

El discreto hedonismo de Sergio Muro

Sergio Muro vive una época de plenitud. Siempre ha sido un hombre sonriente y jovial, incluso en sus tiempos más duros, cuando aún bregaba por abrirse camino; pero ahora que es ya un artista y gestor cultural reconocido parece que todo en su vida irradia felicidad. De ahí el título de esta exposición, muy autorreferencial, pues a menudo se representa a sí mismo o a personas de su entorno en momentos de intimidad hogareña, haciendo deporte o en un escenario indeterminado, de muy elusiva ambientación, porque son siempre las figuras quienes protagonizan en todo caso cada composición.

Se trata de hombres y mujeres pintados de colores vivos silueteados con trazo negro, remarcando así el dibujo, como en la *maniera cloisonné* de Gauguin e incluso tienen también mucho de su arbitrariedad cromática, de su primitivismo naíf, de su misticismo naturalista, de su provocación irreverente, o de su irrefrenable voluptuosidad; pero en lugar de introvertido simbolismo y malicioso erotismo del posimpresionista francés, aquí los desnudos y la gesticulación son muy castamente extrovertidos, llenos de alegre desparpajo y de casi infantil alegría.

Con todo, ya imagino que habrán escandalizado a mucha gente esos desinhibidos cuerpos sin ropa, cosa muy habitual en tantas *performances* de Sergio Muro, pero tras el *shock* viene la fascinación, pues lejos de herir a nadie el mensaje es un contagioso canto al amor, una beatífica égloga en forma de espectáculo visual perfectamente apto para familias con menores. Muy espectacular es el efecto de conjunto en la gran sala abovedada, por los paneles de grandes dimensiones que allí se presentan; pero aún me ha gustado más el disfrute intimista que propicia la sala donde se presentan obras de pequeño formato, muchas de ellas en papel (y según los puntos

rojos que las acompañan han sido las más vendidas, así que también a sus fans les han gustado señaladamente).

Acta de la reunión anual de la Junta Directiva

En la reunión de la Junta Directiva de AACA que tuvo lugar el día 24 de enero de 2025 a las 18:30 h., en la biblioteca del IAACC Pablo Serrano en Zaragoza, se trataron los siguientes puntos:

- 1- Revisión de los estatutos de la Asociación.
 - 2- Ruegos y preguntas (no hubo nada a reseñar).
-

Desde dentro. Joaquín Ferrer Gual·lar [FEGUARS]

Tanto en los años previos como posteriores a la muerte de Franco la canción de autor constituyó un lenguaje artístico en el terreno de la música popular hasta entonces inexistente. Una manifestación también poética, puesto que durante los años sesenta y setenta los cantautores representaron la corriente crítica y popular de la poesía española. Una manera de entender la música que procedía de artistas extranjeros como Bob Dylan, Georges Brassens o Jacques Brel, quienes se convirtieron en todo un referente para estos artistas. A todos ellos el pintor Joaquín Ferrer les ha dado además color,

regalándoles un nuevo soporte artístico: la pintura.

Creaciones que ha recogido la Fundación Caja Rural de Aragón en su sala de exposiciones de la calle Cuatro de Agosto bajo el título *Desde dentro*. Una muestra nacida del pincel del artista caspolino Joaquín Ferrer Guallar (“Feguars”), quien tras pasar por la Escuela Municipal de Arte de su localidad natal comenzó un aprendizaje completamente autodidacta que le ha llevado a exponer tanto dentro como fuera de España (60 individuales, alrededor de 170 colectivas). Una fusión de expresiones artísticas heredera del arte abstracto y musical de Kandinsky, aunque en esta ocasión con un lenguaje mucho más comprensible, un juego con las formas geométricas y los tonos chillones que se acerca más a la estética naif de Miró. El propio autor dice que sus cuadros “traducen al lenguaje pictórico las canciones que me han acompañado durante mi vida”,[\[1\]](#) un ejercicio que da como resultado un auténtico deleite para los sentidos.

La exposición está compuesta por casi 60 obras que bailan al son del propio espacio en el que se insertan: tanto las tres salas principales como el pasillo que discurre entre las mismas y se articula como punto de unión. A lo largo del recorrido el espectador tiene la oportunidad de disfrutar de un abanico de formas y color que se materializa utilizando canciones tan populares como *Mediterráneo* (Joan Manuel Serrat), *Al alba* (Luis Eduardo Aute), *Bienvenidos* (Miguel Ríos) o *Somos* (José Antonio Labordeta), aunque también fragmentos de canciones, como la torre de Babel de *Peces de ciudad* o incluso películas –*Nazarín* con sus tambores de Calanda-. Además, acompañando a cada uno de los lienzos se ha dispuesto en código QR que enlaza directamente con el tema representado, invitando al usuario a escucharlo mientras disfruta de las obras.

En el tríptico que acompaña a la muestra José Luis Melero habla de que, cuando conoció los cuadros de Joaquín Ferrer, no estaba seguro de aprehender intelectualmente el discurso de su

pintura, pero que a su vez era imposible resistirse a la conmoción visual que causaban. No es el único que experimentó esa musicalidad que trasciende lo racional, y seguro que, quienes no conozcan este lirismo narrativo tan particular, serán los siguientes en descubrir una de las voces artísticas con mayor personalidad del panorama artístico aragonés actual.

[\[1\]](#) *¿Es posible combinar la pintura del Renacimiento con la música de John Lennon o Labordeta? Así es la nueva exposición de Caja Rural de Aragón* (Enjoy Zaragoza):

<https://www.enjoyzaragoza.es/exposicion-caja-rural-de-aragon/> (10 de diciembre de 2024).

[\[1\]](#) *¿Es posible combinar la pintura del Renacimiento con la música de John Lennon o Labordeta? Así es la nueva exposición de Caja Rural de Aragón* (Enjoy Zaragoza):

<https://www.enjoyzaragoza.es/exposicion-caja-rural-de-aragon/> (10 de diciembre de 2024).

