser representado y administrado en su seno) a la creación de la infinitud de posibilidades de la imagen, y no sólo su recepción hecha pasiva por los anestesiados medios de masas, que tanto McLuhan como los artistas pop ensalzaron con sincero entusiasmo como signos de popularidad occidental. Por otro lado la infografía, en tanto que producto del constante progreso tecnológico, evidenciaba aún más la falsedad de la representación, precisamente al poner en conocimiento de todos los medios de alteración virtual de la realidad. La infografía remite, más que cualquier fuerza política, a aquella expresión de Marx referente a la filosofía de Feuerbach: “basta de interpretar el mundo, se trata de cambiarlo o transformarlo”. La imagen tan sólo es la máscara aparente y visual de este cometido. Retomando tristemente el optimismo de Isidore Ducasse y de Apollinaire, podríamos preguntarnos: ¿cuándo seremos de una vez por todas “radicalmente modernos”? , y para entonces ¿dónde quedará la técnica? ¿en qué punto de su evolución nos habrá abandonado

agotada de tanta mediocridad antropocéntrica?

Aunque entregada a la fotografía profesionalmente, en su faceta más creativa, de la que hemos podido apreciar una buena muestra en la sala Spectrum de Zaragoza (del 24 de febrero al 31 de marzo de 2010), Rosa Muñoz ha sabido captar esa naturaleza creativa y popular de este medio de reproducción, a pesar de su extremo intimismo. En estos trabajos infográficos su autora no sólo se ha liberado de las exigencias de los encargos, sometidos a la presencia del cliente y no tanto del pragmatismo, sino al protagonismo de la psicología, de la faz subjetiva, dado que es el retrato el género al que se ha entregado con mayor ímpetu y voluntad renovadora. No nos vale establecer un mero paralelismo sin comunicación entre su producción profesional y sus trabajos creativos, basados en la intimidad misma y que ella misma, bajo el título "Imaginario construido", ha relacionado de pleno con la construcción de la imagen posibilitada por el lenguaje digital de la infografía, a pesar de estar absolutamente imbricada con otros géneros vecinos como la escenografía teatral y el cromatismo de la pintura. No podemos hablar de "fotografía pura", esto no preocupa a Rosa Muñoz. Por otra parte, intentar alcanzar una quinta-esencia de la fotografía que la defina frente a todo lo demás, la arrimaría peligrosamente a las mayúsculas del arte y a las teorías más formalistas del siglo XX. No, ninguno de los dos purismos son posibles, ni tampoco útiles. Podríamos afirmar que estas supuestas purezas comenzarían por negar la posibilidad de cualquier argumento hasta la materia misma que constituye la obra, mientras que Rosa Muñoz se basa e insiste constantemente en un mismo tema presentando dialécticamente entre lo íntimo y lo público. En ambos registros -pintura y fotografía-, partimos de un material dado y preexistente, ya sean las imágenes que sirven de modelo, que se agregan directamente a una nueva unidad, o el material mismo modelado para adquirir ciertas formas y apariencias. Rosa Muñoz recoge fotografías elaboradas por ella misma, sin prejuicio de integrar en ese material para sus pinceladas y "toques" maestros, imágenes preexistentes, procedentes de los medios públicos habituales y para los cuales trabaja (recortar es una manera de apropiarse de su propia actividad profesional). Al fin y al cabo los paisajes fotografiados, patentados o no, existen en la medida en que recortamos una imagen de una revista, aunque no obstante, aunar estas dos

procedencias en nuevas imágenes le permite un primer maridaje de lo privado y lo público y, si bien esto pudiera parecer ajeno a los trasuntos constructivos, por el contrario conlleva de por sí la dialéctica entre el adentro y el afuera esencialmente arquitectónica.

Siempre he sido partidario en relación a los nuevos medios de producción, de invertir el método habitual de análisis de una obra de arte, formulado fundamentalmente por la escuela iconográfica del arte, la cual parte del soporte, materiales y técnicas, hasta alcanzar el porqué del tema a través de un estudio iconográfico. Habiendo presenciando la gran eclosión material del siglo XX, la cual ha alcanzado casi una infinitud de posibilidades materiales con las que expresarse, no es casual que un creador recurra a un registro concreto con el fin de entregarse al tema elegido, o que éste emane directamente del registro y la técnica empleada. Laten tras este fenómeno razones que deben ser desveladas con el fin de alcanzar una comprensión global de su propuesta. No se trata de una simple oposición al método tradicional de la Historia del Arte, sino de ser coherente con la unidad exigida desde las vanguardias históricas entre el material y el contenido, la exigencia moderna (según los medios tecnológicos desplegados en el conjunto de la vida) de salvar cualquier tipo de escisión. En caso contrario nos mantendríamos en un nivel de lectura propio del consumidor habitual de la publicidad.

Ya hemos advertido cómo Rosa Muñoz fotografía la realidad con la que ella quiere construir, cómo elige su proceder en función de sus propósitos. Una fotografía sirve de fondo donde actuar. Suelen ser paisajes abiertos donde ubicar los interiores en plena oposición y crear nuevas relaciones que sólo desde la poética pueden ser concebidas. Estos lugares mismos son públicos pero olvidados, apartados de la humanidad y por tanto íntimos, recodos que quizás sólo una persona conozca y proteja con recelo de la atención ajena. Sobre él Rosa actúa por superposición, incluso recurriendo como Man Ray al *empaquetage* de elementos paisajísticos y naturales (*Columpio*, *Me siento y me duermo*, *Vaquero...*, todas del 2005), aunque a nivel iconográfico prime la oposición que quiere ser poéticamente soldada. Es la superposición iniciada por el *collage* novelado de Max Ernst, aquél que Spies denominó “*collage analítico*”, capaz de crear escenas enteras y no ya meras alegorías de lo

bizarro y dispar.

Éste es el nivel que reconocemos a partir del título de su serie “Objetos encontrados”, localizados en los espacios por ella propuestos, con los que también se ha tropezado casualmente y sólo una elección posterior ha justificado sus presencias. Sin embargo, estos objetos van acompañados de una condición sínica en forma de relojes o fichas de nominó, incluso su fisicidad es cuestionada al primar sus mensajes en el caso de los naipes o de las notas musicales, carácter lúdico constante en su temática, como los puestos de feria que protagoniza su serie “Nómadas”, abarrotados de juguetes y dispuestos siempre sobre sus ruedas a ocupar nuevos lugares. Todas las imágenes que forman parte de sus creaciones adquieren desde ese mismo momento la condición de *bibelots*. Desde los paisajes hasta los muebles se trata del juego del encuentro, del azar y de la selección, esto es, de la construcción. Sin embargo, estos adornos y juguetes han debido ser jugados por alguien, y es en este punto donde encontramos la sustitución necesaria que trasciende sus retratos “profesionales” hacia los “escenarios” (tal y como los denomina la autora en su página web www.rosamuñoz.com): los retratados son sustituidos por los objetos que, por su uso, manejo o mera identificación, los representa, sin que podamos establecer relaciones concretas, además del hecho de que todos ellos remiten en última instancia a Rosa Muñoz, por ser ella quien los ha encontrado, los ha elegido y los ha ubicado para crear su propia realidad, así como los retratados, desde el momento en que son retratados por ella, sus imágenes pasan a formar parte de su propiedad, insertos en viejos mitos y grandes temas de la Pintura y la Literatura, los cuales, como en las imágenes recortadas y “prestadas”, enfrentan lo universal con lo singular, y lo sublime artístico con lo cotidiano y la fotografía bajo la misma lógica que rige la dialéctica entre lo público y lo privado.

