

Exposición de Luis Eduardo Aute en el Centro de Historia, Zaragoza

Aute es multidisciplinar, polifacético y un humanista del siglo XXI. Su vida es arte, su arte está lleno de vida. Como bien indican los comisarios, haciendo un parangón con Goya, el genio de Aute sigue vivo y “coleando” como todos esos peces fálicos que nadan por las aguas de la cripta del Centro de Historia. Artix Espacio Creativo y Zaragoza Cultural, traen de la mano una retrospectiva de la obra gráfica de Aute al Centro de Historia. 67 piezas en total (60 dibujos, 4 grabados, 3 esculturas):

Obras de la serie “*Angelingua*”, de la serie “*Fragmentos Fluidizos*”, esculturas en bronce, aguafuertes, así como dibujos de la película “*Un perro llamado Dolor*” realizada por él tras 5 años de continuo trabajo creativo.

Paralelamente diez artistas aragoneses o que desarrollan su labor creativa en Aragón, han realizado una reinterpretación, a modo de homenaje, de los temas transversales presentes en su obra (amor, sexo, dolor, muerte...). Estos artistas son: Esther de la Varga, Olga Remón, Paco Serón, Christian Losada, Nicolae Didita, Miguel Angel Ortiz Albero, pierre d.la, Fernando Clemente, Heather sincavage y Rakel garcía.

La primera serie, titulada *Angelingua*, está conformada por dibujos a lápiz, “*distintas variaciones a partir de cinco elementos: la mujer, un ángel, la calavera, el pez y el agua. Los elementos que construyen esa cosa extraña y que no conocemos que es la vida*”, explica Aute, siendo la mujer la libido, la calavera el sexo, el pez es la forma fálica y el agua es el elemento original de la vida. La factura de todos los dibujos es de gran calidad, su originalidad nos transporta a un mundo onírico del propio universo del autor.

La serie *Fragmentos fluidizos* en la que Aute juega con todo tipo de fluidos corporales (sangre, sudor, lágrimas y fluido seminal). El propio artista lo argumenta así: “*El ser humano somos un 69% de líquido y, por ello, hay que tratarles con especial interés. En estos trabajos que se pueden ver hay “un juego de líquidos que se escapan de los mismo dibujos e incluso casi del marco de los cuadros*”. Son delicados, bellos y sugerentes, destacando la Crucifixión, siete cuadros individuales que juntos forman una cruz.

También hay varios dibujos en rojo y verde que hay que verlos con gafas de 3D. La idea es que hay que esquivar volúmenes que salen de los cuadros. En ellos vemos iconografías buñuelescas y surrealistas.

Ya en el interior de la cripta, dedicado a la película de Aute, ***Un perro llamado dolor*** (en la entrada se proyecta en una pantalla de plasma el antecedente a esta película: *Animalada*). En la que se proyecta constante e ininterrumpidamente la cinta y está acompañada por la exposición de una serie bocetos de la película que dibujó y dirigió el propio artista. Buñuel, Goya, Duchamp, Frida Kahlo, Dalí...son los protagonistas de una película muy especial y muy particular.

En el mismo espacio, diez artistas vinculados a Zaragoza reinterpretan la obra (plástica y musical) del autor de *Manila*. **Heather Sincavage**, artista americana que pasó una estancia en nuestra ciudad ha desarrollado una instalación a base de cajones, foto estampada, azúcar, cola... donde la mujer intenta su introspección. **Paco Serón** hace una escultura lumínica con perfiles de Buñuel, Goya y Aute. **Esther de la Varga** una instalación muy delicada donde un bebé está protegido en su "casa". **Olga Remón** hace el torso de una mujer desnuda con poesía escrita en su piel. **Pierre de la.** (Pedro Perún) Un homenaje a tres/cuatro con fotos pasadas por acetato. **Miguel Ángel Ortiz** un retablo exquisito donde se mezclan dualidades. **Nicolae Didita** un grabado abstracto lleno de formas fálicas. **Fernando Clemente** con una videocreación de la vida "cotidiana" donde plasma la metáfora del sexo, donde ha compuesto también la banda sonora. **Rakel García** un lienzo con mucho simbolismo. Y Christian Losada que nos presenta un fotomontaje con un escorzo femenino y un autorretrato en primer plano.

Y por último, **Jorge Perales**, el diseñador de toda la muestra que hace además el cartel de entrada al Circo.

El mismo Aute comentaba dudoso si podría ser la primera vez que se realiza una exposición, donde se presenta un autor vivo con artistas contemporáneos que reinterpretan su obra en el mismo espacio. Sea o no pionera la idea, la gran calidad y originalidad de todas las obras, bien merecen que nuestros ojos sean rasgados por la belleza sublime de lo creado.

Muestra internacional de humor gráfico en el Vicerrectorado del campus de Teruel

Durante los días 21 de Enero a 14 de febrero de 2010, bajo el título: "Por una vida sin malos tratos", se ha expuesto, en la sala de exposiciones del edificio de Vicerrectorado del Campus de Teruel, la colección de dibujos de la Muestra Internacional de Humor Gráfico.

Esta Muestra, organizada desde 1992, es una de las principales actividades de la Fundación General de la Universidad de Alcalá de Henares en el campo del humor gráfico. Su objetivo es trabajar, desde una óptica diferente, asuntos de trascendencia social. Cada convocatoria ha tenido su tema, así, "Humor y Derecho", "Humor y tolerancia", "El Tercer Milenio", "Con humor, el Cine", "Grandes inventos de la Humanidad", "Seguridad Vial", "El valor de lo que tiras", o "La Enseñanza básica universal" han sido algunos de los tratados. Los autores participan según el tema propuesto y con sus trabajos se organiza una exposición, que suele acompañarse de otras actividades paralelas relacionadas.

Otra de sus labores, a través de su programa de Humor Gráfico es organizar bianualmente el Premio Iberoamericano de Humor Gráfico Quevedos, que convocan los Ministerios de Asuntos Exteriores, Educación y Cultura del Gobierno español, siendo uno de los más importantes a nivel internacional en el área. En el listado de autores premiados encontramos autores tan conocidos como Antonio Mingote (1998), Quino (2000) y Chumy Chúmez (2002), Andrés Rábago, El Roto (2004), Eduardo Ferro (2006) y Ziraldo (2008).

Además, la Fundación edita los distintos números de la Historia del Humor Gráfico Iberoamericano, la revista de

información de Humor Gráfico Quevedos, de la cual han aparecido treinta números, y la Colección de Autor Latinoamericano de la que se han editado tres números monográficos dedicados a Nani, Banegas y Ángel Rueda. Finalmente, hay que citar otras acciones formativas como el Curso de Verano: Humor Gráfico y Actualidad y de investigación como Humor Aula, reunión de expertos sobre Humor, realizadas en los últimos 5 años (2004 al 2009) con gran éxito.

La colección de obras que ahora se exponen en Teruel, con el patrocinio de la Universidad de Zaragoza y de la propia Fundación Alcalá, y con la colaboración de la Fundación Universitaria Antonio Gargallo, pertenece a la convocatoria que tuvo por tema la violencia de género. Se trata de un conjunto de 117 obras de otros tantos autores de 34 nacionalidades diferentes. Esto evidencia que en lugares tan distantes como China, Australia, Alemania o Argentina la problemática de la violencia de género es desgraciadamente universal.

Sólo un contexto cultural como el nuestro, en el que la broma, la socarronería y el sarcasmo adquieren en ocasiones rango de característica social, puede tener verdadero sentido un proyecto como el desarrollado por esta Muestra. Solamente entendiendo ésto, se puede presentar una exposición de dibujos humorísticos con un tema socialmente tan duro y complejo como el de los malos tratos y la violencia de género.

La obra de David Vela, que sirve de imagen de portada para el catálogo de la Muestra, nos descubre la sombra de un agresor en el momento de golpear a su víctima, que corresponde con una pareja aparentemente normal que está esperando el autobús. Visión de la realidad tantas veces ocultada por la sociedad.

Fermín Solís nos describe la tristeza del hombre que llora desconsolado ante un pequeño pájaro muerto en el suelo mientras acompaña a una mujer con el rostro golpeado y con unas gafas de sol que ocultan sus ojos.

El brasileño Luigi Rocco plantea la violencia ejercida sobre la parte más débil, mostrando al agresor maltratando a una mujer, y su cobardía ante la presencia de otro hombre más fuerte que el.

Por otro lado, Santiago Almarza describe lo paradójico de aquellas uniones matrimoniales llevadas a cabo por obligación social y no por amor, al mostrar una pareja de novios que se

casan en una gran iglesia, pero colocados uno a cada lado del altar mayor, separados y acompañados de sus respectivos padrinos. El título de la obra “Ceremonia de unión matrimonial con orden de alejamiento” es muy aclaratorio de la crítica a estos matrimonios realizados por parejas entre las que ya existían previamente problemas de violencia.

En su obra de Juan Ballesta es directo y brutal, dibujando a dos personajes con la siguiente escalofriante conversación: “Acabo de pegarle setenta puñaladas a mi mujer” a lo que el compañero responde “Una más y te acusan de ensañamiento”. No es menos sobrecedora la obra de Carlos Romeu Muller en la que aparece un hombre con un enorme cuchillo de cocina que acaba de asesinar a una mujer, tendida en el suelo en un gran charco de sangre.

El francés Jean-André Laville establece una comparación entre la nariz roja del hombre ebrio con la nariz golpeada y sangrante de su compañera. En un tono igual de crítico pero menos sangriento el mexicano Alfonso Orvañanos representa a Adán lanzando la manzana contra la cabeza de Eva, y reclamándole que su deseo es comerse una pera. Daniel Aparici Traver plantea una viñeta desarrollada en dos momentos, el primero en el que se asiste a una unión matrimonial, y el segundo en el que el novio expulsa del templo de una patada a la novia.

Autores tan conocidos como Máximo, Ermegol, Marçal, Alarcón, Oroz, Harca, Junco, Forges, Kap, Mingote, Toni, Monteys, Quino o Ramón, entre otros van apareciendo ante los ojos del espectador, finalmente abrumado por tal cantidad de obras y por la mezcla de humor y mordacidad de las distintas representaciones.

Con muestras como ésta, el arte gráfico, retorna a sus orígenes, servir de crítica social, de elemento de reflexión y de protesta contra las injusticias del orden establecido, y siempre desde una posición privilegiada, la del autor que actúa como conciencia protegida por las formas artísticas, por el doble lenguaje, por lo que se dice pero no se dice, en definitiva, por todo aquello que precisamente lo convierte en un instrumento de cambio en ocasiones mucho más poderoso que la sola palabra.

El Museo de Arte Público de La Castellana.

La obra de arte concebida para un espacio público trata de expresar, en esencia, las aspiraciones de una comunidad o su memoria histórica, política o cultural, sin olvidar su valor intrínseco, la estética particular de un artista o las corrientes artísticas de una época determinada. Así ha sido siempre, y esa manera de hacer y de contemplar puede aplicarse, en cierto modo, a las obras de arte contemporáneas, aunque no estén directamente marcadas por un contenido histórico o ideológico. Es indudable que este tipo de obras tiene una proyección social muy marcada, porque crea o modifica los espacios urbanos, configura o acentúa un entorno y, en ocasiones, se lo apropiá, transformándolo en un espacio diferente. La obra de arte en sí misma mantiene una relación dialéctica con los condicionantes sociales (promotores y público) y con el territorio urbano al que está destinada.

Uno de los aspectos más interesantes del arte público es su potencial para comunicar con las gentes que habitan en su entorno (Jaukkuri, 1996: 99-107). En este sentido, los estudiosos se preguntan, por ejemplo, qué público corresponde a ese arte, quién debe determinar sus criterios

estéticos, si debe generar consenso o controversia, y si ese arte debe ser permanente o coyuntural (Sobrino, 1994:11 y ss.).