Ricardo Santamaría : Un artiste humaniste (Saragosse, 1920 □ Prayssac 2013)

Ricardo Santamaria a 52 ans lorsqu'il rencontre Marguerite Staels qui, non seulement va désormais partager sa vie, mais également, grâce aux moyens financiers dont elle dispose, lui

donner la possibilité de déployer son art en toute liberté. Leur engagement conjoint a culminé dans la création, au début des années 1990, du Centre de Création contemporaine de Prayssac et de l'association Elvira qui en était le moteur. Ainsi s'est concrétisé le rêve de celui qui s'est adonné à la peinture dès la fin des années 1940, pour rejoindre définitivement l'abstraction en 1956 et qui, soucieux du partage de l'art dans une situation peu favorable, a créé au début des années 1960 l'un des groupes les plus importants de l'art dans l'Espagne de l'après-guerre : le Groupe de Saragosse. Que ce soit dans sa terre natale d'Aragon ou, dès 1967, dans l'exil parisien motivé par la lassitude face à la censure franquiste, son travail révèle une posture singulière dans le monde de l'art de l'époque. Au vu de l'importance, pour le couple constitué par Ricardo Santamaria et Marguerite Staels, de la création artistique et de son partage, à n'en point douter cette singularité a été un motif important de leur relation.

Un artiste théoricien

Théoriser l'art apparaît comme une véritable nécessité pour Ricardo Santamaria, qui s'exprime clairement dès le manifeste de Riglos en 1965, au sein du Groupe de Saragosse. Il s'agit d'abord de se définir comme artiste, de l'intérieur en se situant dans les débats artistiques de l'époque, de l'extérieur en alimentant son art à la substance des événements contemporains. D'emblée, il situe l'acte de peindre comme une recherche permanente. La grande diversité de ses expressions en témoigne.

Tout d'abord, être artiste, c'est affirmer des principes intangibles :

- – La liberté comme condition élémentaire de l'art. Ce principe qui traverse toute l'Histoire de l'art, et

qu'il partage avec tous les artistes, pose néanmoins problème dans l'Espagne franquiste de l'époque.

- – L'art comme recherche permanente. Dans l'Histoire de l'art, ce principe émerge avec l'art moderne, en opposition avec les périodes classiques. Ricardo Santamaria s'inscrit d'emblée dans une recherche moderne, qui trouve ses origines dans la rupture provoquée par les impressionnistes, à la suite de Manet.

- – La transcendance comme finalité artistique : ce changement d'état de l'être, dans la création, est le moteur principal du travail qu'il accomplit durant cinquante années.

- – L'éthique aux sources de l'art. Ricardo Santamaria ne déroge jamais à cette règle, d'essence humaniste. C'est un artiste constamment en quête d'authenticité.

Mais, la transcendance comme finalité artistique, et le rôle éthique de l'art, ont été des éléments de clivage profond du monde de l'art depuis l'émergence du dadaïsme en 1916. Au moment où Ricardo Santamaria a fondé le groupe de Saragosse, nombre de courants artistiques ont rompu avec ces principes (du Surréalisme au Pop Art, en passant par le Nouveau Réalisme et la Nouvelle Figuration, ou Figuration Narrative).

Par ailleurs, dès le manifeste de Riglos, il insiste sur l'art comme fusion des contraires, l'articulation du chaos et de l'ordre, de l'unité et de la dispersion, du rationnel et de l'instinctif, de la construction et de la déconstruction.

Cette voie l'inscrit d'emblée dans une recherche contemporaine spiritualiste. En effet, l'articulation du chaos et de l'ordre, de l'unité et de la dispersion, du rationnel et de l'instinctif, de la construction et de la déconstruction, font penser aux philosophies orientales, aux frontières d'une spiritualité religieuse (comme le bouddhisme). C'est d'ailleurs dans ce sens que la pensée de Santamaria

s'épanouira en France après Mai 1968, à la recherche d'une Unité radicale (à la suite de Marcuse). Cette recherche a été sans aucun doute un motif particulier d'entente entre Marguerite et lui.

Un artiste humaniste ; référence à Portico

En effet, tout en cherchant une unité radicale, il reste un artiste humaniste. L'humanisme, largement abandonné par nombres d'artistes après les grands drames du XXe siècle, traverse toute son œuvre et sa pensée. Dans l'expérience que traverse Ricardo Santamaria à la fin des années 1950, la liberté et la recherche mènent à l'abstraction. Dès lors, il se réfère au groupe Portico, fondé à la fin des années 1940 autour de Santiago Lagunas. Ce groupe, le premier à introduire l'art abstrait en Espagne, met en lumière l'Aragon comme région pionnière pour tout le pays, et Saragosse comme ville phare de l'art moderne. En se référant au groupe Portico (dissous au début des années 1950), Santamaria situe son art dans un ancrage aragonais, à partir de questions universelles.

Un artiste humaniste : le groupe de Saragosse

La création du groupe de Saragosse, sur la base de l'exposition qui a réuni en 1962 Ricardo Santamaria et Juan Jose Vera, a correspondu à la volonté de réactiver un groupe tel Portico avec pour finalité de mettre en avant et de promouvoir la scène avant-gardiste de Saragosse dans tous les domaines de l'art. Le groupe de Saragosse atteste de l'intérêt majeur de Santamaria pour le collectif, car même si son exil à Paris sera un moment d'isolement, il n' imagine pas qu'une création artistique authentique et universelle puisse être le fait d'un artiste isolé. C'est d'ailleurs la source d'une difficulté qui traverse l'époque : préserver la liberté dans le collectif. C'est aussi en grande partie à cela qu'il

emploie sa vie d'artiste, du groupe de Saragosse, dans les années 1960, jusqu'à l'association Elvira dans les années 1990. Le partage, la communication et la transmission témoignent de son caractère humaniste.

