

V Premios Ahora de Artes Visuales

El V Premio Ahora de Artes Visuales, como es sabido, se entrega cuatro veces año, coincidiendo con cada solsticio y equinoccio. El acto se celebró el viernes 25 de septiembre de 2009. Premio que mantiene, por lógica, la misma línea, en el sentido de ser un premio dentro de la sociedad civil, tanto del mismo colectivo fundador desde el I Premio hasta los premiados, en ambos casos dentro de las artes visuales.

Pero antes de ofrecer la lista de los premiados parece oportuno comentar el lugar, que se celebró en el Mesón Peña los Pinchos, situado en la calle Nuestra Señora del Agua, número 4, el mismo espacio que comenzó hace un año la entrega del Premio Ahora de Artes Visuales. Antes de ser Mesón fue la discoteca Golf Club, de 1994 a 1995, aunque con posteridad también se celebraron combates de boxeo durante unos meses, de manera, como curioso detalle, que todavía queda la sugerencia del cuadrilátero, justo donde está el espacio acotado para los cantantes. A partir de 1995, hasta el presente, es Mesón Peña Los Pinchos, que tiene un aroma fiel reflejo de su trayectoria, con fotografías de guitarristas, cantantes de flamenco y *vedettes*. Basta ver, por ejemplo, a Julián El Extremeño, Nora Montiel, Ana Gallardo o Paquito de Guadix. También figuran cuadros abstractos de Perico Fernández, del año 1993, que fuera campeón mundial de boxeo, y numerosas copas ganadas al balompié por los socios de la Peña los Pinchos. Para el indescriptible recuerdo la imagen de la Virgen del Pilar y debajo El Quijote a caballo.

Reunido el colectivo se decidió premiar a título póstumo al escultor con magníficas instalaciones Carlos Ochoa, al pintor José Luis Gamboa por toda una trayectoria artística, a la pintora Popi Bruned, que, además, simboliza un signo de modernidad enlazado con aquellas extraordinarias mujeres de

los años veinte y treinta, a la fotógrafa Cecilia de Val, intachable representante de los jóvenes artistas que emergen en Zaragoza, y al maestro serígrafo José Bofarull, que ha trabajado como tal con numerosos e importantes artistas.

En tan singular espacio se entregó el Premio, con numerosa asistencia de artistas y personas afines. Todo comenzó mediante una cena animada con sangría, auténtica marca de la casa, y antes de comenzar el último plato, costillas de cordero a la plancha, cantaron Julián El Extremeño, centrado en la canción española, y Nora Montiel, con canciones muy bien seleccionadas desde la época del Dúo Dinámico, la cual, como es norma, sacó a bailar y habló con el público. Tras el jolgorio acumulado vino el acto. La novelista Margarita Barbáchano, según la norma, ejerció de directora con sus oportunas y precisas aclaraciones. Se cita primero el que entregó el premio y luego el premiado. José Luis Gamboa a Carlos Ochoa, cuya viuda recibió el premio a título póstumo; Sergio Abraín a Popi Bruned, momento de brindar con emoción por la muerte del pintor Emilio Abanto y del poeta chileno Ronaldo Mix; Carmen Inchusta a José Bofarull; Paco Rallo a José Luis Gamboa; y Manuel Pérez-Lizano a Cecilia de Val. Como acto final foto familiar de los premiados y de los que entregaron el premio.

Citar a todos los asistentes roza el despropósito. Veamos una selección, pero sin incluir, pues se supone, a los premiados y los que entregaron cada premio. Cristina Molina, Steve Gibson, Desirée Orús, Mariela García Vives, María Carmen Gil, de Finestra Estudio, Débora Quelle, Paco Simón, José Luis Lomillos, José Juan Cortés, Pedro J. Sanz, Julia Reig, Carlos Miret, Maite Ubide, Enrique Larroy, Luis Royo, Eugenio Ampudia, Sonia Abraín, Elena Usán, Benno Hübner, Manuel Estradera, Cristina Beltrán y Carmen Ruiz.

Premio que en cada entrega existe una entrañable carga afectiva y que se ha consolidado sin problemas, pues las personas que pertenecen al ámbito artístico valoran el enfoque del Premio y detectan la naturalidad sin extrañas maniobras de las personas que lo organizan.

Teresa Salcedo, en la Galería A. del Arte, Zaragoza

Silencio peregrino 1 acoge un considerable número de obras fechadas en 2009, con la sala dividida por una cortina, idea de la pintora, para crear con acierto una íntima división espacial. Exposición impecablemente montada que se puede detectar en el catálogo. Estamos ante un proyecto iniciado en 2004, con una trayectoria que eludimos para centrarnos en la exposición actual. En el catálogo hay una especie de prólogo síntesis de los cuadros, obra de la artista, que sirven como mapa procesual vía juego infantil, elemental, para intentar definir el conjunto de lo exhibido con palabras y frases tipo *Trayectoria bifurcada, Migración-Peregrinar, Emoción contenida, Invisible, Pausa, Des-con-cierto, Ítem, Productor-Praxis, Violencia racional, Animismo*, etcétera. Lo aconsejable es que pinte y se olvide de hipotéticas e inexistentes alturas intelectuales, pues generan un auténtico caos perfil desconcierto. En este caso, por la pintora, mejor el silencio. Nos quedamos, sin duda, con títulos de obras tan poéticos como *Pajarante, Silencio peregrino, Térmicas y Peregrino a tu sueño*.

Cuadros, vistos en conjunto, con colores grises, negruzcos, blancos sucios y otros con predominio pálido, aunque hay excepciones en alguna obra por la alegría de los verdes y breves notas exclamativas para enfatizar en un muy medido contraste. Estamos ante primeros planos de flores con marcado toque expresivo que potencian un atractivo laberinto visual, hasta el punto que el espectador se introduce obsesionado por tal derroche de belleza, de caos por abundancia como factor positivo. En sus paisajes, por otra parte, cualquiera detecta el suave toque oriental, por tipo de delicadeza etérea y finura, pero aquí añadiendo cierta impresión engullidora vía

múltiples sensaciones, incluyendo los primeros planos de árboles que se “caen” de pura armonía temblorosa. Al margen de cuadros tan excepcionales como *Pájaro*, *Bordado* y *Consecuencia*, los tres de pequeño formato, entre los paisajes son excelentes *Silencio peregrino*, por la dura omnipresencia de la naturaleza, y *Peregrino a tu sueño*, por el sutil paisaje con tres planos paralelos a la base y la consiguiente atmósfera espacial, que se rompe, para bien, mediante el poder formal de una misteriosa roca en el centro de la composición y muy oscura porque el sol, la luz, está detrás. El gran acierto es haberla pintado como si estuviera a medio metro de los ojos, manera de producir el efecto de su duro gigantismo, que contrasta con el árbol sin hojas de tanta fragilidad. Roca, por cierto, que evoca sin querer a algunos cuadros, años treinta, del pintor surrealista José Luis González Bernal. Cómo definir el conjunto de lo expuesto. Existe melancolía, tristeza, nostalgia indefinida flotante por doquier, soledad, nula vibración relacionada con la vida y su indescriptible plenitud, excepto, por ejemplo, dos tiernas aves mirándose con intensidad pero rodeadas de ramas sin hojas como signo de sin vida. Todo, y siempre, como rasgos estallantes encauzados para ser arte.

Afinidades, en la Galería Aragonesa del Arte, Zaragoza

El maravilloso laberinto del arte contemporáneo, como apuesta libre individual, posibilita que la obra de un artista a determinar vibre soldado con la ciencia en estado puro, pero también con la arquitectura, el cine, la novela y la poesía, sin olvidar aquellos casos con matices simbólicos que se desprenden casi ocultos mediante dispares formas. También

cierta musicalidad interna, muda, que puede surgir a través de líneas y colores.

La exposición colectiva *Afinidades*, inaugurada el 2 de junio de 2009, es un proyecto de la comisaria y crítica de arte Chus Tudelilla, que ha unido a cinco artistas plásticos y cinco escritores, de manera que cada uno escribe sobre su correspondiente pareja artística, con lo cual textos y obras se enriquecen y apoyan mutuamente por la variedad de planteamientos temáticos en cada artista. Se cita primero al plástico y luego al escritor. Son: María Buil – Ismael Grasa, Enrique Larroy – Manuel Vilas, Fernando Sinaga – Jesús Jiménez, Gonzalo Tena – Alejandro J. Ratia y Lina Vila – Félix Romeo.

La exposición comprende a los pintores figurativos María Buil, Gonzalo Tena y Lina Vila y los abstractos Enrique Larroy y Fernando Sinaga, que como escultor expone cuatro estampas para unificar el tono de la exhibición, en el sentido de que todo sea soporte plano y pueda colgarse. Cinco artistas con planteamientos muy dispares como diáfano aliciente para captar su evidente complejidad, que los escritores atraparon al instante, a chispazos, de modo que es un placer la lectura de cada uno y cómo se disparan hacia coordenadas tan distintas como las obras exhibidas.