Antes de abordar el tema específico que nos ocupa –la nueva escultura pública en Madrid–, conviene recordar algunos antecedentes históricos más o menos cercanos. En primer lugar, el ensanche y reforma de las ciudades históricas, que se intensificó a mediados del siglo XIX como respuesta a los nuevos retos de la revolución industrial. Aquella dinámica modernizadora estaba asociada, paradójicamente, a un cierto culto al pasado y, como consecuencia, a la proliferación de monumentos dedicados a personajes de relieve que proyectaban una lección moral sobre el presente. La ciudad era el gran escenario del arte y de la vida, y ese escenario era ideal para ese tipo de monumentos que potenciaban la creación artística, dándole, al mismo tiempo, una dimensión pública de gran valor, al margen incluso de su valor estético. La gran eclosión monumental en España se produjo a finales del siglo XIX, en paralelo con el impulso modernizador, pero se había iniciado ya en el Trienio Liberal (1820-1823) (Reyero, 2005: 41-43).

La tendencia conmemorativa del arte público continuó durante la primera mitad del siglo XX, tanto en España como en los demás países occidentales, avivada, con frecuencia, por acontecimientos políticos o por el predominio de una u otra tendencia ideológica, pero, después de la Segunda Guerra Mundial, comenzaron a crearse algunos espacios

de arte al aire libre sin esa dignificación conmemorativa: el Parque Vigeland, en (Oslo) Noruega, dedicado a un solo artista, el escultor Gustav Vigeland; el Middelheim, en Amberes,^[i] o el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, en Washington.^[ii] La “sociedad del bienestar” de los años 70 contribuyó de manera decisiva a esa nueva tendencia, al reclamar una dignificación artística de los espacios degradados o amenazados por la voracidad de las constructoras y por un desarrollismo febril. Fue entonces cuando la escultura contemporánea adquirió cierta entidad representativa en ciudades importantes de Estados Unidos –como Chicago o Nueva York- o en otras ciudades del mundo, como Jerusalén. A partir de ese momento, los proyectos de reorganización urbana y el apoyo de los gobiernos hacia el arte público lograron potenciar esa tendencia, dentro de los procesos de monumentalización, rehabilitación, recalificación o reurbanización de las ciudades occidentales.^[iii]

El Museo de Arte Público de La Castellana, ideado en 1970, fue la primera iniciativa española en el contexto de ese nuevo arte público, adelantándose a una nueva sensibilidad hacia el arte contemporáneo en nuestro país. El proyecto aprovechó el despegue del desarrollismo tecnocrático de los años 60 y se fue concretando a partir del Plan General de Madrid de 1961 que contemplaba un nuevo eje de comunicación entre el Este y el Oeste de la ciudad, a través de un puente

elevado sobre el Paseo de la Castellana, que comunicaría la calle de Eduardo Dato con la calle de Juan Bravo.

El proyecto del puente fue diseñado por los ingenieros Alberto Corral López-Dóriga, Julio Martínez Calzón y José Antonio Fernández Ordóñez. Fue una obra de ingeniería singular, de 320 m de longitud y 16 m de anchura con un trazado de gran esbeltez y ligereza conseguidas con los materiales y métodos de construcción utilizados: acero corten y hormigón, materiales también de algunas de las esculturas del museo. El tablero está sostenido por pilares de hormigón blanco con fuste y capitel que evocan columnas clásicas (Castro y Ballester, 1972; Rivas y Salas, 1995)

Al reestructurarse el viario antiguo para abrir una vía rápida que salvara los desniveles entre la Glorieta de Rubén Darío y la calle de Juan Bravo, se buscó aunar la creación de una vía rápida con la humanización del nuevo espacio abierto bajo el puente, dotándolo de una especial significación artística mediante un conjunto de esculturas contemporáneas. La idea de la creación de un museo de esculturas bajo el puente, ya anunciada a la prensa en septiembre de 1970, surgió de las conversaciones mantenidas entre los ingenieros y el artista Eusebio Sempere que había sido encargado de diseñar la barandilla del puente. Sin la amistad de Sempere con todos los artistas y sus herederos, hubiera sido imposible reunir un hermoso conjunto de 17 esculturas de algunos de los mejores artistas españoles del siglo XX, el que hoy forma el museo.

El proyecto definitivo de Parque-Museo se presentó en el verano de 1971. El espacio habilitado abarcaba 4.200 m². José Antonio Fernández Ordóñez declaró que el objetivo de ese proyecto era recuperar un espacio urbano para uso común, convirtiéndolo en zona de paso, descanso y esparcimiento y, acercar al público el arte abstracto español, hasta entonces escasamente conocido. Esta iniciativa puede ponerse en relación con dos importantes acontecimientos artísticos cercanos en el tiempo: el lanzamiento internacional de los entonces jóvenes artistas españoles, producido en 1960, con la Exposición “New Spanish Painting and Sculpture” organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca en 1966 (Calvo Serraller, 1985: 495 y 618-9).

La nueva colección de esculturas en el Paseo de La Castellana, es una muestra de las diferentes tendencias del movimiento abstracto español, y se inicia con tres figuras clave de la vanguardia internacional: Joan Miró, Julio González y Alberto Sánchez. Tras el doloroso paréntesis de la Guerra Civil, el movimiento abstracto recobró su vigor con una nueva generación, representada también en este museo, a través de los artistas más destacados y con estéticas bien diferenciadas: la abstracción geométrica, en Rafael Leoz, Pablo Palazuelo, Gerardo Rueda, Francisco Sobrino, Andreu Alfaro, Gustavo Torner y Amadeo Gabino; la búsqueda expresiva de los volúmenes y de la materia, en Pablo Serrano, José María Subirachs, Marcel Martí y Eduardo Chillida; la idea del

movimiento, en Eusebio Sempere; el ritmo de las formas, en Martín Chirino; y los efectos pictóricos y lumínicos de “relieve”, en Manuel Rivera. El espacio expositivo se planteó mediante una amplia zona central, cubierta por el tablero del paso elevado y bordeada por dos franjas ajardinadas. El desnivel del terreno se organizó en tres plataformas que descienden suavemente desde la calle de Serrano hasta el Paseo de la Castellana. La zona más alta, interrumpida por un muro de contención, se revistió de una lámina de agua, diseñada por Eusebio Sempere a base de módulos de hormigón blanco, con formas onduladas, que originan curiosos efectos de luz y movimiento. El agua cae en un estanque rectangular de granito, en cuyo centro se ubica la escultura *Mediterránea* de Martín Chirino. Las barandillas de hierro que bordean el espacio expositivo también fueron diseñadas por Sempere, y están dispuestas en dos planos paralelos, con motivos en “S” y en círculos, que se alternan sobre barras rectas.

La mayoría de las esculturas se colocaron en 1972, pero algunas se fueron incorporando posteriormente hasta completar el conjunto. La disposición es, más o menos, la siguiente:

En la zona alta, que corresponde al espacio ocupado en parte por la antigua calle de Martínez de la Rosa, se hallan las obras de Francisco Sobrino, José María Subirachs, Rafael Leoz, Eusebio Sempere, Andreu Alfaro y Marcel Martí, culminando en un pequeño mirador, en la calle Serrano, con la obra de Gustavo Torner. Un sendero desemboca ante el mural de Manuel Rivera, instalado sobre el citado muro de contención,

bajo la calle Serrano. En el jardín que desde allí baja hacia la Castellana, se ubica la estela de Amadeo Gabino.

La segunda plataforma está presidida por el mural de Gerardo Rueda flanqueado por las esculturas de Pablo Palazuelo y Joan Miró, éstas dos últimas, incorporadas entre 1978 y 1979, generando el cambio de emplazamiento de las de Gabino y Subirachs.

La gran explanada del tercer nivel es la entrada al museo, su primera panorámica y la más amplia y significativa, con las obras *Lugar de encuentros III*, de Chillida, colgada con cables de acero al puente entre cuatro de sus pilares; los *Toros*, de Alberto Sánchez, y la *Pequeña hoz*, de Julio González.

Los cercanos edificios de oficinas, con sus paramentos acristalados reflejan la circulación viaria y el museo, en un juego múltiple de bellas imágenes en movimiento.

Un hito urbano.-

El Museo se abrió parcialmente al público en 1972, pero la inauguración oficial no se llegó a producir, debido a la polémica que desencadenó el montaje de *Lugar de encuentros*, la escultura de Chillida especialmente creada para ese espacio, en donde iba a quedar suspendida del puente. El Ayuntamiento -regido por Carlos Arias Navarro y, posteriormente, por Juan de Arespacochaga- alegó razones de seguridad para no permitir la instalación, debido al excesivo

peso de la obra, sin tener en cuenta los informes técnicos de los ingenieros del proyecto, que aseguraban la capacidad de resistencia del tablero. La negativa municipal tuvo gran eco en los medios de comunicación de la época y forzó a Eduardo Chillida a retirar, en 1973, la polémica escultura, que comenzó a ser conocida desde entonces como “la Sirena Varada”.^[iv] Cinco años más tarde, en 1978, el nuevo equipo municipal, presidido por José Luis Álvarez, tomó la decisión de colgar la escultura en el emplazamiento previsto, después de recabar nuevos informes técnicos que confirmaron los informes iniciales. El Museo quedó inaugurado simbólicamente el 9 de febrero de 1979, gracias al empeño y a la eficaz actuación de la Asociación de Amigos del Museo de la Castellana, que, presidida por Eusebio Sempere, se había creado el 21 de octubre de 1977 con el objetivo de concluir el proyecto. Entre los socios figuraban, además de los escultores vivos representados en el Museo, otros artistas e intelectuales de prestigio, como Andrés Segovia, José Luis Aranguren, Rafael Alberti, Juan Benet, Antonio Buero Vallejo, Santiago Amón, Cristóbal Halffter y Juana Mordó (Calvo Serraller, 1985: 764-766; Rivas y Salas, 1995: 13-20).

El proyecto, ya definitivamente concluido, logró convertirse en un museo de identidad y tipología únicas en España, tanto por el espacio ideado como por las esculturas expuestas y por el mobiliario urbano, en perfecta armonía con las obras, en un ámbito privilegiado de Madrid: La Castellana. Con todo ello se había creado un nuevo “hito urbano”. La

colocación de las esculturas y ellas mismas proponen recorridos, que ofrecen una peculiar geografía estética que reflexiona, al mismo tiempo, sobre el lugar. Pues, como afirman algunos teóricos, “la obra de arte no es autónoma. Todo lo que se exhibe al aire libre depende de ese aire, sobre todo en la ciudad, donde ese aire está contaminado de mil maneras” (Buren, 1997:501).

Presencias y ausencias.-

Los diecisiete artistas representados en el Museo pertenecen cronológicamente a dos generaciones de la vanguardia española. La primera es la llamada “vanguardia histórica”, que, durante los años 20 y 30, abrió nuevos caminos frente al arte establecido. La muestra de autores de la vanguardia histórica es escasa, la integran Alberto Sánchez, Julio González y Joan Miró. Faltan en esta selección figuras esenciales como Pablo Picasso, Julio Gargallo o Ángel Ferrant. La segunda generación de la vanguardia está formada por 14 artistas de la generación de los años 50, heredera del espíritu anterior a la Guerra Civil. Todos los artistas elegidos para el museo de La Castellana eran figuras reconocidas internacionalmente y representaban distintas tendencias de la abstracción, desde el informalismo hasta el constructivismo y las tendencias geométricas. Sin embargo, faltaron nombres tan significativos como el de Jorge Oteiza.

En algunos casos, en obras cedidas por los herederos del artista en cuestión, hubo que recurrir a algunas reproducciones a distinta escala de la obra original.

El criterio seguido para la obtención de las obras -la donación desinteresada- pudo contribuir a algunas ausencias significativas. Sin embargo, hay constancia de que se pensó conseguir, por ejemplo, la cabeza de *Apollinaire*, de Picasso, y la precaria salud de la viuda del artista impidió la gestión. Tampoco se logró conseguir para el museo una gran fuente circular con pájaros, del francés François Baschet, que se pensaba instalar en la plataforma de entrada, ni una obra de la escultora Alicia Penalba, que debía haber ocupado el muro de contención situado al otro lado de La Castellana, detrás de la escultura de Pablo Serrano.