No es necesaria la presencia humana, la cual es evitada en todo momento. Ello es posible gracias al uso de un medio como el infográfico. La autora, una vez más, testifica y disfruta del avance de los medios tecnológicos hacia el organicismo. Es verdad que la naturaleza de la máquina es esencialmente mecánica y funciona por yuxtaposición de instantes, pero también podemos afirmar que sólo ella ha logrado materializar el idealismo con el que la conciencia los detiene, y que su deseo por la unidad orgánica es lo que la mueve. Sólo así los objetos de

Rosa Muñoz, desde los naipes hasta los trajes, son humanizados mediante la luz y el encuadre. Esta cualidad permite a la autora, a diferencia de la descontextualización del collage histórico, no romper los campos semánticos. Al fin y al cabo, en los retratos de Arcimboldo también están ausentes los retratados. El marco (los paisajes elegidos y recortados) y la luz son ya suficientes para crear el tema necesario y la exclusividad del conjunto. Incluso las fisuras se disimulan más allá de las limitaciones de la fotografía, del fotomontaje y del fotocollage tradicional, al poder extender la luz que irradian los objetos en los exteriores del paisaje, unificando lo público y lo privado, el exterior y el interior, el cual se presenta con una nueva escenografía necesaria. El objeto que enmascara la actividad que ahí los ha depositado, llama ahora a otra conciencia, aquella cognitiva que atraviesa la solidez rojiza de los objetos, ayudándose de la luz pictórica que los ilumina, creando las auras sublimes de la atención y atravesando paredes azules y transparentes, para mostrar panaderías, bodegas, almacenes de sandías, junto con hogares donde la presencia de cubiertos, sillas, camas y demás muebles, remiten a aquellos que en un determinado momento los han abandonado, antes de ser abierto el telón pictórico para ser atravesado por el conocimiento poético.

Quizás con Rosa Muñoz asistamos a la representación de nuevas y barrocas alegorías en un mundo donde, a diferencia de la vanguardia histórica, la lógica del desarrollo tecnológico no sea tan evidente tras haber sido atacada durante décadas enteras. No se trata de desconstrucción, dado que estos emblemas provienen de la generosidad con la que, todavía, -y a pesar de la presión policial, el miedo y la inseguridad suscitada por el control y el imperio de un sistema de patentes-, lo íntimo se presta a su reproducción para desvelar el verdadero sentido de la propiedad y de la memoria.

Otro arte, otra naturaleza,

sin cierre, sin marco

Mirar! La fascinación que ha ejercido el arte del siglo XX se podría resumir en el acto de mirar. Javier Maderuelo, El País, Babelia, 9 junio 2001

Cuando se intenta analizar la idea de “mirar” se comprueba que hay una inmensa cantidad de elementos artísticos, de arte, que miramos. Unos nos cautivan y sentimos su imagen, otros podríamos decir que los archivamos. Sin embargo, todos ellos poseen, algo del tiempo y del espacio en que fueron creados. Esos espacios dentro del laboratorio del artista posiblemente son pensamiento, diálogo, luz y ausencias buscadas de la realidad. También, más o menos dentro, tiene esa esencia de condición humana, que guarda muchas de las metáforas soñadas y vividas.

Al visualizar sus obras percibimos alguna de ellas, pero a su vez se abren otras ventanas, donde mirar y verlas. Es, esa prolongación, sin límites determinados, donde buscamos las acepciones, la que enmarca este artículo[\[1\]](#). Así en el binomio Arte y Naturaleza se abren diferentes secuencias significativas de elaborados lenguajes plásticos con diversas propuestas, que se pueden ver, además, en los estudios[\[2\]](#) y muestras gráficas sobre el tema, como partes de ella. Sin embargo, cuando nos cuestionamos sobre la idea de Naturaleza la ves abierta no puedes encerrarla porque perdería su dimensión, entras más o menos reflexivamente, pero eres parte de ella. El hecho podría abarcar, entre otras muchas realidades, una más particular referida a cómo cada persona la ve, la mira, la observa en una palabra, de que forma un artista, la siente.

No voy a citar aquí la dimensión e interés, ni las obras de artistas, críticos e investigadores del tema, pero entre ellos y, precisamente, por la propia proximidad geográfica, he de referirme a un trabajo titulado “Visiones de la Naturaleza” (Moner y Carratalà, 2002), donde se plantea el tema, referido

al ámbito valenciano con reducido número de creadores pero, según ellos:

las propuestas, a pesar de ser escasas, presentan una gran diversidad semántica y formal. Diversidad de miradas hacia lo natural que no hace más que responder a un panorama artístico en el que abunda la variedad ideológica y estética que, por otra parte, refleja lo que está sucediendo en la escena internacional: la multiplicidad de discursos. [3]

Los mencionados autores muestran interesantes propuestas, que establecen por temas, como las que van desde la Naturaleza como metáfora (Xavier Arenós) a su espiritualidad (Josep Ginestar) o a la fuerza atávica y simbólica de ella (Rafael Tormo y Valentí Figueres), también Anna Moner y Sebastià M. Carratalà, se refieren a las suyas, respecto al problema de la representación del territorio y de la Naturaleza. Igualmente señalan que, en la Comunidad Valenciana, el único grupo “constituido como tal es el denominado Arte y Naturaleza. Surge en los primeros años de la década de los noventa en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y lo componen artistas y profesores de dicha facultad (José Albelda, José Saborit, EvaMarín, Nadia Collette y Carmen Senabre)” [4], los dos primeros en el año 1997, publicaron un libro de gran interés sobre el tema.

Desde otro ángulo, más cercano, he de mencionar a Pilar Sala, y para ello quiero referirme a Tina Pastor, de la que aprendí a mirar de una forma más abierta el arte. En el catálogo 11 *Encuentros de Arte Contemporáneo* dice que Pilar está “muy involucrada desde hace unos diez años en las implicaciones interactivas Arte-Naturaleza”. Hemos visto sus diversas propuestas realizadas en consonancia con las ideas, formas, modos y procedimientos abiertos al Arte-Naturaleza. Debido a su interés y relación con lo que se está tratando en este apartado a continuación se trasccribe otro de los párrafos escritos por ella (Pastor Ibáñez, 2002):

Pilar con su obra recuerda una naturaleza más libre, por tanto más grandiosa y soberbia en su excelencia. Esos

restos de espigas que estuvieron dorándose al sol del mediodía, las hojas sin savia, las palmas desechadas, o los fragmentos de piedras prefabricadas, formando la urdimbre y la armazón de sus volúmenes son imágenes impactantes tanto por la belleza externa como por la delicada manipulación de los elementos.

