

Gaudí

Desde el pasado mes de octubre, nos podemos deleitar con esta retrospectiva de la obra de Antonio Gaudí para explicar la dimensión del movimiento modernista en la capital de España. Para ello, la comisaria y directora Charo Sanjuan ha conseguido reunir más de 150 piezas, procedentes de las más importantes colecciones, entre las que se exhiben planos, dibujos, maquetas, muebles, elementos arquitectónicos, cerámica, fotos de época... que nos acercan a sus principales proyectos, en un recorrido de siete etapas que abarca desde la Cooperativa La Obrera Mataronense hasta la hoja de palmito en hierro fundido de la reja de la Casa Vicens, los planos originales de las casas Calvet, Batlló y Milà, pasando por la planta general del Templo de la Sagrada Familia o las fotos del Parque Güell realizadas por Adolf Mas, así como sus proyectos para Eusebi Güell.

La muestra arranca con un Gaudí que trabaja como ayudante de otros arquitectos para pagarse los estudios (dibuja el proyecto de fachada de la catedral de Barcelona ideado por Joan Martorell y colabora en la fuente monumental del parque de la Ciutadella), y pasa por sus viviendas, casino, gimnasio y escuela para la Sociedad Cooperativa La Obrera Mataronense, de los que poco se construiría. Tras mostrar sus sistemas de trabajo y su relación con Eusebi Güell, recorre sus edificios, su mobiliario y una Sagrada Familia que los cuadros de Joaquim Mir muestran en construcción frente a mendigos en un descampado. Una Sagrada Familia que, en el vídeo que cierra la muestra, Dalí pinta sobre una gran lona en alquitrán en la conferencia-happening que dio en el Park Güell en 1956, en la que aseguró que; *“pasarán muchos siglos antes de que se produzca otro igual a Gaudí”*.

Si bien es cierto que la inspiración en la naturaleza resulta algo atractivo de sus obras en un primer momento, tras lo superficial subyace un gran arquitecto que estudia a fondo las

estructuras, que parte de un conocimiento del pasado pero lo renueva y crea a partir de lo que ya se ha hecho formas nuevas. Un prodigio de inventiva e innovación, fruto de su propio genio personal, del estudio y de un trabajo minucioso e ingente al que dedicó toda su vida.

Por todo ello, podemos pensar que si algo caracteriza al arquitecto catalán es la originalidad de sus formas, la ornamentación, el cromatismo, la riqueza de los símbolos y la inspiración en la naturaleza. Todo ello permite explicar, en suma, el modernismo.

De Popeye à Persépolis. Bande dessinée et cinéma d'animation

Angulema es una localidad vinculada de manera indiscutible con el noveno arte. No solo porque en esta pequeña ciudad francesa se sitúan el primer museo europeo y uno de los fondos patrimoniales más grandes del mundo dedicados a la historieta -que forman parte de la *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*-, sino porque anualmente reúne a miles de personas en su célebre *Festival International de la Bande Dessinée*, que en 2023 llegará a su edición número cincuenta. La localidad posee además 25 estudios de animación y 14 escuelas de arte, como la Escuela de Cine de Animación (EMCA), la Escuela Superior Europea de Imagen (EESI) o la Escuela Nacional de Juegos y Medios Digitales Interactivos (ENJMIN). Un binomio que hace más que pertinente explorar los vínculos entre ambas manifestaciones, sinergias presentes desde principios del siglo XX que llegan hasta la actualidad. Como

destaca Roberto Cueto en la introducción a la recopilación de ensayos *Animatopía* «Las primeras imágenes animadas de la Historia no fueron fotografiadas, sino dibujadas: los primeros experimentos de proyección, las linternas mágicas, fantasmagorías y kinetoscopios no se beneficiaban aún del registro fotoquímico y debían confiar en el trazo de la mano humana».

Comisariada por Anne Hélène Hoog, Pascal Vimenet y Serge Bromberg, *De Popeye à Persépolis. Bande dessinée et cinéma d'animation* propone un viaje a través de la historia común entre cómic y cine de animación, partiendo de sus orígenes y descubriendo a través del paso de los años semejanzas que trascienden los aspectos plásticos. Se dan cita desde pioneros como Winsor McCay, Emile Cohl o Charles-Emile Reynaud hasta personajes entre los que se incluyen Mickey, insignia de la compañía concebida por Walt Disney, o Popeye, creado por Elzie Crisler Segar. Este último constituye una de las excusas para desarrollar la travesía planteada en la curaduría. Enlaza con el fenómeno cercano en el tiempo que supone *Persépolis*, obra firmada por Marjane Satrapi y adaptada a la gran pantalla en 2007 por la autora y por Vincent Paronnaud. Se incluyen también en el discurso contextos editoriales y cinematografías tan importantes a nivel global como la japonesa. Como resulta habitual en muchas propuestas de la *Cité internationale*, los materiales se presentan mediante una musealización muy cuidada. En este caso, se incluyen desde originales hasta proyecciones -con casi cuatrocientos objetos, artísticos o documentales-, resultando especialmente interactiva para el visitante.

