

Entrevista a Lourdes Fernández , nueva directora de ARCO

P.- En general, el público asistente a ARCO 2008 ha valorado muy positivamente la calidad y originalidad de sus obras. ¿Se han cumplido todas sus expectativas?

Estamos muy satisfechos con los resultados que se han alcanzado en esta edición. El secreto, sin lugar a dudas, se ha basado en la calidad de las galerías, que han hecho un esfuerzo enorme en la selección de sus artistas y en la puesta en escena de sus stands, y también en las posibilidades que ha proporcionado la nueva distribución del espacio. Gracias a todo ello, y los nuevos y atractivos programas artísticos que se han presentado, hemos logrado un nivel de calidad que el público ha sabido apreciar. Los visitantes han disfrutado de un abanico muy amplio de posibilidades que abarca desde al arte más emergente y actual hasta las obras de vanguardia.

P.- Usted ha dicho que quedó gratamente sorprendida cuando comprobó que los artistas de Brasil, país invitado, eran todos muy buenos y que sus obras tienen mucho que ver con la música, con el color, con sus tradiciones. ¿En qué medida los artistas españoles, cuando realizan su trabajo, explotan el potencial sociológico y etnográfico, incluso antropológico, que tenemos en España?

El tópico y la costumbre han estado presentes en los grandes maestros a lo largo de la historia y en la actualidad también ejercen, en cierta medida, una influencia sobre algunos de los artistas contemporáneos más cotizados. Fotógrafos de la talla de Alberto García-Alix o Cristina García Rodero han mostrado la realidad española más antropológica alcanzando un

reconocimiento universal con su trabajo. Sin embargo, no considero que sea algo significativo del arte español que cada vez es más universal y dinámico. Si nos centramos en las últimas tendencias del arte actual, creo que se ha producido tanto en España como en el resto de los países una pérdida de identidad nacional en el arte.

P.- Al parecer, India será el país invitado en la próxima edición de ARCO, ¿espera que su presencia aporte una nueva filosofía al mundo del arte? ¿Le parece que al arte, en la actualidad, le falta cierta filosofía?

Todos los países invitados a la feria han mostrado una visión muy enriquecedora de su concepción del arte contemporáneo. Sin embargo, no considero que exista una filosofía que rija los parámetros de creación en el arte contemporáneo actual. La India, es un país con mercado artístico emergente que poco a poco se está consolidando en Europa y Estados Unidos. El creciente impulso económico, la constante revalorización de sus artistas y el auge del coleccionismo privado, hacen de la India uno de los escenarios más prometedores para el arte contemporáneo del siglo XXI. Por su idiosincrasia, complejidad y exotismo no será una presencia que pase desapercibida en desarrollo de la próxima edición de ARCO.

P.- El arte, como dijo Benedetto Croce, es pura intuición, ¿Querría argumentar sobre esta definición? Cuando usted selecciona, ¿qué porcentaje deja a la intuición?

La intuición a la hora de seleccionar una pieza de arte es algo primordial que se va adquiriendo con los años. Comencé a trabajar en el Museo D'Orsay de París y sin querer, me encontré desarrollando mi carrera profesional en el mercado del arte. Cinco años trabajando en la galería Marlborough y diez en la galería DV de San Sebastián me han aportado el conocimiento y la experiencia suficiente para conocer el mundo del comercio artístico y me han ayudado a confiar en mi

intuición a la hora de elegir un artista prometedor y una buena obra.

No obstante, la selección en ARCO corresponde al Comité Organizador, y esta siempre se hace sobre las galerías, si bien por supuesto tomando como uno de sus principales referentes la calidad de sus artistas.

P.- ¿Ha tenido que cambiar en algo su concepción sobre el arte a partir de haber asumido la responsabilidad de ARCO?

Las ferias de arte contemporáneo proporcionan un gran abanico de posibilidades para desarrollar proyectos artísticos. Son fenómenos en constante movimiento que fluctúan y evolucionan a sabiendas del mercado. Saber adaptarse a los cambios, difundir y promocionar el arte más actual es uno de los alicientes más atractivos que tiene dirigir una feria de renombre internacional como ARCO.

P.- Cómo ve ARCO dentro de 20, 30 años, ¿seguirá asombrando y sorprendiendo al visitante o por el contrario, volverán a ocupar los espacios del recinto lo que, los más clásicos, consideran como arte?

Desde su concepción hace 27 años, ARCO ha sido una feria polémica por su propia concepción y perfil selectivo, que ha buscado comerciar, difundir e intercambiar el arte más actual utilizando como promoción la labor de mecenazgo que realizan las galerías. Siempre hemos sido conscientes de la importancia del arte emergente y por ello ha ocupado un espacio relevante en la oferta expositiva de la muestra. Confiamos en que la feria continúe renovándose y evolucionando a tenor de los acontecimientos y de las nuevas tendencias artísticas para ocupar una posición privilegiada dentro de las futuras ferias de arte contemporáneo en el mundo.

P.- Siguiendo la misma línea de la pregunta anterior, ¿considera que, a la hora de seleccionar obras para ARCO, priman más las ideas aunque resulten a veces desconcertantes

para el observador? Estoy pensando, por ejemplo, en la fotografía de una pareja que, en actitud escatológica, dan la espalda al público. ¿Qué criterios de valoración se siguen en este caso, por ejemplo?

Los criterios de selección se basan en la calidad y en el posicionamiento de las galerías y sus artistas en el mercado internacional. En esta línea y en lo referente a ARCO debo decir que estas directrices se basan en tres grandes ámbitos: el reconocimiento de la galería en el mercado internacional, la labor de promoción y difusión que llevan a cabo con sus artistas, y el grado de profesionalidad de la galería con sus programas de exposiciones, intercambios de artistas, proyectos internacionales y presencia en ferias extranjeras. Las 295 galerías participantes en ARCO han avalado con su trayectoria y prestigio los proyectos presentados por sus artistas. La vanguardia, la creatividad y el atrevimiento son algunos de los valores de la Feria, aunque en muchas ocasiones ese atrevimiento ha sido cuestionado ya que el arte va por delante de la sociedad.

P.- Usted es consciente de que muchas obras de arte van a parar a los salones de los nuevos ricos que compran arte porque les prestigia y, cómo no, por inversión. ¿Le duele a usted que así sea o ésta es una dinámica natural para que el lego rico acabe entendiendo de arte?

Comprar arte está de moda. Adquirir una pieza se ha convertido en un modo de invertir dinero de una manera eficaz, inteligente y dinámica. Lo más conocido en el mercado artístico era el mecenas y el coleccionista en el sentido más estricto. Pero ahora el arte contemporáneo, además de mantener ese estatus, también se ha posicionado en el mercado como un valor de inversión más en el que particulares expertos y empresas deciden gastar su dinero en piezas de arte.

P.- ¿Qué diferencias destacaría usted, si las hubiera, entre el coleccionista que a la hora de adquirir una obra de arte

prefiere visitar al artista en su propio taller o por el contrario, el que acude a una feria como ARCO?

No creo que existan diferencias importantes entre coleccionistas que acuden al taller y los que acuden a una feria. A ambos les mueve su pasión por el arte y las creaciones. Sin embargo, las ferias internacionales como ARCO ofrecen en un mismo espacio una variedad de mercado muy heterogénea, y pone a al alcance de los coleccionistas una visión global y una panorámica amplia de la creación actual. Galerías, proyectos y artistas de todo el mundo se reúnen en un mismo espacio con el objetivo de vender y difundir sus propuestas. El coleccionista que acude a un evento como este busca variedad, calidad y ser sorprendido pero sobre todo espera encontrar una gran oferta de creaciones para poder elegir la pieza más apropiada a sus gustos personales. En este sentido el contacto con las galerías es primordial a la hora de asesorar, documentar y orientar al coleccionista en su decisión.

P.- Cuando se decide comprar una obra de arte, ¿qué debe elegirse primero, la obra en sí, aunque sea de un desconocido o el nombre del artista? ¿Qué es lo que haría usted?

A la hora de adquirir una pieza los criterios de selección son muy personales. Comprar una obra de un artista consagrado es sin duda una inversión de futuro. Los coleccionistas e inversores nacionales muestran en estos momentos una actitud cada vez menos conservadora y se atreven a apostar por artistas internacionales, así como por creadores emergentes, aunque el arte español sigue siendo el líder de nuestro mercado. Sin embargo, apostar por jóvenes promesas sigue siendo un reto y un aliciente para cualquier amante del arte y la estética.

P.- ¿Tiene usted datos sobre si ARCO influye en el aumento de alumnado en las Escuelas de Bellas Artes?

No, no tengo esa información, aunque este dato corroboraría el papel de difusión del Arte contemporáneo que desde sus orígenes ha buscado ARCO. No obstante, representa uno de los focos de discusión más demandados por los futuros creadores ya que es la mayor plataforma de difusión y creación de tendencias del panorama nacional.

P.- Estuvo en Londres en la residencia de Elena Ochoa y Norman Foster para presentar ARCO en un exclusivo marco frente al Támesis. Sinceramente, ¿quién cree se ha beneficiado más de esa fiesta, ARCO o los propios anfitriones? O como ocurre en estos casos, ¿ganan todos?

La presentación de ARCO en Londres fue una propuesta de Elena Foster, que nos ofreció, con gran generosidad, su residencia para presentar esta edición de la feria a la prensa británica y a un grupo selecto de invitados relacionados con la cultura y el arte de todo el mundo, y que ha tenido una amplia proyección. Es una persona muy inteligente con la que confío poder volver a colaborar en nuevos proyectos futuros

P.- La feria de ARCO, a decir de algunos participantes, ofrece unos servicios bastante precarios si se tiene en cuenta el precio que han de pagar por asistir a la feria. Aún conociendo los esfuerzos de ARCO por complacer a todos, ¿hay alguna perspectiva de que ARCO 2009 amplíe sus instalaciones, mejore esos servicios...?

La tendencia actual es configurar una feria acorde a las necesidades de las galerías y del sector, y su criterio se tiene siempre muy en cuenta a la hora de diseñarla. Por otra parte, la segmentación en un evento tan grande como ARCO es la única manera de evitar aglomeraciones. Este año. El arquitecto Juan Herreros ha sido el encargado del nuevo diseño espacial en los pabellones 12, 14 y 14.1 de IFEMA que han comenzado a funcionar por primera vez esta temporada. El año que viene, esperamos subsanar todos los errores que se han cometido

debido a la falta de rodaje de los pabellones y confiamos en obtener unos resultados tan positivos como los alcanzados en esta edición.

P.- Algunos galeristas de Arco se van con las manos vacías, no venden absolutamente nada. Muchos lo callan porque para ellos lo importante es haber estado en la feria, ¿Cree que les compensa a largo plazo o han perdido, simplemente?

Participar en una feria como ARCO es un crédito en sí mismo, no solo por prestigio para las galerías sino como plataforma de proyección internacional. Para muchos galeristas no son tan importantes las ventas que se realizan a lo largo de la feria como los contactos que se establecen con comisarios y coleccionistas internacionales. Una feria como ARCO atrae a lo más selecto del mercado artístico y por tanto estar presente es ya un éxito. Además las ventas se generan con mayor fluidez cuanto más grado de penetración tenga la galería en el mercado, por ello las galerías internacionales son las que necesitan de un rodaje mayor para desarrollar su potencial comercial en el marco de la Feria.

P.- Usted es gran amante de la fotografía y eso se ha notado en ARCO 2008, sin embargo algunos fotógrafos profesionales consideran que apenas han encontrado fotografías que merecieran la pena estar allí, ¿puede decirme algo al respecto? ¿Qué criterios de selección se han seguido?

Este año, ARCO'08 ha contado con una presencia importantísima de fotógrafos en las galerías. Se han podido ver obras de los principales exponentes de la fotografía contemporánea y de vanguardia que no necesitan presentación. Maestros de la fotografía como Helmut Newton, Man Ray, Dora Maar o Brancusi han compartido espacio en los pabellones con fotógrafos contemporáneos de gran prestigio como David LaChapelle, Robert Mapplethorpe, Spencer Tunick, Nobuyoshi Araki , Vik Muniz o Vanesa Beecroft, que con sus instantáneas han pasado a formar parte de la historia universal de la fotografía. En el ámbito

nacional, Sergio Belinchón, Cristina García rodero, Alberto García-Alix o Chema Madoz son algunos de los fotógrafos expuestos en las galerías españolas. Una selección de gran calidad que pone de manifiesto la consolidación de la creación fotográfica en el mercado del arte internacional y en las principales colecciones del mundo, como un valor en alza.

P.- Desde su punto de vista, ¿qué le falta y qué le sobra a ARCO?

La dirección de Arco proporciona un abanico de posibilidades que hay que saber escoger y optimizar. Nuestro objetivo es lograr que ARCO se convierta en una de las plataformas de mercado más importantes del mundo. Contribuir al desarrollo de las nuevas tecnologías en el arte es una de las principales apuestas que se han planteado en ARCO8. La presencia de nuevas ferias específicas dedicadas al arte audiovisual y de galerías especializadas ha contribuido al incremento de la difusión y comercialización de estas obras y ha inspirado a ARCO para crear un espacio destinado a la experimentación y la investigación de estos nuevos discursos creativos. En definitiva, lo importante es buscar la propia personalidad, y ARCO la ha encontrado en su vocación iberoamericana, y en el protagonismo de la nueva creación, dentro de un marco lo suficientemente global del arte contemporáneo, desde las vanguardias históricas hasta el arte electrónico y digital.