La relación de artistas y de obras del Museo de Arte público de La Castellana es la siguiente (Rivas y Salas, 1995:22-72): **Julio González** (1876-1942), *La petite fauille*, h. 1937; **Alberto Sánchez** (1895-1962), *Toros ibéricos*, h.1958-1960; **Joan Miró** (1893-1983), *Mère Ubu*, 1975; **Pablo Serrano**(1910-1985), *Unidades-Yunta*, 1972; **Pablo Palazuelo** (1916); *Proyecto para un monumento IV B*, 1978; **Rafael Leo** (1921-1976), *Estructura hiperpoliédrica del espacio*, 1972; **Amadeo Gabino** (1922- 2004), *Estela de Venus*, 1973; **Eusebio Sempere** (1923-1985), *Móvil*, 1972; **Eduardo Chillida** (1924- 2002), *Lugar de encuentros III*, 1972; **Martín Chirino** (1924), *Mediterránea*, 1972; **Marcel Martí** (1925), *Proalí*, 1984; **Gustavo Torner** (1925), *Plaza-Escultura*, 1972;

Gerardo Rueda (1926-1996), *Volumen-Relieve-Arquitectura*, 1972; **Manuel Rivera** (1927-1995), (*Tríptico*), 1972; **José María Subirachs** (1927), *Al otro lado del muro*, 1972; **Andreu Alfaro** (1929), *Un món per a infants*, 1971; **Francisco Sobrino** (1932), *Estructura permutacional*, 1972.

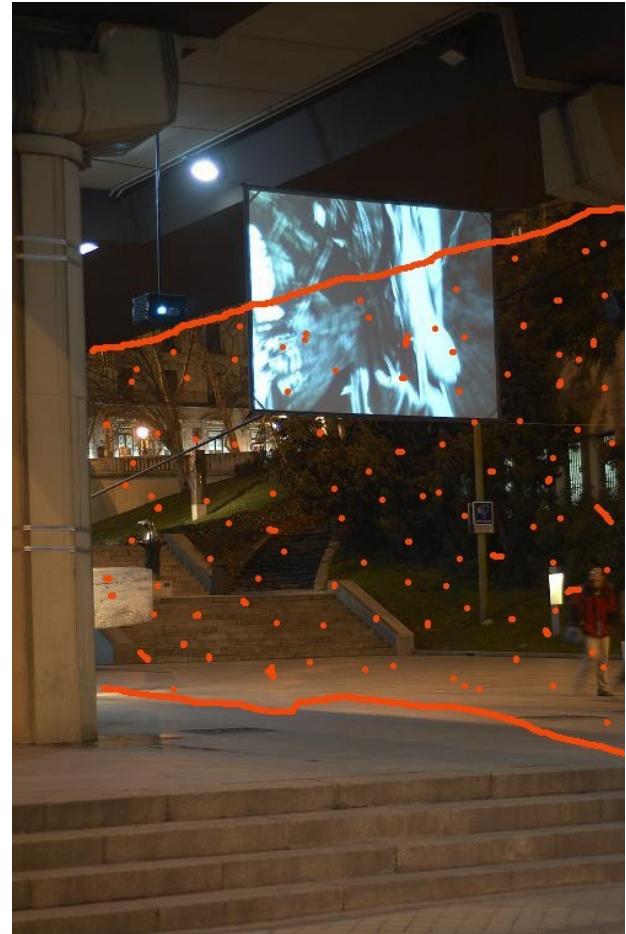
 A large, abstract sculpture made of a dense, woven mesh of thin metal rods, suspended from a concrete overpass. The sculpture is highly reflective, creating a distorted, multi-layered image of its surroundings.	 A large, dark, monolithic sculpture of a human figure, possibly a torso or a seated figure, made of a rough, textured material like concrete or stone. It is positioned under a concrete overpass, supported by a single yellow-painted metal leg.
Sempere: Móvil	Chillida: Lugar de Encuentros III (con armario de folletos)

Gestión, conservación y difusión del Museo de La Castellana.-

El Museo de Arte público de La Castellana exige tratamientos diferenciados, respecto a otros museos más convencionales, a la hora de conservar, estudiar y dar a conocer su colección. La conservación de este conjunto ha sido siempre problemática, debido a la configuración “abierta” del Museo, que exige un trabajo de seguimiento coordinado y constante: limpiezas periódicas con medios no agresivos, en el caso de las esculturas, y mantenimientos de iluminación, pavimentos, jardinería, fuentes y señalización, en el caso de los restantes elementos que acompañan al conjunto. El Museo

está vigilado por la policía municipal y a través de un sistema de video vigilancia.

La difusión se realiza por medio de actividades de comunicación, información y didáctica. El Museo tiene editada una guía y un tríptico informativo que se puede conseguir en el puesto de información instalado "in situ". También se puede consultar su página Web en www.munimadrid.es/museoairelibre. Desde el Museo Municipal, encargado hasta ahora de gestionarlo, se atienden las consultas y peticiones de información. El día 18 de mayo, coincidiendo con el Día Internacional de los Museos, se suele celebrar una actividad lúdica que busca el acercamiento del transeúnte al arte contemporáneo a través de medios expresivos, como la danza. En 2005 se presentó "Silencio de paso", y en 2006, "Densidad, aceite y piedra".



Danza "Densidad, aceite y piedra" el Día de los Museos, 2006

Intervención programada por "Madrid Abierto" durante ARCO 2006

Desde 2004 viene funcionando una actividad-taller organizada por la Junta municipal del barrio de Salamanca, con el objetivo de difundir el arte contemporáneo entre los más jóvenes a través de los centros educativos del distrito. A principios de 2005, la Junta de Chamartín se implicó también en este proyecto y lo incorporó a las actividades formativas de los centros escolares de su distrito. Esta actividad-taller, pensada para alumnos de 3º y 4º de ESO –de catorce y quince años- se propone iniciar a los alumnos en el arte contemporáneo, fomentar su capacidad de observación y deducción a la hora de enfrentarse a una obra de arte moderno, difundir el conocimiento del patrimonio cultural contemporáneo de la ciudad y eliminar lo antes posible los prejuicios por desconocimiento de este arte. El Museo de La Castellana permite conocer la escultura sin barreras disuadoras, entender mejor el arte contemporáneo y enseñar algunas de las corrientes museológicas del siglo XX. La actividad se compone

de una visita guiada y una parte práctica en la modalidad de taller, que se imparte en el centro escolar, experimentando con nuevas técnicas y materiales lo que se ha contemplado en la visita guiada.

Otros programas culturales del Ayuntamiento han hecho del Museo un foco de atención: En 2006, con motivo del programa Madrid Abierto, producido con motivo de la Feria ARCO de arte contemporáneo, se eligió este espacio para una instalación que potenciaba la atención sobre el conjunto escultórico. Más recientemente, con motivo de la celebración de “La Noche en Blanco”, el pasado septiembre, el programa “Desvelando intenciones”, planteó una acción-“perfomance” a través de la cual se hizo un recorrido por las obras del museo, desvelando las esculturas que lo componen a través de textos de los artistas y de diferentes acciones.

El papel activo y transformador de las obras de arte puede dotar de significado a la caótica vida de las ciudades actuales, al constituir éstas “archipiélagos de sociabilidad y ciudadanía”. La inserción del arte público en la ciudad es, a menudo, conflictiva –sobre todo en las últimas décadas–, por sus implicaciones estéticas, sociales, políticas e institucionales, y por sus convergencias con el urbanismo, la arquitectura o la antropología (Sobrino, 1994:9). El arte público debe cumplir, para teóricos como Adorno, la doble naturaleza de lo artístico: ser un hecho social y un hecho autónomo.

El Museo de la Castellana es, a los casi cuarenta años de su creación, un espacio de integración único, un hito urbano.

A la distancia del tiempo transcurrido desde su creación, podemos constatar el acierto que supuso, al integrar la ingeniería, la escultura y los elementos urbanos. Este museo es un ejemplo de altruismo, una ofrenda permanente a la ciudad y una alternativa de calidad al urbanismo desordenado de otras zonas de Madrid. Se trata de una selección esencial de lo mejor de la escultura española contemporánea que convive en diálogos múltiples, ofrecida a la ciudad por sus autores. El conjunto desprende una gran intensidad estética, abierta –como su propio nombre indica- al transeúnte que, de pronto, se ve sorprendido por un sugerente discurso plástico. El respeto a su concepción original debe guiar el futuro de este Museo, manteniendo la ubicación y la integridad de un conjunto que, siendo tan reciente, ya es histórico: todo un hito en el eje museístico de La Castellana.

[\[i\]](#) El museo Middelheim en Amberes fue creado a partir de una exposición temporal. Tiene 300 esculturas que cubren diferentes períodos artísticos. No se puede considerar museo de arte contemporáneo exclusivamente. Entre otras, figuran obras de Auguste Rodin, Rik Wouters, Henry Moore, o Max Bill.

[\[ii\]](#) Donación de un emigrante lituano, el Museo Hirshhorn forma parte de la gran institución Smithsonian y se encuentra enclavado en el Mall de Washington.

Contiene escultura de los mejores artistas contemporáneos, Gargallo, Giacometti, Marini, Archipenko, Maillol, entre otros.

[ii] El arte público en Madrid ya no es conmemorativo, salvo excepciones como "El bosque de los ausentes". El Arte público como paisaje urbano o como espacio de representación lo encontramos en el conjunto del Olivar de la Hinojosa junto al Parque Ferial Juan Carlos I, en el Eje Sinesio Delgado. Esculturas como paisaje urbano y como representación empresarial son las instaladas en la Fundación Juan March. El eje de la Castellana tiene planteados nuevos proyectos como la escultura-tótem de Santiago Calatrava en la Plaza de Castilla.

[iv] La escultura se expuso en la galería Maeght de París y en la Fundación Miró de Barcelona mientras duró la polémica; Calvo Serraller, F., *España, medio siglo de arte de vanguardia, 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, 1985, T. II, págs.764-766; Urrutia Alvarez, A., "Paso elevado y Museo de la Castellana", *Villa de Madrid*,, 62, 1979, págs. 23-39.

Nueva Junta Directiva de AAC.

En la asamblea general extraordinaria celebrada la tarde del día 13 de enero de 2010 en el Depto de H^a del Arte de la Univ. de Zaragoza, se decidió por unanimidad de todos los socios presentes votar la única candidatura presentada para la

renovación de la Junta Directiva de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, formada por las siguientes personas:

- Presidente: Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS
- Vicepresidenta: Desirée ORÚS CASADO
- Tesorero: Fernando ALVIRA BANZO
- Vocales: Ana PUYOL LOSCERTALES y Manuel SÁNCHEZ OMS
- Secretario: Jesús Pedro LORENTE LORENTE

Una de las primeras actividades realizadas por la nueva Junta ha sido informar de sus componentes al Registro General de Asociaciones de la Comunidad Autónoma de Aragón, así como depositar una copia de los nuevos estatutos, aprobados en la Asamblea General Extraordinaria del pasado 2 de diciembre de 2009, adaptados a la Ley Orgánica 1/2002 de 22 de marzo. A continuación se ofrece aquí copia íntegra de su articulado.

Estatutos de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACa)

TÍTULO I PERSONALIDAD Y FUNCIONES DE LA AACa

CAPÍTULO 1. DE LA ASOCIACIÓN

Artículo 1.º Denominación. La Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACa), constituida como asociación de profesionales de la crítica de arte en Aragón, ha sido fundada en Huesca el 28 de junio de 1986, y se regirá por los presentes estatutos, acogiéndose al régimen jurídico de la Ley 1/2002, de 22 de marzo, o reglamentación que la sustituya.

Artículo 2.º Integración. La AACa se integra en la Asociación Española de Críticos de Arte y, por su medio, en la Asociación Internacional de Críticos de Arte, de acuerdo con sus respectivos estatutos.

Artículo 3.º Domicilio. Se establece su domicilio social en Zaragoza, Avenida de las Torres, 27, 10 D, mientras la Asamblea General no determine su cambio a otro lugar.

Artículo 4.º Duración. La AACa tendrá duración indefinida,

pudiendo disolverse por acuerdo de una asamblea general extraordinaria convocada a tal fin y por mayoría de sus asociados.

Artículo 5.º Ámbito. La AACa desarrollará su actividad en todo el territorio de la Comunidad Autónoma de Aragón.

Artículo 6.º Fines. Serán sus fines:

- a) La defensa profesional de la crítica de arte en la Comunidad Autónoma de Aragón.
- b) La promoción de la investigación crítica y de la información artística.
- c) El fomento del desarrollo y conservación del patrimonio artístico de Aragón.
- d) La relación con otras asociaciones de similares objetivos en las distintas comunidades autónomas de España.

