África: Cherchez la femme

Paradójicamente, para disfrutar del mejor arte africano no hay que viajar África, sino a los museos de las antiguas metrópolis coloniales. La extraordinaria colección de arte africano del flamante Musée du Quai Branly, en París, no es la única cita imprescindible con la escultura negroafricana en la capital francesa. En el siempre recomendable Musée Dapper (35, rue Paul Valery) se está celebrando, desde el 10 de octubre de 2008 al 12 de julio de 2009, una destacada exposición que bajo el título Femmes dans les arts d'Afrique subraya la gran importancia de la representación de la mujer en el arte africano tradicional, mal llamado "primitivo". El enfoque de la exposición, comisariada por Christiane Falgayrettes-Leveau, consiste en una amplia selección de las principales tipologías de la escultura tribal africana. En este sentido, la temática de Femmes dans les arts d'Afrique en absoluto se corresponde con el oportunismo de algunas exposiciones bajo el amparo de la moda por los estudios de género, sino que más bien, sirve para reforzar uno de los principales rasgos de la escultura africana: su orientación humanística, la cual se concreta en la representación de dos temas básico, la vida (la maternidad o fertilidad) y la muerte (el culto a los antepasados).

Detrás de una antesala con fotografías de la camerunesa Angèle Etoundi Essamba (que expone también en Casa África de Fuerteventura del 5 de marzo al 9 de mayo), una artista cuyo tema predilecto es precisamente el cuerpo de la mujer africana, nos encontramos con la mirada tradicional hacia este tema, recogida en la magnífica exposición de un variado repertorio de tallas, máscaras y objetos rituales de madera. Las piezas proceden del propio Musée Dapper, con préstamos de importantes museos como el Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren, Bélgica), el Louvre (París), el Afrika Museum (Berg en Dal, Holanda) y el Barbier-Mueller (Ginebra), entre otros.

Además del denominado "arte tribal", la exposición también exhibe algunas piezas del arte de antiguos estados africanos, realizadas en bronce, como la célebres cabezas de las Reinas Madre del Reino de Benín (Nigeria) del siglo XVIII. Cierto es que en modo alguno el arte africano forma una unidad y que las variaciones culturales en África son de igual complejidad que riqueza. Sólo nuestra valoración etnocéntrica de "primitivos" otorga cierta homogeneidad a la escultura africana. No obstante, aceptado el convencionalismo, es todo un acierto presentar y resaltar el papel de la mujer en las culturas tradicionales africanas y su plasmación en el arte tribal. El cuerpo femenino, "culturizado" en las distintas tradiciones africanas, mediante deformaciones, complicados peinados, geométricas escarificaciones sobre la piel, es el gran tema de la escultura tradicional africana.

Es necesario indicar que el arte africano esta ligado a los ritos de iniciación y distintas ceremonias del ciclo de la vida: un ciclo marcadamente separado para los hombres y las mujeres. En la gran mayoría de las ocasiones, la escultura africana gira en torno a los ritos masculinos, aunque en las máscaras y tallas se representen mujeres. La utilización de máscaras en ritos femeninos es excepcional, como el caso de la sociedad Sande del pueblo Mende (Sierra Leona), una de piezas más interesante de la muestra.

Las piezas no siguen un itinerario cronológico ni geográfico marcado, tampoco tipológico. Más bien las obras se agrupan según criterios funcionales y temáticos. Las diferentes líneas de investigación seguidas en la exposición se aprecian mejor en el gran catálogo editado que en las propias salas, cuya tenue y dirigida iluminación invita más a disfrutar de la originalidad y talento de los "anónimos" escultores africanos, que a la lectura etnográfica de las esculturas. Por otro lado, el habitual olvido del arte del antiguo Egipcio en la cartografía del arte africano ha sido ya superado y en la exposición aparecen varias estatuillas para indicar paralelismos y huellas de la escultura egipcia en el arte negro-africano.

El recorrido por Femmes dans les arts d'Afrique nos obliga a detenernos a apreciar la composición de las exuberantes nyeleni de los Bamara (Malí), las figuras andróginas de los antepasados primordiales Dogon (Malí), las exquisitas tallas de esposas del más allá bloblo ba de los Baulé (Costa de Marfil), las encantadoras muñecas biiga para las niñas de los Mossi (Burkina Fasso) o las akuaba para las niñas Ashanti (Ghana) o las tallas de los Bwende o de los Luluwa (República Democrática del Congo) con sus delicadas escarificaciones. Los admiradores del arte de las primeras vanguardias históricas

inevitablemente apreciaran la gran deuda de nuestro arte moderno con el arte africano: lo que denominamos Primitivismo. Aunque no es la intención de esta exposición tratar este asunto, la presencia de la talla Bangwa (Camerún) que fotografió Man Ray nos hace recapacitar sobre la intensidad con la que seguimos apreciando el arte tribal africano desde su feliz encuentro con el arte moderno a pesar del desconocimiento general que tenemos de la cultura tradicional africana: una parte del patrimonio cultural de la humanidad que desaparece entre guerras, genocidios, hambrunas, desertización y nuestra indiferencia. La acertada, rigurosa y atractiva programación del Musée Dapper es una referencia en la investigación, promoción y difusión de la cultura africana y una visita obligada en la inabarcable oferta cultura de París.

Vicky Méndiz: fotografías de un viaje al corazón de Japón

Desde el día 2 de abril al 5 de mayo, la zaragozana Galería Spectrum Sotos (C/ Concepción Arenal, 19), presenta la exposición Kokoro de Vicky Méndiz (Zaragoza, 1978), artista ya conocida por el público aragonés, que ha destacado en numerosas muestras de arte joven y que alcanza el reconocimiento de la madurez de su trabajo, después de dos exposiciones individuales, con la oportunidad de exhibir sus fotografías en la exigente programación que dirige Julio Álvarez Sotos.

Kokoro es un viaje fotográfico al corazón de Japón, que la autora realizó en el verano de 2007, gracias a una beca de producción artística otorgada por el Ayuntamiento de Zaragoza y la CAI. Esto le ha permitido realizar una estancia en el InterCross Creative Center, en Sapporo, entrar en contacto con varios artistas nipones, como Takashi Serizawa, y reafirmar en su universo personal su afinidad con autores como el escritor Haruki Murakami, la cineasta Naomi Kawase y el fotógrafo Yamamoto Masao.

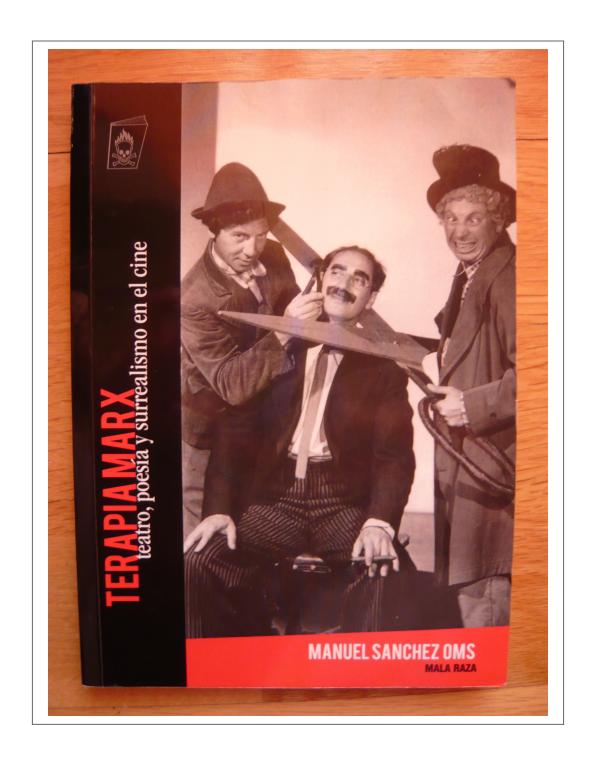
La trayectoria intimista de series anteriores, como Sinestesia, Diario, Familia o Interiores (que pueden verse en su web, vickymendiz.com) se dirige en Kokoro hacia un escenario aparentemente lejano y exótico, si bien Vicky Méndiz rehuye de la actual imagen del Imperio del Sol Naciente, renuncia a aturdirnos con el Imperio de los Signos y nos acerca, a través del objetivo de su cámara, al corazón y el alma de la cultura tradicional japonesa. Aquí no aparecen las luces de la noche de Shibuya, ni los salones de pachinko, ni retratos de jóvenes víctimas de las modas juveniles: la autora ha penetrado en lo que los japoneses llaman kokoro, una palabra de cuatro simples trazos, que se traduce como corazón, alma o meollo y que ya utilizó en 1896 el escritor Lafcadio Hearn en su libro Kokoro: Hints and echoes of Japanese inner life para referirse a las claves de la vida interior de los japoneses.