María Buil participa con siete óleos. Su capacidad artística es evidente a través de temas sencillos. Basta ver, dentro de su perfección técnica, la butifarra como tema sobre fondos abstractos y el sutil juego de luces y sombras, cuya capacidad evocadora se vincula con el placer gastronómico e incluso con la muerte. Y muerte se detecta en los pies de cerdo sobre un círculo dividido en dos planos para crear espacio, con el gozo de una delicada tonalidad dominante que parece evocar vida sin reposo. Como la miel, perfil ámbar, que cae del frasco dentro de un hermoso concepto por juego formal entre el círculo, el óvalo y el reflejo del frasco sobre la miel derramada. En esta quietud dominante participa el bodegón con flores, resuelto con la clásica sombra del jarrón para crear sombra y que resalta mediante el fondo pletórico de luz difusa, nubosa,

que señala el territorio de lo irreal inaprensible. El lienzo *Pintura para conjurar un prejuicio. Mujer* es la sencillez aparente, pues estamos ante un lecho tradicional violentado por la figura femenina. Lecho por el plano monocolor de fondo sobre el que está pintada una mandorla, es decir, dos círculos cortados de marcada carga simbólica, que está pintada con leve movimiento para fusionarse con la figura femenina. Desnudo con un caminar penoso, inseguro, y sin rostro definido, pues sólo tiene un ojo, como si asistiéramos a un nacimiento de futuro impredecible. El color carnosos, y su propia realidad, colabora en la sensación medio repugnante como otro atractivo.

Del Diario de León Bloy, técnica mixta sobre cartón, es una serie de **Gonzalo Tena** sobre la que Alejandro J. Ratia aventura articulados e intachables criterios. Se trata, al parecer, de un proyecto iniciado en octubre de 2008, pero aquí con obras de 2009. Son obras rectangulares exactas por tamaño y verticales a la base, siempre con fondo negro y al pie frases cortas. Fondo que, por su color, sirve para acoger sin problemas una figura vertical en cada obra hecha con gruesas texturas y colores rosáceos muy contrastados respecto al negro dominante, que se pintan con un grado espontáneo difícil de precisar. Alejandro J. Ratia sugiere que evocan a un cactus por las pequeñas formas nacientes del tronco vertical. Pueden ser un cactus, entrecomillas, o un garrote, más entrecomillas. Dicho tronco central está muy emparentado con obras tipo *Breve Encuentro II*, de 1990, o *Breve Encuentro*, de 1991, que son dos cuadros singularizados por una forma ósea por obra, la cual transcurre paralela a la base con dos figuritas caminando encima. Aquí, en la serie *Del diario de León Bloy*, de 2009, la forma ósea es más irregular y, como se decía, vertical a la base con el añadido de las formas nacientes del tronco. Obras de arte muy logradas, cimbreantes, que requieren mayor desarrollo, desde luego cromático y formal, para alcanzar su plenitud artística.

Lo presentado por **Lina Vila**, titulado *Te oculta un Bosque entero*, es equivalente a una instalación sobre la pared hecha con pintura, dibujo, fotografía, collage y cerámica. Cerámica

por las tres vasijas reales a pie del tronco de árbol pintado como sugerencia de un ámbito rural. El conjunto de lo representado es una maravillosa declaración de amor hacia el padre fallecido, que veíamos de gran dificultad por carga afectiva, pero resuelto con indiscutible tono creativo vía evocación. El impecable texto de Félix Romeo es un ágil y vibrante recorrido sobre la personalidad del padre de Lina Vila. Parece oportuno comenzar con lo que definimos como eje icono situado frente a la instalación. Se trata del autorretrato de medio cuerpo con la pintora mostrando, como es lógico, un serio semblante. Con ambas manos sujeta el retrato de su padre, como si fuera un busto, que nace del vientre y con la parte superior de la cabeza entre ambos senos. El color de la figura paterna se representa más claro, pálido, para que contraste con el autorretrato. De la hija parece nacer el padre, pero en realidad recibe vida, recuerdo, a través de la permanente evocación de amor filial. Qué profunda delicadeza. La pared principal, como secuencia ampliada del autorretrato, consiste en el tronco de un árbol invasor del espacio plano mediante ramas secas, que adquieren vida radical por una serie de temas afines a la personalidad paterna. Árbol omnipresente en tonos grisáceos para no recargar la composición general, que permiten destacar, entre otros temas, los paisajes, las aves, un retrato de Goya, las flores, los árboles, y un vaquero del Oeste con sombrero y revólver. Campo de información sobre una específica persona, con el aliciente de obras personales de notable belleza artística, desde paisajes a temblorosos y altivos árboles.

Quedan los abstractos Enrique Larroy, con *Perlas de imitación*, de 2005, serie mediante técnica mixta sobre papel, y Fernando Sinaga, con *Agua amarga*, de 1995, serie de cuatro estampas, aguafuerte sobre cobre. No se entiende que las obras sean de 1995 y 2005, cuando los tres restantes artistas comentados participan, como es lógico, con obras de 2009. Sobre **Enrique Larroy** la revista AACADigital publicó una crítica nuestra, en el número anterior, a raíz de su exposición en el Museo de Teruel, mediante cuadros que transcurren paralelos a la

presente exposición en la zaragozana galería A del Arte. Aquí, en esta obra sobre papel, mantiene su estilo personal con el cambiante espacio que facilita y potencia la incorporación de formas geométricas muy complejas impecablemente articuladas, como si fueran una totalidad engarzada con sutil armonía medio quieta entre ventanas abiertas al destino inaprensible, quizá pernoctando en un sólido ámbito protector muy lejos de aquel espacio símbolo de cualquier incógnita. Formas que danzan sobre dicho espacio con tal levedad que parecen respirar desde la lejanía, con el rectángulo, sea diáfano o banda ancha, como matiz regulador de la composición general. Pero en la serie existe un cambio dominante que cobra protagonismo. Aludimos a la proliferación de pequeños círculos blancos y pocos de otros colores, como norma sobre planos negros para resaltar su marcado contraste, que son exclamativos por su propia condición. Círculos mudos que viajan incesantes. Enrique Larroy tuvo dos exposiciones individuales en la sala La Gabia, Gerona, año 1974 y en la galería Daniel, Madrid, año 1975. Época gloriosa con el pintor diseñando sus catálogos y una parte sustancial hechos a mano, como los sobres en cuyo interior metía una servilleta de papel con perforaciones circulares o los diminutos círculos sueltos en otro sobre. Una exposición, para mayor exactitud, se titulaba *Lunares*. Aquellos círculos, con el tiempo, se transformaron en otros pero incorporados en la actual serie de 2005. Misma forma circular para otra muy positiva función artística. Un gozo.

Queda **Fernando Sinaga**. Presenta estampas que obedecen al mismo planteamiento formal y cromático, con sobriedad cromática por la gama de grisáceos como fondo para crear espacios y negros con capacidad de movimiento flotante, pero que tienen un elemento caprichoso en su propia condición, lo cual significa que lo formal vive el azar del magma naciente en perpetua evolución.

Muy bella exposición perfectamente planteada y desarrollada, que marca pautas dispares por la personalidad de cada artista sin que nada cruja en un aspecto negativo. Solidez general.

Pinturas de Javier Riaño en la Galería Pepe Rebollo de Zaragoza

Paisaje urbano de nuevo cuño y vías de circulación rápida nos ofrece la obra de Javier Riaño en las salas de nuestro querido Pepe Rebollo, cuyos criterios de selección casi siempre comparto y , en ocasiones, muy específicamente (hasta queremos reservarnos la misma obra)... si tuviera espacio disponible me compraría un cuadro de Javier Riaño... ¡ay esa vista panorámica del “Puente del Tercer Milenio”!, paisajes de la nueva ciudad (Zaragoza, en este caso), de diseños depurados y minimalistas, con pinceladas limpias luminosas y precisas, de una elegancia sutil y de gustos muy modernos. Esa pintura histórica por la que apuesta Pepe que nunca morirá, porque se regenera a sí misma y no precisa recurrir a los nuevos medios audiovisuales con los que convive por caminos diferentes y todos muy respetables.

La pintura de Javier Riaño es un ejemplo de lo que digo: la técnica de la pintura histórica vivirá eternamente, solo precisa de pintores como Javier Riaño que regeneren sus lenguajes y la actualicen. ¡Viva la Pintura!, ¡que crezca y florezca!.

Mangue Vega en Ibercaja Patio

de la Infanta

La desaparecida Sala Torrenueva deja paso a una nueva sala de exposiciones en San Ignacio de Loyola ubicada en los espacios de acceso al salón de congresos, debidamente acondicionados mediante paneles y mamparas y una adecuada iluminación que han sacado partido a estos pasos perdidos.

El nuevo espacio expositivo se inaugura al público con la exposición pictórica del joven Mangué Vega, seudónimo también estrenado de Miguel Ángel Medina Plaza, ganador de concursos de pintura juvenil y, por tanto, ya consagrado.

Vega reflexiona aquí sobre “nuestro hermano el robot” y el universo imaginario que proporciona la informática a base de un nuevo repertorio de imágenes pixeladas, cuyos pequeños recuadros sustituyen y recuerdan al pequeño punteado de los divisionistas Neoimpresionistas Seurat y Signac, pero con tintes de Nueva Era, la de la informatización.

Su obra homenajea a los primeros fotógrafos del siglo XIX y a los pintores de las primeras vanguardias del siglo XX, aparte de a los ya citados Neoimpresionistas decimonónicos, con voluntad vanguardística, aunque, por otra parte, opta por la pintura histórica, si bien hace referencia a las nuevas tecnologías.

Interesante y cuidada exposición en un nuevo espacio, que recomendamos.