La exposición está dirigida a todos los públicos y busca entender mejor unos medios de masas que, por otro lado, se encuentran fuertemente arraigados en el contexto galo. El país ha sido un centro clave a nivel europeo en lo que respecta al inusual equilibrio alcanzado entre industria, arte y cultura. Las aproximaciones al cómic y el cine de animación gozan en

este sentido de muy buena salud en Angulema, referente internacional a nivel de estudio y difusión tanto de la *bande dessinée* como de sus universos más próximos.

□Cigarrillos París□ y la publicidad moderna

Desde su inauguración en 2002, las instalaciones de Espais VolART en la sede de la fundación Vila Casas se han convertido en uno de los lugares más dinámicos donde disfrutar del arte actual en Barcelona. Aunque el objetivo principal de esta entidad es la promoción de la cultura catalana contemporánea, su histórico de exposiciones muestra cómo de vez en cuando se toma la libertad de incluir en su programa algún evento que dirija nuestra mirada al pasado. La inauguración de la muestra *“Cigarrillos París” y la publicidad moderna* es una de estas ocasiones.

A lo largo del recorrido expositivo se explica el viaje que Manuel Malagrida i Fontanet realizó en 1889 a Argentina para convertirse en el principal empresario tabaquero del país gracias a un despliegue publicitario sin precedentes. Una sencilla museografía acompaña a fotografías, cajas de tabaco coleccionables, dibujos, revistas y numerosos carteles. Estos últimos son los protagonistas indiscutibles gracias a los dos concursos que organizó *Cigarrillos París*, su marca de tabaco, para encontrar la mejor publicidad posible. En el primer certamen celebrado en 1900 se citó únicamente a artistas argentinos, pero en la segunda edición se abrió una convocatoria en la que no importaba el país de origen de las propuestas. Quinientos cincuenta y cinco cartelistas de diversos países de Europa y América enviaron sus creaciones,

que fueron posteriormente editadas en forma de revista y se expusieron en el Teatro Nacional de Buenos Aires, en la Sala Parés de Barcelona y en Olot, ciudad natal del magnate.

Gran parte de las obras procede del Museu de la Garrotxa, entidad coorganizadora y en la que los descendientes de Malagrida depositaron las versiones originales de los carteles. Entre los artistas catalanes que se animaron a participar destaca Ramón Casas con *Montmartre*, donde aparece una de sus elegantísimas damas. Seguramente se trata de su musa Júlia Peraire, enmarcada por el perfil de la inconfundible colina parisina en la que el reconocido pintor y dibujante residió durante largas temporadas. Precisamente desde París envió Javier Gosé su *Romanesque*, que destaca de entre los competidores por su ambiente lúgubre y, a su vez, una utilización muy contrastada y viva del color. En cuanto a los concursantes italianos ocupa un lugar especial *Amor* del milanés Aleardo Villa, candidatura ganadora del segundo certamen, que a su vez sirve de cartel a la exposición con su sensual y decadente fumadora de cabellos azulados.

El tono de los carteles es de lo más diverso, mostrando el estilo y la personalidad de cada uno de los creadores: desde la alegría del portugués Pedro Ribera Dutaste, pasando por la sátira del argentino Cándido Villalobos, ganador del primer concurso, hasta llegar a las referencias mitológicas formuladas al óleo por el aragonés Luís Palao Ortubia. Una característica común en muchos de ellos es que los personajes que los pueblan con más frecuencia son los niños, para sorpresa y escándalo de la sociedad actual, y las mujeres. Resulta muy interesante que se haya aprovechado esta circunstancia para organizar parte de la exposición a modo de análisis sobre los distintos arquetipos femeninos que servían como reclamo publicitario en los albores de la sociedad de consumo, algunos de los cuales se mantienen en los anuncios actuales.

Es cierto que los carteles se han exhibido con cierta

frecuencia en los últimos años y, de hecho, parte de la serie cuelga en los muros de las salas permanentes del Museu de la Garrotxa. Sin embargo, hay una buena selección de piezas complementarias, el material gráfico y textual es efectivo y accesible y, sobre todo, las obras destacan por su belleza y justifican por sí mismas la visita a la exposición.

Una [oscuridad deliciosa]: Théodule Ribot en los Augustins de Toulouse

El Musée des Augustins de Toulouse, que lleva meses cerrado para restaurar sus vidrieras decimonónicas y para adaptar su sede a las nuevas normas de accesibilidad, es la sede de una brillante exposición temporal sobre el pintor francés Théodule Ribot, un gran desconocido incluso entre los historiadores del arte contemporáneo, a excepción de algunos especialistas en pintura realista del siglo XIX. La muestra ha sido organizada por el museo tolosano, por el Musée des Beaux-Arts de Marsella y el Musée des Beaux-Arts de Caen.