Artículo 7.º Actividades. Cuentan entre sus actividades las siguientes:

- a) Ejercer cuantas tareas de su competencia le sean encomendadas por las administraciones públicas.
- b) Organizar actividades y servicios comunes de interés para los asociados, de carácter profesional, formativo, cultural, asistencial y de previsión, y otros análogos, proveyendo el sostenimiento económico mediante los medios necesarios.
- c) Organizar, en su caso, cursos y seminarios para la formación profesional y continuada de los críticos de arte.
- d) Concesión de premios y ayudas para actuaciones de carácter profesional.
- e) Cuantas otras actividades redunden en beneficio de los intereses profesionales de los críticos de arte.

CAPÍTULO 2. DE LOS SOCIOS

Artículo 8.º Definición del asociado. Podrán ser miembros de la AACa:

- a) Quienes se dediquen de una manera activa a desarrollar en Aragón la crítica de arte en los medios de comunicación social; o
- b) quienes desarrollen una actividad regular a través de

cursos, conferencias, artículos, publicaciones y textos dedicados a la investigación del arte; o

c) quienes desempeñen en instituciones públicas o privadas alguna función profesional de conservación, difusión y promoción de la obra artística.

Artículo 9.º Requisitos. Son requisitos para ser miembro de la AACa:

- a) Ser mayor de edad, aragonés o residente en Aragón.
- b) Estar en posesión de un título superior o equivalente; o ejercer la crítica de arte de manera habitual en un medio de comunicación social, a excepción de galeristas, marchantes y publicitarios.
- c) Solicitar el ingreso avalado por dos miembros de la AACa.
- d) Hacer efectiva la cuota de ingreso y la del año en curso.

Artículo 10.º Derechos. Los socios tendrán los siguientes derechos:

- 1.º Participar de las actividades de la Asociación.
- 2.º Ejercitar personalmente o por delegación legal los derechos de voz y voto en la asamblea general.
- 3.º Ser elegido miembro de la junta directiva.
- 4.º Poseer un ejemplar de estos estatutos y una tarjeta acreditativa como socio.
- 5.º Integrarse en la Asociación Española de Críticos de Arte y, por su medio, con las formalidades prescritas, en la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
- 6.º Contar con el apoyo de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte en las situaciones en las que se requiera el mismo para la protección o defensa del ejercicio profesional.

Artículo 11.º Deberes. Los socios tendrán las siguientes obligaciones:

- 1.º Asistir a la reunión de la asamblea general.
- 2.º Aceptar los presentes estatutos y el reglamento y acuerdos adoptados válidamente por la asamblea general y junta directiva.
- 3.º Abonar las cuotas correspondientes, ordinarias y extraordinarias.
- 4.º Cumplir las normas deontológicas profesionales.

Artículo 12.º Pérdida de la calidad de socio. La condición de miembros de la AACAA se perderá:

- a) Por renuncia voluntaria, expresada por escrito y remitida al presidente o secretario de la AACAA, a la que se acompañará el carné de miembro de la Asociación;
- b) Por dejar de cumplir las obligaciones estatutarias que específicamente correspondan, siempre que haya sido advertido previamente por la junta directiva;
- c) Por desobediencia grave y pública a los acuerdos de la asamblea general o de la junta directiva,
- d) Por ofensa grave o pública a otro miembro de la Asociación.
- e) Se producirá la baja automática de los asociados en caso de no satisfacer la anualidad completa de las cuotas establecidas.

La exclusión de cualquier miembro de la AACAA deberá ser refrendada, a propuesta de la junta directiva, por la asamblea general extraordinaria.

TÍTULO II ÓRGANOS DIRECTIVOS Y FORMA DE ADMINISTRACIÓN

CAPÍTULO 3. ÓRGANOS DIRECTIVOS

Artículo 13.º. Órganos. La dirección y administración de la Asociación serán ejercidas por el presidente, la junta directiva y la asamblea general.

SECCIÓN 3.1. ASAMBLEAS

Artículo 14.º Asamblea general. La asamblea general, integrada por todos los asociados, será el órgano supremo de la AACAA, siendo ésta de dos clases: ordinaria y extraordinaria.

Artículo 15.º Asamblea general ordinaria. Los fines de la asamblea general ordinaria son los siguientes:

- 1.º Estudio y aprobación, en su caso, de la gestión social anual de la AACAA.
- 2.º Estudio y aprobación, en su caso, del ejercicio económico anterior.
- 3.º Aprobación de los presupuestos y cuotas del ejercicio correspondiente.

La asamblea general ordinaria se reunirá obligatoriamente dentro del primer trimestre de cada año.

Artículo 16.º Asamblea general extraordinaria. La asamblea general extraordinaria se reunirá:

- a) Cuando así lo exijan las disposiciones vigentes;
- b) Cuando lo acuerde la junta directiva;
- c) A solicitud escrita que firmen una tercera parte de los asociados;
- d) En todo caso, se reunirá para conocer sobre las siguientes materias:

- 1.º Disposición, gravamen, enajenación y compra de bienes.
- 2.º Nombramiento de la junta directiva o su presidente.
- 3.º Dimisión de la junta directiva o su presidente.
- 4.º Aprobación de gastos imprevistos, pudiendo delegar esta función en la persona del presidente de una manera total o parcial.
- 5.º Solicitar declaración de utilidad pública.
- 6.º Modificar estatutos.
- 7.º Disolución de la Asociación.

Artículo 17.º Convocatorias. Las convocatorias de las asambleas generales, ordinarias y extraordinarias, se harán por escrito, expresando lugar, fecha, hora de reunión y orden del día. Entre la convocatoria y el día señalado para la celebración de la asamblea habrá de mediar, al menos, siete días.

Se celebrará a la hora previamente fijada en la convocatoria, si concurren la mitad más uno de los miembros, y en segunda convocatoria, media hora después, cualquiera que sea el número de asistentes.

Artículo 18.º Acuerdos. Los acuerdos de las asambleas generales se adoptarán por mayoría simple de votos. No obstante, en primera convocatoria será necesario el voto favorable de las dos terceras partes de los asociados presentes, o representados especialmente para cada asamblea por escrito.

Artículo 19.º Presidencia y dirección. La dirección de los debates en las asambleas generales estará a cargo del

presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, asistido por el secretario. En aquellas asambleas generales en que haya de elegirse nueva junta directiva, la presidencia podrá estar asistida por tres miembros nombrados por la asamblea general.

Artículo 20.º Votaciones. Las votaciones, decididas por la junta directiva, salvo voto en contra de un tercio de los socios presentes serán:

- a) Por aclamación.
- b) Nominalmente.
- c) Secretas.
- d) A mano alzada.

SECCIÓN 3.2. JUNTA DIRECTIVA

Artículo 21.º Junta Directiva. Componen la Junta Directiva:

- 1.º Un presidente.
- 2.º Un vicepresidente.
- 3.º Un secretario.
- 4.º Un tesorero.
- 5.º Dos vocales.

Todos ellos nombrados por la asamblea general.

Artículo 22.º Nombramiento. El presidente será elegido por la asamblea general extraordinaria convocada a tal fin, por un período de tres años, renovables por una sola vez consecutiva. El resto de los componentes de la junta directiva serán corroborados por la asamblea general extraordinaria por tres años, pudiendo ser reelegidos cuantas convocatorias se presenten.

La asamblea general podrá revocar los cargos antes del tiempo fijado por motivos extraordinarios.

Artículo 23.º Vacantes. La provisión temporal de las vacantes se realizará del modo siguiente:

El presidente, por el vicepresidente.

El secretario y el tesorero, por los vocales según el orden que les corresponde.

Artículo 24.º Elecciones. El proceso electoral se abrirá treinta días antes del cumplimiento del mandato de la junta

directiva, y antes de quince días en caso de dimisión de la misma.

El secretario comunicará, por escrito, tal circunstancia a todos los asociados.

El plazo de presentación de candidaturas será de 20 días.

Estas deberán ser completas y cerradas, y remitidas por correo certificado al secretario de la AACAA.

Transcurridos ocho días, finalizado el plazo de presentación de candidaturas, el presidente, o quien haga sus veces, convocará asamblea general extraordinaria para celebrar las elecciones, acompañando a la convocatoria relación de las candidaturas y documentos precisos para la votación.

Artículo 25.º Votaciones. La votación para la elección de la junta directiva podrá ser:

- a) Personal.
- b) Por correo certificado dirigido al secretario.

El voto para las elecciones de la junta no podrá ser delegado. La mesa estará presidida por el presidente de la AACAA, asistido por el secretario y los asociados elegidos por la asamblea general.

Las impugnaciones, si las hubiere, se presentarán en la propia mesa electoral. En este supuesto será la asamblea general quien detente el poder decisorio.

Artículo 26.º Facultades. Las facultades de la junta directiva son las siguientes:

- a) Programar y dirigir las actividades sociales de la AACAA.
- b) Llevar la gestión administrativa de la misma y someter a la aprobación de la asamblea el presupuesto anual de ingresos y gastos, así como el estado de cuentas y la memoria del año anterior.
- c) Estudiar las solicitudes y decidir la admisión de los nuevos socios.

Artículo 27.º Reuniones La junta directiva celebrará sesiones cuantas veces lo determine su presidente, a iniciativa propia o de cualquiera de los miembros.

Artículo 28.º Acuerdos Para que la junta directiva pueda adoptar válidamente acuerdos, será necesaria la concurrencia,

al menos, de la mitad de los miembros. Los acuerdos se adoptarán por mayoría simple.

Artículo 29.º El presidente. El presidente de la AACa asume la representación legal de la misma en todos los actos que hagan referencia a su objeto y fines, ejecutando los acuerdos adoptados por la junta directiva y la asamblea general y presidiendo las reuniones de ambas.

El presidente, además de las facultades señaladas, tendrá las siguientes:

- a) Convocar, dirigir y levantar las sesiones de la junta directiva y de la asamblea general.
- b) Proponer el plan de actividades de la AACa.
- c) Ordenar los pagos acordados válidamente por la asamblea general.

Artículo 30.º El secretario. El secretario recibirá y tramitará las solicitudes de ingreso de los nuevos socios, llevará el fichero y el libro de registro de los asociados, realizará los trabajos administrativos y de la Asociación, y levantará acta de las sesiones de la junta directiva y de las asambleas en el correspondiente libro.

Incumbe al secretario velar por el cumplimiento de las disposiciones legales vigentes en materia de asociaciones, el archivo y custodia de la documentación oficial; cursar al Gobierno de Aragón o al organismo a quien corresponda las comunicaciones sobre designación de la junta directiva, celebración de asambleas generales, cambio de domicilio, formalización del estado de cuentas y aprobación de los presupuestos, confección del orden del día de las juntas y asambleas, convocatoria de las mismas, cuidado de los libros de registro necesarios, custodia del sello y documentos de la Asociación y expedición de carnés a los asociados, autorizados con la firma del presidente.

Artículo 31.º El tesorero. El tesorero recaudará y custodiará los fondos pertenecientes a la Asociación, pago de cuotas de los asociados, beneficios obtenidos por publicaciones o actos promovidos por la Asociación y demás bienes o derechos adquiridos por la misma.

Dará cumplimiento a las órdenes de pago que expida el presidente, previa aprobación, en su día, por la asamblea general. Dirigirá la contabilidad de la Asociación, tomará razón y llevará de los ingresos y gastos sociales, interviniendo en todas las operaciones económicas. Formalizará el presupuesto general de ingresos y gastos, así como el estado de cuentas del período anterior, que deberán ser presentadas a la junta directiva para que ésta los eleve a la asamblea general. Dará cuenta a la junta directiva de los asociados que adeuden más de un año de cuota.

Artículo 32.º El vicepresidente. Sustituirá al presidente en los casos de ausencia, enfermedad o vacante, con las mismas atribuciones y facultades que éste.

Artículo 33.º Los vocales. Sustituirán al secretario o al tesorero, por necesidad probada, o asumirán cualquier otra función que establezca la junta directiva.

Incumbe, además, a cada uno de los componentes de la junta directiva, con independencia de los deberes propios de su cargo, las obligaciones que nazcan de las delegaciones o comisiones que la junta pueda recomendarles.

Artículo 34.º Personal auxiliar. El personal auxiliar de secretaría, si lo hubiere, será nombrado por la junta directiva, que acordará, además, su retribución.