Retrospectiva de Vicente Pascual 1989-2008, en el

Palacio de Sástago de la Diputación Provincial de Zaragoza

Quienes conocimos en vida a Vicente Pascual Rodrigo y sabíamos con qué ilusión hablaba de esta exposición antológica subtitulada *Opusculum*, que finalmente no ha podido llegar a ver, no hemos podido evitar cierta melancolía al recorrer las salas del Palacio de Sástago. Su presencia era allí ubicua a través de sus obras, pero precisamente por ello se le echaba tanto de menos a él, siempre tan afable en el trato y dispuesto a explicar con entusiasmo contagioso unas obras que a primera vista pudieran parecer duras geometrías. Él quería que comisariase la exposición su hija Cira, que atesora una gran experiencia internacional en este campo, pero como muchas piezas venían de nuestro entorno ha sido una brillante idea pedir su colaboración a María Luisa Cancela, la directora del Museo Pablo Serrano de Zaragoza. Entre las dos han seleccionado y presentado un conjunto muy representativo de cuadros en las salas de la Diputación Provincial, así como también una valiosa compilación de textos en el catálogo, algunos escritos ahora ex profeso y otros traídos de otros catálogos y publicaciones anteriores.

El resultado ha sido de una gran unidad estética, pues hemos podido corroborar en todas las salas la permanencia a lo largo de los años del toque grumoso, superponiendo cuidadosamente distintas capas, y la perenne fidelidad del artista en estas etapas finales de su carrera al color marrón, en gamas apagadas de ocres, sepias, cenicientos, terrosos. Por otro lado, en esta exposición en general, pero en particular en el montaje en retícula con algunas obras de dimensiones similares que ocupaba toda una pared de la sala anterior al salón de música, ha quedado muy bien delineada la existencia de tres fases: a principios de los años noventa Vicente pintaba

paisajes montañosos o panorámicas con arbolados dispersos, luego su contacto con el arte de los indígenas norteamericanos le inspiró geometrías abstractas de intrincada decoración, y finalmente a comienzos del nuevo siglo optó por las simples composiciones geométricas monocromas a base de platónicos círculos, rectángulos o triángulos. A él le gustaba definir esa última etapa como pintura “transfigurativa” con un juego de palabras alusivo a sus ansias de trascendencia, entre la filosofía metafísica, el hermetismo culteranista y el misticismo religioso. Muchos de los textos del catálogo apuntan también a las influencias de Oriente u otras culturas lejanas; pero aunque sus contactos y su carrera fueran tan internacionales, con largas estancias en la India, en Mallorca o en Estados Unidos y exponiendo regularmente fuera de Aragón, no podría entenderse la trayectoria de nuestro artista sin el contexto del que surgió en donde encontró sus más duraderos apoyos: su tierra, sus paisanos, su familia.

No es casual que esta exposición retrospectiva sea un homenaje organizado por la Diputación Provincial de Zaragoza, institución en la cual encontró tantas veces una buena acogida a sus proyectos expositivos, sobre todo porque en buena medida se podría considerar esta antológica como la continuación y complemento de aquella que a finales de 1987 se presentó en el mismo palacio de Sástago bajo el título: *La Hermandad Pictórica: Ángel y Vicente Pascual Rodrigo, 1970-1986. Cuatro cuadrienios de evolución atípica*.

Como en aquella ocasión ya se pasaba revista a la figuración Pop y luego neorromántica de esas primeras décadas de trabajo en común, ahora se ha obviado aquella parte de la carrera del protagonista, quizá para darle mayor unidad al resultado; aunque precisamente lo que más reciente teníamos en la memoria y en la retina eran los trabajos de los últimos años, mientras que aquellos ya más alejados en el tiempo son probablemente los más necesitados de renovadas presentaciones e interpretaciones ante el público actual. Con todo, la página 177 del catálogo recoge algunas fotos de aquellas obras de juventud y tanto la reseña biográfica como la bibliografía o

el listado de exposiciones incluyen referencias a aquella primera época. Muy de agradecer, por lo inusual, es que el catálogo también incluya imágenes de obras artísticas de algunos pintores que influyeron en Vicente, o que él consideraba sus favoritos, pues de esta manera nos ofrecen una panorámica muy completa de su “cultura visual”. Pero, sobre todo, mi enhorabuena por ese exquisito florilegio de poemas del artista, seleccionados por su buen amigo el poeta Ángel Guinda, que son el broche de oro para un catálogo muy hermoso y una exitosa exposición que permanecerá largo tiempo en nuestra memoria.

Algunas aportaciones artísticas de Agustín Querol, más allá del campo escultórico:

La producción escultórica de Agustín Querol fue tan destacadísima, que ha eclipsado en parte todo lo referente a sus demás creaciones artísticas, en las que también se prodigó, como gran parte de los escultores de su época, que también trabajaron en la creación de relieves decorativos, medallas, planchas, joyas, jarrones e ilustraciones en la prensa, y, en este sentido cabe citar a Antonio Parera, Dionisio Renart, Lambert Escaler, José Reynés, Eusebi Arnau, etc..., aunque, una vez más, el escultor que más realizó fue Mariano Benlliure.

Una de las primeras labores de Querol en este campo tuvo lugar en Barcelona, en sus difíciles comienzos como artista y consistía en unos ángeles y una junta para un crucifijo cuya parte escultórica había sido realizada por Jerónimo Suñol para la joyería de Salvador Masriera.

La obra recogida en la prensa de Tortosa expresó: “Dice un periódico de Barcelona: Hemos tenido ocasión de ver en la joyería que don Salvador

Masriera tiene en la calle de la Platería un precioso curcifijo de plata maciza, ejecutado en los talleres de aquel establecimiento. La parte escultórica de la citada imagen es obra del catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Madrid, don Jerónimo Suñol, y la de unos ángeles, colocados al pie de la Cruz, y, sobre una junta, también de plata, ricamente labrados, debidos al joven escultor, D. Agustín Querol. Son dignos de notarse en la totalidad de la obra, la severidad y el misticismo de que están impregnadas las imágenes, así, también, concreta factura".[1]

Pero no es sino en el tercer período de su producción creativa (1902-1909) cuando ya asentado definitivamente en Madrid, con fama y prestigio dentro de nuestras fronteras (recordemos que de esta etapa son sus realizaciones monumentales más sobresalientes así como la concesión de la Medalla de Honor en la Exposición de 1906), fue cuando se dedicó a las artes decorativas y proyectos en los distintos campos artísticos.

Sobre los **relieves exentos de función decorativa**, tenemos en 1902 el de la fachada de su casa-estudio del Paseo del Cisne (reproducida en Gil, 1910: lámina I) Una figura femenina que representa a *La Escultura* acompañada de un perro, símbolo de la fidelidad, mostrando una de sus realizaciones: uno de los *Pegasos del Ministerio de Fomento*, el trabajo, iluminado por el Sol de la inspiración, y, a los lados, dos cariátides sosteniendo el friso con el nombre del escultor. Todo ello enmarcado con decoración floral de guirnalda y hojarasca propia del simbolismo.

La otra de la revista Nuevo Mundo[2] de un *bajorrelieve con motivo del nuevo año 1902*. Una figura femenina acompañada de un perro, con una lámpara de donde sale un genio alado con una guadaña sobre una esfera y con la inscripción 1902 que representa el nuevo año con una palmaria de la que brota una luz. A los lados de la portada dos jóvenes en escorzo sosteniendo un friso con el título *Nuevo Mundo*. El bajorrelieve está rodeado de troncos de madera con hojarasca propios del simbolismo.

Los dos relieves destacan, a parte de por su virtuosismo y realización en una completa integración simbolismo-modernismo tanto en el tratamiento de las figuras alegóricas, y en la decoración vegetal aunque para la composición volvió a los postulados clásico-academicistas lo mismo que en lo referente a las figuras que representan el *Año Nuevo*, *La escultura*, y, a las *cariátides*, mostrando un contrapuesto de evidente reminiscencia clásico-academicistas.

Por lo que respecta a las joyas hasta la fecha, solamente he encontrado una plancha y las medallas. Sobre la primera,



Placa dedicada al subgobernador del Banco de España,
Don Juan de Morales y Serrano por los empleados de la Entidad

la noticia fue la de una *plancha en relieve regalada al Excmo. Sr. Juan Morales y Serrano Subgobernador del Banco de España, por sus empleados*. Esta plancha fue realizada al mismo tiempo que el *monumento al general Bolognesi*, y de ambas cosas se ocupó a la vez *La Ilustración Artística* “con sus más encendidos parabienes y felicitaciones al Sr. Querol”^[3].: “... La otra obra de Querol que reproducimos es una bellísima plancha en relieve, en forma de hoja de puerta de arca de caudales, que sirve de tapa al álbum regalado por los empleados del Banco de España al Secretario General D. Juan de Morales, con ocasión de su ascenso a Subgobernador del Banco en Madrid, y, en primer término, las figuras del Trabajo, la Banca, del Comercio y de la Industria, presididas por la Fortuna. En el marco hay dos medallones en forma de visagras de la puerta, en que están representadas las figuras la Vigilancia y la Fuerza. En lo alto va el escudo de armas de España y la fecha del nombramiento del Sr. Morales. Por su parte *La Ilustración Española y Americana* comentaba: “Una nueva obra del laureado artista figura hoy en nuestras páginas, el relieve hecho para la plancha que los funcionarios del Banco de España regalan al Subgobernador del mismo D. Juan Morales y Serrano. Lo elegante de la composición, la alegoría que en su centro aparece y el primor con que las figuras y la ornamentación están labradas, son dignas del ilustre artista que firma la obra”.^[4]