Un artiste humaniste : La scène espagnole.

En évoquant l'art de Ricardo Santamaria, il est impossible de ne pas évoquer la scène picturale espagnole. Cette scène se partage entre l'Espagne et la France, terre d'exil privilégiée. Elle est constituée de grands aînés, tels Pablo Picasso, Salvador Dali et Joan Miro, et de contemporains comme Antonio Saura, Antoni Tapies ou Eduardo Arroyo.

Comme on le sait, Picasso est largement inclassable : chercheur infatigable, il expérimente tout ce qu'il est possible d'expérimenter en peinture (et plus rarement en sculpture), sans jamais se départir de la figure. La peinture de Picasso, c'est la figure dans tous ses états. Pour sa part, Salvador Dali reste comme le cas le plus abouti de la peinture surréaliste (avec le belge Magritte). Même si la figure est toujours présente dans son œuvre, c'est sans aucun rapport commun avec Picasso : elle est là comme projection de l'inconscient. Par contre, Miro abandonne la figure pour l'abstraction. Ce ne sont plus des figures qui habitent ses toiles, mais des signes. Miro tire sa poétique de l'exposition de purs signifiants (de signifiants qui ne se réfèrent à aucun signifiés : le sens des peintures est ouvert à l'imaginaire).

Antonio Saura (du groupe El Paso) est essentiellement expressionniste. Le fondement de sa peinture réside dans l'expérience traumatique. Chez lui, la peinture est vue comme témoignage des drames atroces du XXe siècle (on pense fatalement à Goya : Saura s'inscrit dans une tradition espagnole tenace ; mais cette tendance à l'expressionnisme traumatique est plus générale après guerre, comme chez

Germaine Richier en France). Antoni Tapies est un artiste essentiellement abstrait, qui comme Miro travaille sur des signifiants purs, exprimés par des signes ; mais son œuvre est essentiellement matiériste, rejoignant ainsi une tendance expressionniste originale propre à l'Europe de l'époque (comme chez Alberto Burri). Enfin, Eduardo Arroyo est l'un des tenants principaux de la figuration narrative, qui porte en peinture une critique sociale et politique fondamentale, renouvelant le contenu critique initié par le dadaïsme.

De tous ces artistes, seuls Picasso et Miro retiennent l'attention de Ricardo Santamaria. Picasso pour son esprit de recherche, dont il se sent proche, Miro pour son ouverture à l'imaginaire.

A l'inverse, visiblement Salvador Dali ne l'intéresse pas. Les voies troubles de l'inconscient (le surréalisme est baigné des théories freudiennes) sont sans doute incompatibles pour lui avec l'esprit d'authenticité et la revendication éthique de l'artiste.

En ce qui concerne les contemporains, il ignore Arroyo (l'isolement relatif de l'Espagne des années 1960 en est peut-être la cause) et, pour sa part, Tapies, dont les recherches sont pourtant proches de celles de ses sculpto-peintures, retient peu son attention. Par ailleurs, pour lui, l'opposition entre abstraction et figuration renvoie le groupe El Paso, et Antonio Saura en particulier, à une posture anachronique. Par rapport au groupe de Saragosse, et plus précisément à Ricardo Santamaria, il est frappant de constater que tous ces artistes, aussi bien les aînés que les contemporains, ont abandonné le contenu humaniste, implicitement discrédité selon eux par les deux guerres mondiales. En particulier, l'alliance de la beauté et de la vérité n'a plus aucun sens dans leurs œuvres.

En réclamant l'authenticité, au nom d'une éthique picturale, Ricardo Santamaria, et avec lui le groupe de Saragosse, se démarque nettement des ses compatriotes.

Un artiste espagnol : Passeur entre deux mondes

Un an après son arrivée en France, Ricardo Santamaria est pris dans la tourmente de Mai 68, qu'il va vivre intensément, et qui sera la source de réflexions fondamentales. Dans les années 1970, il adhère aux thèses naissantes de l'écologie, qui se confondent alors avec la lutte contre la société de consommation. Dès lors, l'Aragon, et plus précisément Riglos deviennent l'exemple même de la société frugale à laquelle il faut aspirer.

Un artiste espagnol : vers un art méditerranéen

A partir de l'exil, le rôle de passeur devient essentiel pour lui. L'axe France-Espagne se réduit constamment jusqu'à se limiter à Prayssac-Riglos. Dans le même temps, la géographie intime du peintre s'élargit à d'autres pays méditerranéens. Il s'agit, en rapprochant les distances, de définir un espace spécifique d'expression. In fine, le motif qui portera cet espace est l'arabesque vue comme expression originale et support de spiritualité (il insiste alors sur les leçons spirituelles de l'architecture mudejar).

La question du style : aux sources de l'abstraction

Si l'on revient aux origines de la peinture abstraite, la voie de la musique est souvent oubliée. Paul Klee, peintre musicien est pourtant l'un des pères de l'abstraction. De fait, la musique est essentiellement abstraite, issue de composition et de construction, elle vise souvent une rencontre subtile entre les mathématiques et l'expression (l'harmonie chez Bach, par exemple). En ce qui concerne Paul Klee, on pourrait parler d'expressionnisme mathématique abstrait. Les recherches de

Ricardo Santamaria empruntent parfois une voie proche, en articulant matériau, rythme, tonalité, recherche d'harmonie (c'est le sens des recherches des peintures regroupées en journal intime).

La question du style : les hommages

Il est intéressant d'examiner les hommages explicites qu'il rend dans sa peinture.