TÍTULO III RÉGIMEN ECONÓMICO

CAPÍTULO 4. PATRIMONIO FUNDACIONAL. PRESUPUESTO ANUAL. RECURSOS ECONÓMICOS

Artículo 35.º Patrimonio y Presupuesto. La AACAE carece de patrimonio al constituirse. Todos los bienes de la AACAE figurarán inventariados.

El presupuesto anual no excederá de 6.000 € y la fecha de cierre de cada ejercicio será el 26 de diciembre. Las cuentas de la asociación se aprobarán anualmente por la Asamblea General.

La asociación dispondrá de una relación actualizada de sus asociados, llevará una contabilidad conforme a las normas

específicas de aplicación, que permita obtener la imagen fiel del patrimonio, del resultado y de la situación financiera de la entidad, así como las actividades realizadas, efectuar un inventario de sus bienes y recoger en un libro las actas de las reuniones de sus órganos de gobierno y representación. Los asociados podrán acceder a toda esa documentación, a través de los órganos de representación, en los términos previstos en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal.

Artículo 36.º Recursos. Los recursos económicos para las actividades sociales serán las siguientes:

- a) Cuotas periódicas y de ingreso de los socios.
- b) Los que procedan de bienes y derechos que les correspondan, así como subvenciones, legados y documentaciones que la AACa pueda y decida legalmente recibir.
- c) Ingresos que se obtengan mediante publicaciones, estudios y otras actividades que acuerde la junta directiva o la asamblea general.
- d) Intereses que produzcan los propios ingresos.

CAPÍTULO 5. DISOLUCIÓN

Artículo 37.º Disolución. La asamblea general extraordinaria que, en su caso, acordare la disolución de la AACa, nombrará una comisión liquidadora, compuesta por cinco miembros que se harán cargo de los fondos existentes, para satisfacer las obligaciones pendientes, entregando el remanente, si lo hubiere, a una entidad española legalmente constituida que se dedique a fines análogos.

Ni arte en movimiento ni cine

A pesar de su buena intención, el libro *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, es un trabajo débil

si ha de entenderse este como una investigación especializada. La inconsistencia del texto se debe a que ya desde su mismo título el libro despista al receptor. Suponiendo que el propósito principal del discurso es trazar una trayectoria temática del cine realizado por artistas, el asunto no termina de concretarse en las páginas de la obra de Tejeda. Aunque la premisa inicial es ciertamente sugestiva, es decir, el análisis de la realización de un *cine otro* realizado por artistas que presentara características formales diferentes del cine *canónico*, esta se diluye con rapidez y plantea más preguntas que respuestas.

La estructura de *Arte en fotogramas* está organizada en torno a tres capítulos. El primero de toma de contacto con el asunto; el segundo, la cuestión “artístico-cinematográfica” y el tercero que es un catálogo de bio-filmografías. Hasta aquí, todo normal. Sin embargo, hay varias situaciones dentro de este libro que, como poco, desconciertan al desprevenido lector. En primer lugar el sobredimensionado primer capítulo dedicado a la imagen en movimiento bajo el epígrafe “Arte pictórico, cinetismo y cinematografía”. El autor hace un resumen pormenorizado de los antecedentes del cine y su filiación genética con otros dispositivos de expresión cinematográfica. Así, por las primeras cincuenta páginas (con ciento quince notas) desfilan sucesivamente las sombras chinescas, la cámara oscura, la linterna mágica, el panorama, el diorama, mecanismos ilusorios de movimiento, Muybridge, Marey, Edison y los hermanos Lumière. Esta interminable compilación no aporta nada nuevo al discurso sino que, al contrario, lo laстра superfluamente, máxime cuando hay manuales más adecuados sobre la historia y orígenes del dispositivo cinematográfico. Hasta las últimas tres páginas (77-80) Tejeda no entra en contacto con la supuesta materia de su disertación; por fin, en el apartado “Acercamiento de los artistas al medio cinematográfico” enumera a artistas que son clásicos integrantes de las vanguardias: pioneros como Man Ray, Léger o Breton.

El capítulo II, “El artista y la cámara”, centra

casi todo su interés en la descripción de películas desarrolladas en la órbita de los distintos *ismos* artísticos. De este modo, aparecen citados los experimentos cinematográficos de las vanguardias históricas a través de un proceso lineal y acumulativo. Se hace innegable la importancia que han tenido, por ejemplo, el expresionismo o el surrealismo en la transformación de la imagen cinematográfica y en la estructura narrativa de la filmografía con fines comerciales; o también la apropiación de estrategias artísticas que permearán sucesivamente las producciones durante los años sesenta y setenta del siglo XX. Sin embargo, Tejeda construye su estudio con sucesiones de breves epígrafes que no ahondan lo suficiente y se quedan casi en lo anecdótico. Como muestra, el encadenamiento de las acciones realizadas con respecto a la performance, el documental, la autorreflexión o los “artistas-cineastas-artistas”, el pintor ante el objetivo y la cita de *Le mystère Picasso* de Clouzot para hablar más extensamente de las obras de Norman McLaren.

El último capítulo se compone finalmente de una bio-filmografía (pp. 315-395) elaborada, según el autor, a partir de los contenidos de dos webs: videoartworld.com y eai.org. Esta última, Electronic Arts Intermix, posee un catálogo de artistas poco aprovechado por Carlos Tejeda a los que aludiremos después. Sin embargo, no termina de desaparecer la sospechosa sensación de precariedad y de *cut and paste*. A todo ello hay que añadir que el autor siempre habla vagamente de las “nuevas tecnologías” sin especificar, por ejemplo, si son programas de generación de imagen o de edición no lineal, presentes en la videocreación desde hace algunos años.

No obstante, hay que destacar la dificultad que entraña un trabajo de esta envergadura. A decir verdad y como se puede intuir por el prólogo escrito por Hilario J. Rodríguez, los caminos del cine y el arte han discurrido a veces en paralelo, a veces entrecruzándose. Efectivamente, cine y arte son dos entidades que han traspasado las barreras meramente fenoménicas para convertirse en sucesos universales, cuyas definiciones plantean múltiples problemas ontológicos.

Por esta razón nos parece necesario que sean estudiados en su conjunto. Pero ¿por qué se silencian trabajos tales como los realizados por Bill Viola, Peter Fischli y David Weiss o Shoja Azari? Precisamente a finales de los años ochenta y durante toda la década de los noventa, eclosiona en el ámbito expositivo de manera contundente la videoinstalación que, como en los casos específicos de Matthew Barney (la series *Cremaster* o *Drawing Restraint*) o de Bill Viola (la serie de las *Pasiones*), son ejemplos de una evidente voluntad cinematográfica, quizá al límite de la narración pero *cine otro al fin al cabo*.

Porque de otros realizadores con más que evidentes inquietudes estéticas no se dice nada: ¿dónde está la "artisticidad" de los Stanley Kubrick, David Cronenberg o Ridley Scott? ¿Y los Won Kar Wai o Ang Lee? Tampoco tienen cabida los formidables trabajos videográficos y fílmicos de Michel Gondry, Chris Cunningham, Todd Solondz o Spike Jonze; o los de Sergio Prego, Marina Abramovic u Orlan. Tampoco de animación aparece nada que relacione la importancia que tuvieron en el desarrollo del arte cinematográfico las experiencias de Osamu Tezuka y Walt Disney, cuya máxima culminación es el artista japonés Takashi Murakami y su concepto derivado de los *mass media* y el pop, lo *superflat*.

Es posible que si el autor hubiera dirigido sus esfuerzos en definir con mayor rigor su objeto de conocimiento, en reducir la asimetría del libro mediante la eliminación de lo superfluo y en enfocar su energía en algunas de las muestras contemporáneas de los últimos quince o veinte años, tal vez hubiera dado lugar a un excelente manual para adentrarse en la fascinante y perenne problemática habida entre el cine y el arte.

Una secuencia, ‘The Fifty Faces of Juliet’ por Man Ray

Man Ray conoce a la bailarina Juliet Browner (1912-1991) en 1940, recién llegado, junto a tantos otros, a ese lejano exilio involuntario en Estados Unidos, a raíz de los acontecimientos que acompañaban en Europa a la devastación provocada por la Segunda Guerra Mundial. Cuando los nazis ocuparon París, el ambiente se hizo irrespirable para quienes, como Man Ray, tenían alguna filiación judía. Así, a pesar de esperar hasta el límite de lo seguro, el americano acabó huyendo a Portugal, y de ahí a Nueva York, para establecerse finalmente en California, en Hollywood, la meca del cine, donde se dedicó a pintar y a mantenerse por medio de la fotografía de estudio y de celebridades.

En 1946 se casaron en una doble ceremonia que emparejó también a Max Ernst y a Dorothea Tanning. Los Man Ray estuvieron juntos durante treinta años, hasta que el artista fallece, en 1976.

Las intensas décadas durante las cuales el artista y la bailarina y modelo permanecieron juntos, dieron lugar a interesantes colaboraciones, pues ella fue más que una musa para el polifacético creador. Juliet fue improvisada actriz en sus películas, compañera incansable, modelo para sus fotografías y su obra plástica, y la belleza especial que casaba a la perfección en las casas-estudio-taller que compartieron en ambos continentes, en Hollywood y en París.

De entre todo ello, el **Lu.C.C.A (Lucca Center of Contemporary Art)**, ubicado en Lucca, una bella localidad emplazada en plena Toscana, ha exhibido desde el pasado 13 de septiembre hasta el 6 de diciembre, una buena representación de esa óptima simbiosis, materializada en un compendio de cincuenta fotografías,

cincuenta retratos que Man Ray realiza a Juliet entre 1941 y 1955.

La muestra se sitúa en el marco del festival **LUCCAdigitalPHOTOfest**, que aconteció en la ciudad desde el 14 de noviembre al 8 de diciembre de 2009 y que reunió muestras de artistas de la talla de Richard Avedon o Man Ray, junto a muchos otros de idiosincrasia diversa.



Juliet Man Ray (1948, Man Ray, vintage print)

Sobre todo, ésta ha sido una oportunidad valiosa para admirar la estupenda calidad de las tiradas *vintage* que se han colgado en las paredes de éste que se quiere distinguir como “the living museum” (el museo vivo), según recogen en su *slogan*, ya que aglutan las tendencias más diversas del arte contemporáneo, incluidas las propuestas más recientes, a la par que su espacio se define por su dinamismo y juventud en todos los aspectos. La muestra ha sido comisariada por Janus, uno de los máximos conocedores de la obra del artista americano, y por el propio director de Centro, Maurizio Vanni.

Los retratos de Juliet forman un corpus heterogéneo en cuanto a tamaños,

técnicas, estilos y apariencias, desde el retrato más “al uso”, entendiendo con ello en Man Ray lo técnicamente excepcional y más codificado en cuanto a los cánones del género, hasta aquéllas iniciativas más experimentales en el registro técnico - que, sin embargo, seguirán siendo igualmente excepcionales-, y menos sistemáticas en la apariencia. Muchas de las técnicas que distinguen la producción del artista se pueden catalogar aquí, desde la solarización hasta el coloreado manual del negativo y del soporte, pasando por las más distintas caracterizaciones de su musa en las condiciones más dispares.

Y, después de toda esta “manipulación”, análisis, observación minuciosa acompañada de adiciones, sustracciones, apacible e insinuante intromisión en cada vértice de la musa, Man Ray deja que ésta permanezca igual de inasible, pero igual de sugerente para la mente del artista, que no ha dejado de reinventarla por el simple placer de redescubrirla, una vez más.



Juliet Man Ray (1942, Man Ray, vintage print)

Celebración (elogio) de la escritura.

La Cámara de Comercio de Teruel inauguró en su Sala de Exposiciones el pasado 12 de noviembre (de 2009) "El universo y otras creaciones recientes". Se trata de obras de pequeño formato realizadas por el artista Gonzalo Tena desde octubre de 2008 a noviembre de 2009, que invitan a una contemplación pausada y profunda. Esta exposición está dividida en tres series que se distribuyen por los tres niveles que tiene este espacio expositivo. Es de agradecer la labor que lleva realizando la Fundación Teruel Siglo XXI en la sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio e Industria.