Para esta exposición, en fondo y forma, el discurso fotográfico de Vicky Méndiz se apoya en lo japonés desde posicionamientos más próximos al Zenismo que al actual Neojaponismo intrascendente, tecnológico y comercial que invade nuestra cultura visual actual. Kokoro, es, ante todo, una serena mirada hacia la fugaz existencia de las pequeñas cosas desde la comprensión de los sentimientos que produce esta precariedad vital. Las fotografías buscan y logran la simplicidad y la indeterminación, características que también existen en el arte y la poesía japonesa. Muestran la belleza y la verdad de lo efímero; la nostalgia que nos produce su impermanencia. El viaje, como estado anímico y como metáfora de la vida, acentúan aún más la sensibilidad hacia la belleza íntima del mundo, la cual, antes de que se vaya, es capturada por la cámara de la artista. Como en un haiku, todo se produce en un delicado instante. Delicado, como la tela de una araña, el rocío en una brizna de hierba o el tacto de la madera envejecida. La iluminación y el encuadre muestran bien esta inmediatez.

Paseando por las tradicionales calles y los templos y jardines zen de Kioto, lejos de los turistas, en busca de espacios íntimos y pequeños objetos cotidianos, la fotógrafa ha reencarnado el espíritu de una dama del periodo Heian de hace mil años. Aquellas damas describieron el sentimiento de belleza profunda ante todo lo que es frágil en la naturaleza;

ahora Vicky Méndiz ha captado lo que los japoneses llaman el mono no aware: la tristeza compasiva y comprensiva de la precariedad de la belleza en el más sencillo de los objetos. La aparente sencillez de las fotografías de Vicky Méndiz y su aproximación a la refinada estética del mono-no-aware no es improvisada y está asentada sobre una ejercitada sensibilidad artística, una valiosa disciplina personal por la práctica del yoga y una sólida formación en el Arte Japonés y la Fotografía. En el primer caso, como licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, estudió durante un año el arte y la cultura nipona bajo el magisterio de la profesora Elena Barlés. Respecto a la Fotografía, ha estudiado en la Escuela de Artes de Huesca y ha realizado cursos en Spectrum y talleres con fotógrafos que admira, como David Jiménez. Las fotografías de Vicky Méndiz son técnicamente impecables y presentan rasgos de gran originalidad y frescura.

El cine de los Hermanos Marx, una visión de vanguardia



Bajo el título *Terapia Marx*, *teatro*, *poesía*, *surrealismo*, se acomete un riguroso análisis de la producción cinematográfica de estos míticos especialistas en la hilaridad más variopinta y desternillante. Esta vez, el punto de vista es amplio, pues el autor del mencionado libro, Manuel Sánchez Oms, localiza con una argumentación certera el cine de los Hermanos Marx como un hecho cultural dentro de un contexto que sobrepasa el suceso artístico, para despuntar en un marco de creación de

múltiples adjetivos y condicionamientos diversos, dentro del devenir de la vida.

Esto, para empezar, integra el cine, el arte cinematográfico, como un apartado esencial dentro de la historia del arte, dentro de la historia. Sánchez Oms logra ubicar el cine de los Marx mediante un ejercicio de contextualización completo y, asimismo, mediante el despliegue de una colección de referencias culturales fuertemente conectadas y riquísimas que aportan al cine de los Marx una nueva dimensión.

Episodios como el crash de 1929, las guerras mundiales, el auge de los regímenes totalitarios, o el advenimiento de los instrumentos de censura (Código Hays y sus derivados), son puestos sobre la mesa como realidades que un ente intelectualizado como los Hermanos Marx, necesariamente había de reflejar, y de producir a partir de ellas, pues la cotidianidad tiene en los Marx un enorme peso, lo que les hace llegar de una forma especial a un conjunto heterogéneo de peatones que se ven arrastrados por un verdadero torrente de delirios de realidad concentrada y fuertemente alterada.

Un ingrediente básico en el estudio que lleva a cabo este autor, es la literatura, la aproximación a los presupuestos novelados y poéticos desde la perspectiva peculiar del cine de los tres actores, a saber, aquellas realizaciones escritas que han basado sus gags desde el teatro (Shakespeare, Jarry), así como desde sus puntos en común con las realizaciones de las vanguardias históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo) -con el mismo arraigo en el entorno del que hicieron gala los Marx, sea para ensalzarlo, mancillarlo, destrozarlo y hacerlo casi irreconocible pues, como cita Sánchez Oms, La capacidad de la posibilidad absoluta que otorga la apariencia objetiva es el gran reclamo unitario de la comicidad (p. 68)-.

Aquí radica uno de los puntos fuertes de este trabajo: sus puntos de anclaje con el panorama creativo global. Pero este

punto de vista no sólo se extiende al arte en mayúsculas, sino que incluye manifestaciones como el *vaudevil*, el teatro de variedades, y demás manifestaciones más humildes y populares, que chocan con otro componente, también explorado por Sánchez Oms, que se localiza en Estados Unidos y su floreciente industria cinematográfica. De aquí la particularidad desternillante del cine de los Marx, que nace del intento de pergeñar fusiones rocambolescas.

El autor no descuida los componentes propiamente cinematográficos y más técnicos como entidades creadoras dentro de la película, como unidades que dan sentido a la imagen. Y extrae un amplio abanico de significados para cada imagen, en cada plano, en cada secuencia, en cada película.

El simbolismo de elementos tiene un protagonismo de peso en este libro, partiendo de las recopilaciones de Cirlot, pasando por la simbología más tradicional e incluso, en otro estadio, por los contenidos atribuidos por Jung a las imágenes oníricas y su establecimiento de arquetipos. En este sentido, queda de manifiesto la gran profusión de enfoques que nos ofrece este análisis único del cine de los Hermanos Marx.

Es de obligada mención la calidad del libro como soporte físico, y el diseño del mismo, a cargo de la editorial zaragozana Mala Raza, todo lo cual aporta valores añadidos a esta pieza esencial para comprender en todo su alcance las connotaciones del humor de los tres hermanos, y el momento en que desplegaron su inmensa imaginación. Y hoy más que nunca, con gran urgencia.