Il s'agit tout d'abord de deux grandes figures contemporaines de l'art, déjà citées : Miro et Picasso. L'hommage à Miro est une sculpture couronnée du signe du croissant, reconnaissance formelle du travail du signifiant, auquel Santamaria s'assimile. Très différents sont les deux hommages à Picasso: si le premier (de 1965) insiste sur le graphisme en reconnaissant le travail de défricheur de Picasso, le second (en 1970) exprime plus la question de la déstructuration de la figure, qui lui a apporté la reconnaissance populaire.

L'hommage tardif à Julio Gonzalez (en 1974) exprime la reconnaissance d'une source importante de son travail. Si, en peinture, Santamaria pense initialement être le successeur de Santiago Lagunas, en sculpture le rôle de mentor est tenu par Julio Gonzalez. C'est ce qu'il reconnaît par cet hommage. C'est de la même manière qu'il rendra ultérieurement hommage à Gaudi quand il s'intéressera au béton pour la sculpture, en reconnaissant son rôle de précurseur.

Enfin, il rend hommage à deux contemporains: Pierre Soulages en 1972, et Bram Van Velde beaucoup plus tard (en 1990). Si Soulages a pu être pour un temps une source d'inspiration pour lui, son lien à Van Velde est beaucoup plus important. En effet, l'interprétation que donne Ricardo Santamaria du thème de l'arabesque, si important dans ses dernières périodes, le rapproche curieusement de la peinture de Bram Van Velde.

La question du style : les affinités

Il est intéressant de comparer son oeuvre et celles de peintres abstraits contemporains, en ce qu'elles sont susceptibles d'éclairer sa production. Dans certaines peintures de Santamaria, on trouve des recherches harmoniques proches de celles de Roger Bissière. La quête des accords de tons dans un découpage et une répartition assez homogènes relie facilement leurs oeuvres. Il est logique de trouver les mêmes proximités avec Manessier, élève de Bissière, mais avec une recherche graphique plus présente que chez Bissière. Or, le graphisme prendra de plus en plus d'importance dans la peinture de Santamaria. Comme déjà évoqué, dans une de ses peintures de 1964, il recherche un espace proche de celui de Pierre Soulages. Chez l'un comme chez l'autre, la bi-tonalité insiste sur l'espace, faisant dominer la construction. Mais Santamaria n'approfondira pas cette voie par la suite. A l'inverse, le lien à Bram Van Velde apparaît comme très important : l'alliance d'un graphisme sinueux brisé, de type arabesque et d'une recherche harmonique de la tonalité y sont très proches à partir des années 1970. Or, on connaît l'importance de l'arabesque pour Santamaria dans la recherche d'une expression méditerranéenne.

D'autres voies ont été explorées sans être approfondies plus avant :

– l'abstraction lyrique a fait l'objet d'une tentation vite dépassée, le rapprochant de Georges Mathieu. Il est néanmoins probable que, par sa négation de la construction, l'abstraction lyrique ne correspondait pas à la recherche fondamentale de Santamaria : l'alliance des contraires.

– Le matiérisme a été une voie importante pour Santamaria, qui dans ses recherches a traversé toutes sortes de matériaux (surtout des matériaux pauvres). Mais sa position n'a jamais

été aussi radicale que celle d'Alberto Burri, qui visait à abolir toute composition.

– Enfin, en sculpture, la référence à Julio Gonzales est omniprésente.

Un artiste artisan

Sa position humaniste, qui ne fera que se renforcer après Mai 68, l'amène à défendre la place de l'artiste artisan. C'est le moment où la sculpture lui semble plus authentique que la peinture. Il affirme même que la sculpture de Picasso est supérieure à sa peinture (notons que cela procède d'un malentendu : Santamaria ne comprend pas la dernière période de Picasso, pour qui l'authenticité n'était pas un critère). La grande diversité des sculptures de Ricardo Santamaria reflète la liberté et le large horizon de ses recherches. Là encore, construction et intuition s'allient pour produire des sculptures archaïques et légères, chaotiques et paradoxalement ordonnées, ou bien massives et composées.

Un artiste intellectuel autodidacte

Son appétit théorique ne s'est jamais démenti, décuplé par les événements de la fin des années 1960. Son ouvrage *El grito del silencio* parcourt les connaissances qu'il a accumulées au fil des ans. Ainsi, on y trouve non seulement tous les grands penseurs de l'époque (dont Marcuse, incontournable), mais aussi des auteurs moins connus, précurseurs de l'écologie (comme René Dumont).

Autant en peinture, qu'en sculpture ou plus largement en pensée du monde contemporain, ce qui reste frappant dans le legs de Ricardo Santamaria, c'est la générosité d'un point de vue d'un horizon illimité.

De même, il est remarquable que pendant toute sa carrière, en formant un groupe, en ouvrant son atelier au public, en privilégiant l'échange et la transmission, le rapport aux autres ait toujours dominé, tout en autorisant une œuvre significative, ce pour quoi la rencontre de Marguerite Staels a été finalement décisive.

XV M'ZORA CARAVANE, Encuentro transcultural de artistas

Desde 2009, un grupo de artistas de distintas nacionalidades, disciplinas y registros se dan cita en Marruecos en un enclave mágico cargado de simbolismo: el crómlech de M'zora (Comuna de Ayacha), en la provincia de Larache.

En este encuentro anual, que este año 2023 ha celebrado ya su XV edición, los artistas han creado o desplegado *in situ* sus obras mediante prácticas colaborativas inscritas en un proyecto global de arte contemporáneo. El principal objetivo es el de potenciar el entendimiento, el aprendizaje, el conocimiento mutuo y la cooperación entre diversas culturas a través de la energía que generan las distintas manifestaciones artísticas programadas.

La iniciativa parte de un grupo de artistas de diversas nacionalidades aglutinados en el Colectivo LA ESPIRAL, Arte y Cultura Contemporánea, que colabora con diversas asociaciones marroquíes. Los encuentros inciden en la integración social, incorporando a su vez debates y talleres con centros docentes para facilitar la accesibilidad y el intercambio a través del arte.