Pilar Sala ha creado, por ejemplo, *Muros Personales* (1994), donde vincula razones contundentes a su propuesta con la utilización de texturas vegetales, cañas, mimbre, bambú, y, más recientemente *Naturaleza Domeñada* (2002) instalación, de medidas variables, tela metálica, palmito, palmera, cicas y cañas. Tales obras son mucho más que miradas escultóricas al sacarlas de su contexto natural las piensa, en su significante, las utiliza para transmitir y fundirlas en otro lenguaje, que es el suyo. Parece que ella mira la Naturaleza en sus cambios, pues aunque muera una cosa da paso a otra. Sus experiencias y vivencias van determinando tanto lo conceptual como la ejecución formal, que perfilan sus obras.

	
Dolores Balsalobre (1997) <i>Manchado</i> ¿Quemado o dormido? Óleo sobre lienzo 1,95 por 89	Dolores Balsalobre. <i>¿Quemado o dormido?</i> (1997) Óleo sobre lienzo 1,95 por 89

I

Después de esta sucinta introducción lo que se pretende es “mirar” y mostrar una obra local, con dimensión internacional, que incluye unas particulares identificaciones con el tema Arte y Naturaleza. El tema tiene como hilo conductor dos obras de Dolores Balsalobre en las que ella hace sus particulares

propuestas, por un lado pictóricas, y por otro, de instalaciones en la Naturaleza. En ellas reaparecen sus conexiones e ideas en y acerca de la Naturaleza, que desde su niñez le han producido diversas y enriquecedoras vivencias.

No obstante, antes de abordar el planteamiento poético, plástico y la dualidad de la mencionada obra, lo que se pretende es mostrar una de las imágenes fuente de esa otra naturaleza arbórea, que toma como tema. La idea ya la vive la pintora [\[5\]](#) en el año 1990 cuando escribe: "La naturaleza es lo que más me hace sentir y, por ello, es mi tema dominante. Sobre todo la atmósfera, la sensación de que nunca hay un final, ni un límite al paisaje" (en Hernández Guardiola, 2000). Esa idea de libertad se repite en otro de los temas más reconocidos en la pintura de Dolores, las marinas [\[6\]](#). Ya en sus primeras obras, pero a partir del año 1993 cuando pinta *Viejo olivo*, y en 1995, con la serie de *Árboles inundados*, marca una nueva relación con los árboles, más definida en el año 1997 por la fuerza de los colores, como los *Árboles en rojo*, *Árboles en azul* (en Hernández Guardiola, 2000; 65, 76, 88, 89). Tierra, agua, fuego, aire, elementos que son imagen y conjunción entre selección, predominio de unos tonos [\[7\]](#) y relación con sus ideas.

Es por ello, que, la percepción, la construcción, la forma de interpretar ese otro paisaje del entorno visual y vivencial, se ve en cada obra de Dolores. Sin embargo, no se puede hablar de significantes positivos o negativos porque tales manifestaciones se comprenden como presencias. Su "bosque negro" es el espejo, donde mira para resistir la realidad, de los incendios forestales provocados, que sufren nuestros bosques. Marcado y especialmente sufrido en *¿Quemado o Dormido?*. Sabemos lo que significa, no solamente como expresión o aspecto simbólico de la quema, una realidad que, en nuestra área Mediterránea, desgraciadamente se repite todos los años. En ese contexto, *quemado*, significa destruido con fuego por la transmisión de calor, son las hierbas y arbustos los primeros en quemarse, y cuando más grande, más árboles

quema a su paso. Por ello determina un espacio, bosque o lugar consumido, mientras que el significante que determina *dormido* se explica como el estado de reposo “sueño” donde se paran las funciones de la vida voluntaria, no hay destrucción, ni tampoco cenizas.

Dolores me ha explicado, que intentaba poner de manifiesto lo siguiente: esos dos conceptos bastante opuestos se rastrean en la obra, no se funden, porque precisamente al elegirlos, no quiere hacerlo. Lo que le gustaría es, que esa realidad inmediata, la quema real del bosque, pudiera superponerse a la segunda. Si el bosque estuviera dormido, sería como su invierno, pero podría tener su primavera, de la otra forma si existe la quema lo único que le queda es expresarlo, puesto que como ser humano tanto le duele. Se traduce pues como un impulso relacionado con la fuerza vital y que hace del arte un instrumento clave para expresar el conocimiento de la realidad.

II

Pasando al tema, he de mencionar en primer lugar la referencia, que se hace a “otro”, entre comillas, porque parte e incluye la propia polisemia del Arte, medio o lugar, que tiene el artista para expresarse. En el caso que nos ocupa, son dos lienzos, de 70 metros cuadrados cada uno, donde Dolores Balsalobre plasma “otras” naturalezas: blanca y negra. De forma paralela la pintora entra en ellas como “lector-visualizador”, lo que le acerca a esas otras proyecciones artísticas, que no están en un entorno cotidiano, ni tampoco en los museos. Las fotografías^[8] muestran, la instalación de los lienzos, que, como se ve en las imágenes, son parte de la tierra, del paisaje, que los rodea, e igualmente a la pintora de pie fuera del bosque blanco, con los pies en la tierra y participando de la sensación y conjunción con la naturaleza real y la creada.

Ese lienzo pertenece, por un lado, a la Naturaleza donde se instala de propuesta efímera a cielo abierto, y por otro, como veremos más adelante, conciernen a ese otro mundo de los

sentidos, que es el teatro. Lugar significativo como contenedor de otras artes e igualmente como expresión de otros contenidos artísticos. En ese contexto cabe señalar la referencia al marco o lugar de la ubicación de los lienzos porque es todavía mucho más amplia en expresiones significantes. Así a la plástica artística se une la danza contemporánea, que también interviene en el paisaje. La segunda conlleva sus particulares características, su primer medio de expresión es el cuerpo. También, para integrar y formar un todo en el escenario, se apoya en otros elementos determinados por el especial mundo de los sentidos, bailarines- movimiento, música-sonidos, luces-sombras. Fusión de las Artes, que comparte lo efímero e interesante de pisar unos suelos, meterse en los lienzos para formar parte de ese Arte-Naturaleza.