P.- ¿Qué nuevos retos busca para la nueva edición de 2009? ¿Alberga alguna aspiración inconfesable, alguna sorpresa?

Creemos que es importante avanzar y evolucionar con las tendencias mundiales del mercado. Por eso en esta edición hemos apostado por los programas comisariados como Solo Project y Expanded Box y además hemos añadido una sección de performance que ha sido la novedad este año. El año próximo La India será el país invitado y se contará con el comienzo de proyectos innovadores como ARCO URBANO, que representa una apuesta de la Feria por crear una plataforma para la promoción

del Arte Público en la calle.

P.- ¿En qué ha cambiado Lourdes Fernández desde que es directora de ARCO? ¿Cómo se ve a sí misma?

Absolutamente nada. Afortunadamente siempre he estado vinculada al mundo del arte, y he podido desarrollar toda mi carrera profesional en este campo aunque desde distintos ámbitos. Por ello mi paso por ARCO para mí representa un reto por la dimensión y proyección que tiene este evento, pero siempre enmarcado dentro de lo que constituye mi vocación por el arte.

P.- Para terminar, me gustaría una definición suya, muy personal, sobre el arte.

El arte es la apreciación de las distintas formas de expresión, de los distintos modos de interpretar la vida y el mundo, y de la inmersión en la mirada que cada artista procura en su interpretación de la realidad. El arte es la aceptación de las diversas verdades que conviven de forma explícita en la mirada artística.

Todo Fluye

El pasado día 3 de octubre, se presentó la sexta edición del programa Estancias Creativas de la Fundación Santa María de Albarracín. En esta ocasión el artista invitado ha sido Ricardo Calero (Villanueva del Arzobispo 1955, aunque desde muy pequeño vive en Zaragoza), con *Del Alba*, trabajo concebido y desarrollado para algunos de los lugares más emblemáticos de esta ciudad. Se ha presentado en un catálogo por: Antonio Jiménez (director de la Fundación); Alejandro J. Ratia

(crítico de Arte y comisario de las Estancias); Juan Bautista Peiro (catedrático de Pintura y Entorno de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia); y Vicente Pascual (pintor invitado en el año 2004, que ha fallecido recientemente). Es la primera vez que participa un escultor, tras cinco estancias de pintores, como bien apunta en el catálogo Juan Bautista Peiro: "... ambicioso proyecto que expande el territorio pictórico que hasta ahora había caracterizado este programa de Estancias Creativas..." *Del Alba* tiene su desarrollo en siete espacios: la Torre Blanca (lugar tradicional de las exposiciones de este programa), El Museo de Albarracín, el Museo Diocesano, la Torre del Portal del Agua, la Casa de la Julianeta, la puerta de Teruel y el río Guadalaviar, a la altura del Molino del Gato. El agua es el hilo conductor de la muestra y siete el número de emplazamientos en los que Ricardo ha llevado a cabo su creación. El siete es un número misterioso y mágico, siete son los días de la semana, los colores del arco iris, y el título de una exposición de Calero: "Siete inviernos" (Sala Cai Luzan, 1997), etc. Esta cifra es el resultado de la suma del cuatro (lo terrenal) y del tres (lo celeste). Además, es considerado número perfecto que simboliza la relación de lo humano y lo divino, cuyo resultado es la creación ..., que tuvo lugar en siete días. He aquí un recorrido por los diferentes emplazamientos:

1 Torre Blanca.

Alberga *La espera*, ubicada sobre el terrado de la torre (mirador, atalaya, espacio para contemplar el paisaje). Calero, ha colocado una silla de bronce "vacía" y ha dado forma a la transparencia del agua con vasos de cristal de diferentes tamaños, que a ordenado en el suelo de la terraza a modo de damero de 64 escaques. Vasos, que previamente el artista había "recolectado-documentado", puerta por puerta en Albarracín. El vacío, la ausencia, la nada, y el cristal son una constante en la obra de Calero, y en algunos de los

títulos de sus exposiciones individuales aparecen ya estas palabras: “Tres conceptos plásticos” (1983); “Espacios del sentir” (1989); “Ausencias” (1990); “Vacíos de ausencia” (1992); “Presencias de nada” (1993); “Nada y su envoltura” (1994). Como manifestaba Javier Maderuelo: “términos que muestran muy claramente como los intereses de Ricardo Calero coinciden con las preocupaciones estéticas de su época” (Maderuelo, 2001).

En el interior de esta torre en las saeteras y sus paredes se puede ver *Restaurada sed*. Conjunto de vasos con agua y de imágenes de estos vasos (prestados por los vecinos) , que se pidieron para apagar la sed del otro... En las fotografías se ve la acción de dar estos vasos al artista, en el umbral de las casas; y a personas aplacando su sed (transvasando el agua del contenedor transparente al contenedor humano). En este “acontecimiento/evento” se da importancia a la participación de los vecinos, para reflexionar sobre la esencia del acto artístico, de manera que el artista y la vivencia temporal constituyen la verdadera propiedad de lo artístico. La relación entre el vaso real y su representación nos trae a la memoria “One and three chair” (1965) de Joseph Kosutz y su reflexión sobre la razón de ser del objeto en el arte.



La espera: el público escucha la presentación del artista



Natural: El artista reflejado en su obra

2 Museo de Albarracín.

Natural, instalación ubicada en el patio de este museo, en el punto donde confluyen las aguas de la lluvia, el artista ha colocado un espejo, que viene a asumir el aspecto de lo que refleja, atrapando las nubes, que fluyen en la bóveda celeste. Sobre este espejo pone un vaso, que recoge agua de lluvia. Podemos hacer un paralelismo con algunas obras de René Magritte que a menudo explora las contradicciones de la visión, como una subversión mental de aquello que en principio, debemos contemplar con una determina lógica. Como en: “Los valores personales”, (1942) donde encierra el cielo en las paredes de una habitación; o en “La cuerda sensible”, (1960) donde coloca una nube encima de una copa de cristal; o en “La Gran familia”, (1963) donde atrapa el cielo en la silueta de un pájaro, etc.

En el interior del museo realiza un trabajo sobre las paredes con lágrimas de cristal con las que crea “gotas de agua”. Algunas de ellas están cogidas de un anzuelo; y se desprenden de ramas halladas en el río Guadalaviar. La predilección y “seducción por la madera y otros materiales de recuperación (chatarras, piedras)” ya estaba presente en la obra de Ricardo a mediados de los ochenta (como señalaba Pablo Rico en VVAA., 1966: 61).

Museo diocesano.

Esenciales, instalación donde vuelven a aparecer lágrimas y gotas de cristal en la Sala de Mayordomía, junto a la formidable colección de esculturas policromadas. Y como una referencia al arte sacro las lagrimas en este trabajo contienen sangre y sudor, como signo y símbolo del sufrimiento y del trabajo humano. Es muy interesante el dialogo que se produce entre estas obras temporales y otras de la colección permanente, como la que se establece con la “naveta” en forma de pez tallado y vaciado en cristal de roca, del siglo XVI, próxima a la urna en la que Ricardo coloca varias lagrimas y una aceitera.

Casa julianeta.

Esta casa es la residencia de los artistas que participan en las Estancias Creativas. En su ventana, Calero ha colocado a modo de lienzo un bordado con hilo rojo sobre algodón blanco con las palabras "POR TI". En esta intervención recupera otra de las constantes en su obra los trabajos textiles bordados sobre tela.

Puerta de Teruel.

Ausencia. Con una varilla de hierro nos dibuja, en el aire, el arco desaparecido de esta puerta, y con la palabra MEMORIA (deletreada) descendiendo por el cantón rodado, único resto visible de la misma, nos retiene recordándonos su no presencia. Sólo percibimos la huella de las piedras de rodado, que nos hablan de la memoria, del recuerdo de esta puerta.

Torre del portal del agua.

Ofrenda. Referencia al pasado de Albarracín cuando en el año 1.284 Pedro I de Aragón sitió la ciudad, señorío de los Azagra. "Sólo el hambre y la sed consiguieron que la ciudad sucumbiese". Calero, coloca y apoya en la torre... y sobre saliendo de las almenas, una singular escalera de hierro, apoyada en un solo pie, que porta en su parte superior, en su último peldaño, un gran contenedor vítreo de agua para calmar la sed. Encumbrado a modo de ofrenda el preciado elemento hasta el cielo. En otro peldaño aparece la palabra "AL-YUMN" (felicidad).



Ofrenda, instalación en la Torre del Portal del Agua



El tiempo de la belleza, intervención en el río Guadalaviar

Río Guadalaviar.

El tiempo de la belleza. La naturaleza (las plantas, los sedimentos del río...) interviene en la elaboración de estas piezas. Para Tales de Mileto, uno de los primeros filósofos presocráticos, el agua era el origen de todas las cosas. Calero, ha utilizado el agua como materia que transforma que moldea, y da origen a los cambios del lienzo, que ha colocado estratégicamente en un lugar determinado del río Guadalaviar, en las proximidades del Molino del Gato. Ha dejado que el río fluya sobre el lienzo. Para el filósofo del devenir todo fluye, “Heráclito dice en alguna parte que todas las cosas se mueven y nada está quieto y comparando las cosas existentes con la corriente de un río dice que no te podrías sumergir dos veces en el mismo río” (Kirk, Raven & Schofield, 1984: 215).

Con esta reflexión sobre el agua de Ricardo Calero tenemos una excusa más para acercarnos al bello y hermoso roquedal de Albarracín.

Nuevo libro bilingüe sobre un escultor aragonés muy internacional

La larga trayectoria artística de Ángel Orensanz y su prolífica creatividad hacían necesario un libro como éste, en el que se revisan estructuradamente las diferentes tipologías y etapas en su evolución, siguiendo un ordenamiento didáctico en la presentación de las obras que no habrá sido fácil de organizar, dada su personalidad “daliniana” –así se califica en la introducción–. Me consta que el profesor Jesús Pedro Lorente ha tenido especial cuidado en constatar datos y contrastar documentalmente las informaciones que recoge; pero siendo ello una contribución importante, aún lo es más el hecho de que haya sido capaz de presentar la amplia variedad de estilos y materiales de este artista “global” de acuerdo a una disposición que no es del todo cronológica, aunque el epicentro de cada capítulo sí va avanzando en el tiempo.

El capítulo primero, titulado “La consagración pública en el campo de la escultura monumental”, está dividido en dos secciones dedicadas respectivamente a los monumentos conmemorativos, desde el dedicado a Rubén Darío en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza en 1966 al Monumento a Luis Buñuel erigido en Calanda en 2003; mientras que la otra sección hace un repaso por los murales escultóricos diseñados para decorar arquitecturas de todo tipo, desde la fachada de la sede de Mercabarna en 1970 a los murales que en 1999 realizó en dos muros situados junto al estanque en la entrada del Centro Politécnico Superior de la Universidad de Zaragoza, ante el edificio Ada Byron. El segundo capítulo se titula “Acuñación de un lenguaje propio con la escultura ambiental: los tótems y bosques tubulares” y es donde se abordan las piezas más

características de Orensanz, primeramente las de vocación permanente, desde la fuente que en 1970 diseñó en acero y cobre para el recién urbanizado Paseo de Marina Moreno, hoy de la Constitución, hasta la escultura Contrapunto rítmico realizada en 1997 para el patio de ingreso a la sede del Gobierno de Aragón en la plaza San Pedro Nolasco de Zaragoza; pero también las instalaciones temporales de estructuras tubulares, empezando por la exposición al aire libre que montó en el Holland Park de Londres del 1 de junio al 14 de julio de 1973, para terminar con la instalación temporal titulada The Garden Before the Snake, presentada en Nueva York frente a la sede de la ONU en la plaza Dag Hammarskjold, en el cruce entre la calle 47 y la Segunda Avenida, del 16 de octubre de 2007 hasta el 31 de marzo de 2008. Por último, el capítulo 3, que se titula “Un escultor convertido en artista global y activista cultural”, y esta vez las obras en él comentadas se agrupan en tres secciones, la primera dedicada a las intervenciones entre la escultura, el arte ambiental y el arte de acción –incluyendo las “surco-esculturas” realizadas arando la tierra–, la segunda dedicada al activismo artístico-social en instalaciones de interior o intervenciones exteriores –con lonas o esferas de plástico, por ejemplo– y en la tercera se agrupan otros trabajos y maneras de irradiar su arte en la esfera pública: obras sobre papel, fotos y películas, y un apéndice final sobre los museos y fundaciones de Ángel Orensanz en Sabiñánigo, en Nueva York, en París y en Borgoña. Esta última sección, dado el interés del prof. Lorente por la Museología, habrá sido para él particularmente atractiva, y puede que por eso la haya reservado para el final.

En general, el libro es ameno, abundante en referencias histórico-artísticas y lleno de informaciones; aunque quizá se echa de menos alguna valoración personal crítica respecto a determinadas obras de un autor tan prolífico y que, como todos, tiene unas piezas mejores que otras. Se comprende que, puesto que ha sido editado en colaboración con la Orensanz Foundation de Nueva York y el Espace Orensanz de París, que han proporcionado muchas de las fotos y han revisado los

textos (así lo reconoce el autor en los agradecimientos), esto se parezca mucho a una “biografía autorizada” por el propio artista y su entorno. Hay que animar al Dr. Lorente a que, en otros foros, nos ofrezca comentarios no filtrados, destacando qué le parece mejor.