Perellón. la ilustración al desnudo

En Arte estamos acostumbrados a las grandes distancias sagradas, a los basamentos, pedestales y marcos, sin darnos cuenta de que concretamente la plástica -por no hablar de la literatura y la arquitectura-, ocupa constantemente nuestro entorno en todo tipo de recubrimientos arquitectónicos, en el diseño y, de una manera aún más evidente, en la ilustración que abarca desde la publicidad, las novelas, los cómics comerciales y los libros de texto de los pacientes escolares, hasta las ediciones más selectas, ámbitos que Celedonio Perellón viene cosechando desde 1951 hasta el punto de que

muchas de sus imágenes, soberbias desde un punto de vista técnico y estético, han acompañado a generaciones enteras de españoles. Al desarrollo de las sociedades corresponde la calidad de sus imágenes, y precisamente éste no ha sido el caso de la España de la segunda mitad del siglo XX, lo que aumenta aún más si cabe el mérito de este artista, entregado por completo al concepto de la línea y del erotismo, de tal alquimia que dos simples elipses negras evocan en nuestra experiencia el relieve de los glóbulos oculares.

La calidad de este artista demostrada por la misma autora Ana Puyol en Celedonio Perellón. La línea desnuda (2007, segundo volumen de esta trilogía dedicada a la obra de este pintor de Lavapiés), se dispone al servicio de la reproducción, de la ilustración, de la pedagogía, de la historia y sus ambiciones. Los colores se recortan como plantillas que subsanan figuras de la materia de la experiencia. Como muy bien dice la autora, Perellón "llama la atención hacia el olvido totalmente provocado de nuestra esencia sensible y sensitiva, desatendida para facilitar nuestra inclusión en una cadena de montaje universal donde por fuerza se han de despreciar las inoportunas y gratuitas pulsiones que nos constituyen, cada día menos". Descubriendo figuras a partir de lo que en verdad son meros trazos, estremeciéndonos a partir de un catálogo de sensualidades, obtenemos enseguida una sucesión instantáneas hasta conformar el mapa de nuestros anhelos, fortalezas y debilidades.

Libro que viene a sumarse a la inevitable reflexión y recogimiento de una centuria expirada, colección positivista de misterios y maravillas de la realidad, publicación fundamentada en las evocaciones de los entresijos de la memoria, se estructura en una inteligente argumentación que combina sutilmente el devenir cronológico de las ediciones más

paradigmáticas de Perellón, a la par que nos desvela las claves dialécticas que animan sus producciones, las relaciones entre la figura y la materia, entre la idea y la práxis, la irrealidad y la realidad, entre la bibliofilia y la ilustración popular, entre la maestría y la ingenuidad suspicaz con la que Perellón percibe sus modelos, etc., sin duda todo un redescubrimiento de una gráfica que quizá nos pertenezca bajo una intensidad inexistente en los programas culturales oficiales, un calor que desvela las verdaderas inclinaciones del organismo humano.

Leandre Cristòfol

Exposición: Leandre Cristòfol. Metamorfósis de la escultura

IberCaja Patio de la Infanta, Zaragoza, 20 de febrero al 12 de abril de 2009

Comisariado: Daniel Giralt-Miracle y Jesús Navarro Guitalt

Se nace, normalmente, capacitado para dibujar Ángel Ferrant, Gaceta del Arte nº 38, Tenerife, 1936.

Con motivo de los cien años de su nacimiento en Os de

Balaguer, asistimos en la zaragozana sala de exposiciones de IberCaja a una breve pero jugosa muestra de un todavía desconocido a pesar de los determinados esfuerzos en hacer publica toda su envergadura creativa. Nos referimos al escultor Leandre Cristòfol, representante de la vanguardia ilerdense de la década de 1930 junto con Josep (Manuel) Viola, Antoni G. Lamolla y Enric Crous.

Sin embargo y por otra parte, Cristòfol fue uno de los representantes de la muy peculiar escultura orgánica que se desarrolló en España durante aquellos años, con representantes importantes como Ángel Ferrant o Alberto Sánchez, vertiente orgánica, insisto, ocasionalmente eclipsada por la aplastante omnipresencia editorial y expositiva de los grandes "genios" que acabaron por concentrar en sus nombres todos los logros del arte del siglo XX (España ha sufrido aún más esta realidad institucional por contar entre sus ciudadanos históricos a la Triada Picasso, Miró y Dalí), tal y como hemos venido subrayando en alguna otra ocasión (Manuel Sánchez Oms, Dalí y la Historia, El Aragonés 1-15 mayo 2005, Zaragoza). Desde que en este país se ha intentado rescatar la plástica y la literatura inmediatamente anterior a la Guerra Civil y la dictadura resultante, hemos asistido a la conformación de un surrealismo local bajo premisas ocasionalmente algo generales y ligeras, trayendo consigo no sólo el empobrecimiento de las aportaciones de Breton y de otras entidades declaradas firmemente surrealistas como el grupo surrealista belga, el de Praga o incluso otros alejados de las posturas oficiales bretonianas como el Surrealismo Revolucionario de Christian Dotrémont y Noël Arnaud, o el anterior grupo constituido en torno a las publicaciones de *La Main à Plume* durante la Francia ocupada y del que formó parte Manuel Viola, sino también de la aportación plástica autóctona, especialmente en materia escultórica por ser uno de los casos que en Europa (junto con el artificialismo checoslovaco) sintetizaron de

manera más evidente dos vertientes que la crítica comúnmente ha tendido a separar: una constructiva y racional, y otra poética y subconsciente, o los modelos primitivos de la modernidad maquinista, distinciones éstas que se extienden a lo que todavía es peor, la escisión de lo orgánico e inorgánico: se nos dice que la maquina es en esencia inorgánica, pero si la sometemos a la perspectiva histórica, tal y como ha procedido entre otros el historiador Francastel, comprenderemos que ésta tiende y evoluciona constitución de formas vivas por derecho propio. ¿Acaso no fueron estas dos vertientes las que animaron conjuntamente a grupos como *L'Amic de les Arts* y A.D.L.A.N., o a publicaciones como La Gaceta del Arte de Tenerife, A. C. o la misma Art (marzo 1933 - abril 1934), revista ilerdense dirigida por la personalidad del dibujante y tipógrafo Enric Crous, y a la que estaba inscrito como colaborador el propio Cristòfol? En este último ejemplo encontramos el problema que subyace tras su escultura, partiendo de un grupo vinculado a la gráfica, la poesía y el dibujo (Crous, el lorquiano Viola), pero incapaz de concebir la escultura como "expresión real del pensamiento" (Viola, Art nº 7, Lérida, 1934), la misma disciplina a la que se dedicó Crisòfol (formado previamente como carpintero, ebanista y tallista) y que Lamolla no dudó en experimentar con maderas y yesos. La escultura podría aportar una cualidad esencial a esta voluntad por materializar ese "interior", y ésta es precisamente su condición de objeto.

La transformación de la escultura en realidad objetual ya fue experimentada por Ángel Ferrant, escultor por el que Cristòfol no dudó en confesar su admiración, el mismo que partió del dibujo -esencial en la docencia artística- hasta abordar la escultura en tanto que creación real, dado que son varios los historiadores que han coincidido en abordar tres terrenos de experimentación en la plástica de Ferrant, aunque rara vez de manera compenetrada y unitaria: el dibujo o la línea