Gonzalo Tena Brun (Teruel, 1950), artista de reconocida fama internacional, compagina la creación pictórica con la escritura y la investigación de obras y autores clásicos. Algunos de sus escritos han sido publicados por el Museo de Teruel como: "Bruegel en la Torre de Babel" (2005). En sus trabajos pictóricos muestra interés por las escenas secuenciadas, las series y la escritura, sus obras nos hablan a través de los textos, los colores y las formas; este pintor se ha aliado con los signos lingüísticos para cubrir la superficie de sus cuadros con una aparente espontaneidad. Cabe destacar la exposición que hizo en la Galería Fernando Latorre de Madrid en el año 2008 "The Relation of Human Nature to the Human Mind", un trabajo sobre la escritura y el pensamiento de Gertrude Stein (Allegheny, Pensilvania 1874 – París 1946), autora que a través de un estilo marcado por repeticiones de palabras había querido traducir a la literatura el cubismo de la pintura abstracta.

Vamos a realizar un recorrido por esta brillante exposición que es un homenaje al arte de escribir:

Serie Góngora.

Tras cruzar el pasillo de entrada y dejar a la derecha la

puerta del Salón Actos, en la planta calle a la izquierda, tenemos la serie sobre Luis de Góngora y Argote (1561-íd1627), poeta barroco y máximo representante del estilo culterano, esta compuesta por dos bloques de piezas enfrentadas, en una pared ocho y en la otra seis. Son cartulinas negras, horizontales a la base de 60 x 22 cm. distribuidas de dos en dos y donde el autor juega en todos los casos con dos palabras en azul en el centro de la composición, estas estructuran la superficie del cuadro, buscando como hacía Góngora la relación que se crea entre ellas. Como dice Gonzalo: “un trabajo que he hecho sobre el nombre y el adjetivo en Góngora, que muchas veces se confunden en su poesía”. Además, todas las piezas constan de dos zonas cromáticas en sus extremos (una de ellas dorada) que semejan ideogramas chinos. Este trabajo esta presidido por un jarrón de cristal azul.

Del diario de León Bloy.

Subimos unos peldaños y contemplamos la segunda serie “Del Diario de León Bloy”. León Bloy (1846-1917) escritor francés de novela y ensayo, a partir de 1889, se convierte en un escritor muy prolífico, ya que escribió casi un libro por año, entre ellos su diario en el que anotaba hasta los más pequeños sucesos. El propio Gonzalo Tena indica que este trabajo lo ha realizado a la manera del diario de León Bloy, cada día trabajaba y en vez de anotar pintaba. En la exposición hay doce piezas de esta serie, son obras verticales a la base de 25 x 85 cm., realizadas sobre PVC negro, aquí las inscripciones ya no son dos palabras sueltas, o enfrentadas, sino dos, tres o cuatro palabras seguidas y en otra lengua (francés). En esta serie los ideogramas han evolucionado y se han integrado en una sola zona cromática de forma alargada y sinuosa que se encuentra situada sobre las frases, sentencias, inscripciones ... Algunas piezas de esta serie pudieron verse en la Galería Aragonesa del Arte de Zaragoza el pasado mes de junio de 2009, Alejandro J. Ratia sugería “que evocaban a un cactus por las pequeñas formas nacientes del tronco vertical”.

La creación del universo.

Continuamos nuestro recorrido/ascensión, subimos cuatro o cinco peldaños y llegamos al espacio superior. Espacio superior y principal por dos motivos, por la ascensión en la sala y por la obra en ella situada “el alma de la exposición”, según el propio autor. En una especie de evolución/creación/recreación del Universo las palabras se han convertido en una autentica historia “a partir de un texto de un filósofo sobre la creación del mundo”. La caligrafía toma entidad y otra vez sobre fondo negro vemos un texto imitando a la Piedra Rosetta, mejor dicho, el “artista/caligrafo” crea su propia Piedra Rosetta (el pasado 8 de diciembre Egipto exigía al Museo Británico que autorizara el regreso de la Piedra Rosetta a su lugar de origen, 208 años después de que soldados del Reino Unido la sacaran del país). Una peculiar Piedra Rosetta que no será tallada por su cincel, sino que será trazada con un corrector de tipografía (types) blanco, creando una escritura blanca como forma de cubrir la superficie de la obra. Al igual que en la original aparecen, tres caligrafías distintas. La serie consta de 31 piezas ordenadas a la altura de la vista (a modo de friso) cada una de ellas de 30 x 30 cm. Con fondo negro sobre el que el types en este caso en vez de borrar/negar escribe/afirma. Podemos situar esta obra en la misma línea de algunos trabajos de Cy Twombly (1929) quien creo un lenguaje pictórico propio que se aproxima a la escritura y sus calidades.

Quiero terminar con la trascipción del fragmento de texto con el que Gonzalo Tena encabeza esta obra:

“A partir de un texto de un filosofo he querido hacer una interpretación libre de una escritura en la que se mezclan el pensamiento científico y el filosófico. Mi idea era intentar demostrar que el lugar ideal para esta mezcla sería el lugar del arte.

Un lugar privilegiado en el que todos estamos”.

La naturaleza del pintor

Dentro del centenario del nacimiento del pintor aragonés Luis Marín Bosqued (Aguarón, Zaragoza 1909 – Zaragoza 1987), y en el marco de los actos conmemorativos de los setenta años de la finalización de la Guerra Civil Española y la revisión historiográfica del exilio político español, en la exposición que acontece entre diciembre y enero de 2009 y 2010 en el conocido como *Cuarto Espacio* de la Diputación de Zaragoza, podemos disfrutar de la exposición *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de l'Hotellerie*. La obra de Luis Marín Bosqued procede fundamentalmente del Museo Marín Bosqued de Aguilarón y del Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón, y es complementada con una muestra de la obra de su hijo el arquitecto José Luis Marín de l'Hotellerie (Zaragoza, 1932). De esta forma, el conjunto nos permite valorar la continuación generacional habida entre estos dos pintores aragoneses como un ejemplo de acogida profesional de las tendencias y lenguajes conformados a lo largo del siglo XX.

Como es el caso de Ramón Gaya Nuño por ejemplo, Luis Marín Bosqued fue un pintor académico del siglo XX, esto es, profundamente entregado y preocupado por la pintura en tanto que oficio. Casi podríamos afirmar que, al margen de los estilos cultivados, inició su carrera en la década de 1930 aunando las temáticas tradicionales de la pintura, sobre todo de los viejos maestros españoles, con las técnicas y lenguajes desarrollados

en Europa a finales del siglo XIX, tal y como apreciamos en la impronta cezanniana de algunos de sus desnudos, especialmente los delineados sobre papel con fuerte trazo, encerrando y delimitando de manera ingresca la idea pictórica. Bajo este mismo sentir desarrolla otros géneros clásicos, fundamentalmente los retratos y los bodegones, los cuales enfrentan abiertamente con la objetividad el *pathos*, la *psyche* y la individualización, incluso bajo un talante taxonómico propio de su profesión docente, comprobable de manera notable en sus estudios de indígenas. Esta traducción estilística de unos géneros a otros contagia los dos ámbitos de la fenomenología hasta alcanzar la animación de los objetos dentro de sus propios campos semánticos, desarrollados en estanterías que duplican las secuencias de un Sánchez Cotán o de un Felipe Ramírez; y los desnudos, aunque con ellos comparten algunos retratos una distinción técnica de género propia del idealismo ingresco, sobre todo los femeninos, con sus grandes ojos negros almendrados que dotan a los rostros -y por extensión a las figuras al completo-, de una condición de máscara que bien nos podría referir a la naturaleza de la pintura misma y su capacidad de imitación formal frente a la arbitrariedad de las relaciones del signo lingüístico y sus referentes.

Tal y como apunta el comisario de la exposición, el doctor y profesor Jesús Pedro Lorente Lorente, los fondos son planos, remitiendo a aquellos de los bufones de cortes de Velázquez que tanto encandilaron a Manet, aunque también las figuras quizás sean trabajadas como superposiciones de planos, eliminando el simulado volumen miguelangelesco, y la materialidad real de la pintura en beneficio de lo que él cree ser objeto de la pintura: la imagen. Todos los cuadros abordan así y en última instancia el tema de la pintura misma, y ahí donde deja de estar presente, en su paréntesis de ficción tan sólo puede aparecer la nada, los ojos almendrados de los rostros femeninos, frutos de modelos por antonomasia.

Por ello Marín Bosqued no tuvo ningún reparo en recurrir a los medios de reproducción mecánica que eliminan la singularidad de la obra de arte en sus “bodegones-homenaje” (a Picasso, a Manet, a Durero...), “citando” pinturas maestras fotografiadas en antiguos libros de arte abiertas casi al azar y luego representadas de nuevo mediante la pintura

para devolverles la singularidad perdida, hasta el punto de no poder, nosotros los espectadores, leer los títulos de los lomos. No ocurre lo mismo con la firma de Marín Bosqued que verifica la pintura-cáscara fuertemente simulada en su *Bodegón con copa de huevos* de 1972, ícono al que también recurre su hijo en alguna de sus pinturas fantásticas y de iconografías surreales. El tiempo no transcurre (algo que también comprendió su hijo en *El Padre Tiempo*, 1983, referencia alquímica al propio oficio de la pintura), y en ocasiones puros encendidos en el centro de los bodegones quieren determinar el instante que la pintura es incapaz de mostrar por su misma función monumentalizadora, así como la presencia del mismo autor. “¿Cómo representar?”, “¿cómo dejar constancia de nuestro aliento?” podría constituir una pregunta críptica. Pues bien, enciéndanse un cigarrillo y píntenlo.

Esa misma intemporalidad queda a veces reflejada en los fondos neutros a modo de extensiones velazqueñas de pureza pictórica sobre el que cuelgan en vertical los objetos, como es el caso de *Bodegón con Pipa* de 1975, cuyo efecto se acerca más a las ilusiones del extremo realismo de los *quod libets* decimonónicos que a la solidez de los bodegones tenebristas, aunque rescate de todas estas modalidades ciertos contenidos que, en lo referente al propio proceso creativo, hemos intentado aquí discernir parcialmente. Y en esta cuestión encontramos también cierta continuidad en la pintura fantástica, detallista y miniaturista de José Luis Martín de L'Hotellerie, inspirada en buena medida en las disparidades de El Bosco, así como en la tradición de los surrealistas encontrados en México en torno a la revista *DYN*: Remedios Varo, Leonora Carrington, la figuración espectral de Wolfgang Paalen, la iconografía popular y fantástica de Benjamín Péret, de Eugenio Granell, la máscara de Octavio Paz, además del detallismo figurativo de Frida Kahlo, etc., aunque también vislumbramos la impronta de Dalí, Max Ernst y las arquitecturas metafísicas de De Chirico. Las rupturas de los fondos ahistóricos pictóricos como *El Padre del Tiempo* (1983) o el trasfondo existencial y alegórico de *Frente al mundo* (1978) así lo demuestran.

Sin embargo, resulta difícil hablar de contenidos y figuraciones surrealistas en L'Hotellerie. Su necesidad de construcción de un nuevo conjunto vital no parte de la disolución contemporánea de la unidad

cognitiva de la realidad, sino de la disolución del mismo lenguaje mimético de la pintura en diversas corrientes vanguardistas que han osado cuestionarla. Su iconografía responde a lo que en la documenta de Kassel de 1972 se denominó “mitologías individuales” en tanto que, tal y como las desarrolla teóricamente Simón Marchán Fiz, recomponen desde el individuo artista los límites del arte a partir de un desarrollo muy kantiano. Desde su instinto constructor de arquitecto establece los embaldosados en damero y las arquitecturas cartesianas hasta reconstruir por entero el mundo ficticio de la pintura, desolado por aquello que queda tras las máscaras de su padre Luis Marín Bosqued. Los dos son profesionales conscientes de los límites de su materia. Ambos están profundamente imbricados porque la realidad pictórica no es la de la física objetiva, sino la de la imagen pictórica. La pintura del padre ya ha tomado conciencia de su propia naturaleza y reconstruye un mundo meramente virtual. El realismo de la pintura, tras la experiencia de la década de 1920 y las conclusiones que alcanzó Franz Roh por entonces con su “post-expresionismo”, ya no pudo ser el mismo. Su realidad se tornó mágica en ese proceso de reconstrucción y recuperación tras la disolución vanguardista de sus elementos, sólo que en ese momento tenía que hacerlo al lado de los más importantes avances fotográficos, del cine y de la lingüística, es decir, de los paréntesis, las escisiones y demás relaciones arbitrarias propias del lenguaje pero no de la pintura. Por esta razón no podemos leer los lomos de los libros representados en los bodegones de Marín Bosqued como podríamos hacerlo en un *quod libet* decimonónico o en una fotografía. La pintura finaliza en su propia niebla, opuesta siempre a la exactitud mecánica porque aquélla sólo representa el ojo humano. Cuando vemos una obra contemporánea, los campos semánticos y sus contenedores institucionales artísticos se establecen mediante nuevos mecanismos alternativos. Por el contrario con Marín Bosqued las conchas se agrupan con las conchas, los huevos con los huevos, las reliquias con los santos, a excepción de una mano hagiográfica cortada que establece el nexo entre la realidad del pintar y el objeto pintado, la mano que apoya por algún lugar del lienzo el cigarrillo que Bosqued aspiraba al proceder.