A lo largo de los 15 años de existencia de esta convocatoria,

la calidad de las propuestas llevadas adelante por el Colectivo La Espiral y el prestigio alcanzado ha conseguido integrar en su proyecto a numerosos centros e instituciones marroquíes y españolas, así como a más de un centenar de artistas de distintas nacionalidades y culturas, tanto consagrados como jóvenes y de media carrera, que han contribuido a consolidar los objetivos del proyecto.

En esta edición han participado 31 artistas y especialistas (19 hombres y 12 mujeres) pertenecientes a 7 países: Marruecos, España, Senegal, Francia, Países Bajos, Reino Unido y México, con disciplinas como escultura, instalación, acción, danza, música o performance.

El encuentro está organizado por el Colectivo La Espiral ACC de España y el Instituto Nacional de Bellas Artes INBA de Tetuán con la colaboración especial de Association Charif Idrissi para el Desarrollo y la Ciudadanía.

Además de las intervenciones de los artistas en el crómlech de M'zora, el colectivo La Espiral ha desarrollado actividades de difusión de su trabajo en el Instituto Cervantes de Larache, el Instituto Cervantes de Tetuán, el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA de Tetuán y el Museo de Arte Moderno de esta misma localidad.

El colectivo ha contado con la colaboración de Platform Harakat (España), JIWAR (España) ZANKA 90 (Marruecos) Asociación LOUKKUS de Tourisme Durable (Marruecos), Larache en el Mundo (Marruecos), Atelier de Fotografía (Marruecos), Tren del Futuro (Marruecos/Suecia), Foundouk Zeljou (Marruecos) y la Fundación LA NACELLE (Bélgica).

La organización del encuentro ha tenido el apoyo del Ministerio de Cultura, Juventud y Comunicación del Reino de Marruecos; Centro de Arte Moderno de Tetuán; Embajada de España en Marruecos – AECID; Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana, Consorci de Museus de la

Comunitat Valenciana; CCCC, Centre del Carme Cultura Contemporània; Instituto Cervantes de Tetuán; Instituto Cervantes de Tánger; Casa Mediterráneo, Fundació BALEARIA y la Comuna de Ayacha.

Los participantes de esta XV edición han sido: Abdelaziz Taleb (Ma) – Aziz El Amrani (Ma) – Bibiana Martínez (Esp) – Birane Wane (Sen) – Diego Arribas (Esp) – Emilio Gallego (Esp) – Faissal Cherradi (Ma) – Fanny Galera (Esp) – Fred Chemama (Fr) – Hassan Echair (Ma) – Hakim Hallal Mayusi (Mex) – Insaf Benali étudiant de l'INBA – Karmit Evenzur (UK) – Khalil Belaziz (Ma) – Mamen Agüera (Esp) – Maribel Navarro (Esp) – Miguel Angel Nieto (Esp) – Mireia Estrada (Esp) – Mohamed Khamaily étudiant de l'INBA – Najib Cherradi (NL/ Ma) – Natalia Molinos (Esp) – Outman Akjeje (Ma) – Rafael Tormo (Esp) – Ro Caminal (Esp) – Safaa Erruas (Ma) – Sandra Lopez Rodríguez (Esp) – Scipión Michaut (Fr) – Sergio Barce (Esp) – Trijueque Pegalajar (Esp) – Youssef El Maimouni (Esp/ Ma) –

El principal objetivo del M`ZORA CARAVANE es trabajar por mantener y difundir la tradición de tolerancia y convivencia histórica de las tres culturas en el norte de Marruecos: judíos, musulmanes y cristianos, aportando continuidad a unos lazos de amistad y hermandad que nos siguen uniendo, fruto de una larga relación en el ámbito conocido como círculo mediterráneo.

La importancia histórica y patrimonial del yacimiento arqueológico del Crómlech de M'zora en el que se ha desarrollado esta actividad artística le confiere un valor añadido. De alguna manera, los rituales que se celebraban en él han encontrado, siglos después, una continuidad a través de estos encuentros transculturales que aportan un nuevo significado al carácter simbólico de este ancestral monumento megalítico.

Esta propuesta transfronteriza contemporánea, es sensible a las necesidades y las urgencias de nuestro planeta. Es también

una llamada de atención desde el ámbito de la creación que nos invita a reflexionar sobre aspectos como la libre circulación de las personas, la convivencia pacífica entre los pueblos, la igualdad de género, el respeto al medio ambiente o la justicia social.

Por último, conmocionados por la tragedia del terremoto de Marrakech y otras localidades del sur del país, que se ha cobrado miles de vidas, el colectivo quiere trasladar aliento y solidaridad material en momentos tan duros, convirtiendo esta edición en un acto de fraternidad cultural. Artistas y amigos del encuentro han donado sus honorarios a la ONG *Mujeres en Zonas de Conflicto* (MZC) que llevan varias semanas actuando en las zonas afectadas.

Visions de Goya: l'éclat dans le désastre

Visiones de Goya es un breve ensayo publicado por Stéphane Lambert, galardonado en 2019 con el premio André Malraux en la categoría de ensayo artístico y que llegó a las librerías francófonas en formato de bolsillo el año pasado. Lambert, que cursó en su juventud estudios de lengua y literaturas latinas en la Université libre de Bruxelles, demuestra cómo desde la literatura, y en concreto, desde el ensayo artístico, los escritores contemporáneos tienen un vasto campo de trabajo en la interpretación estética, que no logra sino enriquecer los discursos histórico-artísticos. Este ensayo viene a sumarse al conjunto de textos sobre el arte que Lambert ha publicado en los últimos años, dedicados a Nicolas de Stäel, Mark Rothko, Paul Klee o Monet entre otros. Sobre este último versó un ensayo publicado en 2008, titulado *L'Adieu au paysage* (La

Différence, 2008), por el que tuvo muy buenas críticas.