La plancha es una perfecta composición del relieve pictórico, es un cuadro pictórico hecho escultura en relieve. Además de las figuras alegóricas incorpora a la composición el paisaje urbano. En este caso, reproduce el edificio del *Banco de España*, la *calle Alcalá* de la ciudad de Madrid, con multitud de detalles, como los faroles y las vías del tranvía, pasando desde las figuras de bulto redondo al relieve, de los detalles al esbozo. Al igual que en sus monumentos el relieve de la plancha pasa a tener un contenido no solamente escultórico sino pictórico, completado éste por el dominio de la perspectiva. En primer término aparecen las figuras del *Trabajo* (personificadas por una guadaña y una joven con un haz de trigo) y al otro lado el *Comercio* (una joven arrodillada con un libro entre las manos llevando la contabilidad y la alegoría de una rueda con alas) y la *Industria* (personificado con un joven con casco iluminado con una rueda dentada y una

antorcha). A su lado la *Banca* mostrando el edificio del Banco de España y la diosa *Fortuna* (alada y semidesnuda con una túnica transparente llevando en sus manos el cuerno de la abundancia de cuyo interior salen monedas). En el lado derecho hay dos medallones a modo de visagras en el que están representadas *La Vigilancia* y *La Fuerza*. Al otro lado del album, en el lado izquierdo, una joven de túnica transparente que tiene a sus pies un perro simboliza *La Vigilancia*. Mientras que las que representan el *Trabajo* son completamente realistas recordando a Dalou o Meunier, el resto están realizadas con criterios simbolistas, y, sobre todo, la figura de la *Fortuna* y la *Vigilancia*. Vemos la técnica de paños mojados que recordaría la herencia de Fidias y el helenismo así como el barroco del cual se sirvió Querol para crear su propio ideal femenino. Por otra parte el tratamiento del escudo de España está realizado de manera que parece una escultura exenta. Es una composición plenamente simbolista y en la que mejor se aprecia la reconversión de la pintura al relieve.

En lo que respecta a **las medallas**, se tiene noticia de dos realizaciones, una de ellas es la de una *conmemorativa de la Coronación de la Virgen del Pilar*, en Zaragoza. Lleva las inscripciones en el anverso *Medalla Oficial de la Coronación de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza 1905* y en el reverso *Bendita y alabada sea*. La reproducción gráfica aparecía recogida en Heraldo de Aragón pero sin ningún comentario al margen[5]. La descripción más detallada es la realizada en el catálogo de la Exposición Monumentum Laudis con comotivo de la conmemoración del CXXV aniversario de la revista *El Pilar*. La composición de Querol tiene en el anverso a la *Santísima Trinidad coronando a la Virgen con la propia corona canónica*, teniendo al lado inferior el *escudo de Zaragoza* y rodeando la medalla la *inscripción conmemorativa*.

En el reverso, en el centro la *Virgen rodeada de ángeles* teniendo al lado derecho la *silueta del templo del Pilar* y el *Puente de piedra* en el primer plano, mientras en el izquierdo *ángeles cantores con la jaculatoria de Bendita y alabada sea*.

También en esta creación se advierte el eclecticismo aplicado, en esta ocasión, a una de las llamadas artes menores.

Realizada de un modo barroquizante tanto en lo que respecta en el tratamiento de los *ángeles* y la *Virgen* como en la escena de la *coronación*, ambas acordes con el estilo modernista. Destaca el realismo en los detalles como es la reproducción de la auténtica corona canónica así como el escudo de Zaragoza y las siluetas del templo del Pilar y del puente de Piedra en una progresiva gradación para conseguir distintos planos (VV. AA., 2007: 183). De este modo, consigue dar un efecto de perspectiva con lo que traslada el relieve pictórico de sus monumentos, la historia total, al arte de las medallas. En la medalla conmemorativa de la Coronación de la Virgen del Pilar, la reproducción de la imagen de la *Virgen* es exacta en su efigie, corona y tratamiento del manto, así como en la otra de las caras las torres del *Templo del Pilar* al mínimo detalle, cuasi torres modernistas, con la técnica del rebaje para dar sensación de relieve con lo que el relieve pictórico se traslada al campo del a medallística.

La segunda medalla de la que se tiene noticia gráfica es la

conmemorativa del viaje del presidente de la República Francesa Mr. Loubet recogida por la revista *La Ilustración Artística* [6]. En esta época, la realización de medallas dejó de tener un carácter artesanal para dar paso a la producción industrial y el primer paso fue que los escultores sustituyen a los grabadores. El trabajo de las medallas consistió en realizar el molde en escayola, y, seguidamente, retocar los bordes, mientras que, las figuras se aumentaban o disminuían con un buril, con la llamada técnica del rebaje, que era disminuir los fondos y las figuras para dar sensación de relieve, y, al mismo tiempo, destacar lo que

se quiere representar en un primer término y, después, se vertía el metal.

En la *Medalla de la visita de M. Loubet*, realizó la repetición de un retrato, en este caso las efigies, plasmadas en todo su realismo. En este caso, era el escultor el que realizaba el modelo al yeso, mientras que, el molde y la acuñación se hacían en un taller, como, en este caso, el taller de los Vallmitjana, concretamente de Julio Vallmitjana y Colominas, sobrino de los escultores Agapito y Venancio Vallmitjana. Pero además de la relación con los hermanos Vallmitjana, también es muy posible, que en el tema de las medallas también recibiese aportaciones de otro de los escultores catalanes diseñador de medallas: Eusebio Arnau. También entró en el taller de Querol, aunque, por tiempo muy breve, un escultor que, con el tiempo, será uno de los grandes renovadores de la plástica: Pablo Gargallo. [7]

En cuanto a los **dibujos**, uno de ellos (que aquí reproducimos en portada), fue realizado durante su etapa de pensionado en Roma. Es un boceto a la pluma que lleva por título *Tocador de contrabajo* [8]. Destaca el estudio academicista de la figura humana, visible en el contraposto de la misma, contrastando con el tratamiento cuasi escultórico del contrabajo. Es posible que fuese un dibujo preparatorio para la realización de una escultura como lo prueba el amplio pedestal sobre el que se asienta la figura humana.

En 1902, aparecen dos dibujos en sendas revistas. Uno fue para *Blanco y Negro*, ilustrando la primera página de la revista, dedicada a la *Semana Santa*. Es muy convencional y representa la figura de un niño con un cáliz a cuyo fondo se vislumbra una cruz [9]. El otro, fue una colaboración fue en la revista *Alma Española* ilustrando un poema del poeta Juan Maragall, titulado *Alma Catalana* y la ilustración: "*La nueva Cataluña. Alegoría del genial escultor Agustín Querol*" [10]. Representa a una niña, alegoría de Cataluña, tocada con la tradicional barretina que ya había tratado en escultura.

También podrían citarse, además de los dibujos de sus proyectos de monumentos y urbanísticos, dos cabezas femeninas



Estudio

que tienen por nombre *Estudio* (Gil, 1910: Lam.



Estudio

LVII y LXIV). El resto son ilustraciones de sus pinturas al óleo sobre los distintos proyectos de monumentos (Gil, 1910: Lam. XVIII, XXXVII a XLIII; L, LIII a LVI y LX y LXV). En la colaboración con las revistas, el dibujo se convertía en una estampación a modo de serigrafía. En los restantes, los trazos del dibujo son ya plenamente simbolistas tanto en las líneas del contorno, el tratamiento de la figura y todo el marco de la composición. Con estas realizaciones se unió a los grandes dibujantes y cartelistas del modernismo de su época como Riquer, Tamburini, Brull, Baixeras Junjent, y dos de los consagrados pintores modernistas: Ramón Casas y Santiago Rusiñol. Entre los escultores, Benlliure y Lorenzo Collaut Valera, discípulo de Querol. Mientras que para el dibujo alegórico titulado *La Nueva Cataluña* pudo ser su inspiración el busto que realizó en 1882 en línea con el historicismo romántico, en las dos figuras femeninas avanza hacia otra estética finisecular: en una de ellas, son visibles los recuerdos del busto preparatorio del grupo *Sagunto*, en la línea anterior del romanticismo de

Rude; en la segunda, sin embargo, los rasgos son ya plenamente simbolistas.

En sus pinturas sobre *los proyectos de monumentos*, nos muestran su barroquismo, su imaginación desbordada en el intento de unir las tres artes así como una audacia creativa sin límites en el empleo del eclecticismo escultórico. Fue como si la pintura le ofreciese más posibilidades de explayarse, de desarrollar la creación de proyectos monumentales, esos grandes escenarios escultóricos, que por su amplitud era muy difícil que llegaran a plasmarse y que fueron sus *fantasías monumentales*

Otro de los campos en donde se desarrolló la actividad queroliana fue para **el ámbito urbanístico**. Durante la vida de Querol tuvo lugar un boom del desarrollo urbano en España, sobre todo, de sus dos principales urbes, Madrid y Barcelona, y continuaron en Bilbao, Valencia, Zaragoza, Sevilla, etc. Al mismo tiempo, que este crecimiento, se va a producir una especie de revitalización de aquellos sitios de las ciudades considerados como más emblemáticos. Estas intervenciones fueron de orden urbanístico, establecer un nuevo trazado urbano con los llamados ensanches. Con ellos se pretendía dotar a las ciudades de los modernos servicios y, al mismo tiempo, quitar aquellos edificios considerados del pasado y reemplazarlos por otros más acordes con los tiempos actuales. Querol, llevó sus propuestas a uno de ellos: *la Puerta del Sol*.