“... un trozo aislado de la realidad”

20 años después de la caída del Muro ¿volvemos al arte político?

Hace ya algunas semanas a esta misma hora, me encontraba asomada a un balcón de una construcción industrial algo decadente en un viejo almacén de la zona portuaria de Estambul, megalópoli de casi 17 millones de habitantes donde el colectivo curatorial de origen croata *What, How & For Whom* habían organizado la undécima bienal basándose en un tema musical del segundo acto de *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht: *¿Qué mantiene la humanidad a flote?*. Tras visitar bienales en otras ciudades con ambición de ser centros generadores de cultura y escaparate de lo que ha de denominarse arte hoy en día, la bienal de Estambul^[1] se presenta como una variopinta muestra de arte con posicionamiento claramente político, exponiendo una visión distinta a lo que estamos habituados a ver, desde las resistencias del arte, es decir, una reflexión -bastante valiente en mi opinión- sobre temas que ataúnen a contextos sociales y políticos de ambos lados del Bósforo. Las comisarias Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic y Sabina Sabolovic, procedentes de Zagreb, plantean una muestra expositiva en la que se plasma las luchas de poderes internos que existen en las zonas periféricas de la bienal, tanto de Europa del Este como de las zonas más próximas de Asia^[2], explorando el territorio en el que se encuentran desde una perspectiva local a pesar de pertenecer a un mundo del arte globalizado. En cuanto a las sedes elegidas, se optaron por

antiguos edificios de uso industrial (*Antrepo nº3* en la zona aduanera o el antiguo almacén de tabaco) donde la diafanidad característica de estas instalaciones es perfecta para la exhibición de obras de arte contemporáneo. Por el contrario en la tercera sede, la antigua escuela griega, se expusieron obras utilizando el espacio sin transformación alguna, donde las diversas piezas hacen alusión directa a la censura de la información como elemento de manipulación política y social, destacando entre las obras más significativas el colectivo artístico de origen palestino *decolonizing.ps*[\[3\]](#) que exponen su proyecto *Returns* como una reflexión funcional y conceptual desde un punto de vista social, político y cultural sobre el uso futuro de las instalaciones y espacios liberados en las áreas militarizadas por los israelíes en la franja de Gaza.

Sorprende, cuanto menos, cómo en la bienal turca se invitaron a artistas activistas de los años cuarenta y setenta en diálogo con creadores actuales que ponen en cuestión cómo el capitalismo liberal que sustituyó al socialismo ha sido una opción no siempre deseada ni positiva, criticando del mismo modo el comunismo, y creando un entramado de reflexión sobre injusticias sociales y políticas. Un ejemplo de esta actitud es el caso de las obras de los años sesenta enmarcadas en la nueva figuración de Marwan o las obras de los años setenta de Vyacheslav Akhunov[\[4\]](#), que utilizan y modifican la iconografía de la propaganda socialista leninista para sus collages de indudable contenido político[\[5\]](#), o la intimista instalación a modo de libro del mismo artista en la que centenares de cajas de cerillas apiladas y limitadas por un espacio definido -un metro cuadrado- aluden a una serie de cuestiones irónicas sobre los aparatos ideológicos, plasmando en el interior de dichas cajas, centenares de miniaturas de dibujos y planos tomados de revistas y archivos del artista desde 1976 hasta 1991, plasmando así los límites de la propaganda soviética.

Sin duda se trata de una reescritura de la historia, tal y como se hizo en la última Documenta de Kassel con la presentación de artistas conceptuales de los años 70[\[6\]](#). Por

otro lado en relación a los artistas más jóvenes, no puedo dejar de mencionar la inquietante mezcla de periódicos y reproducciones de pinturas clásicas del arte europeo en los collages con hologramas del artista iraní Jinoos Taghizadeh[7], donde plantea la dialéctica entre las promesas de revolución y la represión existente en composiciones llenas de alusiones a la cultura occidental con un incisivo simbolismo subyacente. Pero en la Bienal de Estambul no sólo se han exhibido obras de carácter político, también hay piezas que hacen referencia a cuestiones feministas y de género, como el video de la artista turca Cana Senol[8], que proyecta la imagen de dos senos de los que gotea la leche materna como alegoría de la instrumentalización del cuerpo femenino en una sociedad opresiva hacia la mujer. Otro de los temas tratados son los espacios en transformación en zonas conflictivas como la obra del artista palestino Wafa Hourani[9], que realiza una instalación conmovedora donde se visualiza a modo de maqueta el modus vivendi de un pueblo sometido a las “reglas del juego” israelíes.

El enfoque político y la actitud crítica frente al sistema capitalista es el mayor punto de divergencia entre las últimas bienales celebradas en Europa (Venecia, Kassel, Münsten, Lyon o Sevilla) y las realizadas en Asia (Singapur, Shangai, Sydney, Yokohama o Delhi), en las que se hace evidente una perspectiva mucho más geopolítica puesto que la ciudad y la nación donde se celebran influyen decisivamente en el enfoque de análisis de la temática planteada, quedando plasmada la cartografía de las diferencias en el arte contemporáneo. Se trata, sin duda, de un posicionamiento ambicioso, puesto que la perspectiva política del arte, tan denostada en los últimos años, parece volver con más fuerza dadas las circunstancias sociales y políticas de crisis mundial en las que nos encontramos inmersos.

A diferencia de esta actitud fuera de los cánones establecidos en el arte occidental que encontramos en ‘bienales periféricas’, existen otras bienales con planteamientos

curatoriales bastante pueriles donde los temas son tratados de un modo superficial sin incidir en conflictos que subyacen en los contextos en los que se encuentran. Tal es el caso de la Bienal de Lyon[\[10\]](#), donde el tema *El espectáculo de lo cotidiano* queda difuminado en la división excesiva en subtemas que intentan dar un eje argumental a una exposición que deja en evidencia el triunfo del concepto del arte como bien de consumo, prevaleciendo el factor estético sobre otras consideraciones. Ello no impide que, a manera de ejercicio tranquilizador de las conciencias, aparezcan algunas obras en las que son visibles pequeñas señales de corte social y político como *What is Democracy?* del austriaco Oliver Ressler o *The Good Life* del colombiano Carlos Motta. Pero en general se podría afirmar que en la bienal de Lyon prevalecen obras con intención conceptual y estética postmoderna carentes de reflexión crítica. De este mismo talante se han celebrado bienales en otras ciudades del mundo donde se plantean temas en los que se echa de menos poner el dedo en la llaga y afrontar una realidad actual que no es la más optimista, incluso se llega a percibir la ausencia de cualquier indicio de discurso[\[11\]](#), como destacan algunos críticos en el caso del Arsenale y el Palazzo delle Esposizioni en la última bienal acontecida en Venecia. Para una parte de la opinión especializada, estos acontecimientos expositivos se han convertido en mero *Fast food* cultural, por lo que quizás habría que plantearse cuál es su función, dado que las numerosas ferias de arte contemporáneo ya cubrirían el ámbito comercial relacionado con el mercado artístico.

A día de hoy se celebran 140 bienales en el mundo, surgen como setas en un panorama bastante prolífico para el arte actual, consagrando a artistas que luego funcionan bien en el mercado, pero realmente estos espectáculos mediáticos que plasman la globalización del arte, ¿transmiten de manera adecuada lo que es su esencia hoy? El arte ha evolucionado del objeto al concepto y de éste al proceso, y en casos como en la bienal de Estambul también a la instrumentalización de la reflexión

política, social y cultural, por ello es interesante observar cómo en el mundo occidental asistimos a un aumento exponencial de la celebración de estas macro exposiciones que quieren ser adalid de una horizontalidad democrática del arte pero que realmente esconden una jerarquía vertical innegable. Prueba de este hecho es que son pocos los comisarios que dirigen estos eventos, dándose incluso la circunstancia de que algunos de ellos repiten protagonismo en diferentes bienales, como si se tratase de dirigir grandes empresas de las que ya conocen sus engranajes y su funcionamiento. Tal es el caso de Hou Hanru, actual comisario de la bienal de Lyon, que fue comisario de la Bienal de Venecia en el 2003 y de la Bienal de Estambul en el 2007, un profesional de reconocido prestigio por crear escenografías y hacer del arte un espectáculo, que no deja indiferente a quien visita dichas sedes donde de un modo algo caótico suele combinar obras de muy diferente carácter y tendencia.

De hecho puede afirmarse que se observa cierta uniformidad en el arte occidental donde ya no se aprecia la dialéctica entre la periferia y los centros, sino que ha sido sustituida con frecuencia por la implantación de un modelo homogéneo impuesto por un grupo de comisarios que tan apenas ahonda en historias o reflexiones locales, tal es el caso de la trienal de Chile donde se adapta el modelo europeo sin tan apenas realizar aportaciones propias del contexto local. A diferencia de esto, la bienal de la Habana[12] una organización que tiene como objetivo crear auténticas obras de denuncia social urbana y del medio ambiente, así como el caso del colectivo mejicano Nuevos Ricos que expusieron su *Franquicia Pirata*, una montaña de discos que los asistentes podían tomar prestados y copiarse libremente, así como la obra *Phathological beauty* donde el argentino Martíndi Girolamo realiza una feroz crítica a la anorexia y a las consecuencias de la sociedad de consumo. Por otro lado, existen eventos como la Bienal de Venecia[13] que ha sido fuertemente denostada por haber pasado sin pena ni gloria por una serie de artistas, algunos de ellos consagrados, teniendo casi como

objetivo principal hacer hincapié en una distribución equilibrada de los diversospaíses participantes, en una ceremonia de exaltación de la cultura nacionalista (todos los países tienen su pabellón y su representante) que tanto nos recuerda a las exposiciones universales decimonónicas., en un medio político y social bien diferente, se presenta a sí misma como un ‘foco de resistencia’ alternativo a este grupo hegemónico, en el que se deja entrever una actitud bastante activista, tal es el caso del grupo ATSA (asociación terrorista socialmente aceptada),

Otro hecho a destacar, tal y como denunciaban las comisarias croatas al inicio del catálogo de la bienal celebrada en Turquía, es el reparto desigual entre la producción y la promoción en este tipo de eventos. Como demostración de lo afirmado, en la parte alta de una de las sedes expositivas, el almacén de tabaco, se expuso las estadísticas y la distribución del capital invertido en dicho evento, poniendo de manifiesto cómo tan sólo el 1 % de la inversión repercutía directamente en los artistas participantes, con ello lograban no sólo poner el énfasis en el proceso sino que también les servía de denuncia del sistema de marketing y mercantilización del arte, así como de la repercusión desigual de su economía cultural.

Una última observación. Como fenómeno característico de la última década asistimos al fenómeno de la bienalización como efecto del capitalismo cultural deslocalizado, en el que se han multiplicado los centros del arte y la producción cultural. Las tendencias que marcan el mercado artístico y la industria cultural, subyugadas y dominadas por la cultura del espectáculo (como el resto de esferas sociales), nos lleva a la celebración de grandes bienales donde el arte se convierte en un atractivo turístico y cultural de primer orden, generador de un importante flujo económico, en espacios de capacidad ingente donde se retoma una estética decadente del *cutre lux* que tan postmoderno nos resulta a la vista. Algo que ya afirmaba el crítico Javier Montes [\[14\]](#) cuando aseguraba que

éstas se habían convertido más en una *diversión parquetematizada que en verdaderos espacios de reflexión*[\[15\]](#).