En *Visiones de Goya*, el autor recupera un tipo de relato ya existente en la literatura artística de los siglos XIX y XX: el de las visitas a los museos como catalizadoras de experiencias estéticas, susceptibles de ser narradas. Aunque alejado desde un punto de vista cronológico y desde sus planteamientos, podemos poner en relación este discurso con el célebre *Tres horas en el Museo del Prado* de Eugeni d'Ors (1923). Así, en *Visiones de Goya*, Lambert historia un viaje a Madrid para reencontrarse con las *Pinturas negras* de Goya en las salas del Prado. De las primeras páginas del libro podemos adivinar que los conocimientos artísticos de Lambert proceden en buena medida de sus visitas a diferentes museos del mundo, paseando por ellos de manera, a menudo, solitaria:

Para mí, el arte era el aprendizaje de nuestra comunidad en soledad. A fuerza de merodear frente a las obras de arte y de dispersar mis sensaciones, se impuso la necesidad de comprender el origen de mi atracción.

Lambert emprende su recorrido por la obra de Goya comenzando por los cartones para tapices. Podría parecer un planteamiento cronológico que encontraría sus resonancias en buena parte de la literatura artística existente sobre Goya. Sin embargo, la audacia de su propuesta viene al ofrecer una visión plenamente personal, fruto de esos encuentros con las obras de arte. Así, por ejemplo, explica cómo ya en los cartones para tapices es posible localizar ciertos rasgos de monstruosidad, apreciables sobre todo en las figuras de los niños, o cómo en *La familia de Carlos IV*, Goya genera un efecto caricaturesco a través de la falsa y fingida dignidad de las figuras retratadas.

Igual que los artistas franceses que durante el siglo XIX visitaban Madrid, Lambert se lanza a la búsqueda de goyas, no contentándose con la visita al Prado, sino también acudiendo a la Real Academia de San Fernando, a la ermita de San Antonio de la Florida, a la iglesia de San Francisco el Grande o a la

Fundación Lázaro Galdiano. Claro que la contemplación de estas obras ha evolucionado enormemente en siglo y medio. Ahora, el escritor huye de las salas más atestadas de turistas del Museo del Prado y disfruta de la calma del museo de la Academia –sin necesitar salvoconductos, como en el siglo XIX, para acceder a sus obras más procaces–. En esta institución, las pinturas que más le invitan a la reflexión son los retratos y, especialmente, los autorretratos. A Lambert le interesa sobre todo el pequeño *Autorretrato en el taller* –que le lleva a interrogarse sobre la dificultad de separar entre la propia identidad y la imagen de uno mismo– y el *Autorretrato de Goya con su médico Arrieta*, destacando la dificultad y maestría con que Goya ejecutó un “desdoblamiento vertiginoso” de su propia imagen.

En su ensayo Lambert no sigue un orden cronológico o temático que acompañe a la obra del pintor. Sigue el relato de su propia percepción y de las emociones que la apreciación de estas obras le despiertan. Comprende la obra de Goya como el anuncio de una tensión, de una fuerza reveladora que ya se manifestó en la juventud de Goya, cuando su fuerte carácter le ocasionó problemas en su ciudad natal. Ese temperamento –y con ello perpetúa Lambert en cierta medida los lugares comunes sobre el genio artístico– sería amaestrado por Goya durante su vida, pero resurgiría inevitablemente incluso en las pinturas de contenido supuestamente amable y festivo. Así, aprecia una inocencia pervertida y una fuerte ironía en obras del museo de la Academia como *El entierro de la sardina*.

El nudo central del relato de Lambert recoge el efecto que la contemplación de las *Pinturas negras* le provoca. Para ello, se refiere antes a otros cuadros de la Academia y también a las escenas de brujería que Goya pintó para la duquesa de Osuna y que se exponen en la Fundación Lázaro Galdiano. Lambert intercala en su narración comentarios sobre su propia vida, recordando ciertas imágenes de juventud, tratando de comprender la experiencia de la vejez en Goya. El autor no se

aventura a dar nuevas hipótesis sobre el significado de este críptico conjunto, más bien lanza una lectura que no terminaría de convencer a muchos expertos goyistas, obsesionados por interpretar estas imágenes, pincelada por pincelada. Lambert da una explicación tan simple que resulta absolutamente creíble: el Goya que concibió estas imágenes era un hombre torturado, fatigado, enfermo desde hacía dos décadas, con la mente nublada por la soledad autoinfligida. Un artista que había perdido, en pocos años, a algunas de las personas que más amaba. Posiblemente, no podamos llegar a comprender por completo estas imágenes porque ni siquiera su creador podría hacerlo. En ellas Goya se lanza a representar las tinieblas que ciegan su entendimiento, liberando esa fuerza de carácter, ese temperamento que desde su juventud trató de controlar.

□El arte de los locos□. La colección de arte psicopatológico de Gonzalo Rodríguez Lafora

Entre el pasado 27 de diciembre de 2022 y el 23 de enero de 2023, el Ateneo de Madrid acogió la muestra *Archivo Rodríguez Lafora. La colección de arte psicopatológico*, organizada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y el CSIC, en colaboración con el Instituto de Historia de esta misma institución y el Archivo Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

Gonzalo Rodríguez Lafora (Madrid, 1886-1971) fue una de las figuras más influyentes en el ámbito de la psiquiatría y la neurociencia en España durante el siglo XX. Autor de numerosos

trabajos de investigación (algunos de ellos recogidos en la exposición) e impulsor de importantes reformas sanitarias en la época previa a la Guerra Civil (la mayoría paralizadas con la llegada del régimen franquista), creyó en las distintas posibilidades que ofrecían las manifestaciones plásticas realizadas por los pacientes de las instituciones psiquiátricas.