A mí personalmente, lo que más me interesa de la trayectoria de Orensanz son la serie de chapas perforadas que adquieren formas tubulares y que se las conoce como “Escultura ambiental”. Quizá, como señala con acierto el prof. Lorente, porque algunas de las que han definido posteriormente su lenguaje más personal, se encuentran ubicadas en Zaragoza.

Una revisión sobre la imagen de Zaragoza por jóvenes artistas actuales

En esta publicación se reúne las imágenes de la obra de seis artistas y los textos alusivos a la misma pertenecientes a la segunda edición del proyecto Corner de la Obra Social Caja Madrid en Zaragoza, denominado «Zaragoza, mon amour»; y comisariado por Beatriz Lucea.

El prólogo de Elena Gil, directora general de Centros Culturales de la Obra Social Caja Madrid subraya la misión de programa Corner, centrada por un lado, en el fomento del desarrollo creativo de los artistas jóvenes de la ciudad al ayudarles en la producción y difusión de su trabajo, y por otra parte destaca la importancia otorgada a la labor curatorial de profesionales aragoneses jóvenes del sector.

Beatriz Lúcea, comisaria de esta edición, firma el siguiente texto donde se presenta a los artistas y sus obras a través de un escrito muy lírico e irónico, como lo es ya la propia

propuesta y las seis creaciones que la integran. Sus reflexiones arrancan y terminan con una frase de Tácito y referencias permanentes al amor en todas sus manifestaciones y, concretamente, a cómo ha sido interpretado en las seis intervenciones artísticas. Nos habla de los artistas como héroes que defienden su «sitio»; y que establecen un diálogo con la ciudad como individuos que regalan a su tierra obras llenas de modernidad, futuro, calidad, cultura y vanguardia, y a los que Zaragoza responde convirtiéndose en museo, «en joyería que presume de alhajas para nuestro deleite».

Esta publicación se completa con seis secciones o capítulos que muestran fotografías de cada una de las intervenciones artísticas y textos orientativos y explicativos de las obras de arte, escritos en su mayoría por los artistas, o bien por profesionales conocedores de su labor creadora.

El capítulo Zaragoza blues, una vez más recoge el poema y las imágenes de Cecilia Casas con su visión particular del «Jardín de las Delicias»; en Zaragoza, a través de tres fotos que son metáforas del cielo, la tierra y el infierno.

La obra y el texto de Oscar Sanmartín cuestionan muchos iconos pilaristas a través de sus palabras y de su intervención artística. En carne mortal reflexiona sobre la leyenda de las bombas caídas sobre la Basílica de nuestra Señora del Pilar, sobre muchas tradiciones y certezas admitidas, entre otros apuntes e ideas esbozadas y sugeridas por el artista.

Álvaro Sanz Remón plantea en sus palabras sobre la obra de Beatriz Sumelzo, Expo mon amour, la mutación que sufre la ciudad, los cambios que nos invitan a experimentar, el cosmopolitismo frente al costumbrismo, y otros conceptos que se plantean en la obra de esta creadora.

En el capítulo Desnudez, Lorena Domingo Aliaga explica la relevancia que otorga al color como materia y sustancia para la creación. La creadora subraya como elementos consustanciales a su obra, la impronta gráfica, el tipo de pintura blanca y sus variaciones en la factura.

Kill me..Kiss me de Peyrotau y Sediles aborda los sentimientos contrapuestos que puede generar el lugar que habitas. Se trata

de un texto breve y conciso y de unas imágenes rotundas, llenas de concepto y comunicación visual.

El último capítulo, *Untitled a Place*, David Smith narra como los trabajos de Begoña Morea Roy son dibujos con «gesto», en un espacio visual barroco evolucionado.

El libro se cierra con una relación de las obras catalogadas y clasificadas por autores.

De la escritura a la teoría.

De la escritura a la teoría.

Marta Traba y la crítica modernista en Colombia

El ascenso de la figura del curador independiente y de las tesis sobre el fin del arte, así como la arremetida de los estudios visuales y los estudios culturales en el seno de la teoría, han generado en los discursos críticos una de las interrogaciones más significativas de los últimos tiempos. La crítica y la Historia del Arte parecen conocer ahora un cuestionamiento que las ha puesto en entredicho como práctica, discurso y saber legitimador.

En el caso colombiano, esta situación, unida a la indiferencia de los medios de comunicación por el arte contemporáneo y a la ausencia de procesos educativos que formalicen el proceso analítico, parece haber decretado el cese de la actividad crítica y su pérdida de visibilidad y reconocimiento social. Es importante, por ello, que se abra un debate sobre los antecedentes y los espacios de validación del discurso de la crítica de arte en Colombia y sobre cómo algunos trabajos pioneros en este campo lograron crear un espacio para una teoría, una formación pública y una mediación cultural

imprescindibles.

El caso de Marta Traba, autora de uno de los más significativos corpus críticos y analíticos de América Latina, es precisamente uno de aquellos que merece una revisión exhaustiva y razonada. Su obra, integrada por una amplia cantidad de textos teóricos, críticos y divulgativos, constituye una de las más lúcidas y juiciosas miradas a los fenómenos artísticos modernos y aporta algunos de los más visionarios juicios sobre el propio destino de las actividades de intermediación.

En este texto, se considerarán algunos elementos que definieron la tarea crítica de Marta Traba. Para ello, se aborda la orientación didáctica, teórica y literaria de su tarea, caracterizada además por una pluralidad de roles y un rigor metodológico hasta cierto punto *sui generis* en la crítica en el país. Quizás la aún reinante autoridad de Marta Traba reside en esa pluralidad de orientaciones que la crítica, la teoría y el periodismo cultural desarrollado en Colombia en las últimas décadas no ha sabido sostener. Es evidente que los contextos para el ejercicio de la crítica de arte han variado dramáticamente, pero también es cierto que la solidez de planteamientos discursivos que caracterizaron a la autora colombo-argentina no ha encontrado en los actuales momentos de la teoría y la práctica un conocedor o escritor semejante.

Como ya se mencionaba, existen varias posiciones en torno a cuándo inició la crítica del arte en Colombia. La mayoría de analistas, fundamentándose en definiciones estrictas de la crítica como actividad textual, insisten en que esta práctica tuvo su origen en los años cincuenta, mientras que otros, partiendo de referentes históricos más amplios, hablan de que nació en la década de 1910, cuando escritores y cronistas comentaban el acontecer cultural nacional que suponía la entronización del arte como una práctica fundamental en el proceso de modernización social y cultural. Como el propósito en esta reflexión no es, de ninguna manera, hacer este tipo de

precisión histórica, baste con señalar que el objeto de interés aquí se centra en un conjunto de actividades textuales, didácticas y promocionales que coinciden con la entronización del arte moderno en Colombia, un arte por el cual fue influido y al que también, decididamente, ayudó a consolidar y promocionar.

La diferencia radical que sí se puede establecer, a propósito de Marta Traba, es que antes de la crítica modernista se enfrentaba el análisis de la obra de arte en virtud de parámetros como la pericia y la habilidad representativa del artista, mientras que, después de los años cincuenta, se empiezan a instaurar, en la escritura, la valoración y la promoción, conceptos como autonomía, autorreferencialidad, lenguaje y significación, tal vez por el contacto que algunos de estos conocedores tuvieron con las ideas de los teóricos de la pintura moderna y con algunos analistas culturales del estructuralismo lingüístico y literario.

Cuando Marta Traba llega a Colombia a principios de los años cincuenta, la crítica empieza a desarrollar una mirada atenta a las producciones artísticas que se vienen presentando en el país, como lo prueba el esmerado y constante trabajo de divulgadores y comentaristas extranjeros como Walter Engel, Clemente Airó y Casimiro Eiger, figura esta última que inicia una de las relaciones más explotadas por Marta Traba en años posteriores: la que se establece entre el conocedor del arte y los medios masivos de comunicación.

Dado que tampoco es propósito de este texto detenerse mucho en estos trabajos (que constituyen los necesarios antecedentes institucionales y conceptuales de Marta Traba), simplemente vamos a indagar hasta qué punto puede entenderse la obra de esta autora como la creadora de un esquema de validación conceptual para definir la práctica del arte moderno en Colombia y cómo, también, desde cierta perspectiva, puede vincularse su tarea con las orientaciones teóricas de la crítica modernista. Lo primero es, por supuesto, evidente en el vínculo que el lector establece entre el trabajo de Marta

Traba y la generación de artistas colombianos a la que conocemos como moderna (Guillermo Wiedemann, Fernando Botero, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar). Lo segundo, en cambio, es algo que no se ha considerado con toda profundidad y profusión. ¿Hasta qué punto puede afirmarse que Marta Traba ejerció una crítica y una teoría que puedan llamarse modernistas? Ésta parece ser la pregunta más importante, aunque evidentemente no sobran explicaciones sobre por qué el arte del que mayoritariamente ella se ocupó en Colombia y Latinoamérica puede considerarse como moderno.

En primer lugar, vale la pena aclarar que, en Colombia, catalogar como modernista una práctica del arte implica algunas precisiones. La primera de ellas es que, cuando hablamos de modernismo, no nos estamos refiriendo a los procesos de modernización económica, social o política, si es que puede darse por hecho que tal proceso existió, sin contratiempos, en el país. Por otro lado, tampoco hablamos de modernismo en el sentido que lo usan la historia y la crítica literaria en Colombia y Latinoamérica, que le dan tal denominación a la actividad de renovación de la lengua poética emprendida, entre otros, por Rubén Darío, José Asunción Silva o Leopoldo Lugones en el ámbito latinoamericano. El concepto de modernismo, aplicado al terreno de la práctica del arte, está emparentado, además de lo ya mencionado, con fenómenos como la validación estética en términos de calidad formal y consecución de un esencialismo de medios, con la voluntad signífica y con el rechazo de toda dimensión ilustrativa para la pintura y la escultura. De hecho, cuando se observan los criterios mediante los cuales la generación de críticos de Marta Traba valida la calidad o pertinencia de una obra de arte hallamos una serie de elementos de juicio y valores críticos que podrían definirse en términos de autonomía, comunicatividad y eficacia estética. No obstante, debe aclararse que la obra de Marta Traba, pese a ser emblemática de los procesos y estilos escriturales de validación del arte modernista, tiene unas orientaciones que la sitúan, con

posterioridad, en una superación de esta corriente de pensamiento: entre ellos, valdría la pena citar su preocupación por el hecho de que el arte tenga una inserción cultural y el marcado interés suyo en algunas manifestaciones del arte latinoamericano y colombiano de los años sesenta y setenta para las que el problema de la autonomía y pureza de los lenguajes plásticos ya no es relevante, razón que la indujo a servirse de otros instrumentales analíticos provenientes de la antropología, la sociología y la crítica cultural, hecho a todas luces refractario hacia la idea de que son solo las disposiciones perceptivas las que facilitan la aproximación crítica. (Su intención de encontrar nuevos rasgos paradigmáticos para describir el trabajo de artistas posteriores al modernismo como Beatriz González, Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Ramiro Gómez o Álvaro Barrios es ilustrativa de este salto analítico interrumpido por su muerte y aplazado, además, por su amplia consideración de la cuestión del arte en contextos de marginalidad y colonialismo cultural).

La obra crítica de Marta Traba, dados esta filiación con artistas y circunstancias teóricas del modernismo y su posterior interés en problemáticas culturales, requiere entonces de una revisión juiciosa, si tenemos en cuenta las miradas proverbiales que, por lo menos en Colombia y en algunos países latinoamericanos, existen sobre su obra y la reducción a la que algunos analistas han sometido sus ideas.

Una de las matizaciones que debería hacerse es que, en Marta Traba, se halla un ejercicio crítico y teórico que desborda algunas de sus funciones tradicionales y que obedece a las singularidades del medio donde se desarrolló. Así, por ejemplo, encontramos que su trabajo no solo se ocupó del comentario y la reseña de exposiciones y acontecimientos de la agenda del arte que le fue contemporáneo; también abordó problemas educativos, teóricos y críticos que poco o escaso interés parecieron despertar en los conocedores que continuaron con este trabajo en las publicaciones e

instituciones donde se asentaron con posteridad, tal vez porque consideraban que el sistema del arte nacional estaba ya suficientemente configurado y solo se requería una escritura regular de reseña y presentación mediática.

Sin embargo, pese a la extrañeza que produce el hecho de que un crítico modernista se haya ocupado de aspectos diferentes a los valores estéticos del objeto artístico, también la crítica y la disciplina de la Historia del Arte conocen, desde sus inicios, tal heterogeneidad y pluralidad de funciones. No es propio solo de los críticos como Marta Traba haber fungido como maestros, analistas sociales o promotores. La escritura de ensayos, tratados y comentarios rara vez ha estado desligada de tareas de intermediación y preocupación por el público, como podría señalarse en relación con dos autores paradigmáticos como Winckelmann y Diderot.