(intervención subjetiva), la materia o el objeto encontrado (participación de la realidad objetiva y en un principio independiente) y la alteración del espacio (la creación tridimensional propiamente dicha), ámbitos de experimentación que desde finales de la década de 1920 llamaron la atención de algunos de los grandes representantes del arte contemporáneo europeo, pues no hay más que recordar las construcciones de hierros soldados en las que trabajaron conjuntamente Julio González y Pablo Picasso en 1928, por ejemplo, aunque antes tengamos que nombrar como precedentes las esculturas futuristas de Balla, el nuevo realismo ruso de los hermanos A. Pevsner y Naum Gabo, y ciertas construcciones tempranas del dadaísta rumano Marcel Janco. El trabajo desde la línea permite intervenir ampliamente mediante el elemento más inmediato de la expresión. De esta forma la materia queda apartada de la construcción, dando vía libre a la utilización de todo tipo de objetos y materias de la vida cotidiana que, así como el mármol y el bronce ya existen antes de la intervención del artista, ante todo acercan las posibilidades espaciales y su poética a la vida real desde la monumentalidad de la escultura. Éstas son las posibilidades que Ferrant pudo descubrir tempranamente en la escultura, las mismas que, por esta última razón expuesta, no dudó en aplicar a la docencia, como ya hicieran Joaquín Torres-García con sus juguetes constructivos de finales de la década de 1910, y Ramón Acín a partir de sus inquietudes pedagógicas y libertarias. La escultura permite al alumno crear el espacio una vez que el objeto ha sido liberado de sus funciones (Ángel Ferrant, Els Objectes, l'escultura y l'amistat, La Publicitat, 23-XI-1932), es decir, una vez que éste ha sido redescubierto. Es desde esta conversión del objeto y de la realidad ya dada que comenzamos a comprender el concepto de "metamorfosis" que da título a la actual exposición de Cristòfol: Metamorfosis de la escultura, bien palpable por ejemplo en los nuevos usos espaciales que reciben las estructuras metálicas de paraguas en algunas de sus últimas construcciones.

Ahora no nos cuesta reconocer la ausencia de erotismo en la escultura de Cristòfol, lo lejos que queda de la avidez bulímica de Dalí y sus objetos comestibles, del automatismo que le valió a Joan Miró el título del "más surrealista" otorgado por el mismísimo Breton. No debemos defender forzosamente un Cristòfol surrealista, aunque no por ello su producción carece de un origen automático, el mismo que determina la forma de sus yesos, y de ello dan buena cuenta sus tempranos dibujos orgánicos en carbón de 1931, 1932 y 1933, conservados en el Museo de Arte Jaume Morera de Lérida y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Éste automatismo es ya apreciable en los dibujos de Ángel Ferrant y Benjamin Palencia, así como en los de sus compañeros y amigos Viola y Lamolla. Concretamente, si a principios de los años treinta se difundían en Cataluña noticias acerca de las actividades de Dalí y Miró en París por parte de confidentes como Sebastià Gasch o J. V. Foix, Ferrant daba a conocer sus primeras producciones con materiales cotidianos y ejercía una notable influencia con sus clases en la Escuela de Bellas Artes de Llotja, tal y como luego se apreciaría en la producción de Ramon Marinel·lo, Eudald Serra y Jaume Sans. Sin embargo, si en verdad está contenido en los trazos de los dibujos de Ferrant, aún cabría preguntarnos de dónde procede este automatismo. Más que al surrealismo deberíamos señalar a uno de sus precedentes automáticos, Jean Arp, pionero en la materia desde sus postulados dadaístas. Quizás por esta razón se mantuvo a medio camino del grupo de Breton y el arte concreto promulgado y abordado por sus amigos Theo van Doesburg y Kurt Schwitters.

El automatismo de Arp y su interés por los materiales preexistentes ya hicieron eco en Miró a mediados de la década de 1920 a través del surrealista suizo Kurt Seligmann. El mismo Gasch, quien nunca consideró a Ferrant surrealista, lo

trató con los mismos términos que a Arp: "la obra de arte brota y crece en el artista como el fruto en el árbol". La obra de este artista alsaciano fue conocida en Barcelona en la Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero de 1929 en las galerías Dalmau. En sus primeros collages y relieves de madera recurrió a técnicas automáticas procedentes tanto del interior (el automatismo de la línea y de las tijeras, así como el rasgado y el arrugamiento de papel) como del exterior real (la guillotina). También se conocieron los móviles de Alexander Calder en la exposición consagrada a este artista en las galerías Syra, escultor que adoptó la línea orgánica de Arp junto a los colores primarios de la nueva plasticidad holandesa. En la producción de este artista norteamericano Cristòfol pudo apreciar el cinetismo natural de las figuras en suspensión que abordaría a partir de 1957, posiblemente antes que en la Bola suspendida de Giacometti (1932), cuyo boceto ilustra un artículo suyo bajo el título "objetos móviles y mudos" en Le Surréalisme au service de la revolución nº 3 de diciembre de 1931. Por entonces Giacometti concebía sus esculturas como objetos no diferenciados de la vida real para incidir en ella mediante el shock que caracteriza surrealismo. Cuando Breton aportó en su Introducción al discurso sobre la poca realidad de 1924, su primera idea de objeto surrealista, expresó su deseo de poner en circulación (en la vida real o en el mercado) objetos gestados en los sueños. De esta manera la escultura surrealista sólo existirá en tanto que objeto, implicando su condición reproducible casi en calidad de imagen, siendo ésta verdaderamente la finalidad más extendida tanto entre su plástica como entre su poética. Es en la reproducción mecánica donde tiene cabida el shock, el mismo que muere en la unicidad artística. Sin embargo, así como la escultura surrealista sólo alcanza a ser objeto, el objeto surrealista no requiere necesariamente de la realidad exterior y puede ser elaborado por el sujeto con tal de que su procedencia sea el subconsciente liberalizador, es decir, ahí donde tradicionalmente se ha ubicado la subjetividad. La materia desaparece engordando a la imagen y, de hecho, Dalí

concibió en 1936 para la exposición surrealista de objetos de la Galería Charles Ratton de París, un no conservado "Monumento a Kant", paradigma del relativismo subjetivo del juicio estético. Sin embargo el surrealismo, inspirado en el método psicoanalítico de Freud, concibe esta fuerza interior como un motor automático y por lo tanto objetivo, una vez instaura la objetividad en lo desconocido, el misterio de los simbolístas que en su seno se torna en lo maravilloso, el azar objetivo del que surge el humor negro bretoniano. Esta última inclinación desvela los precedentes dadaístas de la plástica surrealista anunciados previamente por Arp y Max Ernst entre otros, al tiempo que André Breton y Philippe Soupault inauguraban sus primeras incursiones en el automatismo escrito. Se trataba de reconciliar un automatismo interior con el exterior, una objetividad con otra para intentar una vez más salvar la separación del individuo con su entorno, determinado ante todo por el cambio de la realidad propiciado implantación de un nuevo mercado que valoriza abstractamente los objetos que nos rodean. No obstante, la importancia concedida por el dadaísmo al azar es mayor que la ostentada por el surrealismo, quien lo valora siempre desde su comunicación con las fuerzas subconscientes. Por esta razón la presencia de los objetos prefabricados se impone con más contundencia con el dadaísmo, mientras que en el surrealismo se somete a una mayor manipulación, automática si se quiere, pero en cualquier caso procedente del individuo. El humanismo del surrealismo resulta extraño a la cautela dadaísta ante la única certeza de un individuo instaurado en una realidad dominada por el azar, convicción por al que Schwitters pudo servirse de una infinitud de desechos industriales para desvelar sus facultades formales, tal y como Ferrant y Cristòfol descubrieron sus posibilidades espaciales. La tabla rasa Dada dio paso a los constructivismos occidentales, así como el futurismo y el suprematismo rusos permitieron el desarrollo del constructivismo orgánico de Matyushin y Miturich. Si para el surrealismo se trataba de manifestar materialmente el inconsciente mediante asociaciones

imprevistas, para el dadaísmo de Zurich primero y luego para las tendencias constructivistas y concretas occidentales, la actividad plástica consistía, una vez desmentida representación de lo preexistente, incluso el proceso de estilización y abstracción de las formas naturales, en hacer confluir la materia ya dada con el automatismo gestual o los procedimientos matemáticos objetivos, con el fin de construir nuevos conjuntos espaciales, en lo que participaron Cristòfol y Ferrant. Desde el expresionismo hasta Arp tan sólo acontece un proceso por el que las fuerzas expresivas interiores se objetivan hasta colocarse a la altura de la realidad exterior, y en esto consiste el reconocimiento de Jean Arp y Max Ernst a Paul Klee, pintor que en cierta manera clausura el primer desarrollo del expresionismo. Por esta misma razón Ferrant y Cristòfol no dudaron en referirse sin problemas a los objetos como "motivos de sensación", y a una "expresividad interior anímica".