La Puerta del Sol de Madrid, albergó edificios emblemáticos como la Iglesia del Buen Suceso, la Inclusa, el Convento de San Felipe y la antigua casa de Correos. En la Puerta del Sol tuvo lugar el levantamiento del pueblo de Madrid contra los franceses, plasmado por Goya en su *La carga del 2 de Mayo*, los levantamientos revolucionarios de 1830, etc.

Las reformas llegaron en el reinado de Isabel II, con los gobiernos de Pascual Madoz y del Marqués de Salamanca, cuando se emprendió su modernización. La intervención en la Puerta del Sol fue inevitable, debido a la presión física de un parque móvil para el que el centro urbano ya era pequeño. En 1853 se convocó un concurso para adjudicar las obras de remodelación, pero ninguno de los proyectos presentados obtuvo el apoyo unánime de las instituciones encargadas de juzgarlo. Por ello una Real Orden de 1856 otorgó directamente la elaboración del proyecto a J. B. Peyronnet, que tampoco satisfizo plenamente. Después de una serie de vicisitudes, la obra fue adjudicada al ingeniero L. del Valle, quien en 1859 presentó el proyecto que habría de llevarse a cabo entre 1860 y 1868. De esta forma, y con miras a resolver el problema de la circulación más que el de composición arquitectónica, Valle situó el centro de la plaza en el punto donde la circulación se hacía más densa, y distanció las salidas de las calles que dan a la plaza (Mayor, Arenal, Preciados, Alcalá, carrera de San Jerónimo y Carretas), recurriendo a una planta en línea

curva.

Al mismo tiempo, comenzó a plantearse en Madrid la necesidad de un ensanche; el proyecto definitivo fue el del ingeniero C. M. de Castro, aprobado en 1860. Para evitar la barrera del Manzanares, este ingeniero planteó una expansión urbana al N. y E. (distritos de Chamberí y Salamanca) en el que abandonó el trazado radial que caracteriza al casco antiguo para adoptar un plan ortogonal similar al propuesto por Ildefonso Cerdá para Barcelona por las mismas fechas. Sin embargo, y, a diferencia de éste, el plan Castro siguió considerando a Madrid como una ciudad centralizada, por lo que ideó una serie de rondas (las actuales, avenida Reina Victoria, y calles Raimundo Fernández Villaverde, Joaquín Costa, Francisco Silvela y Doctor Esquerdo) que la circunvalaran. Como el plan Castro dejó sin tocar el casco antiguo y el parque móvil no dejaba de crecer, a finales de siglo se hizo precisa una arteria urbana larga y ancha por la que se pudiera canalizar el tráfico rodado y que uniera, mediante una distancia mínima, los puntos extremos de la villa. De esta necesidad provino la apertura de la Gran Vía, según proyecto de 1886 de Carlos Velasco, reformado en 1898 por J. López Salaberry y F. O. Palacios, 1898, aprobado definitivamente por R. O. de 1904 e iniciado en 1910.

Madrid, pues comenzó a modernizarse con la construcción de nuevos edificios en imitación a los de Barcelona, aunque esto llevase aparejado la destrucción de edificios antiguos de indudable valor artístico. La Puerta del Sol no fue ajena a estos cambios: el primer sitio donde se instalaron las primeras columnas de gas, 1860, las primeras farolas, 1863, y donde comenzó a funcionar el primer tranvía, 1871.

Quedaba una reminiscencia del pasado: una fuente Para reemplazarla se pensó en en una gran farola o foco eléctrico



Proyecto de farola para la Puerta del Sol

que iluminase la Puerta del Sol. Querol presentó el proyecto de farola o foco monumental en 1894, recién vuelto de la Academia de Bellas Artes de Roma para realizar el *Frontón del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales*. Las primeras noticias sobre esta gran farola o foco eléctrico fueron recogidas por Balsa de la Vega en la revista *La Ilustración Artística* en el artículo titulado *Crónica de Arte*^[11]. Mientras la publicación y conocimiento gráfico del proyecto fue más tardío, concretamente en 1902, y, solamente fue dado a conocer con comentario e información gráfica por la revista *Blanco y Negro*. En este sentido, escribió lo siguiente en su sección de *Actualidades*: “Dentro de seis o siete meses será colocada en el centro de la Puerta del Sol la farola monumental, cuyo proyecto notabilísimo, debido al insigne escultor y querido colaborador nuestro D. Agustín Querol, publicamos. El boceto y el plan de esta hermosa obra han merecido justos y grandes elogios”^[12].

En esta ocasión, dejó la escultura para abordar lo relacionado con cuestiones urbanísticas integrando la técnica con la escultura como se realizó en Barcelona, con el monumento a *Galcerán Marquet*, 1850, obra del escultor, Campeny, del arquitecto Molina y del ornamentista José Santigosa, en donde cumple no sólo la función de monumento, sino también la de fuente

iluminada y en el *monumento a Colón*, 1883-1888. El gran foco con sentido ascensional y realizado en estilo modernista, tiene una aportación: une el diseño a la escultura decorativa con las figuras alegóricas de *La Velocidad*, *La Luz*, *El Calor* y *La Fuerza*

También hubo un proyecto de *f fuente monumental*, recogido en libro de Gil, correspondiente a una pintura con el título *Proyecto de fuente monumental* pero al que no dedicó nada más (Gil, 1910: Lam. LX). El dibujo de la fuente parecido o con referencias con la *Columna de la Independencia del Ecuador* para Guayaquil, con los *Proyectos de monumentos a Bartolomé Mitre* o *los Altares de la Patria* en pleno sentido ascensional, de estilo plenamente modernista con predominio de la línea curva y de ahí su total carácter dinámico. En el proyecto se une la idea de fuente y monumento conmemorativo para un parque entendido como entorno y paseo ciudadano, entendiéndose como escultórico y no arquitectónico, como ocurre en los monumentos realizados por Querol en su última época. Con un tratamiento de las figuras alegóricas en estilo simbolista, es similar al estilo que Querol impuso a sus realizaciones en el tercer período de su producción, concretamente, a partir de 1907.

Nada hay comparable en las fuentes monumentales de aquella época. Es un proyecto muy diferente de la obra de Roig Soler, *La señora del paraguas*, 1884-1885 en el Parque de la Ciudadela, Barcelona donde se da por separado el pedestal arquitectónico y la figura escultórica, y mucho más cercano a la *Cascada* del mismo Parque de la Ciudadela y su *Nacimiento de Venus*, 1885, de Venancio Vallmitjana. Al carácter arquitectónico-escultórico de la fuente se une casi coronando la escultura en lo alto del pedestal, el foco de luz eléctrica con el consiguiente contraste de luz y sombra expandiéndose al paseo o entorno, abarcando con lo que el efecto impresionista iba más allá de la obra escultórica-monumental. En caso de haberse realizado hubiera enlazando con las propuestas más novedosas de su tiempo, véase Exposición Universal de Chicago, 1892, y, sobre todo, la Exposición Universal de París de 1900.

[1] "Noticias: Dice un periódico de Barcelona". *La Verdad*, Tortosa, 8 de Septiembre de 1884, nº 194

[2] "Año Nuevo: Bajorrelieve de Agustín Querol". *Nuevo Mundo* Madrid 1 enero de 1902, nº 417, página de portada

[3] Plancha en relieve regalada al Excmo. Sr. Juan Morales y Serrano, Subgobernador del Banco de España por sus empleados. *La Ilustración Artística*. Barcelona 19 de marzo de 1902, nº 1.064, pp. 333 y 338

[4] "Bellás Artes: Relieve de Agustín Querol". *La Ilustración Española y Americana*. Madrid 8 de Julio de 1902, nº 25, pp. 3 y 5

- [5] "La Peregrinación al Pilar: *Medalla de Agustín Querol*". *Heraldo de Aragón* Zaragoza 18 de abril de 1905, nº 588 sin paginar
- [6] "Medalla conmemorativa del viaje de M. Loubet a España". *La Ilustración Artística*. Barcelona 30 de octubre de 1905, nº 1.244, p. 706.
- [7] Pablo Gargallo llegó a Madrid, al taller de Querol, del Paseo del Cisne, en 1906, momento en el que está trabajando en el proyecto del *Monumento a los Sitios de Zaragoza*, y, de esta relación salió una medalla dedicada a Agustín Querol (Arias Bonel, 1998).
- [8] Boceto a la pluma del escultor Querol: *Tocador de contrabajo*. *Archivo de Tortosa*.
- [9] Portada de Agustín Querol. *Blanco y Negro*. Madrid 29 de Marzo de 1902, nº 569 sin paginar
- [10] "La Nueva Cataluña: *Alegoría del genial escultor Agustín Querol*". *Alma Española*. Madrid 24 de Enero de 1904, nº4, p. 6
- [11] Balsa de la Vega, R.: "Crónica de Arte: proyecto de emplazar una farola o foco eléctrico para la Puerta del Sol de Madrid". *La Ilustración Artística*. Barcelona 24 de diciembre de 1894, nº 678, pp. 820 y 822
- [12] "Sección de Actualidades: Proyecto de farola monumental para la Puerta del Sol". *Blanco y Negro*. Madrid 15 de marzo de 1902, nº 567, sin paginar
-

A propósito de Philippe de Montebello...