Un antecedente expedito y muy interesante de este cruce de roles es el que caracteriza a la vanguardia histórica, la llamada *Era de los Manifiestos*. Allí, como es sabido, los artistas fueron responsables de una inusitada actividad teórica que les permitió establecer poderosísimos esquemas de validación (o *relatos*, para emplear la recurrida palabra de la teoría posmoderna) y establecer realmente patrones creativos y evaluativos que rompieran con el largamente sostenido paradigma de la *mimesis* y de la obra de arte como objeto de propiedad burguesa. La actividad teórica del artista y el poder teórico de la obra, una circunstancia que comparten por igual los *readymades* de Duchamp, el arte *pop*, el minimalismo y el arte conceptual, se erigen en emblema de lo difusas que resultan, a finales del siglo xx, las tareas de evaluación y análisis^[1]. Cuando la filosofía analítica releva a la estética como discurso filosófico capacitado para hablar del arte, muchos de los roles tradicionales de la crítica quedan interrogados y la correlación entre arte e Historia del Arte preconizada por Wölfflin queda en entredicho.

De ahí entonces que, al pensar una obra como la de Marta Traba, deba considerarse inevitable su pluralidad de

funciones, actividades evaluativas y proyectos discursivos. Lo que de alguna manera acometemos es la explicación para la extraña influencia y el fuerte poder que ejerció en la Colombia de mediados del siglo xx.

Valdría la pena decir, a propósito del recurrido contraste que se hace entre Marta Traba y sus sucesores, que la actividad crítica misma parece haber sufrido una vertiginosa modificación en la escena del mundo del arte de finales del siglo xx y principios del xxi. Quizás los críticos contemporáneos colombianos no se parezcan a Marta Traba, no porque carezcan de sus niveles de formación, interés e información. De hecho, algunos de los que aún siguen dedicados a la tarea evaluativa (y, en parte, teórica o curatorial) fueron contemporáneos suyos a los que animaron preocupaciones semejantes. Puede haber una retirada y una desorientación en sus prácticas, que parecen haberse refugiado en la academia y haber optado por la forma más inocua y blanda de la curaduría y los proyectos de cooperación institucional. Pero también es cierto que ya la crítica parece verse amenazada globalmente por el imperio de las mediaciones y por el inusitado poder crítico, teórico y desestabilizador que tiene el mismo arte de nuestro tiempo.

Si, siguiendo a Danto, afirmamos que el arte ya no puede explicarse con ejemplos y que, para reconocerlo y definirlo, hay que dar un giro hacia la filosofía; si, aceptando la prédica de los estudios culturales, declaramos que no hay cánones o referentes exteriores a la realidad cultural; si, conviniendo con la proclama de los estudios visuales de que la experiencia visual del arte es igual a la de otras formas “menores” de producción de la cultura, el panorama es desorientador.

Evidentemente, como se propone en el trabajo sobre Marta Traba, la crítica y el trabajo de los conocedores colombianos han funcionado siempre en una doble vía de influencia: por un lado, están los referentes del arte realizado en los centros

hegemónicos; por el otro, las obras críticas y teóricas que han legitimado o explorado ese arte. En un sentido, la actividad de la crítica estaría particularmente influida por la propia atmósfera teórica sugerida o expresada directamente por el trabajo de los artistas; en el otro, el crítico acude a teorías, enfoques y sistemas de pensamiento ya estructurados y que han probado su eficacia instrumental. Lo que se ve es que, en el caso de Marta Traba, se daba un especial diálogo con distintas teorías, enfoques y disciplinas de las que aprovechaba al máximo sus posibilidades cognitivas. No era, de ninguna manera, una adopción refleja de conceptos o nociones que empleaba gratuitamente para comentar el arte de la región. Ella misma, en su momento, supo ver los *tics* expresivos provenientes del posestructuralismo, la semiótica y cuán problemáticos resultaban los nacientes giros retóricos y oscuros de la *teoría* posmoderna.

Si bien en su pensamiento se encuentran acercamientos, primero a la disciplina de la Historia del Arte y luego a teóricos de la comunicación, lingüistas, antropólogos y sociólogos, se nota que acogía todas esas voces con la intención de confeccionar un acercamiento plural y complejo a los fenómenos del arte contemporáneo. Benedetto Croce, Claude Levi-Strauss, Pierre Francastel, Umberto Eco o Tzvetan Todorov servían por igual a su propósito de iluminar circunstancias antes poco definidas. Adicionalmente, su trabajo demostró una autoconciencia y una autorreflexividad pocas veces reconocida y continuada por la crítica de arte en Colombia. Difícilmente, se puede hallar un crítico que se preocupara de tal manera por la evaluación de las propias teorías e hipótesis, por las propias intuiciones y creencias. Parecía siempre estar en guardia frente a los sistemas interpretativos que hacían aparición en el mundo del arte contemporáneo para darles un sentido en su aparato interpretativo.

En una época donde los soportes teóricos y filosóficos son fundamentales para comprender e investigar cualquier práctica del arte, la necesidad de considerarlos en una investigación

sobre la crítica es incluso más apremiante. Podría decirse que un síntoma de la vitalidad de la crítica es su capacidad de interrogarse a sí misma y discutir su estatuto y presupuestos, con lo cual reconoce sus propias limitaciones y afirma con convicción sus caminos. De ahí, entonces, que un proceso de análisis serio deba contar con la consideración que las ideas del crítico investigado tuvieron en el mundo del arte al que perteneció.

Para el caso de la obra de Marta Traba, encontramos una ausencia de interés en los conocedores que deberían haber acometido la lectura y continuación de su trabajo. De hecho, la carencia de reediciones críticas de las obras de Traba da cuenta de una apatía y un olvido tan injustificados como nocivos para la comprensión de su pensamiento y la correcta valoración de su ejercicio. Muchas de las apreciaciones que se tejen en torno a su práctica reflejan un desconocimiento fomentado por la falta de acceso a sus publicaciones y ensayos, pese a que en algunos casos sus obras siguen siendo editadas y a que, por ejemplo, en 1983 se compiló un grupo importante de ensayos, notas y conferencias suyos [\[21\]](#). Consideración aparte merecen sus obras escritas con una clara intención didáctica, sus guiones y sus notas de prensa, que aún están a la espera de un proyecto de edición razonada, y que sin duda ayudarían a conocer más en detalle el proceso de formación de sus ideas.

Desde Damián Bayón, quien escribe para una de las primeras notas críticas realizadas después de la trágica desaparición de la autora en 1983, hasta Álvaro Medina, quien recientemente ha señalado la insuficiencia que, en materia de historia del arte, detecta en la autora, los acercamientos han sido poco más que proverbiales y ligeros. Notables excepciones constituyen los ensayos de Juan Acha y Federico Moraes, críticos latinoamericanos que vieron en la obra de la autora el mérito de haber marcado la transición de una teoría autónoma modernista del arte y de un acercamiento por momentos impresionista y literario a procesos de teorización

sociológica e ideológica en el continente, un vínculo con la sociología del arte los estudios culturales que sin duda se revelaba ya como toda una anticipación.

De igual modo debe señalarse, además de los anteriores trabajos, la edición de artículos críticos que le dedicara la editorial chilena LOM, *Las grietas del proceso civilizatorio*[\[3\]](#), un conjunto de ensayos que vinculan el trabajo teórico, literario y social de Traba con la emergencia de las voces femeninas latinoamericanas contemporáneas, fundamentalmente en el ámbito literario. Asimismo, vale la pena citar la completa biografía que Victoria Verlichak diera a la luz recientemente[\[4\]](#), y que llena lagunas que los datos precedentes sobre vida y trayectoria habían dejado en el limbo informativo. Asimismo, hay que tener en cuenta la edición conmemorativa que la *Revista Galería de Arte Mundo* le dedicó también hace algunos años, y que recoge algunas opiniones e impresiones de contemporáneos y colegas. Por último, valdría la pena mencionar la reedición que, recientemente, ha dado a la luz la editorial Siglo XXI, con prólogos de Florencia Bazzano-Nelson y Mari Carmen Ramírez, de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970*[\[5\]](#).

El interés en la obra de Marta Traba, quizás aquietado en la década de los noventa por el desprestigio de la teoría modernista y por el ascenso de expresiones y prácticas artísticas insertadas en variables culturales y no decididamente estéticas, parece renacer a la luz de nuevos problemas, tocados por ella décadas antes, y que han revelado la actualidad de sus ideas, sobre todo en términos de la realidad postcolonial y el surgimiento de la validación de las identidades subalternas. No obstante este aparente interés, y aparte de los procesos investigativos en los campos de la crítica de arte en Colombia, subsisten miradas parcializadas que solo la evocan alrededor de una o dos polémicas importantes o que, en el peor de los casos, toman en cuenta solo circunstancias biográficas que no poseen la menor

trascendencia para un conocimiento de su papel en la historia de la crítica de arte en Colombia.

Parte importante de la revisión de una actividad crítica como la de Marta Traba debe ocuparse del análisis de sus múltiples orientaciones. Si la práctica modernista de la crítica del arte está signada por el estilo literario del manifiesto, que lleva a la teoría al ámbito de la proposición y si recientemente los procesos curatoriales nos ponen en contacto con la figura de un conocedor que se entiende con roles distintos a los analíticos o evaluativos, igualmente deben rastrearse esos múltiples objetivos en la tarea de las figuras pioneras del mundo del arte colombiano.

Como los límites de esta exposición no permiten afrontar cada una de las orientaciones desarrolladas por el trabajo de Marta Traba, nos limitaremos a enumerar las más significativas.

En primer lugar, tenemos la actividad crítica que busca la formulación de teorías, una orientación que en Marta Traba encuentra su iniciadora latinoamericana. Como ejemplo de sus aportes teóricos, baste con mencionar su teoría de “la resistencia” y las zonas de influencia cultural, de cuya vigencia se hacen eco, tanto las teorías postcoloniales como los estudios culturales. Asimismo, encontramos en ella una concepción de la actividad del conocedor en términos de servicio social, lo que le permitió señalar cómo, dada la inexistencia de pautas y referencias en el público, la crítica en Latinoamérica debía condescender a crear esos mismos patrones de referencia cumpliendo una tarea informativa y promocional. Nos hallamos, en este caso, ante un modernismo crítico que, pese a exacerbar la diferencia del arte frente a las formas de la cultura de masas (uno de sus presupuestos más acentuados), no dudó, para el caso de un país como Colombia, en aprovechar las posibilidades que, por ejemplo, el naciente medio televisivo ofrecía a la promoción del arte.

En tercer lugar, encontramos en su trabajo una de las más interesantes inclinaciones, aquella que le permitió reflexionar agudamente sobre el propio estatuto de la crítica,

sobre su historia, sobre sus lineamientos teóricos y sobre su propia pluralidad. Este hecho es quizás el que más contrasta con la naturaleza de los críticos que continuaron con el trabajo de crítica después de los años setenta: una suerte de ejercicio valorativo a veces automático, que no reconocía los orígenes conceptuales que facilitaban sus interpretaciones y que no hacía evidentes las fuentes y los enfoques de acercamiento. Por último, vale la pena señalar un tipo de crítica al que la autora fue permeable y que se manifestó, tanto en pasajes particulares de sus textos, como en libros enteros: la que se desarrolla en el umbral de la literatura misma. Un ejemplo de este último tipo de crítica, emparentada más con la necesidad de traducir a otro código artístico la experiencia del arte, lo tenemos en uno de sus más peculiares libros, *Los cuatro monstruos cardinales*[\[6\]](#), donde se ocupa de hacer una incursión poética en los dominios de la recepción de la neofiguración humanista encarnada en la obra de José Luis Cuevas, Francis Bacon, Jean Dubuffet y Willem De Kooning. Es su libro más personal, a la vez que aquel con el que llevó más lejos esa propuesta de acercamiento fenomenológico a la obra de arte que la caracterizó en la primera etapa de su carrera[\[7\]](#).

Al revisar todas estas orientaciones y la manera en que integran un cuerpo coherente y sistemático, queda una crítica creadora e influyente, que no solo se convirtió en un referente obligado, sino también en muestra de aquello que todo proceso de acción social debería mantener: capacidad creativa, orientación pública y autoconciencia.

Capítulo importante en un trabajo sobre Marta Traba merecen también sus influencias, que se hallan entre las más heterogéneas y ricas de la crítica colombiana de arte. Esta parte del análisis tiene el interés, además, de mostrar cuál es la intersección cultural y el conjunto de influencias que llevaron a Marta Traba, no solo a escribir uno de los relatos legitimadores más fuertes sobre el arte moderno en el continente y sobre su inserción social, sino también una de

las más sesudas anticipaciones sobre los problemas culturales de nuestros días.

Los historiadores del arte, los críticos, los escritores, los científicos sociales, los filósofos, los lingüistas y los teóricos de la comunicación fueron, por igual, claves de su pensamiento y sus métodos, lo que le permitió afrontar los fenómenos y las prácticas del arte colombiano y latinoamericano desde una perspectiva plural e interdisciplinaria y captar los inicios de un arte que evadía las estrechas márgenes del modernismo metropolitano. Los conocedores que la sucedieron tuvieron igualmente en teorías y enfoques de análisis de los años setenta y ochenta algunos de sus presupuestos, pese a que en muchos casos optaran también por una actualización irreflexiva de sus conceptos que se marginó de la misma interrogación a las teorías y a los enfoques que caracteriza a la literatura artística contemporánea.

En este grupo de influencias, hay una en particular que merece especial mención, dado su papel en el paso de una teoría estética vinculada con el modernismo y la Historia del Arte tradicional a la sociología del arte y las teorías culturales. Esta influencia es la de las teorías del lenguaje y la comunicación, a las cuales fue una de las primeras críticas latinoamericanas en dar aplicación en los campos de la cultura y el arte, previendo quizás la fuerte influencia que ellas tendrían en los estudios culturales y artísticos de las siguientes décadas.