Muchos de los objetos geométricos, esculturas espaciales y situaciones que Cristòfol creó en la década de 1960 tras un periodo de abandono de la investigación y dedicación a la temática religiosa, podrían hacernos pensar en La máquina de trinar de Paul Klee (1922). El artista es un agente más en el constante proceso de transformación de la materia y del espacio. El shock mecánico y reproducible del surrealismo, cinematográfico tal y como afirmaría Walter Benjamin, viene ahora a ser el punto de partida de la materialización orgánica (tanto Ferrant como Cristòfol se interesaron vivamente por la naturaleza del cine, y la revista Art se fundó en Lérida mientras se planteaba la apertura de un cineclub). Si el del dibujo grafismo s e reproduce e n infinitas materializaciones tridimensionales, los objetos de producción seriada se singularizan en su manipulación plástica. El grafismo se cosifica dando lugar a la superposición de las formas que caracterizan el desarrollo de la plástica posterior

a la Segunda Guerra Mundial y el retorno a la obra de arte en tanto que objeto único, en lo que Cristófol (influencia reconocida por el propio Antoni Clavé, y precedente indiscutible de las construcciones de Moisés Villelia, por ejemplo) cumple durante los años treinta un papel intermedio y paralelo al de Ángel Ferrant, Joan Miro con sus ensamblajes de materiales con los bordes levantados, Barbara Hepworth, Henry Moore y un largo etcétera. ¿O más bien deberíamos hablar de una concepción de la pieza escultórica no como objeto ni como máquina, sino como organismo vivo?

Ignoramos qué quiere decir escultura. No está en nuestro diccionario

Enric Crous, primer número de la revista *Art*, marzo de 1933

Entrevista con José Prieto, nuevo vicedecano de Bellas

Artes en Teruel

Amigo José, en nombre de todos tus compañeros de AACA te doy la enhorabuena por tu reciente nombramiento como Vicedecano de Bellas Artes. Me imagino que una de tus prioridades será que continúe sin contratiempos la implantación de la licenciatura en Bellas Artes y que se construya el nuevo edificio ¿no?

Gracias. Si, es una prioridad la implantación de la licenciatura (el curso próximo pondremos en marcha cuarto), pero también quiero destacar que este año, de forma pionera en toda España, estamos impartiendo el primer curso del grado en Bellas Artes. Y el próximo, a la vez que terminamos de implantar la licenciatura tendremos segundo curso de grado.

En cuanto a la construcción del edificio las noticias son positivas, ya que el pasado 19 de marzo salió publicado en el Diario de Teruel y en Heraldo de Aragón que el Rector anunciaba que las obras del edificio de Bellas Artes empezarían este año; y lo que es aún más importante, el Vicepresidente del Gobierno de Aragón se comprometió con 400.000 € para el inicio de las obras.

Otro asunto a destacar, es que desde el equipo decanal (integrado por: la Decana, Luisa Esteban; la Profesora Secretaria, Mª Victoria Lozano; y los Vicedecanos: José Prieto, Mª Ángeles Soriano, Pilar Martín, Amparo Sánchez y Montserrat Martínez) se pretende promover la estabilidad laboral para Bellas Artes y el resto de titulaciones. También, queremos fomentar la creación de Equipos de Investigación, así como establecer relaciones con otros centros y Universidades españolas y extranjeras (ya tenemos convenios con Italia, Francia, Portugal y Estados Unidos), que faciliten la movilidad de alumnos y profesores.

¿Piensas organizar en tu facultad exposiciones, cursos, conferencias u otras actividades que puedas adelantarnos?

Agradezco la pregunta, ya que en Zaragoza no se termina de entender la situación de la actual Licenciatura y futuro Grado. Bellas Artes, se encuentra dentro de la **Facultad de Ciencias Sociales y Humanas**, donde se imparten: Diplomado en Relaciones Laborales; Licenciado y Graduado en Bellas Artes; Graduado en Psicología; Licenciado en Humanidades; Licenciado en Ciencias del Trabajo; y dos especialidades de Magisterio (infantil y primaria).

En cuanto a las actividades culturales, te voy a dar una primicia. Durante los meses de abril, mayo y junio vamos a realizar una serie de actividades, que pretenden enlazar con las de la Universidad de Verano que comienzan a finales de junio. Crearemos un "punto de encuentro cultural", en el que tengan cabida los distintos miembros del tejido cultural universitario y no universitario (artistas, fundaciones, galerías, empresas de entretenimiento, etc.) realizando, este año, tres conferencias/coloquio impartidas, por: Navarro, fotógrafo aragonés de trayectoria internacional reconocida; Ana Revilla, directora de la Fundación Norte, que tiene como finalidad la realización de actividades encaminadas a la promoción y desarrollo del arte; Paco Paricio, director del grupo Titiriteros de Binefar grupo interdisciplinario de reconocida trayectoria internacional. Además, Pedro Luis Hernando y Natalia Juan del Departamento de Historia del Arte organizan desde finales de abril las 2º Jornadas de Arte del Siglo XX en Aragón. En mayo, los alumnos de tercero realizaran intervenciones en el Campus. Y dentro de los cursos organizados por la Universidad de Verano de Teruel, este año contaremos con figuras destacadas del mundo del Arte, como: Antonio López y Fernando Sinaga.

Por otra parte, creo fundamental que los alumnos de Bellas Artes salgan de las aulas y se enfrenten con la realidad de montar una exposición, por este motivo, quiero establecer una programación estable, ya que tenemos una buena sala de exposiciones en el Vicerrectorado. Será principalmente para alumnos, y para alguna colaboración puntual con el extranjero.

¿En que andáis ocupados Vega Ruiz y tú?

Estamos a punto de presentar el catálogo de la exposición *Souvenirs. Soldiers of the world*que se ha mostrado en el Claustro del Palacio Episcopal de Teruel. Tras su clausura realizamos un enterramiento, que forma parte de una serie que denominamos "**Disparates**" en homenaje a Goya. Esta

serie de "Disparates" la consideramos una seducción por la ausencia, ya que, lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse. No es una ausencia pura, es un eclipse de la presencia. Esta serie de disparates se caracteriza por su dilatación en el espacio y en el tiempo: el primero, fue en el Monasterio de Veruela, en el verano del 2002; el segundo, en Zaragoza, en el año 2005, lo ubicamos sobre los Antiguos Depósitos del Pignatelli, junto al Sagrario Militare Italiano; el tercero, fue cerca del famoso cementerio Thiais de París, en agosto de 2006; y el cuarto, lo hemos realizado en 2009 en Teruel, frente a Dinópolis.

Como nuestros trabajos son deudores de los acontecimientos de la época en que vivimos, y surgen de una relación con el mundo y la realidad, reflejando los problemas que nos sensibilizan, estamos preparando una exposición de la serie DEPREDACIÓN" bajo el título de *Evidences. Crime Scene* Investigation (C.S.I.) trabajo que se inscribe en un proceso de investigación sobre nuestra sociedad y sus hábitos de consumo. Y, con un proyecto nuevo bajo el titulo "TESTIMONIOS. MEMORIAS..., en el que buscamos testimonios de testigos que han sobrevivido a la guerra civil española (y otras guerras) en Teruel y en otras ciudades, por que creemos que es fundamental recoger estos testimonios orales de nuestra guerra civil, ya que han pasado 70 años de este conflicto bélico, y si no se realiza esta labor el riquísimo patrimonio inmaterial (textura de la memoria) se perderá para siempre; además, estamos buscando imágenes de estos territorios ocupados y de las huellas que han dejado sus batallas.