Además, como gran aficionado a la fotografía –que utilizó junto con otros materiales audiovisuales en sus conferencias– publicó incluso algunos artículos en prensa que denunciaban, de manera pionera, las condiciones de estas instituciones y sus internos en nuestro país con el apoyo de varias imágenes (Martínez Azumendi, 2022: p.166), lo que pone de manifiesto su compromiso no sólo médico, sino también social.

Pero las aportaciones del psiquiatra y neurólogo madrileño recogidas en esta exhibición se centran en el arte psicopatológico, cuyo estudio había aparecido en la década de 1870 en el seno de las escuelas de psiquiatría francesa e italiana, aunque con una vaga influencia en la psiquiatría española. Por ello, la importante labor de divulgación que realizó Rodríguez Lafora entre las décadas de 1920 y 1930, junto con su propia práctica clínica en torno a las artes, supuso su reconocimiento como una de las figuras más influyentes –si no la que más– en este ámbito durante la primera mitad del siglo XX.

Algunas piezas de su colección personal ya habían sido exhibidas públicamente en varias ocasiones, tanto en España como en el plano internacional (en los años 1935-1936 y 1950, respectivamente), y de forma póstuma en exposiciones más recientes en Valencia (2009), París (2014) o San Sebastián (2016). Sin embargo, la presente muestra constituye la primera retrospectiva dedicada a su colección y a su labor en este campo.

En ella se propone un recorrido a través de dos secciones: una

primera contempla los aspectos clínicos y las consideraciones médicas sobre las artes, es decir, el marco teórico y metodológico de su trabajo, junto con las exposiciones en las que participó la colección; y una segunda que pone en relación el arte psicopatológico con las tendencias estéticas de principios del siglo XX, y su diálogo con los distintos movimientos de vanguardia, ejemplificado a través de la polémica sostenida entre Ramón Gómez de la Serna y el propio Rodríguez Lafora, y con la breve relación epistolar que mantuvo este último con Jean Dubuffet, figura más reconocida del *Art Brut* o arte marginal.

Comisariada por Pedro Trujillo Arrogante en colaboración con Rafael Huertas y Ricardo Campos, investigadores todo ellos del CSIC, esta exposición es parte del Proyecto de investigación: RTI2018-098006-B-100 (MCIN/FEDER), que analiza la construcción de la salud mental colectiva en la España del siglo XX, y fue completada con la conferencia temática “Arte y psiquiatría. La Colección Lafora”, ofreciendo una aproximación más detallada a este complejo campo de la psiquiatría y las artes.

Artistes voyageuses: l'appel des lointains (1880-1940)

El orientalismo continúa siendo uno de los fenómenos que mayor interés historiográfico despierta en Francia, especialmente en la última década. A él se han dedicado abundantes tesis doctorales, estudios y exposiciones, cada vez más en la línea de los estudios poscoloniales. Este no es un fenómeno aislado, al contrario, viene acompañado de una clara contestación social por la que la relación de Francia con sus antiguos territorios coloniales es cada vez más puesta en cuestión. En

este sentido, cabe destacar las salas que desde hace tiempo dedica el Musée d'Orsay a la pintura orientalista o, más reciente, las nuevas salas inauguradas en el Musée des Beaux-Arts de Pau sobre los viajes a Oriente y a la cercana España. Sin embargo, este fenómeno bien investigado no ha prestado suficiente atención hasta ahora a la cuestión de las artistas viajeras, mujeres que participaron de esta sensibilidad por lo lejano y que vivieron condicionantes distintos a los de sus colegas varones. Esta exposición y, especialmente, el catálogo que aquí reseño, contribuyen a solventar esta laguna.

La publicación comienza con una breve introducción necesaria, aunque ya conocida, sobre la formación académica de las artistas, prestando especial atención al caso de la Académie Julian. Esta primera reflexión permite introducir el tema luego abordado de los relatos, figuras e imágenes generados por las artistas del orientalismo, investigado por la coordinadora del catálogo, la crítica de arte Arielle Péllenc. Aquí es interesante recordar el dato aportado por la investigadora Natascha Ueckmann quien llegó a localizar dos centenares de relatos orientalistas realizados noventa autoras francófonas en el transcurso de los siglos XIX y XX. Estas publicaciones posiblemente motivaron al viaje a las artistas aquí investigadas, en un momento en el que en Francia fue creada, en 1893, la Société des Peintres Orientalistes Français. Así, el catálogo reproduce las interesantes fotografías sobre sitios arqueológicos de la fotógrafa Jane Dieulafoy, quien acompañó a su marido Marcel en sucesivas campañas, creando fotografías que hoy constituyen extraordinarios testimonios de estos trabajos. También se incluyen pinturas de Virginie Demont-Breton, Marie Claire-Tonnoir o la estadounidense Grace Ravlin. Todas ellas realizan un tipo de arte orientalista que no nos resulta desconocido, pues hasta ahora habíamos visto en los manuales y catálogos obras similares ejecutadas, casi siempre, por varones. Además, la publicación hace incidencia en la condición socioeconómica de estas mujeres, a menudo procedentes de entornos burgueses

en los que el viaje era concebido como una práctica habitual.

Otra de las tesis de interés planteadas en la publicación es la de si los asuntos abordados por estas artistas diferían de los pintados por sus compañeros varones. No siempre se apreciaba una diferencia importante, pero, por ejemplo, es evidente que en la pintura de Marie Lucas-Robiquet, estudiada en el catálogo por Mary Kelly, su punto de vista se aleja de las representaciones erotizadas con que frecuentemente eran representadas las mujeres orientales, convertidas en objetos sexuales bajo la óptica del pincel europeo masculino. Esta artista, asentada durante años en el norte de África, representó con sensibilidad la vida cotidiana de las clases populares marroquíes, argelinas y tunecinas, haciendo uso de un luminismo ya propio de comienzos del siglo XX, captando una atmósfera mediterránea de tonos claros y pincelada vaporosa. Un caso similar, pero más alejado geográficamente es de la pintora francesa Andrée Karpelès, estudiada aquí por Marie Olivier, quien se asentó en la India, llegando a ilustrar las obras de Rabindranath y Abanindranath Tagore, además de pintar numerosas escenas de carácter intimista y de grabar en madera ilustraciones que recuerdan a la tradición de la miniatura mogola.