Es una forma de esa polisemia la que, como materia “sin cierre, sin marco”, se pretende sustantivar y analizar. En las dimensiones de los dos lienzos hay que ver no sólo los árboles en su perspectiva clásica sino en su magnitud, porque no los puedes abarcar. Es por ello que su autora tiene que elegir un punto y a partir de él materializarlo plásticamente. De ahí que como espacio vivido la pintora tenga un sinfín de sentimientos, que al trasladarlos siente que está dentro de ese bosque. Interactúa en la realidad montada en ese soporte dentro de su línea envolvente. Toma el espacio natural no desde una militancia ecologista, pero sí cercana a esas ideas. Se pueden sentir las vibraciones anímicas de la pintora en su bosque, con las piernas y los brazos abiertos, y conseguida la obra que se convirtió, más que en una tarea estética en una necesidad de ser y de existir dentro de ella.



Dolores Balsalobre. *Decorado blanco*, loneta, pintura acrílica, 10 metros por 7 metros

Dolores Balsalobre. *Decorado negro*, Loneta, pintura acrílica, 10 metros por 7 metros

Manifestar esa relación del mundo interior con la creación artística tiene pues encontrados caminos, senderos descubiertos y lugares hallados o inventados. La caracterización de ese paisaje exterior, el del arte, se compone a partir de las ideas y connotaciones particulares de cada época. Posiblemente su atemporalidad se encuentra en la relación hombre-sentidos con lo sublime. La Naturaleza vive y funciona por si misma, tiene sus propias reglas pero, no solamente los artistas, sino los hombres quieren meterse en ella por lo atractiva y fascinante, por los coloridos, las luces, las sombras, los olores, es un marco abierto a los sentidos. ¿Qué más libre que un amanecer o un atardecer?. Esa esencia, ese momento no se puede limitar, tiene su propia vida no se puede encerrar. Un pájaro en una jaula no podrá expresar nunca la libertad de un pájaro volando en la inmensidad del cielo. No obstante, ese espacio exterior, llamado Naturaleza, se abre a otras propuestas porque es objeto contemplado, espacio modificado y contemplado. Por tanto en el hecho artístico se despliegan las diversas formas de mirarlo y dominan lo que plásticamente se crea.

III

Al aire libre es donde Dolores ha llevado esos árboles

pintados, imágenes y símbolos de otras naturalezas. Después los ha instalado en el suelo de tierra, para pasar, como se comentará más adelante a ser parte de una creación de danza contemporánea. La mencionada obra se halla dentro de los márgenes establecidos en el programa propuesto. En la génesis de la idea, al lado de Dolores Balsalobre, hay otra persona creadora, que en este caso es, Philippe Trehet, quien hace el encargo a la pintora, para su creación escénica de danza, titulada *Vitalités obscures*. De manera que desde ese punto de encuentro se van abriendo las demás referencias que lo abarcan como hecho artístico “el arte es, siempre y a la vez, construcción y mundo. En cuanto construcción, la obra vale prioritariamente como forma (...) Y en cuanto mundo propio –es decir, como modo personal de ver e interpretar el universo– enlaza directamente con la vida, desplegando sus funcionalidades, sentidos y significados pero siempre en y desde su misma suficiencia, como arte” (De la Calle, 2002: 25) [\[9\]](#). Crear para conformar espacios una realidad montada, desmontada, plegada, desplegada y reconstruida.

Ese espacio, como los lugares reales está llenos de contrastes, de elementos cercanos y de factores antagónicos. Esa dualidad sustantiva aporta, entre otras cosas significantes como recoge la fotografía [\[10\]](#) la de instalación efímera, en la naturaleza mediterránea, ya que en ese momento determinado, y no en otro, se coloca sobre el suelo de tierra. Piedras, que, debajo e igualmente fuera del bosque quemado, forman parte de los elementos que resisten al tiempo, y, palmera, imagen de una de las bellas visiones de nuestro Mediterráneo, de ramas y hojas abiertas, símbolo de la alegría de vivir hacia fuera. Por otra parte, la relación formal presenta otra cara, la de un bosque quemado, donde, escultóricamente se encuentra Dolores Balsalobre.



Dolores Balsalobre. La pintora trazando líneas



Dolores Balsalobre. La pintora marca esboza y delineo con el rodillo

El poder de la imagen encaja con el espacio trazado y con lo corporal conjugados para trazar las líneas, que por sus grandes dimensiones, incluye a la pintora en las propias marcas delineadas. Ese incipiente mundo parlante, donde los objetos muestran los caminos abiertos a las trayectorias lineales, que captan ese momento. Las cuerdas tensadas, y las líneas trazadas parecen mostrar más un vacío que una obra de grandes dimensiones, aunque el procedimiento es especial, la muestra es indicativa y clarificador de los pasos que la pintora quiere fotografiar. El objetivo es doble: en primer lugar, la constatación de la traza, cuando se valora la trascendencia de lo que será después. En segundo lugar, intenta abrir la mente y la visión a todos los sentidos. Situarse, la pintora, en ese lugar lleno de sugerencias vegetales. En concreto, soporte más exigente porque la mirada se mece entre lo imaginado y lo trazado. Esa simbiosis será representación del espacio en tránsito creativo, y comprometido no solamente con las líneas sino con el color. En el lienzo se reconoce, el proyecto potenciado y seleccionado por la autora en las verdaderas y complementarias lecturas de lo conceptual y temático buscado. Aunque permite infinidad de interpretaciones, todas relacionadas con la trayectoria analizada.

Lógicamente hay que señalar la dimensión plástica que abarca

la línea de “manipulación” artística para sentar los entornos pensados por la pintora en los dos lienzos de 70 metros cuadrados cada uno, donde esboza esa naturaleza y sobre ella, al aire libre, opera, traza, recorre y se adentra. Se puede decir que Dolores interviene y “manipula” la naturaleza no sólo con las manos sino que su presencia, también expresa sus paisajes interiores, que una vez materializados vive en ellos sus reflexiones, porque, como no puede mover los elementos del gran bosque, toma lo que si puede y lo conduce, para pasar posteriormente al lugar que ella crea, donde los sentidos se abren a otra belleza. Naturaleza que se esculpe a partir de fundamentos formales, Dolores se mete dentro de la visión y la imagen que ha pensado para esta obra, en la Naturaleza, inundada.

IV

La idea parte de una reflexión acerca de las propuestas de interactuación con o en el paisaje, que la pintora, aunque no las haya presentado públicamente, conoce y expresa. Sea cual sea su destino, figura, cuerpo visible como reflejo de identidad con los árboles inundados. Imagen de unos caminos y trayectorias que expresan lo sentido, frente a otras ideas como tener en cuenta el lugar pensado para tal obra. De forma que lo que determina el material y las dimensiones se debe al encargo que Philippe Trehet, director y escenógrafo de la Compañía de Danza *Le Galet Gris*, Le Havre (Francia), hace a la pintora a finales del año 2000. Dentro de ese contexto interesa conocer la fuente de inspiración del escenógrafo para su creación escénica de danza, titulada *Vitalités obscures*[\[11\]](#) es en concreto la esencia de lo que le dice este verso:

“Vivant de soif toujours inassouvie
arbre dans l’âme aux racines de chair
qui vit de vivre au plus vif de la vie
il vit de tout, du doux et de l’ amer
et du cruel, encore mieux que du tendre”

Son esos significados los que enlazan con las ideas expresadas por el escenógrafo, para llevar a cabo su creación, porque como tal él nos sugiere, explica y siente una doble naturaleza, que expresaría lo siguiente: El árbol y el amor, ambos, pueden en nuestra mente, unirse en una idea, la de ser. El uno y el otro nacen de un brote imperceptible, se agrandan, se despliegan y se ramifican. Pero tanto se eleva hacia la felicidad, que tanto más debe bajar hacia las oscuras substancias de lo que somos, sin saberlo.