¿Y por ultimo, en tu faceta de crítico de arte, coméntanos por favor cómo ves en general la actividad cultural en Teruel?

En Teruel capital, destaca la labor de: la **Diputación** a través del Museo de Teruel y sus exposiciones temporales y Becas, y el Instituto de Estudios Turolenses, cuya revista cultural *Turia* ha cumplido 25 años. La **Cámara de Comercio y la Fundación Teruel Siglo XXI**, también realiza una programación interesante en su Sala de Exposiciones. El **Ayuntamiento** (que carece de una sala) tiene una buena política de Ayudas y Becas. No quiero olvidarme de la **Escuela de Arte** que tiene uno

de los pocos espacios de exposiciones de la Ciudad, en ésta sala los alumnos de la Universidad, el 19 de marzo, han presentado una interesantísima exposición de fotografía titulada DNI. Empieza a notarse la presencia de Bellas Artes en la ciudad.

Y fuera de Teruel capital, hay que destacar la brillante labor de la Fundación Santa Maria de Albarracin, sobre todo con su programa de Estancias Creativas.

Entrega de los premios AACA 2008

El pasado día 12 de marzo tuvo lugar la entrega de premios AACA 2008 por parte de la Junta Directiva de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Aunque el año pasado la entrega se realizó en un acto público en el Casino de Huesca y este año habíamos previsto convocar al efecto una Asamblea General de AACA en el salón de recepciones del Ayuntamiento de Zaragoza, finalmente los servicios de protocolo de la corporación municipal nos propusieron que, por motivos de seguridad y de operatividad, hubiese un máximo de cinco o seis personas en el acto de entrega al Alcalde de Zaragoza.

La primera parte de la ceremonia fue la entrega del Gran Premio AACA 2008 al artista distinguido por alguna exposición monográfica en 2008, que recibió el escultor Santiago Gimeno a las 12.00h en la Plaza de San Felipe, delante de su escultura a un *Muchacho contemplando la Torre Nueva*. En la conversación con él le preguntamos precisamente por ese encargo, que recibió de los arquitectos autores del proyecto de remodelación de la plaza: nos explicó cómo en cuadros antiguos se ve a menudo una charca delante de la torre, y ellos la

quisieron evocar con la circunferencia que la rodea, dentro de la cual tiene los pies metidos el muchacho, que por eso lleva los pantalones remangados, como si estuviera refrescándose mientras mira a lo alto, donde estaba el chapitel.

La segunda parte, a las 12.30h se desarrolló en el interior del Torreón Fortea, donde Juan Alberto Belloch, acompañado por Jerónimo Blasco, Consejero de Grandes Proyectos y de Cultura, recibió el diploma del premio AACA 2008 a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo. Ambos nos dedicaron unos minutos de conversación, comentándonos la ampliación del Museo Pablo Gargallo, que acababan de visitar, los nuevos espacios expositivos que para la ciudad se han creado a partir de la Expo y la importancia de apostar por la cultura como una inversión en tiempos de crisis, para la mejora de Zaragoza. Agradecimos al Alcalde el tiempo que nos dedicó y el hecho de haber aceptado él mismo recibir el diploma, pues los méritos por los que el Ayuntamiento de Zaragoza ha recibido el premio corresponden tanto al Área de Cultura y a la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, como a la Dirección General de Ciencia y Tecnología, u otros servicios municipales. prometió que, por eso mismo, haría enmarcar y colocar el diploma en la antesala de su despacho.

A las 13.15h llegamos a la Galería Aragonesa del Arte, donde entregamos el premio a la galería más destacada por sus exposiciones y catálogos en el año 2008 a Mariano Santander y Montse Navarro, quienes nos agasajaron con bombones y cava, brindando todos por una larga y exitosa vida de su negocio, en el que han conseguido en poco tiempo abrirse camino en la capital aragonesa.







De izda a dcha: José Antonio Val (vocal), Virginia Baig (tesorera), Pilar Irala (secretaria), Santiago Gimeno (escultor premiado), Fernando Alvira (presidente)

Jerónimo Blasco, Pilar Irala, Juan Alberto Belloch, Fernando Alvira, y Carmen Rábanos De izda a dcha: Vicente
Villarrocha (tesorero de
AECA), Fernando Alvira,
Mariano Santander
(galerista premiado),
Carmen Rábanos
(vicepresidenta), Montse
Navarro (galerista
premiada), José Antonio
Val.

Recorrido por una cuidada selección de edificios, imprescindibles para comprender la evolución del gusto desde el siglo XVIII hasta el XX

Especialista en Arquitectura y Arte Contemporáneo, la doctora Carmen Rábanos Faci, Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte, de la Universidad de Zaragoza, es pionera en el estudio e investigación del Movimiento Moderno en Aragón. Precisamente, una de sus más tempranas y valiosas aportaciones fue su análisis y valoración del estilo racionalista, en fechas muy tempranas, cuando todavía no era

suficientemente apreciado como movimiento artístico en España, por lo que su libro *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939): el racionalismo*, publicado por Guara en 1986, constituyó una sólida base a partir de la cual se fueron consolidando otras aportaciones de otros profesionales que han profundizado en este periodo.

En todas sus obras, Carmen Rábanos Faci intenta ir más allá del mero proyecto, más allá de la mera obra construida, revelando las claves que permitan comprender el espíritu de renovación que impulsa a los creadores avanzar, paso a paso, hasta alcanzar la anhelada modernidad. Intentando ampliar un horizonte, que no debe constreñirse a un ámbito local, indagando en las conexiones ideológicas y estéticas existentes entre los profesionales que trabajan en Aragón, no sólo con los que ejercen en el resto de España sino también con las influencias que atraviesan nuestras fronteras.

Su última monografía, publicada por Mira Editores hace escasos meses, concretamente a finales de 2008, está dedicada a la Estética de la composición arquitectónica. contemporáneo, planteando un interesante recorrido por una selección de edificios, imprescindibles comprender la evolución del gusto desde el siglo XVIII hasta el XX. Esta obra, alejada de cualquier estéril pretensión de abarcar toda la edilicia de este periodo con un exhaustivo y árido inventario, el sólido y profundo conocimiento de la materia, avalado por años de docencia e investigación, le permiten trazar a autora un itinerario desde los orígenes de la Modernidad hasta nuestros días, con el propósito de analizar y valorar los hitos más destacados de la edilicia contemporánea en tierras aragonesas.

Un sólido bagaje que le ha permitido a la profesora Carmen Rábanos Faci, analizar la arquitectura desde diversos ámbitos y puntos de vista, generando un profundo conocimiento de técnicas constructivas, materiales, estilos, tipologías y, por supuesto, de fundamentaciones ideológicas y estéticas, desde la arquitectura popular (La casa rural del Pirineo Aragonés, publicada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en 1990 o el volumen dedicados a *La arquitectura popular aragonesa*, correspondiente al tomo 13 de la Enciclopedia Temática de Aragón, editado por Moncayo en 1996) a los lenguajes más cultos propios de los estilos, que se complementan con otras obras de la misma autora dedicadas al ámbito de la crítica (*La crítica de las artes*, Librería General, 1999).