Tal vez como consecuencia de nuestra sociedad de bienestar y de la globalización ha surgido un modo de exhibir el arte más cercano a la feria que al museo, aunque también en el museo observamos esta *espectacularización*, con gran contenido de marketing de la ciudad que la acoge y donde se convocan fastuosas fiestas de inauguración donde se mezclan patrocinadores públicos y privados que no preguntan de dónde viene el dinero y que a duras penas mantienen a flote una bienal que promociona un arte carente de reflexión en problemáticas sociales o culturales, centrándose en lo que se viene a denominar la cultura del entretenimiento.

En esta línea crítica, Alfonso Armada[\[16\]](#) expone que *cabe preguntarse si la crisis que ha venido a despertarnos de la lasitud puede servir de acicate: que el arte alumbe tiempos sombríos*[\[17\]](#). Es posible que con la crisis mundial y la pérdida de fe en el sistema, el arte vuelva a recuperar su función social, moviéndose entre la economía, la cultura y la geopolítica, entre la vida y la esencia del arte mismo. Tal vez el arte nos ayude a visibilizar hoy más que nunca la necesidad de reinventarnos y ver la realidad de una manera diferente. Al menos alguna de estas bienales sí lo consigue (la de Estambul, por supuesto).

[\[1\]](#) [11ª Bienal Estambul.](#) 12 sept. – 8 nov. 2009 Curadoras: What, How & for Whom / WHW

[\[2\]](#) El 22 % de los artistas de la Bienal son de Oriente Medio y el 14% de Europa del Este.

[\[3\]](#) Decolonizing.ps: Sandi Hilal, Alessandro Petti y Eyal Weizman, *Returns*, 2007.

[\[4\]](#) heslav Akhunov. M², 2007.

[\[5\]](#) Vyacheslav Akhunov, *Leniniana*, 1977-82.

[\[6\]](#) Bader, Joerg. "¿Qué mantiene viva a la humanidad?" *Lápiz*, nº 257, pp 77-81,

- [7] Jinoos Taghizadeh, *Rock, Paper, Scissors*, 2009
- [8] Cana Senol, *Fountain*, (2000)
- [9] Wafa Hourani, "Qalandia 2067" (2008)
- [10] 10ª Bienal de Lyon 16 sep. 2009 – 3 enero 2010
- [11] Álvarez Reyes, Juan Antonio. "Venecia, un dique seco" ABCD nº906, junio 2009. p 30
- [12] 10ª Bienal de La Habana 27 marzo – 30 abril 2009
- [13] Bienal de Venecia 2009 53a Expos. Internac. de Arte 7 junio – 22 nov. 2009
- [14] Javier Montes (Madrid, 1976) es escritor, traductor y crítico de arte. Colabora regularmente en *Revista de Libros* (para la que coordina la sección de Arte y Estética), *ABC Cultural*, *Revistas de Occidente*, *Claves de Razón Práctica*, *Letra Internacional*, *Arquitectura Viva* y "El Viajero" de *El País*.
- [15] Montes, Javier. "El ocaso de las bienales", *ABCD*, suplemento cultural del periódico *ABC*, nº 905, junio 2009.
- [16] Alfonso Armada, nacido en Vigo en 1958, escritor de numerosos libros y crítico en los diarios *Faro de Vigo*, *El País* y *Abc*. Ha cubierto el cerco de Sarajevo, el genocidio de Ruanda y eventos de toda índole en países africanos como la República Democrática del Congo, Liberia, Angola, Mozambique, Sudán o Somalia, y era corresponsal en Nueva York cuando se produjo el ataque contra las Torres Gemelas
- [17] Armada, Alfonso. "La crisis como catarsis", *ABCD*, suplemento cultural del periódico *ABC*, nº 907, junio 2009.
-

Arte contra la violencia de género: domesticadas, las taradas

A finales de la década de los sesenta del pasado siglo los estudios de género, la teoría feminista y la reflexión artística establecieron un nuevo marco conceptual para el cuestionamiento del orden patriarcal establecido. Más allá del peso de la tradición masculina en la pintura y la escultura, los nuevos medios de expresión artística, tales como la fotografía, el vídeo y la performance, propiciaron la participación activa de la mujer en el mundo del arte.

Conscientes de las enormes desigualdades entre hombres y mujeres y tras los primeros análisis de la violencia de género en los textos feministas a partir de los años setenta, las

artistas nacionales e internacionales emprendieron la exploración del propio cuerpo, un cuerpo que expresaba libremente su autodeterminación y que se convertía no sólo en herramienta artística, sino en instrumento político.

Este autoconocimiento del cuerpo y de la sexualidad femeninos implicaba también una visibilización de la violencia que dicho orden patriarcal ejercía sobre el cuerpo de la mujer en las más diversas formas, como bien mostraron creadoras como Ana Mendieta, que fue pionera en el estudio y práctica de la apropiación del cuerpo femenino y la visibilización de la violencia de género en obras como *Rape Scene* (1973), performance en la que ella misma encarnó a la víctima de una violación, la recientemente desaparecida Nancy Spero, quien denunció, desde el activismo político, la violencia que han sufrido las mujeres a lo largo de la Historia en los diferentes conflictos bélicos, como se observa en *Torture of Women* (1976), además de Yoko Ono, Judy Chicago, Carolee Schneemann o Paula Rego, entre un largo etcétera de mujeres artistas de primer orden.

Lejos de ser una vía agotada, la realidad social de la mujer hace inevitable e imprescindible continuar tratando dichos temas y por ello han recogido el testigo de las artistas de la década de los setenta Cindy Sherman, Nan Goldin, Kiki Smith, Beth Moysés o Eulàlia Valldosera, por citar sólo algunos nombres.

La Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza, dentro de su amplia oferta de servicios de atención integral a la mujer, organiza con motivo del 25 de noviembre, Día Internacional contra la Violencia de Género, un programa de sensibilización ciudadana que se ve complementado desde el año 2004 por una muestra dedicada a dicha cuestión en la Sala Juana Francés, espacio expositivo situado en la planta calle de su edificio. La fuerza e inmediatez con las que el arte es capaz de interpelar al espectador y hacerle partícipe de las luchas sociales resultan especialmente eficaces cuando el fin que se persigue es concienciar a la ciudadanía de que la erradicación de la violencia de género es responsabilidad de todos y todas.

A las muestras de diseño gráfico (fotografía, cartelismo, tipografía, ilustración y recursos literarios), en las que han participado artistas consagrados y noveles, se unieron el proyecto fotográfico de Soledad Córdoba, *Ingrávida* (18 de noviembre de 2005-5 de enero de 2006), en el que el cuerpo de la artista recibía pasivo el maltrato en forma de metafóricas plumas, ramas o ventosas que succionaban su sangre, o el recuerdo a través de la fotografía y el vídeo de la performance *Diluidas en agua* que Beth Moysés llevó a cabo en el Recinto de Expo Zaragoza 2008 el día 11 de julio (24 de noviembre de 2008-4 de enero de 2009), autora que colabora en sus acciones con víctimas de la violencia de género para recrear un universo femenino en el que transciende la experiencia estética para convertirse su obra en una denuncia de esta lacra social.

El pasado 24 de noviembre, las encargadas de homenajear a las víctimas mortales de la violencia de género en 2009 en la Sala Juana Francés han sido las tAradas, colectivo artístico conformado por Mariaema Soler y Marta Fuertes, con la inauguración del proyecto multidisciplinar *domestica-das*, que podrá visitarse hasta el 8 de enero de 2010.

El colectivo artístico las tAradas se consolida en 2007 a partir de la colaboración de ambas autoras en sus proyectos individuales, dada la práctica de una estética, técnica y temática comunes. Sus creaciones se inscriben en el marco del arte gráfico, entre lo manufacturado y la atención al detalle propios de la artesanía y la elaboración conceptual del arte contemporáneo. Del mismo modo, el dibujo comparte espacio con los nuevos medios, tales como vídeo, instalación, fotografía o sonido.

El nombre de las tAradas hace referencia a una línea de trabajo distendida y sarcástica que busca, a través de la sutileza y la sencillez, un análisis social que parte siempre de la autocritica. Reflexionan acerca de los rígidos códigos de comportamiento que impone la sociedad y, para ello, parten del estudio de su propio cuerpo, de su identidad y de su día a día, desmitificando roles y rompiendo la barrera entre el espacio público y el privado al representarse a sí mismas en las situaciones cotidianas más inverosímiles. El

sexo, el cuerpo y la intimidad del hogar interpelan a unos/as espectadores/as que llegarán a formar parte fundamental de la obra de arte.

Se entiende como doméstico el espacio del hogar, el microcosmos que habitamos y que nos proporciona seguridad y comodidad. Sin embargo, como bien explicó el proyecto multidisciplinar itinerante *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (Sichel y Villaplana, 2005), esa aparente protección puede mutar en aislamiento y coacción y, así, el amor inicial se torna en patológica domesticación femenina que aleja a la mujer del mundo real y convierte el “hogar romántico” en el contexto ideal donde ejercer la violencia de género que, en ocasiones, tiene como resultado un fatal desenlace. Y es que ha de tenerse en cuenta que “doméstico” procede del latín “domus-i”, que no tiene otro significado que “dueño”. El título que las tAradas dan a esta acción-exposición, *domestica-das*, introduce a través del guión una necesaria pausa para reflexionar acerca de aquellas relaciones destructivas que, en el ámbito de lo privado, acaban con todo atisbo de autoestima y ejercen, a través de la violencia de género, la dominación física, mental y espiritual de la mujer.

El fenómeno de la “domestofobia” o miedo o rechazo al hogar, que Louise Bourgeois encarnó en sus *femmes maison*, queda recreado en la Sala Juana Francés a través de pinturas murales realizadas con maquillaje que reproducen mujeres reales. Inocentes, resignadas o llenas de dudas, quedan suspendidas en los silencios de su cotidianidad y sus cuerpos se desdibujan en la soledad del hogar, indefensas, paralizadas, alienadas. Han asumido los roles establecidos y, por ello, su identidad propia va diluyéndose como el maquillaje que ha conformado lo que deben ser, la mujer que, en nombre de la tradición y el buen gusto, le han obligado a ser. Sus ojos cerrados indican que se ha producido lo inevitable (o quizá no): su perfecta domesticación.

Sus transparentes siluetas cobijaron el 24 de noviembre la acción homenaje a las mujeres muertas por violencia de género en 2009, cómplices de su sufrimiento. El centro de la Sala,

iluminado por la luz de las velas, fue el lugar elegido para que los/as asistentes colaborasen con las artistas en la elaboración de un mural en el que una corona de flores en forma de corazón, funerario símbolo de un “amor” que, en lugar de generar nueva vida, acaba con ella, fue rodeada por unas muñecas en representación de cada una de las víctimas. Dichas muñecas reproducen la imagen de las propias artistas que, de este modo, se ponen en el lugar de las víctimas. La empatía es el mejor homenaje y el mejor instrumento para la toma de conciencia ante la violencia de género. Día a día, las flores naturales van perdiendo su frescura, se secan, en un sutil y evocador recuerdo al amor marchitado, muerto.

Cierre y complemento del proyecto es *Segunda piel*. La acción de las tAradas registrada en vídeo muestra la difícil lucha de las artistas, dentro de una misma prenda de vestir, como si de una segunda piel se tratara, por continuar sus caminos. Esa prenda les obliga a estar unidas por la espalda de modo que, si la una avanza, la otra es arrastrada irremediablemente, consecuencia de las relaciones de pareja desgastadas. Pero, finalmente, los vínculos dañinos se rompen, como se ve en el vestido desgarrado que pende, frágil, en un lateral de la Sala. Es entonces cuando se puede emprender un camino propio en libertad, llamada a la lucha por la vida, porque empezar de nuevo es posible.

Exposiciones como *domestica-das* acercan al espacio público una trágica realidad que nunca ha pertenecido al ámbito de lo privado. Con el firme compromiso de toda la sociedad, las mujeres que viven o, mejor dicho, que sobreviven silenciadas en sus hogares abrirán de nuevo sus ojos al mundo que les está esperando.