La precedente descripción habla de esas naturalezas poéticamente puras, que nos dan el sentido, los sentidos, de lo substancial y humano del amor. Philippe Trehet, como creador de formas y ritmos, articula el lenguaje de la danza y lo codifica en la representación, que transmiten, no solamente los bailarines sino también las otras expresiones artísticas. Para él los árboles negros son seres de sombras, que piensan. El miedo habita en ellos como vive en nosotros cuando estamos solos por la noche o incluso de día con nosotros mismos, todo a la merced de nuestra verdad. Además es necesaria la existencia de un árbol rojo, diferente a los otros, porque quemándose se hace luz pura, en vez de pudrirse por el agua estancada.



Dolores Balsalobre. La pintora entre los árboles inundados.

Dolores Balsalobre. *Árboles negros*, pintura y materia

Esa angustia existencial con su envés de sueño está presente en el momento determinado por esa oscuridad y como en la imagen anterior, no se limita, a las mencionadas expresiones, corporal, musical y vital porque Trehet necesita trasladar a otra instalación, la de los árboles blancos, esa naturaleza viva reflejo de los otros estados, quiere un espejo donde se miren los árboles blancos. En ellos se encuentra la fuente de nuestras lágrimas, puesto que ellas son la expresión de nuestra impotencia a expresarnos, a deshacernos de la opresión de lo que somos. Están ahí en el seno mismo de las incertidumbres, en las cuales se funden y se confunden lo que es nuestra especie, nuestra materia viva, nuestros recuerdos, nuestras faltas y debilidades ocultas. Los árboles cuestionan, no solamente el color del lienzo, sino también la atmósfera.

Para ilustrar esa naturaleza, he elegido una de las fotografías, donde se aprecia el trabajo de la pintora, sobre el lienzo blanco, porque es pensamiento antes que

resultado. No obstante, como hemos visto en la número tres de las imágenes, existe un árbol diferente a los demás, es el de la manzana. En palabras de Trehet al que la come le invade una gran vergüenza atada a las cosas del amor y le hace sentir su desnudez como un crimen y una quemadura. Este árbol como se aprecia en la imagen es distinto a los demás, lleva manzanas rojas en sus ramas. Esos códigos visuales expresan y comunican también símbolos de la tradición e imágenes buscadas como la de la manzana. Recogen lo esencial de unos conceptos repetidos dentro de la condición de lo natural recreado en imágenes durante siglos de la tradición judeo-cristiana.

Dolores Balsalobre no entra en otras ilusiones porque en su perspectiva pictórica aparecen las explicaciones y el contenido que va a regular el conjunto de lecturas, que ella escribe y también abre e incorpora sus propios planteamientos. No es un único propósito el que proyecta en su obra, ni tampoco atribuible a sus reflexiones, porque el mundo de las realidades se va tejiendo cuando ella siente la génesis de las ideas anteriormente expuestas y las relee. El trasfondo de esas naturalezas, humanas y arbóreas, son, más que un núcleo, el punto de partida y la concreción o consideración filosófica del ser humano en la naturaleza. Por un lado, la que siente, por otro la que observa, se trata, pues, de buscar, de imaginar unas formas o de enfocar con el ojo explorador y pictórico su propia connotación conceptual.



Dolores Balsalobre. Lienzo árboles blancos

Dolores Balsalobre. Lienzo árboles blancos

Relaciones que dan coherencia a la realidad del proceso “pensador” y a la percepción de la naturaleza, donde surgen los mundos vividos y determinados por el “mirar”, así las vivencias se convierten en los móviles experimentales y artísticos. En consecuencia, el intento de complementar lo vivencial y lo pictórico conduce a la pintora, como se ha dicho anteriormente, a determinar que es eso lo que quiere representar. La mirada alejada y a su vez cercana pone de manifiesto la percepción y la construcción de ese amplio y diverso mundo pictórico-significativo de esas otras naturalezas, plasmadas en esos dos grandes lienzos.

Para Dolores Balsalobre los árboles blancos son, algo más que la idea de semejanza entre la representación y lo tomado de ese bosque material. Dentro de ese contexto, la pintora me comenta que sus árboles gruesos, inundados, con unas raíces sobre tierra, son vida y, aunque sin hojas verdes, pero con ramas blancas de luz, quieren manifestar la idea de libertad y la realidad que el ser humano tiene para poder elegir. Bajo similares circunstancias discursivas sus árboles tienen y quieren atrapar la historia escrita, la tradición, los códigos, las ataduras, como el de las manzanas en la izquierda. Ámbito que delimita y encierra, por un lado, las marcas histórico-representativas de la mujer “Eva”, que, en su dimensión humana toma la manzana, y por otro, la representación repetida de aquel paraíso, que, con su acción, historiográficamente, ella rompió. Esa imagen de la tentación de la carne es referencia e imagen en muchas puestas en escena (Balsalobre García, 1999: 503-523).

No obstante, lo que en cada caso importa son los fundamentos formales que enlazan todos esos elementos. Ahí se encuentra realmente la imagen de las pasiones e igualmente la manifestación o no de la elección del ser humano, cueste o no la pérdida de un “paraíso”. El paisaje humano asume, prolonga ese rasgo, percibe el impulso, la vivencia y esa influencia posterior en la parte representativa, que la convertirá en modelo iconográfico, e igualmente, imagen recreada en las

Bellas Artes. Los árboles blancos se conjugan con la subjetividad de la realidad, a la que nos hemos referido, se entiende, que su perspectiva constituye en esencia una imagen de la naturaleza. Se asienta sobre fondo blanco tierra, y así conjuga la imagen del suelo, que soporta el bosque desdibujado y con predominio de grises azulados.

El bosque negro lo forman árboles oscuros, negros, grises, desgarrados por la soledad y la tristeza, por la falta de libertad que nos producen nuestras propias limitaciones. Con fondo muy gris, están inundados. El que destaca, especialmente por su color rojo, determina las luces y sombras del bosque como en el espíritu humano siempre está la esperanza de que alguien o algo nos libere de las ataduras, que no somos capaces de romper, este es el árbol rojo, que sin ser diferente en su principio se transforma en árbol rojo de fuego para abrirnos una ventana a la esperanza.