De alguna manera, hallamos, en este caso, ese giro lingüístico tantas veces señalado como algo definitivo en la configuración de las ciencias sociales y humanas contemporáneas, y que, para el caso concreto de la crítica de arte en Colombia y Latinoamérica, adquiere las condiciones de una verdadera declaración programática, pues, como queda claro en las mismas palabras de la autora, el arte latinoamericano debía apostar por la significación y su insistencia en “ser lenguaje” y no “imitación de otro código”. Este aspecto de la obra de Marta

Traba merecería quizás un estudio más detallado, toda vez que en esta ideas se encuentra tal vez la clave que, en muchas latitudes, permitió pensar el arte moderno como signo y el arte posmoderno como un arte crítico con la misma noción estable del signo. Para el interesado, vale la pena una revisión de los textos que Traba escribió sobre artistas colombianos y latinoamericanos (Juan Antonio Roda, Feliza Bursztyn, Beatriz González, Francisco Toledo, José Luis Cuevas, Gunther Gerzso, entre otros) y donde se acercó con especial interés a autores como Levi-Strauss, Barthes, Derrida, Bajtin, líneas importantes del pensamiento que procuró dismantelar la modernidad[\[8\]](#).

Su obra es, entonces, después de los años sesenta, un intento de teorización que parte de la clave modernista de que la calidad en el arte está dada por la adecuación de las formas plásticas a los contenidos y luego se desplaza a la identificación del factor relevante que es el contexto cultural. Desfilan, así, por su trabajo, tendencias como el formalismo, el estructuralismo y la semiótica, que cooperan en el reconocimiento de dimensiones comunicativas o lingüísticas en las obras estudiadas y en la renovación de procedimientos de evaluación, que le permitían encontrar, no solo un producto estético, sino una declaración del artista que reivindicaba los poderes comunicativos del arte, al que siempre entendió como un modo de conocimiento.

Sin lugar a dudas, el aporte más significativo de Marta Traba en esta materia está dado por su papel en el cambio teórico y analítico que se gestó en el continente americano, un cambio que permitió, sin lugar a dudas, que se llevara la actividad crítica de una mera ejecución de prosa panegírica a la identificación de verdaderos problemas culturales y conceptuales y también en avizorar los rasgos culturales que debían apartar los discursos artísticos y los discursos críticos de la posmodernidad europea y norteamericana. De los primeros ejercicios analíticos de la crítica premoderna desarrollada por escritores en Colombia a *Dos décadas*

vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, su célebre libro de 1973, había transcurrido ya un largo camino, que es tarea de la investigación interrogar.

Dentro de los roles y la pluralidad de influencias, las polémicas juegan también papel central en la tarea de todo crítico. Ya sea con el muralismo, el indigenismo, el cinetismo venezolano o el arte *pop* incorporado irreflexivamente en Latinoamérica, los enfrentamientos de Marta Traba con artistas y con críticos como Jorge Romero Brest, Pierre Restany y otros modificaron su visión de los hechos plásticos y la pusieron en órbita con la necesidad de establecer parámetros de referencia cultural, una crítica “en caliente” (según sus propias palabras) que le permitía llevar al plano práctico algunas de sus convicciones particulares y que reafirma su condición de crítica situada en el umbral del modernismo y los procesos posteriores. Así, por ejemplo, su insistencia en que el arte debía resistirse a ser vaciado de sus intenciones comunicativas por los centros hegemónicos y mantener su condición de lenguaje “ubicado” culturalmente.

Por otro lado, en un trabajo como el de Marta Traba, es necesario comprender que, cuando se habla de una orientación teórica, no se está comprendiendo el dominio de lo experimental o exacto, ni mucho menos el campo descriptivo y, a veces dogmático, de los modelos de interpretación histórica y social antepuestos a la realidad investigada. Producto de una larga indagación, Marta Traba se enfrentó a lo largo de su trabajo con múltiples definiciones de teoría y con múltiples posibilidades de abordar, desde una perspectiva científica y sistemática, el estudio de los fenómenos del arte contemporáneo y moderno en el continente, lo cual dota a sus trabajos monográficos e históricos de la agudeza aportada por la crítica, pero a la vez de la capacidad referencial obtenida en su formación como historiadora del arte al lado de Pierre Francastel y Giulio Carlo Argan.

Su trabajo atraviesa varias etapas donde tal orientación adquiere diversos aspectos, según dependan de su interés por

campos tan diversos como la Historia del Arte, la crítica del arte moderno (o teoría modernista), los estudios de la comunicación, la sociología del arte o la teoría cultural. En todas estas manifestaciones del saber profesional sobre el arte, encontramos el seguimiento de las convenciones analíticas, metodológicas y epistemológicas propias de estos dominios y que, en algunos casos muy especiales, se pueden tomar como verdaderos aportes teóricos.

Uno de los puntos de entrada a esta cuestión lo ofrece la tendencia de Marta Traba a establecer polaridades, centros gravitacionales de análisis formal y cultural de las obras, un método que, desde Wöllflin y Worringer, ha sido una de las constantes de la Historia del Arte para interpretar los fenómenos del estilo, y que a ella misma la llevaría al diseño de su teoría de las zonas de influencia cultural y de la estética de la resistencia. Esta última es una noción que, en consonancia con los modelos clásicos de la historia y la estética en que se inspira, no desliga la tarea historiadora de la crítica misma.

Encontramos también, en su etapa de interés inicial por el arte moderno, una inclinación por el problema de la autonomía del arte y de los medios, tal como queda demostrado en libros y ensayos breves que examinan y valoran a los artistas en virtud de la adecuación de sus conquistas formales al contenido inestable y equívoco *moderno* que pretenden comunicar. “El contenido como astucia de la forma”, en palabras de un filósofo, sería la expresión que mejor nos aproximaría a su definición del arte. Es ésta la Marta Traba que se aproxima con mayor certeza a la idea que podemos hacernos de un crítico-teórico modernista, que defiende una teoría autónoma, prescindiendo inicialmente de los aspectos contextuales y culturales de la producción del arte, una posición que, por supuesto, deriva en un cosmopolitismo que pide al arte de Colombia y América trabajar en las coordenadas del arte internacional. Son aquéllos, libros y ensayos donde, particularmente, intenta situar a los grandes maestros

modernos y premodernos de Colombia y Latinoamérica dentro del gran relato evolutivo cualitativo del arte metropolitano, del cual los supone herederos legítimos.

En esta etapa, el pensamiento de Marta Traba recibe la influencia directa de los más aventajados estudios sobre la comunicación y el lenguaje aplicados a la cultura, la literatura y el arte, una circunstancia que le permite incorporar a su trabajo nociones conceptuales como las de 'comunicación', 'código', 'medio', 'lenguaje' y 'significado'. Afirmaba, así, que la producción del arte en Latinoamérica debía aspirar a una condición de significado y comunicación y no a la imitación refleja de códigos expresivos foráneos.

Y es precisamente esta consideración la que le permitiría trascender definiciones puramente formalistas de las obras de arte e inscribir el análisis, la valoración y aun la promoción en coordenadas más amplias, como las ofrecidas por los problemas sociológicos y culturales, cuya vigencia en el estado de la cuestión crítica y productiva de la cultura se revelan ahora en toda su vigencia. No en vano, algunos de los primeros evaluadores del trabajo de Marta Traba apuntaban que su mérito debía entenderse en términos de sus aportes a la definición del arte latinoamericano como un objeto de estudio en sí mismo y a la inclinación por la sociología del arte y el análisis de las ideologías estéticas. En tal sentido, podemos catalogar su teoría de las influencias culturales y de la cultura de la resistencia como la mayor y más vigente contribución de su parte al análisis de problemas de transculturación, colonialismo y ocupación simbólica, una teoría que, aunque fue desarrollada en escritos breves, encontró su expresión más acabada en el clásico libro de 1973 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*.

La teoría cultural, de la cual ya se encontraba plenamente en posesión por su dominio de instrumentos analíticos propios del estructuralismo, la semiótica y los estudios de la comunicación, le permitió entonces desarrollar una visión que

iba más allá del problema de la identidad resistente y opuesta a todo colonialismo cultural y visual, y pasó a considerar problemas que tendrían actualidad mucho después de que ella los planteara. Así, en ese escenario, es como un libro como el que dedicara a la artista Beatriz González [\[9\]](#) adquiere un carácter visionario, pues comprende el problema de la relación entre culturas dominantes y dominadas en términos de la oportunidad que tienen las segundas de canibalizar a las primeras y devolverles, en una síntesis visual propia, todos sus valores imaginarios, pero trastocados por la ironía y la inventiva. Lo paradójico, en este caso, es que sean las mismas teorías del modernismo crítico de un autor como Clement Greenberg hubieran sido invocadas para defender manifestaciones que formalmente tomaban préstamo de las expresiones populares y el *kitsch*.

Respecto de la teorización, valdría la pena señalar por último la manera en que la autora, en los últimos años de su vida, se puso en guardia contra la parafernalia verbal de la crítica posestructuralista y posmoderna, a la que avizoraba como un capítulo más de la adopción de *tics* y jergas pseudoacadémicas, a la cual veía como la posibilidad de vaciamiento teórico en que efectivamente se ha convertido hoy.

Dos últimos puntos deben acometerse para completar una apreciación más o menos completa sobre la obra de Marta Traba: su concepción didáctica de la crítica y su ejercicio literario de la misma.

En el primer caso, es importante tener en cuenta que su escritura, más allá de lo que sus tareas de promoción y animación cultural permiten suponer, se vio teñida por una fuerte vocación pedagógica, hecho que se evidencia en su inclinación a situar al público en el término de la ecuación comunicativa presente en el arte y a considerarlo como elemento fundamental y razón de ser de toda glosa o comentario. Cuando los textos por ella producidos tienen como destino un público general, su tarea exhortativa se hace evidente en la manera como interpela al lector para que dé

lugar en su vida a la experiencia del arte, una invitación que implica establecer por qué una obra merece ser experimentada.

La crítica, así entendida por Marta Traba, participa del vínculo que los discursos analíticos han tenido con la intermediación y la exhortación. Solo hay arte cuando el destino comunicativo de las obras se cumple; la tarea del crítico, por tanto, es contribuir a la realización de esos diálogos y traducir al lenguaje referencial lo que enuncian de modo metafórico. El enfatizar en la necesidad de que las mismas prácticas del arte sean conscientes de los destinos interpretativos la erige en una precursora del actual estado del arte, caracterizado por un ascenso de las mediaciones en desmedro de una validación por la obra y la subjetividad del artista. Esto, por supuesto, debe entenderse, también, en medio de una concepción del arte que, como la suya, empezaba a relacionarse estrechamente con el contexto cultural al que pertenecía y con el que ella misma reconocía su deuda.

Por otro lado, pese a que las intenciones didácticas y teóricas tuvieron marcada presencia en su trabajo, un acercamiento completo a la obra de Marta Traba requiere de una atención especial a la dimensión literaria que, innegablemente, estuvo presente en su escritura crítica.

En primer lugar, habría que señalar cómo todo intento de hacer crítica implica necesariamente una orientación literaria del discurso, en tanto que el crítico debe tener una preocupación por las formas literarias y por los registros comunicativos particulares del texto exhortativo. En ese sentido, no hay crítica literaria que no sea en sí misma literatura, en el más amplio sentido de la palabra, desde que la *ekfrasis* y luego la narración y la argumentación se convirtieron en líneas de presentación verbal canónicas para la obra de arte.

Definimos, sin embargo, que en Marta Traba hay una concepción literaria del oficio crítico en un sentido diferente. Hablamos, además de su interés por todas las variantes de la escritura ensayística y argumentativa, de una tendencia permanente a traducir a las claves de la escritura poética y

metafórica los efectos que ella misma experimentaba ante las obras. El mejor ejemplo de esto estaría, como ya lo señalábamos, en *Los cuatro monstruos cardinales*, donde se halla una de las más notables propuestas de poética de la crítica (literaria y de arte) escritas en el continente. Siguiendo la tipología de funciones del lenguaje y la comunicación señaladas por Jakobson en su estudio precursor *Lingüística y poética*, podríamos señalar que los escritos de la autora que se inclinan definitivamente por lo poético son aquellos donde predomina una función estética, en detrimento de la clásica función referencial presente en el discurso argumentativo e informativo del ensayo, la glosa, el comentario y la reseña. Estamos frente a una concepción de la escritura sobre arte donde el crítico se acerca a los valores de la obra de arte visual anteponiendo otra obra de arte, la configurada por la escritura figurada misma.

Juan Acha, uno de los críticos latinoamericanos que más preocupación mostrara por la actividad de los conocedores del arte, expresaba cómo el pensamiento del continente (y no solo el de la crítica) tenía que vérselas con una línea opuesta a la teorización, del todo emparentada con intuiciones literarias. Tal distinción, que transferida a la crítica de arte nos enfrenta con la pregunta por si la crítica es un género literario o una disciplina de investigación social y hermenéutica, circunstancia de la que la propia Marta Traba tenía plena conciencia, adquiere aquí hoy toda su relevancia. Incluso, en repetidas ocasiones la autora era clara en manifestar que la crítica, cuando recurría al lenguaje poético, debía hacerlo para iluminar y establecer analogías, y no para hacer más difícil la comprensión del arte. Por otro lado, debemos señalar cómo muchos críticos reconocieron en su momento que la prosa panegírica y literaria de los primeros evaluadores del arte del siglo xix en Colombia impidió un acercamiento más especializado, que sólo apareció con las teorizaciones sociológicas de la misma Marta Traba.