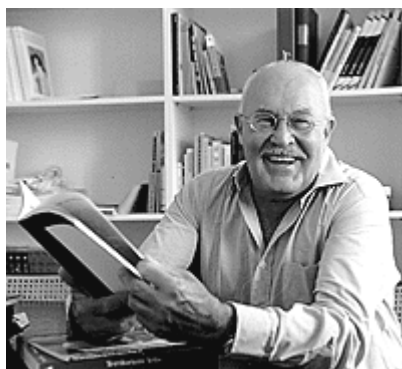
En marzo de 2009 tenía lugar en el Museo Nacional del Prado el comienzo de *El Museo: Hoy y Mañana*, el primer ciclo de conferencias de la recién estrenada Cátedra 2009 dirigida por Philippe de Montebello quien ocupó, por espacio de más de treinta años, la dirección del Metropolitan Museum of Art (MET) de Nueva York.

Días después, en las páginas dedicadas a la cultura del periódico El País se recogían las declaraciones de Philippe de Montebello asegurado que había llegado el fin de la época de las grandes exposiciones, al estilo de las París-New York, que solemnizaron los principales centros culturales y museos. En su explicación, el ya director honorífico del MET comentaba que la realización de este tipo de exposiciones se había

extendido de modo tal que confundía pues, entre otras cuestiones, en la mayoría de ellas era notoria la carencia de un trabajo de investigación que justificara la organización y montaje de estas muestras.

Algunos directores de museos y centros de arte españoles se defendían atacando al propio Montebello por la política que instauró en el MET desde su acceso a la dirección en 1977. Otros, en cambio, sostenían que era cierto que se inauguraban demasiadas exposiciones sin contenidos científicos evidentes pero que no iban a cambiar sus programaciones por eso aunque, eso sí, entendían que en la actualidad resultaba difícil, cuando no demasiado costoso, realizar muestras tan grandes y significativas.

Aprovechando las manifestaciones expresadas por Philippe de Montebello, parece oportuno recordar a otra de las grandes figuras del ámbito museológico y expositivo, el historiador

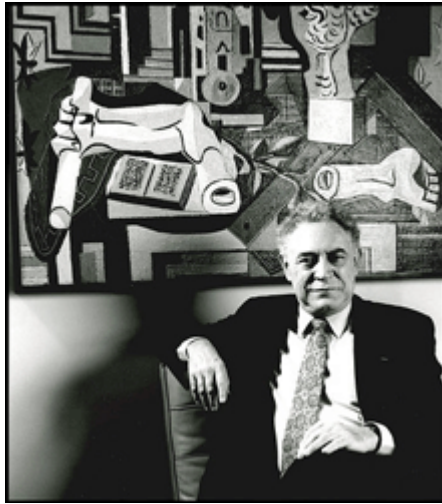


del arte Pontus Hultén (1924-2006), quien en 1956 estaba al frente de una pequeña galería de arte donde tenían lugar exposiciones cinematográficas, una de sus pasiones. Su visión de lo que después han sido hitos artísticos le llevó, dos años más tarde, a presentar en la Galería Lambert Weyl de París la muestra "Constructivist Design". En 1960 fue nombrado director del museo embrionario de la actual Moderna Museet de Estocolmo, donde Hultén apostó por el arte contemporáneo y las relaciones entre artistas europeos y norteamericanos. Repasando la relación de exposiciones que se sucedieron, encontramos nombres que van desde Van Gogh y Kandinsky hasta Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle o Claes Oldenburg, por aquellas fechas artistas casi noveles y desconocidos mundialmente, junto a Robert

Rauschenberg y Jasper Johns. Su apuesta por artistas jóvenes le conduciría hasta Andy Warhol, a quien dedicó una exposición monográfica celebrada en el Moderna Museet de Estocolmo en 1968.

De la biografía posterior de Hultén cabe resaltar su paso por la dirección del nuevo Museo de Arte Contemporáneo en el Centro Georges Pompidou de París, donde organizó cuatro exposiciones sobre el diálogo del arte contemporáneo entre ciudades de capitalidad artística, iniciadas con la todavía hoy recordada "París – New York". Con esta muestra comenzaba una nueva era que supondría una auténtica revolución en el terreno de las exposiciones. Eran las primeras macro exposiciones, acompañadas de catálogos convertidos en libros de referencia y cuyo éxito se medía entre la masiva afluencia de visitantes y las ventas en las antaño librerías, ahora convertidas en rentables tiendas de objetos relacionados con el arte, en la que se encuentran reproducidas obras emblemáticas de las colecciones en vajillas, portadas de libretas, calendarios e incluso lapiceros y gomas de borrar. Por su propia formación académica y sus inquietudes culturales, convendremos que para Hultén el museo era un espacio abierto en el que tenían cabida las más variadas actividades culturales, una filosofía cuya puesta en práctica ha caracterizado su personalidad profesional y que se ha seguido en muchos centros culturales para atraer público lograr que se conozca el centro.

Otra figura coetánea cuya influencia también ha marcado certeras visiones sobre la dinámica de los museos es la del norteamericano William Rubin (1927-2006). Su pasión por la



música y la dirección de orquesta y su faceta de coleccionista especializado en el surrealismo y en el expresionismo americano establecen cierto paralelismo con Pontus Hultén, en su juventud director de cine y asimismo reputado coleccionista.

Rubin comenzó su vida profesional como editor de *Art International* y profesor de Historia del Arte en la City University of New York, durante las décadas de 1950 y 1960. Fue en esta época cuando conoció a Alfred Barr, jr., director del MoMA, quien le encargaría la exposición dedicada a André Masson, celebrada en 1957. Diez años más tarde, y ya como conservador del departamento de pintura y escultura de The Museum of Modern Art (conocido por sus iniciales, MoMA, y también como "the Modern") Rubin trabajaba en uno de sus temas favoritos y que mejor conocía, el legado del Dada y del Surrealismo que, bajo el nombre de "Dada, Surrealismo y su herencia" se presentó en el MoMA con rotundo éxito en 1968, convirtiendo a su realizador en uno de los mayores expertos no sólo de las vanguardias del siglo XX sino también de su difusión expositiva y literaria.

A diferencia de Hultén, Rubin extrapolaba su formación de historiador en la organización de sus exposiciones y en sus publicaciones, presentadas todas ellas con gran rigor científico siempre con sentido cronológico. Sus estudios del arte contemporáneo presente en la colección del museo que él mismo afianzó con su política de adquisiciones, se tradujeron en certeras afirmaciones e inamovibles conceptos. Sus análisis calificables de auténticas técnicas radiológicas,

establecieron el papel real de Braque y Picasso en cuanto al cubismo, con la obra de Matisse situó al artista como clave en el devenir de la abstracción y del subsiguiente desarrollo de los lenguajes y tendencias artísticas. Junto a Arthur Drexler, responsable del departamento de arquitectura y diseño, demostró que el museo era capaz de estudiar artistas y tendencias artísticas del siglo XX y de defender sus tesis a través de las exposiciones que organizaba, convirtiendo al MoMA en el templo del arte del siglo XX que se consagraría definitivamente en 1980 con la exposición retrospectiva de Pablo Picasso cuyo elevadísimo número de obras obligó a dedicar todo el espacio expositivo del museo.

Tras la muerte de William Rubin, la crítica Roberta Smith afirmaba de él que: "Above all, he played a central role in championing the historical narrative of modernism that MoMA came to be identified with and is now seeking to move beyond (...). He told its version of modernism with a clarity and level of detail that many curators still consider unmatched."

En los años 1970 la mayoría de las grandes pinacotecas y museos del mundo eran especialmente visitadas por especialistas y algunos grupos de escolares y turistas. Esta era la situación por la que estaban pasando museos como la Pinacoteca Brera, el Louvre, el British, el Prado o el mismo MET hasta que Montebello asumiera su dirección. Ya no hablemos de museos de carácter más local, independientemente del obvio valor de sus colecciones, como podrían ser el Arqueológico de Tarragona, el del cartel de Niza, o el de Bellas Artes de Sevilla, por muchos años cerrado al público. Muchos de ellos no disponían del elemental catálogo e incluso carecían de una simple guía para el visitante. Su modernización requería grandes esfuerzos humanos y económicos, a la vez que requería tiempo y algo más recursos humanos así como voluntad y capacidad de acción por parte de sus gestores. Sin ir más lejos, en mi memoria quedó grabada la decisión de Rosa María Subirana, por entonces directora del Museu Picasso de Barcelona, para potenciar el museo y conseguir aumentar el

público visitante de dos formas bien distintas. Se llevó a cabo un cambio de imagen del centro contratando para ello al grafista y diseñador Yves Zimmermann quien diseñó el logotipo del museo –presente en el papel de cartas, sobres y tarjetas de visita- así como el catálogo de la colección editado algo después. Paralelamente, el museo acogió en 1979 la exposición “Picasso eròtic” cuyo poder de atracción de visitantes supuso un revulsivo en el mundo de los museos, mientras que los círculos culturales e intelectuales barceloneses veían como por el contenido de la exposición empezaban a quedar en el recuerdo los años de cruzar la frontera para ver películas en Perpiñán, quizá las más famosas fueron “Emmanuelle” y “El último tango en París”, así como jugar a la ruleta en el casino de Le Boulou aprovechando el viaje.