La Estética, como filosofía del Arte, permite comprender las producciones de unos artistas y los encargos de unos promotores en un espacio y un tiempo determinados. Sin un análisis estético la arquitectura, al igual que el resto de las artes, se convierte en un mero objeto. Por este motivo, realizar un análisis de la Estética de la composición arquitectónica en la edilicia contemporánea aragonesa constituye una sólida aportación para su conocimiento más profundo, sobre todo si se enmarca, como en el caso de Carmen Rábanos, en el análisis de un pensamiento social e incluso una ideología política, sobre todo tratándose de un periodo tan apasionante como, en algunas ocasiones, conflictivo. De otra manera, sin esta postura crítica y comprometida con el conocimiento del pasado, no pueden explicarse hechos tan importantes como la vivienda obrera, el surgimiento de nuevas tipologías desde grandes almacenes a residencias geriátricas, pasando por industrias, hasta polémicas rehabilitaciones.

Sistematizado por etapas históricas, esta monografía se inicia, a modo de introducción, con la época de la Ilustración, punto de partida para la posterior llegada de la modernidad y del progreso, con la subida al trono de Felipe V y la penetración de la influencia italiana con arquitectos como Juvarra y Sachetti, en obras como el Palacio Real de Madrid que marcarán el camino de un barroco clasicista que, con el paso del tiempo, evolucionará hacia el neoclasicismo y que en Aragón tendrá su reflejo en las obras de destacados artistas como Juan de Yarza y Romero, Domingo de Yarza y

Maestro, José Julián de Yarza y Lafuente, Julián de Yarza y Zeballos y José de Yarza y Lafuente, todos ellos de la familia de los Yarza, procedentes de Guipúzcoa y afincados en Aragón desde el siglo XVI, iniciadores de una saga que llega hasta nuestros días, a los que se suman Ventura Rodríguez, el gran arquitecto madrileño que trabaja en la Santa Capilla del Pilar, o Agustín Sanz, autor de la zaragozana iglesia de Santa Inaugurando un itinerario que irá avanzando cronológicamente, para pasar al siglo XIX, con desarrollo del Eclecticismo y del Historicismo, alcanzando la transición de los siglos XIX al XX, entre la tradición y la renovación, con el Modernismo y arquitectos e la talla de Ricardo Magdalena, Félix Navarro, José de Yarza, Miguel Ángel Navarro, Francisco Albiñana y la celebración de acontecimientos decisivos como la Exposición Hispano-Francesa de 1908, un estilo coetáneo al Regionalismo, que tanto arraigará en el espíritu aragonesista regeneracionista, incluso superándolo cronológicamente, todo ello como punto de partida para la introducción de la vanguardia y la modernidad, con el Art Decó y, sobre todo, el Racionalismo, influenciado por los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y la obra de Fernando García Mercadal, con hitos como el Rincón de Goya, uno de los primeros edificios racionalista de España, proyectado en 1927 e inaugurado en 1928, con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte del genial pintor aragonés. Una modernidad interrumpida por la Guerra Civil y el periodo franquista, que tras los duros años de la posguerra se recuperará con la llevada del Internacional Style, Posmodernidad y el Minimalismo, hasta llegar a las últimas décadas del siglo XX, poniendo el broche de oro de la Expo Zaragoza 2008 y las espectaculares construcciones como el pabellón puente de Zaha Hadid, el pabellón de España de Francisco Mangado, la torre del Agua de Enrique de Teresa, el palacio de Congresos de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, la pasarela de Javier Manterota, el pabellón de Aragón del estudio Olano y Mendo y, cerrando el conjunto, el puente del II Milenio del ingeniero oscense Juan José Arenas,

contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio arquitectónico y cultural aragonés.

Otra mirada

To the happy few. A ellos bien podría estar dedicada esta exposición, sobria y ajena a ruidos mediáticos, en la que inteligencia y sensibilidad se aúnan. La muestra que Valeriano Bozal ha concebido reclama de su público cosas fundamentales. Tiempo para mirar, para leer, para hilar cavilaciones y sentires que despiertan en el ánimo las imágenes y los textos exhibidos. Y ante todo, lo que demanda es un espíritu carente de prejuicios ideológicos y estéticos.

Acaso por el rigor mismo de la selección, el visitante puede no ser del todo consciente de la diversidad ingente de los materiales sobre los que se ha conjuntado la muestra. Ésta mezcla con mesura estampas y manuscritos, impresos y dibujos, mapas, panfletos y caricaturas. Priman las imágenes, que son distinta especie -muchas sin intención artística inmediata— y que iluminan extremos contrapuestos, desde los testimonios contra la violencia y su arbitrariedad, como en Enterrar y callar (Desastre, 18), a la burla escatológica de Napoleón trabajando para la regeneración de España o los panegíricos oficialistas como la Alegoría del regreso de Fernando VII. En la exposición está latente la rivalidad entre lo escrito y lo icónico, la vieja disputa acerca de la eficacia respectiva del texto o de la imagen. El impacto del documento con la declaración de Fernando VII anulando la constitución de Cádiz no es menor, sin embargo, al de la estampa que abre la exposición, los Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (Desastre, 1).

Como no podía ser de otro modo, uno de los ejes de esta

muestra es la compleja vinculación de la imagen a la política. Las imágenes, más que ser una ilustración o un documento de su realidad histórica, son uno de los fundamentos sobre los que se construye el discurso de lo político. Una idea es esencial para apreciar esta exposición: el rechazo de una presunción de objetividad en lo descrito por las estampas y consecuentemente el énfasis en su condición esencial de "representaciones". La imagen, como el texto, son fabricaciones interesadas de una realidad que pretenden reflejar y con ello esta muestra participa del interés en torno a la imaginería política, su función y sus mecanismos, que tomó impulso ya en la década de 1980, a raíz del bicentenario de la Revolución Francesa y del Primer Imperio. La Guerra de la Independencia en España es una faceta más de aquella época de las revoluciones, europeas y americanas, que en el paso del siglo XVIII al XIX dio carta de naturaleza a la guerra por la imagen, librada entre las naciones y las facciones enfrentadas y, por tanto, a la emergencia de la propaganda en su sentido moderno. El conjunto exhibido en la Biblioteca Nacional da buena cuenta de ello.

Una lógica precisa rige la concatenación de las secciones de la exposición. Sus títulos son de una engañosa neutralidad, y aluden a precedentes, hechos, debates y consecuencias. La exposición resuelve limpiamente el escollo de la celebración enfática y de la deriva maniqueísta tan presentes en la narración canónica de la Guerra de la Independencia, como recuerda José Álvarez Junco en el catálogo. Con su "Miradas", el propio título asume la pluralidad ideológica de los enfoques y con ello remite a la cuestión de cuán consustancial fue —y posiblemente, en general, es— la violencia en la constitución de la nación como comunidad política de nuevo cuño —aunque la mitología fundacional la haya explotado en un sentido partidista.

No resulta fácil, a estas alturas, realizar una exposición en torno a una obra del alcance de los *Desastres de la Guerra*. Cabe insistir aquí que ésta no es otra exposición sobre Goya: por no ser la prerrogativa de nadie, la mirada sobre esta Guerra del Francés no es ni tan siguiera la de la figura privilegiada del Genio. De hecho, la muestra consigue dos objetivos en principio antagónicos. Exhibidos junto a algunos dibujos preparatorios, los grabados de los *Desastres* y otras estampas sueltas son una demostración irrefutable (iuna más!) de la excepcionalidad de Goya, de la potencia sin común medida de su visión. A este respecto, lo exhibido en "Funestas consecuencias", la última sección, corta el aliento. Sin embargo, al situar al artista en el contexto de la cultura visual de su tiempo, la exposición revela la intensidad de la circulación de imágenes, sobre todo en aquellos momentos de turbulencia política, y la fluidez de las transferencias entre la alta cultura y la cultura popular. La caricatura alegórica sobre Napoleón y Godoy que retoma literalmente la estampa de El sueño de la razón es un ejemplo particularmente explícito de este tráfico de las figuraciones.