El examen a la obra de la autora permite aventurar la

necesidad de que, para que la crítica recupere protagonismo e influencia sobre la esfera pública, se ocupe de su propia definición y estatuto. Por otro lado, debe resolver las múltiples demandas que le hacen el contexto en el que se desenvuelve y las características propias del mundo y la práctica del arte.

Si la obra de Marta Traba poseyó tal influencia y tal impacto cultural, ello obedeció a que supo adaptarse a los múltiples cambios del arte, la teoría y la sociedad y a que, permanentemente, estuvo interrogando los límites de esta práctica y su vínculo con los contextos que le daban lugar y razón de ser. Su oficio, además de cumplir a cabalidad con las tareas que le eran propias, estaba en una permanente revisión de su genealogía y sus posibles desarrollos, lo cual le permitió percibir cuándo el problema del arte pasó de la calidad formal a la inserción en el contexto cultural subalterno.

Si las generaciones de críticos siguientes no conocieron su nivel de influencia y autoridad, esto se debió, en parte, a que persistieron en legitimar la práctica del arte contemporáneo desde lineamientos que no eran coherentes con la nueva naturaleza plural y en permanente interrogación de la destrucción inminente de los géneros artísticos. El relato, tal como había quedado desarrollado hasta los años setenta, ya no era vigente, y se requería un paradigma que fuera consciente de lo que la misma Marta Traba había insinuado desde 1973 en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas* y aun en varios ensayos anteriores, tan visionarios como incomprensidos: que el arte es en esencia un problema de institucionalización y vínculos culturales y no simplemente una validación de la estética y el gusto de ciertas clases sociales privilegiadas que se erigen en valor suprahistórico.

Por eso, si actualmente se discute en Colombia la pertinencia de sostener la actividad crítica, en una época donde la figura del curador parece animar el único debate posible, es

necesario observar cómo este nuevo ejercicio requiere de la misma interrogación a la que procura someterse en este trabajo la tarea crítica de Marta Traba. Infortunadamente, desde la desaparición de la autora de *El museo vacío*, la actividad de los conocedores en Colombia se ha visto signada por dos circunstancias que le han privado de poder teórico e influencia social: la asunción de la jerga internacional posmoderna en la *teoría cultural* por antonomasia y la atomización de las tareas críticas y su adscripción a ámbitos especializados, por ejemplo la crítica institucional en Internet y la actividad en las aulas universitarias.

En un caso, la adopción de la palabrería de origen francés, filtrada inocuamente por el tamiz norteamericano, y, en el otro, el abandono de la tribuna mediática por parte del crítico y su paso al claustro universitario, privaron al público y a la misma comunidad de conocedores de la presencia de las voces más autorizadas. Por eso, cuando se habla de que la incorporación de principios curatoriales en el campo de la exhibición, difusión y promoción es la llamada a reponer la insuficiencia crítica, teórica y promocional, se experimenta el temor de que este proceso sea solo la incorporación refleja de esquemas interpretativos y organizativos foráneos.

El reto de la práctica crítica de esta época, signada por los importantes desafíos del pluralismo, la cultura visual y los estudios culturales, debe tener en cuenta la necesidad de reconocerse como práctica intermediadora y como establecedora de coordenadas de referencia, un destino del que difícilmente puede desligarse en un contexto como el colombiano.

[1] Habría que señalar que, cuando hablamos de que las obras detentan un poder de declaración teórica respecto de la tarea artística misma, nos referimos, tanto al giro que el arte parece haber descrito hacia la filosofía como a su inevitable vocación autorreflexiva. Como afirmará Arthur C. Danto en varias de sus obras (Cfr. Por ejemplo, *Después del fin del arte*), una vez no hay en la obra de arte atributos perceptibles que permitan diferenciarla de las meras cosas, la definición habría que buscarla en otra parte. La tesis complementaria de esta

afirmación, por supuesto, será que la obra de arte es la declaración filosófica del artista. Sin embargo esta idea no es de nuestra cosecha contemporánea. La afirmación de que la obra de arte posee un sustrato declarativo cuenta con antecedentes tan ilustres como la polémica renacentista por la defensa de la posición social del artista, que derivaría en el predicamento de Leonardo de la pintura como ciencia; los asertos sobre la representación y los límites entre realidad y arte de los pintores, narradores, dramaturgos y comentaristas del Barroco; la insistencia de la ilustración en el poder ejemplarizante y didáctico de la pintura y la novela; la afirmación del romanticismo sobre la capacidad del arte para encarnar la libertad y el espíritu nacional y facilitar la recuperación del ideal pasado; las ambiguas fronteras entre creación literaria y prescripciones de los manifiestos de la vanguardia histórica, y la convicción de los artistas conceptuales en la posibilidad de anular la distancia entre la creación y la interpretación mediante la declaración del arte como filosofía. Dados los alcances y extensión de estas reflexiones, no podríamos detenernos en analizar, también, la manera en que el arte posterior a 1960 ha intentado contrarrestar la sobreinterpretación institucional y académica mediante paradojas de sentido que niegan cualquier encarnación semántica y que, por supuesto, podrían evaluarse en relación con uno de los fenómenos declarativos más interesantes del arte contemporáneo: la autorreferencialidad.

[2] Marta Traba. Bogotá, Planeta, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

[3] Ana Pizarro (comp.), Santiago, LOM Ediciones, 2002.

[4] Marta Traba. *Una terquedad furibunda*, Bogotá, Planeta, 2003.

[5] México, Siglo XXI Editores, 2005.

[6] México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

[7] En el prólogo de este libro, una de sus más emblemáticas muestras de crítica poética del arte (y que quizás tenga su émulo en el Octavio Paz de *Los privilegios de la vista*), describe la manera en que interactuar con la visión de hombre que propone la neofiguración de los años cincuenta es introducirse en preguntas por la propia identidad, por las propias certezas de las que, como hombres de nuestro tiempo, carecemos y que solo el arte provee al espectador.

[8] Se trata fundamentalmente de textos como *Los muebles de Beatriz González*, *Los grabados de Roda*, *Los signos de vida* y *La zona del silencio*.

[9] Marta Traba, *Los muebles de Beatriz González*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1977.

Entrevista a Juan Carlos Lozano, nuevo director de Actividades Culturales de la

Universidad de Zaragoza

-Amigo Juan Carlos, muchas gracias por aceptar la entrevista y enhorabuena por tu flamante cargo de Director de Actividades Culturales de la Universidad de Zaragoza, en el que te has estrenado este verano coincidiendo con la inauguración del Paraninfo. ¿Falta mucho para que se complete su restauración? ¿Qué otras exposiciones teneis pensado montar allí, tras la exitosa muestra "El Greco: Toledo, 1900"?

Gracias a tí por invitarme a participar en vuestra revista y también por la enhorabuena. De momento, tenemos que convivir con un edificio que sigue en obras, lo que obviamente plantea algunos inconvenientes para el normal desarrollo de las actividades, pero esperamos que de aquí a final de año todo esté solucionado. En cuanto a exposiciones, la más inmediata es la antológica de Josep Renau, que se inaugura el próximo día 15, y en breve daremos a conocer el resto de la programación, en la que por el momento sólo puedo decir que habrá alguna agradable sorpresa.

-La exposición del Greco ocupa la antigua sala de exposiciones y lo que era la sala Longinos Navas del Museo Paleontológico, pero tengo entendido que esta colección va a volver a ser presentada en permanencia dentro del Paraninfo, ¿no? Dinos si, aparte de este caso, hay otros planes de actuación que tengas previstos en relación con el patrimonio de la Universidad y sus museos.

Efectivamente, la sala que albergaba la colección Longinos Navás se ha convertido en sala de exposiciones temporales, y actualmente esta colección está guardada y a la espera de que se termine el proyecto museográfico y pueda ser reinstalada en la planta sótano del edificio.

En cuanto a otros planes de actuación, lo más inmediato y necesario es acometer el inventario del patrimonio científico y técnico, muy abundante y al mismo tiempo mal conocido por ser heterogéneo y disperso. Cuando esta tarea esté concluida, tendremos más elementos de juicio para pensar en la posibilidad de plantear nuevas acciones de carácter patrimonial y museístico.

-Fuera de ese céntrico edificio del Paraninfo, supongo que teneis pensado realizar exposiciones artísticas en otras sedes universitarias, bien sea en colaboración con los Vicerrectorados de Huesca y Teruel (donde hay estudios de Bellas Artes) o con las comisiones de docencia de determinados centros. En concreto es preocupante la situación de la sala de exposiciones de Filosofía y Letras, que tras una larga y benemérita trayectoria de muchos años ahora suele estar cerrada por problemas de falta de vigilantes: esto se ha resuelto en el Paraninfo con becarios o estudiantes en práctica del master de gestión del patrimonio (que tú coordinas) así que quizá esa misma solución se podría aplicar en este u otros casos.

Por supuesto, tenemos muy presente los campus de Huesca y Teruel a la hora de plantear

colaboraciones (puedo citar, a modo de ejemplo, que la entrega de premios de la última edición de los concursos de creación y la exposición de las obras premiadas y seleccionadas en el certamen de artes plásticas se hizo en Teruel), aunque estos vicerrectorados gozan de cierta autonomía a la hora de programar sus actividades, y lo mismo puedo decir de las comisiones de docencia de los centros. Cuando una actividad tiene interés general o cierta entidad, la apoyamos o directamente la asumimos, y en cualquier caso ofrecemos tres convocatorias anuales para ayudas, a las que pueden concurrir todos los miembros de la comunidad universitaria. En concreto, la situación de la sala "Ángel San Vicente" de Filosofía y Letras no es competencia directa de este área, pero tal vez con un poco de imaginación y algo de voluntad podría recuperar la actividad que tuvo en determinados momentos.

-¿Va a haber una línea de continuidad en los concursos que convocáis o piensas variar en algo sus bases y tipología? ¿Se pueden hacer propuestas de actividades culturales por si tuvierais interés en subvencionarlas o acogerlas? Si es así, cuéntenos por favor si va a establecerse un calendario de convocatorias.

En principio todos los concursos de creación van a tener continuidad. Como únicos cambios, el de narrativa en aragonés, que pasa a ser bianual, y el de videominuto, que va a adquirir dimensión internacional.

En cuanto a nuevas propuestas, siempre estamos abiertos a valorarlas, y como ya he dicho apoyamos directa o indirectamente muchos proyectos, y cuando

no es así, procuramos
encauzarlos o redirigirlos.

-Dinos por favor cuales son a tu juicio los puntos fuertes y las carencias a superar durante tu mandato en vuestras iniciativas tanto en lo que se refiere a las artes plásticas, o al cine y demás artes visuales, como en las actividades culturales de la Universidad de Zaragoza en general que puedan ser de interés para los lectores de AACADigital

La verdad es que la programación existente está bastante equilibrada, también a nivel presupuestario, entre cine, música, teatro y artes visuales, pero también es cierto que la apertura del Paraninfo nos va a exigir un esfuerzo mayor en la planificación y en la difusión. Personalmente me gustaría diversificar y reforzar las aulas de música y las artes escénicas, aprovechar las posibilidades que nos brindan las nuevas tecnologías y prestar mayor atención a la divulgación científica y del conocimiento, que al fin y al cabo es uno de los puntales de la actividad universitaria.

Gracias por la entrevista, y mucha suerte en el desempeño de tu cargo.

Reunión de la Junta

El 8 de septiembre de 2008, a las 19h en reunión de la Junta Directiva de AACA, se aprobó el informe del Director, que dió

cuenta de la impracticabilidad de poner en funcionamiento un sistema de intranet, de sus gestiones con el Ayuntamiento de Zaragoza sobre los jurados de premios, y otros temas relacionados con AECA y AICA. También se aprobó la convocatoria de premios AACA 2008, en los mismos términos del año pasado, para lo cual se convocará una Asamblea General de los miembros de AACA en diciembre de este año. Finalmente, se aprobó la integración de dos nuevos miembros en la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte: Tárсила Gimeno y Beatriz Lucea.

Antonio Seguí, arte público en Córdoba (Argentina)

Introducción:

Pensar la ciudad de Córdoba es pensar en múltiples itinerarios, en recorridos por el tiempo y por el espacio que se superponen, se cruzan, se integran y se rechazan, pero que en conjunto ponen de manifiesto aquello que la caracteriza: la posibilidad de ser una ciudad que se inventa y se transforma a si misma continuamente.

Entre los muchos itinerarios posibles, el de la Córdoba Colonial es el de mayor visibilidad y el que permite comprender la posición que ocupaba la ciudad como enclave estratégico entre el Virreinato del Alto Perú y el del Río de La Plata. La Córdoba Colonial adquiere formas definidas en sus numerosas iglesias, conventos, casonas, y en una organización espacial que se inicia en la plaza central -hoy plaza San Martín- flanqueada por la Catedral, el Cabildo, el Monasterio de Santa Catalina y la casa del Obispo Mercadillo.