Tras el éxito de “Picasso eròtic” el museo se preparó para acoger los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Picasso. Así, en enero de 1982 se inauguraba la exposición antológica “Pablo Picasso. 1881-1983”, previamente mostrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid y que en Barcelona amplió sus contenidos gracias a los fondos del propio Museu Picasso. Quedaron para el recuerdo las cotidianas largas colas de público en la calle Montcada y el catálogo de la muestra, agotado ya días antes de cerrarse la exposición y que en aquel momento significó un interesante toque de modernidad gracias al diseño de América Sánchez, cuya apuesta por el color naranja la justificó al presentar la maqueta a los responsables municipales diciendo que “si no somos modernos con Picasso no lo seremos con nadie”.

Tras el asegurado éxito de esta exposición, Madrid y Barcelona, o el Ministerio de Cultura y el Ajuntament de Barcelona, empezaron la modernización de los museos y centros culturales que gestionaban, coincidiendo con las alcaldías democráticas ocupadas por Enrique Tierno Galván y Narcís Serra en una época en que se gestaron la “movida madrileña” y el “modelo Barcelona”, dos controvertidas definiciones de cuya denominación los responsables municipales de ambas ciudades jamás fueron conscientes pero que siguen permaneciendo,

significando una clara apuesta de cambio y de visión de futuro. En España empezaba a rodar la modernización del utillaje cultural, su difusión y “venta al público”, apoyada por las actividades desarrolladas por fundaciones privadas, entidades bancarias y grandes empresas. Aunque pueda parecer cínico e incluso poco profundo, se dio la máxima no popular “a grandes bienes, grandes poderes”, traducible por “a mayores potenciales económicos, mayores resultados expositivos”, disparando una clara “competencia” entre organismos, curadores, responsables de museos y críticos de arte. Esta situación se comprende por la perentoria necesidad de difundir la cultura, el patrimonio público y privado –algo excepcional en los largos años previos a la España democrática- y abrir definitivamente las puertas a la ciudadanía de los museos públicos como se abrieron las de las universidades. En consecuencia, un museo de la categoría del Prado, de la mano exquisita de Alfonso E. Pérez Sánchez, continuaba su remodelación, iniciaba su ampliación, y ponía al alcance del público exposiciones que eran auténticas lecciones producto de un trabajo de análisis científico del tema propuesto, siempre a partir del potencial que permitía la propia colección del centro. El Museo Nacional del Prado se situaba y se mantenía en el mismo nivel que sus homólogos Metropolitan de Nueva York, el parisino Louvre, el Ermitage de San Petersburgo, o el Rijkmuseum de Amsterdam.

Con ello, nos plantearemos ¿cuál fue la apuesta de los “pequeños museos”? Las programaciones debían ajustarse al presupuesto obtenido o bien conseguir patrocinios de parte o todo el coste previsto, por tanto, con el apoyo de sus propietarios, y gracias a la nueva ley de mecenazgo, diversas empresas se convertían en los deseados patrocinadores. En el supuesto de encontrarse con presupuestos bajos, faltos de medios y sin el respaldo de las entidades titulares, los responsables dejaban volar su imaginación jugando con recursos mínimos, como ejemplificó el barcelonés Museu Tèxtil i de la Indumentària en la exposición “Cent anys d’indumentària”, logrando resultados excelentes por el indiscutible valor de

las piezas exhibidas, realzado gracias a una sabia, sencilla y elegante disposición expositiva, no desmerecida sino potenciada por la tenue iluminación que envuelve la conservación de los tejidos.

Su museo vecino, frente por frente, lo tenía verdaderamente más fácil al permitirlo su carácter monográfico y con un nombre que “se vendía” por sí mismo. En el Picasso de Barcelona, una primera opción fue la de presentar exposiciones de autores coetáneos a Picasso y con obra relacionable, valga de ejemplo la dedicada a Henri Laurens. Una segunda opción, que les llegó gracias a los acuerdos firmados en 1981 con el MoMa, fue la llegada y posterior exposición de “Les demoiselles d’Avignon”. La tercera vía y tras el éxito en su momento del erotismo picassiano, este tema animaría a las direcciones del Musée des Beaux-Arts de Montreal, del Jeu de Paume de París y del Museu Picasso de Barcelona a organizar conjuntamente una exposición bajo el mismo título, si bien aumentando considerablemente sus contenidos bajo el epígrafe “Barcelona-París”, una muestra itinerante que tuvo lugar en los años 2001 y 2002.

Esta última opción tiene sus ventajas e inconvenientes. En cuanto a las ventajas, los centros participantes se reparten distintos trabajos previos y conviene editar el mismo catálogo, eso sí, cada uno con el sello de la casa, en el idioma que convenga, y con los prólogos introductorios pertinentes a cada lugar. Entre los inconvenientes cabe citar la imposibilidad de convertirse en el centro único que presenta la muestra, algo que divide al público visitante, impide también el “catálogo único”, y, muy importante por lo que representa, obliga a cada participante en la organización a depender de sus propios patrocinadores. Este último aspecto, sin embargo, se ha resuelto en ocasiones cuando todos los organizadores han decidido tener los mismos patrocinadores, entiéndase el caso de la exposición “Matisse – Picasso” mostrada en la Tate Modern de Londres que después viajaría a París para, finalmente, presentarla en el neoyorquino MoMA. Uno de los principales patrocinadores fue la gran empresa de

productos de lujo liderada por las marcas Moët & Chandon y Vuitton.

Llegados a este punto, queda evidenciado en este último ejemplo que la necesidad de contar con diversos patrocinadores de la talla del mencionado se debe a la necesidad de cubrir los elevadísimos costes que conlleva la organización de una muestra de estas características, como los asumidos en ocasión de exposiciones como las organizadas por Hultén en el Centro Pompidou o en el veneciano Palazzo Grassi como “Futurismo & Futurismi”. Aquellos que han trabajado o colaborado en empresas similares conocen perfectamente que estos costes se disparan por los seguros de las obras, los gastos de viaje –embalajes especiales, acolchados y casi blindados junto a los “billetes” de cada transporte- causados por los préstamos de las obras desde geografías diversas y su exposición en lugares lejanos, y por los especializados equipos técnicos, tanto de organización previa como de montaje en cada centro expositivo. Determinadas obras de arte –aunque todas ellas son únicas y por tanto irrepetibles- están valoradas en miles o millones de euros. Su conservación permanente obliga a cuidados constantes y extremos que eviten en lo posible intervenciones de restauración consolidativa –cuanto menos se manipule una obra se le asegura una vida más larga. Por tanto, cuanto menos se muevan o se trasladen menor es la posibilidad de dañarlas. Los préstamos de obras o su intercambio temporal conllevan importantes riesgos que, para evitarlos, aconsejan a los conservadores no permitirlos o cuanto menos, desaconsejarlos.

A modo de conclusión

Y con estas palabras regresamos a las mencionadas opiniones de Philippe de Montebello al tener un evidente motivo para frenar lo que podríamos denominar superabundancia de mercadeo expositivo tan extendido como de práctica habitual en las programaciones culturales de los últimos decenios, muy posiblemente de ahí que muchos responsables se alcen cual objetores absolutos a las opiniones de Montebello, de las que existe otro punto igual de importante, ¿realmente ha sido

necesaria tal sucesión innumerable de muestras? ¿Han aportado algo al estudio y conocimiento de sus contenidos? Todos conocemos la respuesta auténtica, muchas de ellas eran innecesarias, pasando sin pena ni gloria en la evolución del conocimiento de la cultura, conllevando esfuerzos personales y económicos extrañamente optimizados.

Ante el fin de las múltiples “macro exposiciones” y otras menores, cabe reflexionar sobre las programaciones futuras. Algunos responsables han empezado a actuar imponiendo un nuevo rumbo que permita el conocimiento y difusión del patrimonio que gestionan evitando participar en esta vorágine o fiebre del “quien da más”. A sus centros está previsto que acuda el público en general llamado por la necesidad y/o la voluntad de conocer gracias a ciclos de conferencias, mesas redondas, talleres, visitas guiadas, a la exposición coordinada de los fondos que cada centro tiene. Esta es la postura compartida que han adoptado Josep Serra y Joan Roca, respectivos directores del Museu Picasso y del Museu d’Història de la Ciutat de Barcelona, que con su programación buscan reestructurar sus colecciones para acercar ambos museos no sólo a los visitantes foráneos y a los especialistas sino también a los ciudadanos. Desde el Museo Reina Sofía, Manolo Borja-Villell es también consciente de que se deben optimizar los recursos y no convertir el museo en un recinto ferial.

Dos claros síntomas de un devenir distinto, una puerta para tratar los museos bajo nuevas perspectivas y seguir investigando y educando. El relevo en sus cargos tanto de Rubin como de Montebello se debió a que ambos comprendieron que se estaban alejando de la realidad que impone la evolución de la sociedad y los medios tecnológicos actuales y decidieron dar paso a personas acordes con ello.

Ustedes se deben preguntar si las actitudes de estos dos norteamericanos incidirán en otros colegas, como también si las decisiones de Borja-Villell, Roca y Serra son una muestra de la política cultural del futuro. Quizá debamos esperar a que Thomas P. Campbell, actual director del Metropolitan, imparta el 17 de septiembre la conferencia “El museo y las

exposiciones” para seguir alimentando, gracias a las palabras de un miembro de la nueva generación de directores de grandes museos, el debate sobre la difusión de las colecciones artísticas ya que, hoy por hoy y ante los retos de las tecnologías de la comunicación, la apuesta podría radicar en internet, aunque... ¿bajo qué objetivos y por cuánto tiempo? Estas dos cuestiones se plantean en base a dos realidades. Las nuevas tecnologías han abierto las puertas al conocimiento globalizado, no hay institución que no cuente con su propia página web, estratégicamente diseñada para un acceso fácil a la información. Entrando en el ámbito cultural, cada día más centros ponen a disposición del internauta colecciones, publicaciones, actividades, etc. Pero lo que nadie pondrá en duda es que ni la mejor resolución de imágenes podrá jamás sustituir la apreciación obtenida por el contacto real frente a las obras. Por otro lado, la continua evolución de la tecnología cambia obliga a tener en cuenta que la red es un medio muy útil de difusión, que agiliza el estudio pero siempre complementario a la realidad de la obra original.