El roce entre imágenes cultas e imágenes populares redunda en un reforzamiento mutuo de su interés. Resulta esclarecedor contemplar las unas junto a las otras, alegorías elaboradas, en general firmadas, como el Levantamiento simultáneo de las provincias de España contra Napoleón, las representaciones descriptivas de acontecimientos señalados que mucho recuerdan a los Tableaux historiques de la Révolution française de J.-L. Prieur, y las series de grabados populares, en su mayor parte anónimos, de factura torpe y cruda pero de gran impacto visual, como la de los Horrores de Tarragona. Mención aparte merece la sección sobre la caricatura, como forma de la sátira visual equivalente a los también expuestos textos paródicos como el *Diccionario Crítico-burlesco* de Manuel Gallardo. Uno de los aspectos más llamativos es el que apunta a una transferencia cultural de inusitada vitalidad a escala europea. Un número significativo de las imágenes exhibidas son copias, variantes o adaptaciones de caricaturas inglesas, las de tradición más arraigada, pero también francesas, que se multiplican a partir de la Revolución.

* Esta es una versión abreviada de la reseña que sobre esta exposición, con motivo de su primera presentación en la Biblioteca Nacional, publicó la autora en el suplemento "Culturas" del diario La Vanguardia.

Relato histórico de un fenómeno museístico, desde una perspectiva sociológica

Conocido es de todos el hecho de que el museo se ha convertido en una institución cultural de primer orden en la sociedad actual. Elemento definidor de la imagen de una ciudad, instrumento de prestigio en operaciones de recualificación urbana de zonas degradadas, objeto de culto por el público dentro de cuidadas campañas de marketing cultural, el museo es hoy una pieza por la que se desviven políticos, gestores culturales, artistas y arquitectos. Ello ha dado lugar, entre otros fenómenos colaterales, a la aparición de nuevas disciplinas dentro del mundo del arte y de la cultura relacionadas con su organización y gestión, como son la museología y la museografía.

Dentro de la primera, hay que situar una línea de investigación relativamente nueva, pero que ofrece ya sólidos resultados, en la que se enmarca este libro. Su autor, profesor del Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, es uno de los principales especialistas sobre la historia de los museos en nuestro país y cuenta con una larga trayectoria profesional en este campo en el que se inició ya en su etapa inicial como investigador en la Università Internazionale dell'Arte de Florencia, continuando en la École du Louvre de París y en el Departament of Museum Studies en la Universidad de Leicester, donde se doctoró en 2003. Producto

de esta formación internacional son publicaciones tan interesantes como Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art 1800-1930 (Ashgate, 1998) y, como editor y coautor, Museología crítica y arte contemporáneo (Universidad de Zaragoza, 2003, en colaboración con David V. Almazán) y Los escultores de la escuela de París y sus museos en España y Portugal (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008, junto con Sofía Sánchez).

El trabajo que ahora publica la editorial Trea, puntera empresa especializada en la edición de libros dedicados a los museos, se inserta de manera lógica en un campo de investigación desarrollado tiempo atrás y es fruto del duro trabajo de seis años, en los que el profesor Lorente ha profundizado sobre el origen y desarrollo de los museos de arte contemporáneo. Todo ello se nota en los resultados, puesto que se trata de un libro sólido, riguroso, muy completo, en el que su autor, lejos de localismos tan en boga en las últimas décadas (y a veces tan esterilmente ensimismados en la realidad más cercana), apuesta por trazar un panorama internacional muy extenso a partir de tres casos paradigmáticos como son el Musée des Artistes Vivants de París, el Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York y el Centro Pompidou de París, considerados como "puntos nodales" a la manera del filósofo Foucault.

En mi opinión, es precisamente esta voluntad de trazar un relato histórico más amplio de la realidad, junto con la perspectiva sociológica desde la que se sitúa Jesús Pedro Lorente, uno de los rasgos más notables e interesantes de esta publicación. En cuanto al segundo elemento que acabamos de mencionar, la dimensión social y política del museo, debe enlazarse -como expresa el autor en la introducción- con "la manera de presentar la historia de las instituciones de control social" realizada por el antes citado Foucault, de quien se declara Lorente profundo admirador. Gracias a este doble punto de partida, en el texto nos encontramos con una detalla, minuciosa (iy sorprendente en muchos casos por las anécdotas y personales que integran tantas y tan complejas historias!) reconstrucción del origen y desarrollo histórico no sólo de los museos antes citados, sino de la mayoría de sus contemporáneos en la época. En este sentido y de acuerdo con esa vocación universalista explicitada por el autor, Jesús

Pedro Lorente establece las conexiones entre ellos, los fenómenos de paralelismo, imitación o contraste entre museos como el parisino Musée des Arts Vivants, la Neue Pinakothek de Munich, la Regia Galleria d'Arte Moderna en Roma o la Tate Gallery en Londres, entre otros, en la primera parte; y, en la segunda, el papel del MOMA en Nueva York, en relación tanto con otros museos neovorquinos como el Guggenheim o el Whitney, como extranjeros como el japonés Museo de Arte Moderno de Kamakura, el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe en Berlín, por citar algunos de los casos estudiados. La hegemonía del modelo MOMA concluiría en los setenta con la aparición del Centro Pompidou, celebrado por muchos como un nuevo paradigma de museo presentado como el relevo del museo neoyorquino y anunciado por las autoridades francesas como el punto de partida de la "nueva epifanía de París como capital artística internacional".

El estudio podía haber concluido perfectamente en este punto, pero la fascinación por esta institución lleva al autor a añadir un epílogo donde da cuenta de los museos de arte contemporáneo surgidos en el cambio de milenio, período considerado como "la edad de oro de los museos de arte contemporáneo", al haberse extendido casi como una mancha de aceite por todos los territorios y escalas, dejando de ser instituciones de élite ligadas a la capitalidad cultural de ciertas ciudades para ser centros culturales que se encuentran en cualquier ciudad y territorio. En esta última parte del libro, denominada por Lorente como "reseña topográfica", se incluyen importantes museos y centros europeos como el CAPC de Burdeos, el Museo de Arte Contemporáneo del Castello di Rivoli de Turín, la Neue Nationalgalerie instalada en la Hamburger Bahnhof de Berlín, el MuseumsQuartier de Viena, la Tate Modern de Londres; relevantes casos españoles como el MNCRS de Madrid, el MUSAC de León, etc., y una relación de ejemplos en Latinoamérica y Estados Unidos, casos en los que recoge las últimas investigaciones realizadas en la materia ofreciendo este material como lo que podría ser el punto de partida para investigaciones posteriores, lo que no es de importancia. Es de señalar, como precisa el profesor Lorente, que a diferencia de períodos precedentes, lo que caracteriza este momento es la ausencia de modelos museísticos

hegemónicos.

El museo como modelo cultural, como instrumento de construcción y reforzamiento del gusto colectivo y del canon artístico, pero también —y sobre todo- como vehículo clave para construir la identidad nacional en una clara actitud de maniobra por parte de los políticos, son aspectos puestos en evidencia en los casos estudiados, lo que hace de este libro una obra clave e indispensable para comprender la historia cultural occidental en los siglos XIX y XX, así como un modelo historiográfico a emular en otros campos de una disciplina, la historia del arte, que tendrá que adaptarse a las necesidades y exigencias de un nuevo milenio, el siglo XXI.