A lo expresado hay que añadir también otra imagen puesto que en el teatro los mencionados lienzos, a partir del día del estreno, el 29 de abril del 2001, en el Théâtre Saint Quentin en Yvelines, París, los bosques toman vida propia conjugan el movimiento, que se crea desde dentro, en otros ritmos. Abiertos sin límites comparten otros significantes, otras imágenes, otras luces y sombras, otras realidades. Ahí en el lugar teatral, las interactuaciones adjetivas determinan el entorno sensorial que crean los bailarines con los ritmos, sus latidos y la música.

En síntesis, se puede decir que se trata de una conjugación de arte y naturaleza, primero, como imagen, "naturaleza soporte", por las palabras encerradas en un verso y, en las ideas plásticas de los autores Philippe Trehet y Dolores Balsalobre, que determinan la instalación. Asimismo, ellos en su "naturaleza intervenida" fusionan mentalmente en esos dos bosques, las luces, el movimiento de los bailarines, el ritmo de la música y ajustan su creación. Así los bailarines se expresan entre los desnudos troncos como en un bosque interior

al que sólo se puede acceder visualmente. Y siguiendo esa línea sería una *Naturaleza recuperada* al fusionar un bosque quemado en otra naturaleza plástica.

[1]Basado en una ponencia presentada al Seminario Arte y *Naturaleza*, organizado por la Asociación Valenciana de Críticos de Arte AVCA, con la colaboración del Museo de la Universidad de Alicante y Bancaixa , Alicante, 21-22 de febrero 2003.

[2] Particularmente interesantes son los dos artículos de introducciones a la naturaleza: "(I) La naturaleza como mentir", por José Saborit y "(II) Diferentes miradas" por José Albelda (AAVV, 1997). El primero parte de las diferentes acepciones y dentro de los dos sentidos que estudia, separa por un lado el tema de Naturaleza, religión e ideología, Naturaleza y artificio, Naturaleza y arte y, Naturaleza como mentira. También el segundo, comienza su introducción con una dualidad, mentira o verdad, asumiendo la gran complejidad de su campo semántico o simplificada en modelos interesados.

Naturaleza, de forma más o menos explícita siempre ha estado presente en toda cultura, en todo momento de la historia. Esto nos confirma su importancia, pero también nos indica que el deseo de comprenderla y definirla no es independiente de la necesidad de buscar nuestro origen, nuestra propia naturaleza... Resulta sorprendente y a la vez atractiva la gran diversidad de definiciones y sentidos que se le han dado a tan importante concepto."

[3] Ob. cit. "Hasta finales de los años ochenta resulta difícil hallar iniciativas que se puedan enmarcar en este campo. Con la nueva década surgen algunos artistas jóvenes que reflexionan en sus obras sobre el concepto de Naturaleza y, aunque su aparición se produce de manera casi simultánea, son pocos los casos en los que existe algún tipo de relación entre ellos. Al aumento del pensamiento ecologista hay que sumar la posibilidad, que en esos mismos años ofreció el IVAM, de conocer directamente las obras de artistas del *Land art* y del *Earth-work* como Hamish Fulton y Robert Smithson... mientras el norteamericano transformaba el medio físico de forma contundente, Hamis Fulton ..., se limita a caminar y a dejar constancia de su paso por el lugar a través de la fotografía ... Otros autores ... como Richard Long plantean unas actitudes más respetuosas con el entorno mediante intervenciones mínimas sobre el territorio... Por este motivo, muchas de sus realizaciones poseen un carácter efímero y requieren ser documentadas para dejar constancia de ellas y poder así darse a conocer al público. Avanzando un poco más en esta dirección no intervencionista se encuentran algunas obras de Perejaume...", pp. 59-60.

[4] Ob. cit. "Su trabajo pues, de marcado carácter teórico, se desarrolla sobre todo en el ámbito académico y en la organización de exposiciones. Esta labor ha culminado con la publicación, por parte de José Albelda y José Saborit, del libro titulado *La construcción de la naturaleza*,

[5] En relación al tema también se puede subrayar la frase siguiente: "Dolores Balsalobre es una paisajista selectiva: parte de lo real, lo tamiza, escoge lo que le interesa, y transforma esa realidad: repetimos, crea el paisaje desde el paisaje", p. 40.

[6] Diccionario de Pintores y Escultores Siglo XX, Forun Artis, S. A., Madrid, 1997.

Diccionario Pintores Españoles segunda mitad del siglo XX, Difusora de Información Periódica, S. A. DINPE., Madrid, 1997.

Adrián Espí / Dionisio Gázquez: Pintores Alicantinos 1900-2000 (I), Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 2001.

[17] En *Estados de una evolución*, el mencionado autor escribe lo siguiente: “Afirmaba Cézanne que “los tonos son la fuerza de una pintura”, como si las notas de color fuesen musicales y, encadenadas con cierto ritmo, simplemente añadidas, generasen una melodía como objetivo final del lienzo. Lastima que éste, el lienzo, no se pueda “escuchar”. La música pictórica de Dolores Balsalobre ha evolucionado en estos veinte años desde la descripción hasta casi la abstracción, a la que ha llegado o llegará definitivamente de una forma natural, sin forzarla o buscarla de antemano” (Hernández Guardiola, 2000: 41).

[18] Entre las fotografías que permiten ilustrar el tema que se trata aquí, hay que destacar la publicada en el artículo escrito por Cristina Martínez, periodista según la cual: “Balsalobre inició un proceso que ha supuesto un reto en su trayectoria y una línea de investigación, que ha dado como resultado dos decorados de 70 metros cuadrados cada uno sobre loneta ...” (Martínez , 2001, 54).

[19] Véase también De la Calle, 1981 y 1985.

[10] José R. Cancer Matinero distingue tres aspectos para la fotografía como comunicadora de imágenes, aquí, hay que mencionar, debido a la relación del lugar y dentro del contexto de la obra, la particularidad de “la fotografía, como espectadora y narradora precisa, fiel y veraz, que narra y transmite lo que ha visto a quienes no han estado allí, en el lugar de la acción” (Cancer Matinero, 1999).

[11] Su estreno tuvo lugar el 27 de abril del pasado 2001 en el Théâtre National de Saint Quentin (París).