Otro de los itinerarios posibles, fuertemente ligado con

el anterior, es el de la Córdoba universitaria. La Universidad, fundada en 1613, determina la identidad de la ciudad a la cual se reconoce como 'la docta'. La más antigua de las universidades argentinas va a ser parte fundamental de dos hechos políticos claves del siglo XX: la Reforma Universitaria (1918) y el Cordobazo (1969). Este itinerario de facultades y casa de altos estudios, comienza en el centro de la ciudad con el Rectorado y el Colegio Nacional de Monserrat, memoria de su origen jesuita, y se prolonga hasta la Ciudad Universitaria, en donde coexisten múltiples formas arquitectónicas con generaciones de estudiantes de arte que se apropian del espacio y lo transforman continuamente, materializando de esta manera los cambios en el pensamiento argentino.

Córdoba es también la ciudad de encrucijadas, de encuentros en las plazas, los paseos o en los grandes parques. Desde 1983 hasta hoy, la Córdoba de la postdictadura[\[1\]](#), se entrelaza en caminos, nudos viales y puentes subterráneos que la definen como ciudad moderna, a pesar de las crisis económicas y políticas que caracterizan la Argentina de este período. La ciudad se dinamizó a partir de las obras realizadas en la costanera del río Suquía –que se simbolizó en la recuperación de su antiguo nombre- y la creación de numerosos puentes, paseos y parques.

Indudablemente estos recorridos propuestos no son los únicos posibles en una ciudad de 1.300.000 habitantes y 435 años de historia, pero lo descrito anteriormente nos permitirá comprender qué tipo de relaciones se establecen entre la ciudad, su gente y el arte público. En este trabajo nos centraremos en la obra de Antonio Seguí y en cómo una serie de esculturas concebidas como meras marcas de una nueva circunvalación, pueden trazar otros itinerarios, generar nuevas relaciones espaciales, integrar lo excluido, proponer identidades y potenciar discursos. La obra de Seguí tiene carácter de respuesta frente a lo que es en potencia y, por lo tanto, permite ampliar la frontera de sentido de esa semiosfera[\[2\]](#) que es la ciudad.

Antonio Seguí:

“Le voy a decir, como si fuera un psicoanalizado, que ya resolví el problema de Dios y que resolví el problema de la madre. Pero el de Córdoba me queda pendiente.” Antonio Seguí[\[3\]](#)

Antonio Seguí, pintor, escultor y grabador cordobés, radicado en París desde 1963, es sin lugar a dudas el artista más importante de su generación y el de mayor trascendencia internacional. Ha realizado exposiciones individuales en Europa, Latinoamérica, Estados Unidos, Japón y China, y obtenido numerosos premios[\[4\]](#) en Argentina, Polonia, Lituania, Alemania, Bélgica, Italia y Francia.

Seguí realizó tan sólo nueve obras para espacios públicos, las cuales se encuentran ubicadas en Francia, Bélgica, Portugal, Italia, Colombia y Argentina. El detalle de las obras es el siguiente:

- Ø 1992 *El libertador*, fresco ubicado en la rue Thiers. Boulogne-sur-mer, Francia.
- Ø 1994 *El viajero* escultura en acero pintado, avenida de El Dorado. Bogotá, Colombia
- Ø 1998 *Os Oceanos*, dos paneles de cerámica. Estación Oriente. Metropolitano de Lisboa, Portugal.
- Ø 1999 *El hombre urbano* escultura en acero pintado, nudo vial Mitre. Córdoba, Argentina.
- Ø 1999 *La mujer urbana* escultura en acero pintado, nudo vial 14. Córdoba, Argentina.
- Ø 1999 *Los niños urbanos*, escultura en acero pintado. Parque del aeropuerto, Córdoba, Argentina.
- Ø 2004 *Tango* escultura en acero pintado, Château de Gages, rue de Silly. Brugelette, Bélgica.
- Ø 2005 *Icaro* escultura en piedra de lava, Parco Nazionale del Vesuvio, Strada Dell'Osservatorio Vesuviano, Ercolano, Italia.
- Ø 2008 *El gaucho urbano* escultura en acero pintado, Valle del Cóndor, Calamuchita, provincia de Córdoba,

Argentina.

La familia urbana:

Como '*La familia urbana*' se conocen en Córdoba las tres esculturas que Antonio Seguí donó a su ciudad en 1999. *El hombre urbano* y *La mujer urbana* fueron obras concebidas para marcar como hitos la modernización de la ciudad, ya que se ubicaron en extremos opuestos de un nuevo trazado de la red vial que completa uno de los circuitos posibles con los que se comunican los diferentes barrios, evitando el cruce por la zona céntrica y su casco histórico. La tercera obra en cuestión, *Los niños urbanos*, fue instalada en un parque situado frente al ingreso del Aeropuerto Internacional. Su creación no se vinculó con esta nueva red vial sino que respondió –al menos para el folclore urbano- a un pedido de los cordobeses de completar *La familia urbana*. Durante el acto de inauguración de *Los niños urbanos*, tanto el entonces intendente municipal Martí como el propio artista tuvieron que desmentir el rumor que hablaba de la creación de *Los abuelos urbanos*. “Si alguna vez se me aparecen en la cabeza –dijo con cierto humor Seguí- los haré con mucho placer” (*La voz del interior* 9/12/99)

En octubre de 2005 un nuevo integrante se sumó a esta 'familia urbana', cuando la escultora Marcela Pedrón y un grupo de jóvenes que participaban del taller de escultura del Centro de Promoción Comunitaria de Villa El Libertador, instalaron en el predio situado junto al centro, la escultura *Los jóvenes urbanos*.

Finalmente, en febrero de este año, Seguí realizó *El gaucho urbano*, que se instaló en el Valle del Cóndor, en la provincia de Córdoba, figura que, al menos por ahora, clausura la serie.

La ubicación de *La familia urbana* en el ejido urbano de la ciudad es la siguiente: *El hombre urbano*, en la rotonda ubicada en el nudo vial Mitre, próximo al centro de la ciudad. *La mujer urbana*, en la rotonda ubicada en el nudo vial

14, en la zona noroeste, *Los niños urbanos*, en un parque construido a tal efecto, frente a la entrada principal del Aeropuerto Internacional, en la zona norte, mientras que *Los jóvenes urbanos* –la obra de Pedrón- fue instalada en el sur. Si señalamos la ubicación en un plano es posible observar la distancia que media entre las esculturas, lo que impide la percepción conjunta de las mismas, aunque la recepción de las obras de Seguí como ‘familia’ necesariamente implica una mirada global de la ciudad. La mayor prueba de esta recepción conjunta aparece en el humor. Los cordobeses –señala Seguí- “somos propietarios de ese humor cínico y a veces absurdo” (*La voz del interior*, 25/07/99) desde el cual se mira lo cotidiano, en expresiones como ‘más separados que la familia urbana’. Además, en el 2007, un conocido hipermercado de la ciudad realizó una serie de intervenciones sobre las esculturas bajo el lema. ‘el hiper de tu familia...urbana’ lo que da cuenta del grado de apropiación de la obra de Seguí desde todos los sectores de la sociedad.

Por otro lado, habría que mencionar que la instalación de obras de arte público ubicadas en zonas distantes de la ciudad, pero vinculadas entre sí, no era una novedad para Córdoba. Entre 1979 y 1981 el arquitecto Miguel Ángel Roca, desarrolló el proyecto ‘Intervención urbana I’, el cual consistía en una serie de obras destinadas a transformar el centro de la ciudad poniendo en valor su casco histórico. En este marco concibió una obra en dos partes, con el propósito de conectar simbólicamente el casco histórico con el camino del aeropuerto, principal puerta de ingreso a Córdoba. Pero esta intervención -que en lo específicamente artístico habría que destacar- no se constituyó en ningún momento en un discurso coherente. La parte de la obra instalada en la zona céntrica, en plena área peatonal, ha sufrido diversas transformaciones puesto que debió limitarse el acceso al arco, el cual actualmente alberga un puesto de flores. Al respecto señala Waisman (1990: 215):

Solamente escapan a la apropiación del público dos episodios contruidos en la calle Trejo. Algo que el arquitecto concibió como puerta del área institucional, pero que la gente no lee como tal pues no capta el sentido. Sirve eso si, de entrenamiento a los chicos que bajan y suben las escaleritas. Así mismo, permanecen incomprendidas o mal utilizadas las dos hileras de columnas trucas que la acompañan. Creemos que aquí el arquitecto se dejó llevar por una concepción demasiado intelectual de la ciudad, proponiendo símbolos que no pertenecen a la tradición local y resultan por lo tanto herméticos.

Para comprender el funcionamiento de la obra de Seguí como conjunto es necesario primero revisar los elementos principales de cada una de ellas.

El hombre urbano: diálogos productivos

El hombre urbano se inauguró el 17 de julio de 1999, se trata de una escultura de acero pintado, de 12 metros de alto y 18 de largo, que representa al hombre moderno, un “cordobés típico con su cuota de humor e ironía”, en palabras de Seguí (*La voz del interior*, 18/7/99) que avanza a toda velocidad hacia el siglo XXI, dejando tras de sí los símbolos del siglo XX: el tranvía, el trasatlántico, el avión y el automóvil.



Instalación de la escultura *Hombre urbano*



Vista de la escultura *Hombre urbano*

Ubicada en cercanías de la Estación Terminal de Autobuses, la escultura se constituye en una de las primeras imágenes que la ciudad ofrece a quien se acerca a Córdoba. Por

sus características formales y por su localización, en esta obra resuena *El viajero*, la escultura que Seguí realizó en 1994, ubicada en cercanías del aeropuerto de Bogotá.

Aunque esta obra de Seguí dialoga principalmente con la propia pintura del autor. Este gigantesco hombre nos recuerda a esos 'enanitos mandones', a los 'muchos argentinos' presentes en sus series de pinturas. Para comprender esta relación es necesario alejarse de la escultura, adentrarse en las calles que rodean a la terminal hasta encontrar la perspectiva desde la cual el hombre urbano y los edificios tengan la misma altura y de esta forma reconstruir las relaciones espaciales que Seguí utiliza en sus pinturas. Sólo entonces será posible reconstruir en la mirada aquellas pinturas en las que se mezclan el humor, la denuncia, la caricatura, la nostalgia y el propio autor.

Intervenciones sobre el arte público: *La mujer urbana*

La mujer urbana se inauguró el 23 de septiembre de 1999, en el nudo vial 14, ubicado en uno de los barrios mejor cotizados de Córdoba, el Cerro de las Rosas. Realizada en acero pintado, tiene 12 metros de alto y representa a una mujer dinámica que ingresa al nuevo milenio 'atravesando' los límites materiales y simbólicos del hogar.



Vista de la escultura *Mujer urbana*
(foto de Liliana Guillot)



Vista parcial de la
escultura *Mujer urbana* (foto de
Liliana Guillot)

Mucho más polémica que su compañero, la mujer urbana se ha convertido en objeto de diversas acciones. 'Sobre', 'con' o 'contra' el discurso de *La mujer urbana* se han realizado varias intervenciones.

El 8 de marzo de 2000, con motivo del Día internacional de la mujer, la artista plástica Zoe Di Rienzo, realizó una performance en la cual criticaba tanto la obra como la fecha en sí misma.

El 8 de marzo de 2000, Zoe di Rienzo realizó una maratón alrededor de la "Mujer Urbana", una escultura pública de Antonio Seguí emplazada en una rotonda de la ciudad de Córdoba, con motivo de la celebración del "día de la mujer". Vestida de rosa, con anteojos oscuros, una canasta de rosas rojas y un cortejo de globos blancos, la artista rodeaba la escultura saludando a los automovilistas, con una felicitación a las mujeres y un toque de bocina a los hombres. La ridícula caracterización replicaba la grotesca figura escultórica, al tiempo que resaltaba la insensatez del festejo, basado en una imagen igualmente estereotipada de la condición femenina. (Alonso, 2003)

Desde una perspectiva totalmente opuesta, el 20 de julio de 2006 se realizó una intervención sobre la escultura, en el marco de una campaña nacional por la legalización del aborto. La intervención consistió en colgar del brazo de la mujer un letrero que decía 'yo aborté', de esta manera, la mujer urbana asumía el discurso de miles de cordobesas. Junto con la intervención se realizó una acción callejera en la cual se repartían volantes entre los automovilistas y se fundamentaba la intervención. En estos panfletos se observa la figura de la mujer urbana incorporada como símbolo de la lucha.

Desde el momento en que se ingresa en la rotonda, se la invade, se interviene sobre ella, se la vive, el espacio se constituye en lugar antropológico:

El estatuto intelectual del lugar antropológico es ambiguo. No es sino la idea, parcialmente materializada, que se hacen aquellos que lo habitan de su relación con el territorio, con sus semejantes, y con los otros. Esta idea puede ser parcial o mitificada. Varía según el lugar que cada uno ocupa y según su punto de vista. Sin embargo, propone e impone una serie de puntos de referencia que no son sin duda los de la armonía salvaje o del paraíso perdido, pero cuya ausencia, cuando desaparecen, no se colma fácilmente.
(Auge, 1996: 61)

La posibilidad de significar de *La mujer urbana* fue potenciada por su ubicación, estar en un nudo vial le permite una visibilidad que no tendría ni en una plaza ni en un parque. Lugar de privilegio desde el cual es posible marcar itinerarios y convertirse en encrucijada de caminos y de discursos.