Necrológica: Falleció el pintor Emilio Abanto, que integró el colectivo Zotal de los años 80

«Emilio Abanto fue un hombre intensamente bueno, mejor aún: intensamente decente. Ha muerto admirablemente: solía decir que a él le había tocado la lotería del cáncer y no cargaba las tintas sobre ello. Fue un hombre cariñoso y atento, entrañable, que hizo de la pintura su vida». Así define el

pintor Pepe Cerdá a su amigo Emilio Abanto (Zaragoza, 1960), que falleció ayer. Pepe Cerdá recordaba que habían coincidido en varios sitios desde los catorce o quince años, y que habían trabajado juntos, incluso pintando aparatos de circo, «con mucho gusto y mucha calma».

No es fácil encontrar muchos datos de Abanto: estudió en los Escolapios, se matriculó en Medicina, pero pronto se sintió tentado por el dibujo, por el cómic y la ilustración. Después, inclinado hacia el sueño de la pintura, compartió estudio con Cerdá y otros (Luis Salas, Vicente Dolader, etc.) en la calle Ramón y Cajal 7, luego en San Pablo 6 y más tarde en la plaza de San Domingo.

A principios de los 80, cuando proliferaban los grupos artísticos en la ciudad, Emilio Abanto participó en el colectivo Zotal junto a Carmelo Ramos Rebullida, Juan Sotomayor, José Vicente Royo, Anabel Gandú y Luis Salas, entre otros. Su pintura era muy personal, con esos muñecos de grandes cabezas y rostros, que hacían pensar en Keith Haring, o con esas series de peces, que se convertían en elementos simbólicos y a la vez en su iconografía más obsesiva. Abanto solía frecuentar el Bonanza, donde expuso, con amigos como Fernando Moles, Iris Lázaro y Eduardo Laborda, biógrafo del café de la bohemia artística.

En el volumen 'Pintores de Aragón' decía que había aprendido mucho en los talleres de Luis Salas, Fernando Moles y Pepe Cerdá, que ahí había tenido «su mejor escuela de pintura». Aseguraba también que su currículum eran sus amigos, «el Bonanza y el mar». Trabajó en cultura en el Gobierno de Aragón.

Realizó exposiciones individuales (una de las más importantes fue la de 1997 en la Casa de la Mujer) y colectivas, entre ellas 'Pintura aragonesa a la escuela', coordinada por Manolo Val.

II Seminario de Arte Contemporáneo y Educación Especial

Desde el Servicio Educativo del Centre d'art la Panera creemos que el arte contemporáneo nos ayuda a tener una visión crítica del presente, razón por la cual defendemos el arte como una herramienta educativa especialmente válida para reforzar la integración social de diversos colectivos. Estas razones fueron las que nos llevaron en febrero de 2007 a organizar el I Seminario de Arte Contemporáneo y Educación Especial, que tuvo como objetivo principal tratar las posibilidades del arte contemporáneo como fuente de conocimiento y de experiencias para los educadores de personas con Necesidades Educativas Especiales.

La segunda edición del Seminario de Arte Contemporáneo y Educación Especial nace a partir del proyecto **"Red de intercambios entre programas de educación especial de centros de arte contemporáneo de la Euroregión Pirineos-Mediterráneo"**, realizado durante los años 2008 y 2009. Esta iniciativa, impulsada por el Centre d'Art la Panera, se ha llevado a cabo conjuntamente con el CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) de Huesca, Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma y el Centre Regional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon de Sète, Francia. Durante este periodo de tiempo hemos analizado, estudiado y compartido nuestras experiencias con profesionales del ámbito socio-sanitario, con el objetivo de crear una propuesta teórica para los programas educativos destinados a personas con discapacidades intelectuales, trastornos mentales u otras enfermedades.

El seminario tuvo como objetivo ofrecer los resultados de este trabajo de investigación entre los cuatro centros de arte. Así mismo, durante los dos días del seminario diferentes profesionales del ámbito socio-sanitario y de la cultura contemporánea dieron a conocer sus experiencias en torno a este tema.

Desde la organización del seminario se abrió una convocatoria en la que pudieron presentar sus propuestas tanto museos como centros que asisten a personas con discapacidad intelectual y enfermedades mentales, al margen de los centros participantes en el proyecto de la Euroregión. De todas las propuestas recibidas se hizo una selección de aquellas que por sus

características se ajustasen más a las líneas de investigación del proyecto^[1].

Por otro lado, algunos de los profesionales que participaron aportándonos formación durante el proyecto de intercambio fueron invitados al seminario para explicar sus experiencias. Dichos profesionales fueron: **Mara Diersen** (neuróloga e investigadora del Centro de Regulación Genómica de Barcelona y Premio Nacional de Cultura Científica de la Generalitat de Cataluña), **Jordi Canudas** e **Isabel Banal** (artistas visuales y profesores de la Escuela Massana de Barcelona, que conjuntamente han dirigido dos talleres con personas con discapacidad, uno en la Casa Dalmaes de Cervera y otro en el antiguo Mercado de Santa Teresa de Lleida), **Miquel Gallardo** (ilustrador de prensa, libros infantiles, cómics, y cartelista. Autor del libro *María y yo*) y **Àngels Ponce** (terapeuta familiar, colaboradora de Nexe Fundació, entidad que presta atención global a niños con pluridiscapacidad, y de APPS, Federación Catalana pro Personas con Discapacidad Intelectual) que conjuntamente han publicado el libro *¿Qué le pasa a este niño?*, y **Marie Louise Botella** (directora de Artes Visuales del 3bisF, Lieu d'arts contemporains).

Con el fin de tener una visión interdisciplinar, que no se basase únicamente en las experiencias relacionadas con la creación contemporánea se organizó una mesa redonda con profesionales del ámbito socio-sanitario en la que intervinieron: **Maribel Morueco** (psicóloga y directora gerente de la Asociación de Padres de Niños Autistas de Baleares Gaspar Hauser), **Alicia González Guillén** (psiquiatra y subdirectora de Rehabilitación del Área de Salud Mental del Hospital Santa María de Lleida) y **Nati García** (auxiliar de clínica y educadora del Centre de día de salud mental del Hospital Santa María de Lleida).

En cuanto a la participación de esta segunda edición podemos afirmar que ha tenido una gran acogida por parte de los asistentes, han sido 75 personas procedentes de ámbitos profesionales muy diferentes como el de los museos, el mundo artístico, educativo el ámbito socio-sanitario, de todo el territorio nacional.

El principal objetivo, tanto del proyecto de la Euroregión, como del seminario ha sido elaborar una serie de directrices basadas en un plan de actuación que mejore la calidad de atención ofrecida a este público. Estas pautas y otros artículos de profesionales vinculados a al ámbito de la educación especial, se recogerán en una publicación que estará

disponible a finales de 2009 o principios de 2010.

Después del proyecto de la Euroregión y del II seminario, podemos concluir que el arte y la creación contemporánea procuran herramientas a las personas con discapacidad para que puedan desarrollar su autonomía personal, expresarse como individuos y aproximarse a su realidad inmediata. Y por tanto, consideramos que todos estos elementos les pueden facilitar su inclusión social y normalización. Así como también que la relación de colaboración entre las entidades culturales y las que atienden a personas con discapacidades y enfermedades mentales es indispensable para poder llevar a cabo proyectos de este tipo.

[1] *Un modelo inclusivo de escuela desde el arte. El caso de Escuela 2* a cargo de Ricard Huerta (profesor titular de la Universitat de València, miembro investigador del Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas) y Loli Soto (profesora del colegio Escuela 2, profesora asociada del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València); *Cultura visual y adolescentes hospitalizados. Generación de imágenes en espacios de encierro* a cargo de Clara Mejías (becaria de investigación FPU del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad Complutense de Madrid e investigadora del GIMUPAI) y Noemí Ávila (profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Universidad Complutense de Madrid e investigadora del GIMUPAI); *El arte como herramienta transversal* a cargo de Noelia Nadal y Carme Núñez (educadoras sociales en el ámbito de la discapacidad intelectual del Centre Assistencial Sant Joan de Déu de Almacelles); *Experiencias educativas de educación especial en el Museo Picasso de Málaga* a cargo de Elena Aparicio Mainar (coordinadora del Departamento de Educación del Museo Picasso de Málaga); *Especies de Espacios: un espacio de oportunidades para el desarrollo personal y social de las personas con discapacidad intelectual en el Museo Reina Sofía* a cargo de Santiago González D'Ambrosio (coordinador de programas de accesibilidad. Departamento de Programas Educativos del MNCARS); *De las aulas a la ciudad. Colaboraciones paralelas. Talleres creativos en torno a la obra de Jorge Oteiza en el Centro de Educación Especial el Molino* a cargo de Aitziber Urtasun Pineda (responsable del Departamento de Didáctica del Museo Oteiza)