Y es que, tras el éxito de la histórica exposición *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, que pudo verse en el Musée d'Orsay y en el Metropolitan Museum de Nueva York entre 2002 y 2003, pocas muestras han seguido indagando en el impacto que la pintura española tuvo en el realismo decimonónico francés. De hecho, el catálogo de esta exposición sigue siendo la referencia bibliográfica más destacada para todos los que estudiamos el influjo de la escuela española en la pintura francesa del siglo XIX. Por este motivo, esta exposición monográfica sobre Théodule Ribot

posee un gran interés, al profundizar en las vías de interpretación de la tradición pictórica española en la Francia decimonónica.

La exposición y su catálogo revelan la necesidad todavía acuciante de dedicar a este pintor más investigaciones que contribuyan a esclarecer su carrera, de la que tenemos pocos datos. A pesar de haber pasado por el estudio del pintor académico Auguste-Barthélemy Glaize, Ribot fue un artista fundamentalmente autodidacta. En su juventud vivió durante tres años en Argelia, un destino que orientó su producción hacia una pintura de género basada en los tipos y el estudio de las costumbres. Más adelante, participó en el Salon en sucesivas ocasiones, aunque algunas de sus obras fueron rechazadas por su estética oscura y por la “banalidad” de sus asuntos, tan alejados de la pintura académica de inspiración histórica o mitológica. El talento de Ribot se encuentra en la sublimación de los pequeños asuntos, en la atención a la naturaleza muerta, al bodegón, al cuadro de costumbres o al retrato de su círculo, fundamentalmente de miembros de su familia y de sus amigos. El entorno del artista fue determinante en su propia producción: fue muy amigo de Fantin-Latour, de François Bovin y recibió homenajes de artistas como Boudin, Monet o Rodin. Sus hijos siguieron la estela paterna: Louise-Aimée y Germain Ribot fueron pintores dedicados a los temas oscuros de la pintura realista, mostrándose herederos de las naturalezas muertas y bodegones florales de su progenitor.

La exposición de Toulouse alberga un gran interés al ofrecer en un mismo espacio un número importante de obras de este maestro francés. Pero, además, es encomiable la labor de los comisarios, que han trazado relaciones muy directas trayendo obras tanto de pintores antiguos –principalmente de la escuela española, francesa y holandesa del siglo XVII– y contemporáneos de Ribot. Además, y aunque el color negro sea el que impere necesariamente en la museografía de la exposición, los comisarios han escogido tres colores de fondo:

uno para las obras de Ribot, otro para las de los maestros antiguos y un tercero para las obras contemporáneas al artista. Las similitudes entre la pintura de Ribot y las de algunos cuadros del siglo XVII son tan marcadas que el visitante agradece estas pequeñas pistas visuales.

La muestra se ordena temáticamente presentándonos en primer lugar dos autorretratos del artista, muy en línea de los de Rembrandt. Posteriormente, se aborda la cuestión de la naturaleza muerta, trazando paralelismos con la pintura francesa del XVIII y del XIX, así como con maestros españoles como Juan de Zurbarán. Más adelante, se muestran sus cuadros centrados en la figura humana, desde los retratos de miembros de su familia hasta la representación de tipos propios de la pintura de género. La deuda de los maestros antiguos es evidente, pero también la relación con pintores decimonónicos españoles y, al respecto, cabe destacar un lienzo inédito del gaditano José María Rodríguez de Losada, en el que se representa una magnífica Magdalena penitente en la estética sobria de Zurbarán. La siguiente sección es la dedicada al paisaje, que nos permite comprobar el talento de Ribot en todos los géneros. Por último, la muestra concluye con una sección de pintura de historia y religiosa, trazando unos vínculos directos con la escuela española del siglo de Oro, en especial con Ribera, del que se presentan tres obras.

La exposición se ha complementado por conferencias organizadas por la asociación de Les Amis du Musée des Augustins y por un catálogo de una gran calidad con textos de conservadores como Emmanuelle Delapierre, Luc Geordet, Axel Hémery, Dominique Lobstein, Louise Sangla y Gabriel P. Weisberg. Este catálogo está destinado a convertirse en una futura referencia obligada para los estudiosos del hispanismo en el arte francés del siglo XIX.