[12] Viviendo de una sed insaciable // árbol en el alma con raíces de carne // que vive de vivir lo mas vivo de la vida // viviendo de todo de lo dulce y lo amargo // y de crueldad aun más que de ternura. Paul VALÉRY (1871-1945)

Fortuny y Madrazo. En busca de las inspiraciones perdidas

Pueden ser diversas las razones por las cuales uno de los artistas españoles más polifacéticos y visionarios del siglo XX ha sido prisionero del olvido y del desconocimiento durante tanto tiempo. No hay duda de que Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) ha quedado parcialmente ensombrecido por los nombres de su escenario genealógico. Irónico destino para quien, en 1901, patentara en París el “Sistema de iluminación escénica por luz indirecta”, que culminó magistralmente con

una estructura basada en un ciclorama curvo – “bóveda celeste” o “Cúpula Fortuny” –, instalado en teatros como la Scala en Milán o la Ópera de Kroll en Berlín. Del mismo modo, la independencia creativa que mantuvo siempre frente a las corrientes de vanguardia, especialmente en su práctica pictórica, lo ha sometido a un totalitario juicio de intemporalidad y lo ha excluido de la lista de los grandes artistas de la primera mitad del XX español. Paradójica posición para un creador que, a pesar de haber sido academicista desde una formación envuelta por la poderosa burbuja creada por su tío y mentor, Raimundo de Madrazo, y simbolista desde la adopción del espíritu wagneriano de la mano de Rogelio de Egusquiza, no dejó de adelantar a través de sus inventos y diseños las respuestas a muchas de las necesidades que escondería su época. Por su parte, el hecho de que, en los difíciles años 50, España rechazase la oferta de hacerse cargo del Palacio Orfei en Venecia – actual sede del Museo Fortuny, y lugar en el que residió y trabajó en su taller junto a su esposa Henriette – fue una pesada losa que enterró una vía efectiva para sostener su conocimiento y memoria en nuestro país años después de su muerte. Injusto abandono para quien fue cónsul honorario de España en Venecia hasta el 34. No obstante, dentro de esta amalgama de disolventes institucionales y académicos del pintor, diseñador textil, fotógrafo, escenógrafo, luminotécnico y grabador, que fue Mariano Fortuny y Madrazo, no se dejan de escuchar los ecos del desdén hacia la aceptación de la autonomía creativa del lenguaje en el que brilló con mayor excepcionalidad: el diseño indumentario.

En base a esto, se podría decir que el “velo de la ignorancia” precede a la justicia. Tras el estreno hace un año de la ópera *Fortuny Venise*, y a la espera de concluir una producción documental y de la llegada de nuestro “mago de Venecia” a Barcelona – el próximo 3 de marzo, y gracias a la iniciativa de Caixa Catalunya –, no es casual que el Museo del Traje sea el espacio elegido por el Ministerio de Cultura y la

Subdirección General de la Promoción de las Bellas Artes para adelantarnos sus “INSPIRACIONES. Mariano Fortuny y Madrazo” (11 de febrero – 27 de junio de 2010). Construyendo una retadora y cuidada metáfora expositiva del universo creativo y existencial del granadino, 130 piezas se entrelazan en un oscuro y laberíntico inconsciente. Como apuntó el comisario Eloy Martínez de la Pera en una de las mesas redondas que tuvo lugar a propósito de la inauguración, la exposición “recrea un espacio fiel a las creencias plásticas y artísticas” del que, “más que mago”, comentó aludiendo al famoso calificativo con el que lo tildó Eugenio D’Ors y que ha recogido la historiadora María del Mar Nicolás, “fue un alquimista”. Entre cerámicas, grabados, fotografías, pinturas, carpetas de trabajo, bocetos, textiles, sus inspiraciones se descifran gracias a un esfuerzo de reunión de piezas provenientes del Museo Fortuny, Fundación Giorgio Cini de Venecia, Museo Arqueológico Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Prado, Biblioteca Nacional y Calcografía Nacional. Un “subconsciente” despertado por las palabras de Pere Gimferrer, Gabriele D’Annunzio, L.P. Hartley, o de su admirador, Marcel Proust, quien le concedió el honor de vestir con sus creaciones a Albertina o a Madame de Guermates; palabras que nos siguen en el recorrido para proclamar que las inspiraciones son, en último término, elementos que dan forma a sus obras de “arte indumentario”. Sin embargo, rodeados de *burnous* o capas de inspiración morisca, túnicas con reminiscencias orientales, *abas* o túnicas largas, casullas..., cabe revisar qué criterios sostienen la defensa del valor artístico de estos diseños y la verdadera trascendencia de los mismos.

Omnia Vanitas. En 2004, el cuerpo de Susan Sontag yacía en la mesa funeraria cuando fue captado por última vez por Annie Leibovitz. No existían artificios en una imagen sostenida en el desnudo más obsceno: el denotado en la inmovilidad dramática de lo corpóreo que nos recuerda por última vez su inevitable corrupción. A pesar de ello, el cuerpo de Sontag

estaba sutilmente vestido de una evocación de lo imperecedero. Sobre el anuncio de lo transitorio no sólo flotaba el manto de un simbolista sueño estacionario, sino que lo caduco se envolvía de una adecuada y oportuna reminiscencia de la obra magna de Mariano Fortuny y Madrazo, el *Delphos*. Inspirado por su esposa Henriette y deudor del *chiton* griego, este simple diseño indumentario consistente en un vestido tubular – generalmente en seda tintada en inimitables colores y plisada a través de un misterioso sistema patentado en 1909, dos años después de que fuese creado –, cumplió el sueño de una longevidad inusitada al mantener su producción durante algo más de cuarenta años.

Con cierto aire funerario en su satén negro, una variación del *Delphos* datado en los años 20 recibe majestuosamente a los visitantes en el homenaje temporal al maestro en el Museo del Traje. Columnario, se nos exhibe naturalmente ajeno de artificiosidades presentándose como vacío escultórico de un desnudo femenino. Su presencia, aislada del resto de las prendas expuestas, clama una cualidad heroica y excepcional en su permanencia y, en consecuencia, nos recuerda que la esencia del traje es su sujeción a la muerte. A este respecto, no es casual que entre Sigfrido, las sirenas o los monstruos que conforman los grabados realizados por Fortuny y Madrazo, encontremos un pequeño y aislado *Zapato de Raso* que nos remite al concepto de un particular *memento mori* asociado a la “moda”. Frente a este determinismo, y como bien recordaron el semiólogo Jorge Lozano y el historiador y galerista Guillermo de Osma en la celebrada mesa redonda, descubrimos que el *Delphos* logró una simbólica inmortalidad que consumaba los esfuerzos enfocados en la reforma del vestir y en la creación de un traje atemporal, sostenidos desde el modernismo y el esteticismo del Fin de Siglo.

Es precisamente en la raíz y la consecución de una salvación redentora de este y otros modelos frente al letal devenir de la “moda” donde parece sostenerse un argumento

tradicional para encauzar los trabajos del español hacia un diálogo con el arte. Sin embargo, esta afirmación debe ser matizada del mismo modo que, frente a la creencia de que la creatividad del diseño hunde sus raíces en principios sostenidos por otros lenguajes artísticos o queda al margen del devenir de tendencias marcadas por la producción y la industria, debemos desnudar – como se lleva haciendo desde otros espacios como el MET, MNCARS o el Museo Guggenheim de Bilbao – la existencia de un discurso cultural y artístico autónomo en las formas surgidas desde el sistema mismo de la moda, entendida como conjunto de agentes que hará (temporalmente) insoportables aquellas formas que un día lanzó dogmáticamente.