Los niños urbanos: una referencia concreta

Los niños urbanos – o en realidad el niño urbano y la niña urbana, como dicta el discurso pedagógico actual- fue inaugurada el 8 de diciembre de 1999 en un predio situado frente al ingreso al Aeropuerto Internacional de la ciudad de Córdoba. Con el mismo sentido de movimiento hacia el futuro de las dos anteriores, los niños urbanos avanzan tomados de la mano, acompañados por un perro y un árbol. La escultura es de

acero pintado y mide 12 metros de alto por 18 de largo. Por su ubicación, al igual que el hombre urbano, *Los niños urbanos* se convierten en la primera imagen de quien llega a Córdoba, en este caso, por vía aérea.

	
<p>Maqueta de <i>Niños urbanos</i></p>	<p>Escultura <i>Niños urbanos</i></p>

La obra fue incorporada rápidamente por los vecinos de la zona como una marca de identidad, como una referencia concreta que les permitía formar parte del proyecto de ciudad. No es lo mismo ‘vivir frente a los niños urbanos’ que ‘por el camino del aeropuerto’ porque la primera referencia integra y la segunda, por el contrario, excluye, el aeropuerto se encuentra ubicado fuera del ejido urbano de la ciudad. Y es este sentido de integración que se le otorga a la obra de Seguí, el que justificó la creación de *Los jóvenes urbanos*, pues los jóvenes sentían que habían sido excluidos de este proyecto. La obra, de chapa pintada y de 6 metros de altura, fue inaugurada en el marco de la XI Expo Joven 2005.

Planteamos al inicio de este trabajo, que la obra de Seguí tenía carácter de respuesta, lo que significa que no se trata de meras esculturas colocadas en el interior de un predio, sino que son enunciados vivos que establecen vinculaciones con otros enunciados. Para Bajtín (1998:265) que:

Toda comprensión del discurso vivo, de un enunciado viviente, tiene un carácter de respuesta (a pesar de que el grado de variación puede ser muy diverso) toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la

genera: el oyente se convierte en hablante. Una comprensión pasiva del discurso percibido es tan sólo un momento abstracto de la comprensión total y activa que implica una respuesta, y se actualiza en la consiguiente respuesta en voz alta. Claro, no siempre tiene lugar una respuesta inmediata en voz alta; la comprensión activa del oyente puede traducirse en una acción inmediata (...) o de acción retardada: tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente.

Los jóvenes urbanos son la materialización concreta de este dialogismo.

Conclusiones:

El hombre urbano, La mujer urbana y Los niños urbanos implican representaciones, esto es: “construcciones colectivas que forman parte de la realidad que se trata de comprender y de las cuales son en gran parte responsables” (Bourdieu, 1995).

Cuando los cordobeses se refieren a estas obras como ‘familia’ lo hacen desde un doble juego con el concepto: como representación de la familia típica argentina, y como aquello que es familiar, que se reconoce como cercano, como modelo con el cual es posible identificarse y que realza ese doble vínculo entre Antonio Seguí y su ciudad, mundo de su infancia y mundo de recuerdos, de sensaciones, de itinerarios familiares a través de los cuales recorrer la ciudad. Con *El gaucho urbano*, Seguí inaugura otros itinerarios posibles, aquellos que vinculan la ciudad capital con la provincia, la tradicional con lo urbano, el pasado con el presente.

Bibliografía:

AUGE, Marc (1996) *Los ‘no lugares’. Los espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España, Gedisa.

BAJTÍN, Mijael (1998) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BOURDIEU, WACQUANT (1995) *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. Méjico. Grijalbo.

WAISMAN, Marina (1990) "Miguel Ángel Roca y la imagen de la ciudad" en Miguel Ángel Roca *Obras, proyectos y escritos 1965-1990*. Buenos Aires: G.G.

Páginas web consultadas:

- Antonio Seguí, site officiel, artiste argentin <http://antonio-segui.com/HTML-AS-ESP/real-pu-as-esp.html> (fecha de consulta: 22/5/2008)
- Audiovideoteca del Centro Cultural Recoleta, Gobierno de la Ciudad autónoma de Buenos Aires. (fecha de consulta 21/05/2008) <http://buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/artes_visuales/audiovideoteca/seguí.htm>
- Página web oficial del Gobierno de la Provincia de Córdoba. www.cba.gov.ar enlaces 'Agencia Córdoba Turismo' y 'Agencia Córdoba Cultura' (fecha de consulta 24/05/2008)
- Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Subdirección de Turismo. Inventario Turístico 2006. Localidad Fontibón.
- www.paginadigital.com.ar <<http://paginadigital-art2004-2004-cuart-lit-seguí.jpg>> artículos 2004, reproducción del artículo de Cristina Castello aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos Madrid* (fecha de consulta 23/05/2008)
- Alfilo. Revista digital. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. <<http://www.ffyh.unc.edu.ar/alfilo/22/entrevistas/html>> 2008. (fecha de consulta 26/05/2008)
- Alonso, Rodrigo (2003) "Arte argentino de acción al final del milenio. Entre lo parainstitucional y la reactivación de la esfera pública" en *Performanceología* Archivo virtual sobre documentación de arte de performance creado en 2006 en Caracas, Venezuela. www.performancelogia.com <http://performancelogia.blogspot.2007.htm> (fecha de consulta 25/05/2008)
- Creátor Vesevo. Lava in mostra permanente. "Dieci scultori sul Vesuvio". Comune di Ercolano. www.creatorvesevo.it/index21840.html
- Miguel Ángel Roca www.miguelangelroca.com.ar/html/obras/argentina.html
- Archivo digital *La voz del interior* www.lavoz.com.ar

[1] Tomando como referencia el planteo de Dubatti, entendemos por postdictadura un momento histórico preciso: desde 1983 hasta hoy. La postmodernidad sería una de las categorías de análisis. Dubatti (2008).

[2] El concepto de semiosfera fue introducido por Lotman y la Escuela de Tartú, donde el arte es concebido como un lenguaje que se produce en el marco de la historia y del pensamiento social. Los textos artísticos proporcionan e incrementan el conocimiento del mundo construyendo modelos de realidad.

[3] Extraído de la entrevista realizada por Castello, 2004.

[4] El detalle de los premios otorgados a Seguí se puede consultar en Audivideoteca Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.

Adiós a Vicente Pascual Rodrigo

Vicente Pascual Rodrigo (Zaragoza, 1955-Utebo, 2008) formó con Angel Pascual la "Hermandad Pictórica" en 1972, que estuvo activa hasta 1989. Tras una larga estancia en Oriente, en 1975 cambió su estilo tendiendo hacia un platonismo trascendental. En 1992, tras más de una década trabajando en Campanet (Mallorca), trasladó su estudio a los Estados Unidos, instalándose primeramente en Bloomington (Indiana), y Washington D.C.: allí avanzó hacia una abstracción geometrías fundamentales y a una coloración más austera.

A mediados de 2003 regresó a España instalando su estudio primero en Tarazona y luego en Utebo, donde presentó en el Centro Cultural Mariano Mesonada la exposición "No hay vino si no hay agua" entre el 18 de junio y el 3 de agosto de 2008.

Poeta, artista, artista o poeta Vicente Pascual nos cautivó desde el primer instante en que tuvimos la suerte de conocerlo. Poco podría imaginar hace unos años de lo que una persona como Vicente podía aportar a este espacio desde el que medito. Silencioso pero a la vez trasgresor, Vicente Pascual supo tocar con esa delicadeza que le caracteriza cuantos estilos ha querido y fruto de ello es el grado de perfeccionamiento adquirido sobre su actuales y móviles formas geométricas inmersas en un mundo imaginario.

Estilo, perfección pero sobre todo continuidad y culminación es lo que se podía apreciar en su trabajo perfectamente pensado y genialmente distribuido de tal forma que nada quedaba al azar y todo estaba en su lugar, perfectamente estudiado.

Da igual que hablemos de pequeña obra en papel o de sus composiciones de lienzos capaces de confundir al visitante con una puerta a otro mundo. Todas ellas coincidían en un paralelismo de ideas y en un lenguaje común.

Fiel a sus inicios, amante de la naturaleza y conocedor de otras culturas, plasmó la esencia de todas ellas en su obra con una calidad y un acabado exquisito, confiriéndole a su creación un estilo propio que le ha dado su lugar en el arte.

A lo largo del camino, muchas veces duro, de nuestra vida, ésta nos regala la presencia de un ser irrepetible como Vicente. Una persona que su sola presencia irradiaba tanta paz, que todo aquel que estaba a su lado se sentía dichoso.

Cada palabra que pronunció, quedará sellada en mi memoria.

Cada gesto que hizo, quedará grabado en mi retina.

Cada colaboración que nos brindó, quedará para siempre en mi recuerdo.

Pero sobre todo CADA SILENCIO QUE COMPARTIMOS NOS UNIÓ PARA

El Museo del Prado en Zaragoza

Con motivo del programa “Prado itinerante”, Zaragoza, a través de su sede central de la CAI, tendrá la oportunidad por primera vez la exposición *El bodegón español en el Prado*. Una exposición formada por sesenta obras de artistas que cultivaron el género de la naturaleza muerta que será itinerante por gran parte de la geografía española. La exposición, comisariada por Juan Luna, Jefe del Departamento de Pintura del siglo XVIII, del Museo del Prado, constituye una oportunidad excepcional para disfrutar de un recorrido por el sugestivo mundo de los bodegones y floreros de la escuela española de los siglos XVII, XVIII y parte del XIX, apreciando la maestría con la que los pintores españoles representaron los elementos configuradores del mundo doméstico tradicional.

La pintura de bodegones contribuye a establecer una de las múltiples facetas de la imagen histórica que se tiene en España, merced al punto de vista que ofrecen sus temas día, a día, en este caso los alimentos, los objetos de cocina y los utensilios caseros habituales, así como ciertas formas de las relaciones sociales, la gastronomía, las cocinas e incluso el ámbito de la decoración, además goza de una especial significación en razón de la carga simbólica que gran parte de sus obras poseen, debido a las alegorías que encarnan y a los mensajes que difunden, que van desde el espíritu religioso hasta la expresión material de la prosperidad.

El recorrido de la muestra comenzará en el siglo de oro, entre finales del siglo XVII y XVIII, primeros años del Barroco, y de los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II. De esta época, encontraremos obras de autores como Juan

Fernández “el labrador”, misterioso pintor de origen rústico, cuya especialización en frutas y verduras fue muy alabada , y de quien existe peculiares referencias históricas debidas a la pluma de españoles contemporáneos, e incluso del representante de los intereses del monarca británico en la corte madrileña. Uno de los genios en esta especialidad, es sin duda Francisco Zurbarán, de quien se decía que: “ lo más atractivo de su composiciones, dejando a parte la maestría del autor, para llevarla a cabo, y la singularidad de los propios objetos que la acompañan, la luz que la baña, o el efecto de la tercera dimensión alcanzado, es la consideración de que el célebre artistas extremeño, consigue en ella, pintar el silencio, o cuando menos establecer la idea de que el lienzo dimana una austera sensación de vitalidad silenciosa extremadamente bien lograda” . Otro artista que estaba a su altura en estos menesteres era Velázquez, de quien por desgracia no se ha traído ninguna obra a la muestra. Con la extinción de la dinastía de los Austrias con Carlos II, y la llegada de los Borbones al poder, los principios estéticos del barroquismo continuaron, pero la llegada de autores extranjeros, determinaron la evolución artística.

Con la llegada al poder del Carlos III, se debió estimular el interés por la pintura de bodegones que se intensificaría gracias a los contactos con ambiente artístico napolitano, en especial con la figura de Luís Meléndez, creador de series de bodegones, de los cuales podremos contemplar seis ejemplos en esta exposición, todos ellos dotados de una perfección, belleza y equilibrio, que convierten a sus creaciones en auténticas obras maestras. Sólo llegando a su altura, y no precisamente demasiado experto en esta temática, la colosal figura del aragonés, Goya. Innovador en el lenguaje, desgarrador, gran sobriedad, caracterizados por una gruesa capa de rico colorido en el que predominan los negros profundos, el castaño dorado con amplias manchas blancas, amarillas y rojas. Todo ello puesto al servicio de un expresionismo muy personal, cerrando con él la centuria, y profundizando en las ideas y el realismo del siglo XIX.

En esta época, el abrupto reinado de Carlos IV, la invasión francesa por parte de Napoleón Bonaparte, y la correlativa Guerra de la Independencia, hizo que sólo los

artistas cuyo aprendizaje realizasen en las academias como la de San Fernando, en Madrid, o la Escuela de Flores y Ornamentos en Valencia, tuvieran alguna oportunidad de poder mostrar y porqué no decirlo, vender su arte. De entre todos estos artistas, destaca la figura de Eugenio Lucas Velázquez, cuya vida creativa transcurre paralelamente a la fase histórica. Su producción es muy diversa, pero está incluso al bodegón, buena muestra de ello son la pareja de bodegones uno, en manos privadas, que por primera vez se expone, y el otro, procedente de la pinacoteca nacional.

Como hemos podido apreciar, fueron muchos los pintores que cultivaron el género. Sus estilos varían de acuerdo con cada época inscribiéndose todos en las fases evolutivas de la escuela española y que hoy podemos apreciar en nuestra comunidad autónoma, gracias a la itinerancia de la Pinacoteca Nacional y a la entidad bancaria.



DATOS ÚTILES:

El bodegón español en el Prado

25/09-30/11/08

Sala CAI Luzán. P^a de la Independencia, 10. Zaragoza