El análisis postcolonial no podía faltar en esta publicación y al respecto cabe destacar el trabajo de Marion Lagrange, profesora de Historia del Arte en la Université de Bordeaux-Montaigne. Una de sus líneas de investigación es la del sistema artístico existente en el imperio colonial francés, cuestión que aquí analiza e ilustra a través de las obras de autoras como Marcelle Rodenay o Suzanne Drouet-Réveillaud. Otro de sus capítulos del catálogo se dedica al análisis del papel desempeñado por estas artistas en el proceso de construcción de la imagen turística de estos territorios coloniales, comprendiendo el turismo como otra forma de expansión del poder imperial francés.

Para concluir, los horizontes del libro son tan lejanos como

su título sugiere y alcanzan territorios como Madagascar o Indochina, en los que también trabajaron las pintoras aquí estudiadas. Un caso poco conocido y puesto aquí en valor es el de las artistas chinas exiliadas en Europa a comienzos del siglo XX. Todas estas cuestiones abren nuevos campos de trabajo para los estudios poscoloniales y de género hasta ahora poco atendidos.

Acta de la reunión de la Asamblea General anual

En la reunión anual ordinaria de la Asamblea General que tuvo lugar el viernes día 12 de enero de 2023, a las 18.45 en el IAACC Pablo Serrano, se trataron los siguientes puntos, de acuerdo al orden del día:

1 – Aprobación de las actas de la anterior reunión (se aprobaron por la asamblea).

2 – Informe del Presidente y de la Tesorera.

Jesús Pedro Lorente informa sobre el perfecto desarrollo de *AACA Digital* por parte de la nueva dirección de la revista.

Pilar Sancet comenta el buen estado de las cuentas de la asociación. Se acuerda la posibilidad de cambiar la entidad bancaria donde se encuentra la cuenta de la asociación, debido a los elevados costes.

3 – Deliberación y votación de los premios AACA 2022, en las siguientes categorías:

Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística.

Concedido a Alba Lorente e Ira Torres *ex aequo*.

Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés.

Concedido a *El cómic español de la democracia*.

Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo.

Concedido a Enjoy Zaragoza.

Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo.

Concedido a la Fundación Germán López y Marián Sanz en Cretas (Teruel).

Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición.

Concedido a Quinita Fogué por la muestra *El álbum de la memoria* en el Museo de Teruel.

Premio Especial Ángel Azpeitia.

Concedido a Territorio Goya.

6 – Ruegos y preguntas (no hubo nada a destacar).

□Mar de fondo□ de Susana Reberdito

Son muchas las sensaciones que nos puede producir el mar al contemplarlo o pensando en él. Extremos que llevan desde la calma y paz en un día de sol y suave marejada, hasta el miedo y respeto por la fuerza impetuosa y abrumadora que la

inmensidad salada nos presenta en un día de tormenta en alta mar. Olas que suben y bajan movidas por el viento, y luz reflejada en las amplias y extensas aguas, contribuyen a crear un espectáculo de colores diversos que la artista nacida en San Sebastián y santanderina de adopción, Susana Reberdito, ha trasladado a las obras que podemos admirar en la galería zaragozana de Carmen Terreros, hasta el próximo 17 de marzo.

La recién inaugurada exposición titulada “Mar de fondo”, nos presenta una serie de pinturas al óleo que abarcan desde el pequeño al gran formato, creadas en una época de incertidumbre y adaptación a lo desconocido, como fue la pandemia vivida pocos años atrás. Una sucesión de coloridas mezclas abstractas dotan de vitalidad y expresión al espacio galerístico donde se muestra, por primera vez en Zaragoza, la obra de esta artista de corazón universal afincada en Alemania, país en el que ha expuesto en diversidad de ciudades. A ello se añade su experiencia laboral y la exhibición de sus creaciones más allá de las fronteras europeas, en países como Japón, Estados Unidos o Australia.

La obra de Reberdito se expresa de forma vitalista, con gestos amplios, enérgicos pero controlados, dejando notar el rastro de las pinceladas y, en ocasiones, utilizando de manera sutil la técnica del *dripping* o salpicaduras al estilo del americano Pollock. Así es como transmite la fuerza del mar, el cromatismo cambiante de los azules que van de claros a oscuros, incluso casi blancos, representando hasta el realismo de la espuma que salpica, como refleja en su cuadro “The Tempest 37”. En esta obra, los trazos gruesos y fluidos nos evocan la expresiva sencillez de la caligrafía japonesa *Sho*, una forma artística y estética que permite explorar y dar forma al mundo interior de quien lo realiza. Reberdito plasma así su “fondo” personal de ver la tempestad marina y la dota de color.

En otras piezas artísticas observamos, en el propio lienzo, un marco pintado semejante a una ventana que invita a asomarse a

mirar el mar en tempestad, pero desde dentro, desde un sitio seguro. Entre las tonalidades azules, encuentran igualmente lugar en sus cuadros una armonía de colores rosas y naranjas que recuerdan el momento del crepúsculo reflejado en el oleaje infinito que presenta en varias de sus obras. De esta manera, el arte de la que es también autora del mural en la Sala María Blanchard del [Palacio de Festivales de Cantabria](#) (1990), hace reflexionar e irradia un mundo de percepciones vitales y artísticas que llegan a tocar el fondo del mar interior de todo aquel que quiera acercarse a admirarlo.