Fashion is indestructible. Las “inspiraciones” en Carpaccio, Pisanello, Masaccio..., el espíritu de la reforma del vestido con su clasicismo griego como estandarte, o los detonantes teatrales para el vestuario de *Francesca de Rimini* o de *Otello* (este último representado en la muestra), condujeron a Fortuny y Madrazo hacia una esfera autónoma frente a contemporáneas tendencias y su agotamiento. Sin embargo, y dejando al margen sus trabajos en el figurinismo, tal y como proclamaba en 1941 la leyenda que acompañó en *Vogue UK* a la espléndida fotografía de Cecil Beaton en la que una mujer posa con elegancia pavorosamente inmutable enfundada en su traje de Digby Morton sobre las ruinas de una iglesia bombardeada: la “moda es indestructible”. Como tal, alcanzó al laberíntico y escapista universo de los diseños de Fortuny y Madrazo sin necesidad de hacerlo tocar al son de los grandes nombres de la Alta Costura del momento como Lucille, Poiret o Doucet.

Desde la exhibición misma de los trabajos indumentarios en museos, la descontextualización que los proclama objetos sometidos a una valoración artística (estrategia casi dadá) siempre será incompleta en la inevitable inducción a un llamamiento silencioso del que un día fue su soporte, y fin

último: el cuerpo humano y su movimiento. A partir de ahí, la objetividad del mero juicio estético se desvanece para dar paso a una evocación del tiempo subjetivado en los cuerpos vestidos, dinámicos e interactivos con su contexto. Sus imágenes entre velos *Knossos*, vestidos *Delphos* y túnicas trazan las huellas del contexto ecléctico y “nostálgico” – aludiendo a Scopa – del que adolecía magistralmente una *Belle Epoque* ávida del mantenimiento de un espíritu nutrido por el clasicismo y sus renacimientos, el medievalismo y el orientalismo, las proezas de esos otros “-ismos”, que se mantenían entre los estetas, modernistas, simbolistas, y Mariano Fortuny y Madrazo. Modelos de distinción como Lady Bonham Carter, Selma Schubert, Lady Cooper, Peggy Guggenheim, o artistas tan diversas como Natasha Rambova, Eleonora Duse o Isadora Duncan, fueron agentes que generaron un sistema de difusión efectivo de una moda, si se quiere y permite, en apariencia “marginal” frente a una modernidad en creciente democratización. Aún así, el creador no dejó de desarrollar unas avanzadas estrategias comerciales que iban desde el posicionamiento de su boutique en el centro de la Alta Costura, la apertura de su Fábrica en Giudecca o la fundación de la firma S.A. Fortuny, hasta su introducción en el mercado americano a través de un medio alternativo como la exhibición de sus diseños textiles en una galería de Nueva York.

En efecto, la moda tuvo un diálogo con el granadino, quien la detectó y ejerció inusualmente, durante tanto tiempo y para un sector propicio, gracias a una dualidad derivada de sus diseños y de su sistema de producción. Por un lado, alcanzó la belleza y la riqueza de la Alta Costura en el sencillo pero laborioso detalle del plegado del *Delphos*, tanto como en los estampados, decoraciones estarcidas, encajes..., del resto de sus diseños. Con ello logró cumplir con los deseos de lujo y distinción. Sin embargo, en este punto debemos recordar que la defensa de un tipo de racionalismo indumentario, liberador y artístico para los círculos más próximos a la sensibilidad ecléctica del granadino, se lidió también desde otros frentes

opuestos. Así, en su *Ornamento y Delito*, Loos defendía en 1908 el valor del material sobre la aplicación del arte en objetos de consumo. Paradójicamente, este concepto no fue en absoluto ajeno al español en el cuidado y perfeccionamiento de los tejidos y técnicas de producción, especialmente del *Delphos*, que logró una calidad inusitada y celebrada más allá de la aprobación de su clientela. Aún más, en la recuperación de formas pasadas, no dejó de lidiar la depuración de las líneas del diseño con las que, como bien se ha afirmado, resolvió antes que nadie la necesaria liberación del cuerpo femenino sin privarlo de distinción, así como aventuró la simplificación de formas que habría de suceder en la moda de futuras décadas.

Fortuny, inspirador. De este modo, aislar a Mariano Fortuny y Madrazo de la moda es una entelequia si contemplamos sus creaciones como respuestas prematuras que acabarán insertándose en el sistema a través de sus influencias. En primer lugar, con un “cubismo” indumentario en ciernes que absorbería al cuerpo en simples cilindros que lo desintegrarían en formas abstractas y suaves – no tanto por las incursiones de artistas como Picasso, sino por Madame Vionnet, gran deudora de las Hermanas Callot –, compartió ciertos conceptos de esa Alta Costura que se antojaba como un campo de marcadas luchas por la diferenciación lujosa pero que era capaz de plantar las semillas para dotar de cualidades específicas a la confección industrial y la producción masiva desde una distancia creativa y cualitativa.

En consecuencia, su supuesta intemporalidad asentó las bases para el trabajo y reflexión de futuros alfabetizadores de la anatomía femenina que se sometieron al ritmo de la industria del *ready-to-wear*. El caso más representativo ha sido el del diseñador japonés Issey Miyake. En 1976, el lenguaje de este experimentador demostró la deuda al *Delphos* con la articulación del sistema *A-POC* derivada de su línea “*A Piece of Cloth*” [“un trozo de tela”]. Bajo el concepto de

indivisión de la anatomía de la mujer con el que trabajó Fortuny y Madrazo desde su rechazo de los artificios, Miyake facilitó de modo poco convencional la reproducción masiva de las prendas de punto, al concentrar en un solo trozo de tejido tubular todas las piezas necesarias para el conjunto. Conjugando el diseño con las nuevas tecnologías, la distancia del creador japonés frente a su obra nada tendrá que ver con los procesos pausados e íntimos de trabajo perdidos con la producción en serie. Sin embargo, el sentido de moldeamiento del cuerpo en ausencia de costuras que Fortuny y Madrazo mostró en *Delphos* – ausencia que, por otro lado, no pasó por encima de nuestros grandes maestros como Balenciaga, Berhanyer o Pertegaz – llega en Miyake a unas calidades formales y técnicas de extraordinaria belleza, innovación y complejidad.

Finalmente, las “INSPIRACIONES” de Mariano Fortuny y Madrazo han sido y son las inspiraciones de diseñadores que crean tendencias de cuya destrucción se salvarán entre las salas de los museos. En esa búsqueda de una fórmula en la que mantener el sentido de su creencia, el diseño se ha ido fusionando progresivamente con la distópica representación de la moda en términos nihilistas, que consuman lo que ni siquiera ha sido aún vivenciado como consumo. Frente a ello, Fortuny y Madrazo volatilizó los ciclos, disolvió la unilateralidad asociada a la moda y enseñó la relatividad de la muerte de tendencias en sus resurrecciones “alquimistas” de fuentes que se veían enterradas. En su idealización del vestido perfecto enseñó, en definitiva, la otra cara de la moneda de la mortal moda: la supervivencia en un eterno presente esquizofrénico y posmoderno.