Goya, génie d'avant-garde. Le maître et son école

En noviembre de 2020 vio la luz el catálogo de la exposición *Goya, genio de vanguardia: el maestro y su escuela*, que fue celebrada en el Musée des Beaux-Arts de la pequeña ciudad francesa de Agen (Nueva Aquitania). La muestra fue comisariada por Adrien Enfedaque, conservador de dicho museo de Bellas Artes y contó con el comisariado científico de Juliet Wilson-Bareau y de Bruno Mottin, una de las más reputadas expertas en la obra de Goya y un conservador del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France. La exposición generó abundante polémica al atribuir al “taller de Goya” varias de las obras anteriormente consideradas como de autoría única del maestro conservadas en el museo: *El globo* (una de las más célebres), *Caprichos*, *Escena galante* y la *Misa*; mientras que el *Autorretrato* y el *Retrato ecuestre de Fernando VII* fueron mantenidas como obras únicas de Goya.

Uno de los grandes enigmas que han rodeado constantemente la figura del pintor aragonés es la existencia o no de un taller de discípulos que pudieran haber colaborado en la creación de algunas de las obras tradicionalmente atribuidas a Goya. En este sentido, la producción tan extensa del pintor de Fuendetodos ha hecho pensar a algunos especialistas que difícilmente todas esas pinturas saliesen únicamente de su pincel. Ese es el planteamiento de Juliet Wilson-Bareau en su capítulo “Le projet et le propos de l'exposition” en el que justifica con los testimonios de algunos personajes coetáneos a Goya la existencia de un taller de discípulos que trabajaban en colaboración con el maestro y que frecuentemente realizaban reproducciones de los cuadros de Goya y, en ocasiones, obras originales. En esta segunda categoría encajarían algunas tan

célebres como *El globo* del Musée d'Agén o *El Coloso* del Prado, según Wilson-Bareau o Manuela Mena. Al margen de esta teoría –que ha conseguido tanto seguidores como detractores–, encuentro un gran interés en una de las cuestiones remarcadas por la autora y es la problemática venta de la colección familiar por parte de los herederos de Goya, primero por su hijo Javier y, más adelante y sobre todo por su nieto Mariano. En ocasiones, la atribución a Goya de algunas pinturas se ha basado en el testimonio de Mariano de Goya al final de su vida, quien aseguró haber visto pintar a su abuelo determinadas obras cuando era niño. Evidentemente, la construcción de hipótesis fiables ante datos tan inseguros resulta imposible. Wilson-Bareau reconoce la imposibilidad de llegar a establecer con seguridad la autoría de Goya ante algunos cuadros y aborda la problemática del atribucionismo, rastreando sus orígenes hasta las primeras polémicas sobre falsas atribuciones de Goya en el siglo XIX.

Los demás capítulos del catálogo ofrecen al lector una amplia variedad de visiones desde las que abordar la pintura de Goya. Adrien Enfedaque comienza escribiendo un capítulo sobre el histórico edificio de la iglesia de los Jacobinos de Agén que acogió la exposición. Más interés para la temática de la exposición alberga el capítulo dedicado al conde de Chaudordy, diplomático y político francés, embajador en España entre otros países y responsable de la donación al consistorio de Agén, su ciudad natal, de esta importante muestra de arte español, con una nutrida de representación de goyas y Eugenio Lucas. Chaudordy fue uno de los pioneros de la puesta en valor de Goya en Francia y, como tal, merecía esta reivindicación. También es interesante el capítulo de Bruno Mottin sobre la técnica pictórica de Francisco de Goya, escrito a partir de los hallazgos fruto del proceso de restauración de algunas de sus obras.

El capítulo dedicado a las obras presentes en la muestra alberga interesantes estudios de Juliet Wilson-Bareau sobre

cuestiones como los retratos, la relación de Goya con el mundo femenino a través de la figura de la maja, las percepciones de lo real y las invenciones de lo imaginario en la obra del artista, la oposición entre las fuerzas del bien y del mal. A través de estos asuntos tan amplios, el catálogo ofrece un repaso por algunos de los ejes temáticos de la obra de Goya. Por último, esta publicación ofrece interesantes anexos de utilidad para futuros investigadores sobre Goya o sobre su recepción en la contemporaneidad. Entre ellos cabe destacar una cronología de la obra de Goya por Véronique Gerard Powell, el catálogo de obras expuestas, las pinturas existentes en el inventario de bienes de Goya de 1812, la lista de cuadros atribuidos a Goya en la Galerie Espagnole de Louis Philippe d'Orléans en el Louvre y las obras de Goya propiedad de Federico de Madrazo en 1867 según la monografía de Charles Yriarte. A ello hay que sumar una carta autógrafa enviada por Goya a Leocadia Zorrilla en 1827.

En definitiva, al margen de que el lector pueda posicionarse a favor o en contra del “desatribucionismo” de los comisarios de la muestra, el valor de esta publicación reside en la formulación de la hipótesis del taller de Goya para explicar algunas de sus obras de autoría más debatida.

Norman Foster Sketchbooks 1975–2020

En una magnífica edición, como viene siendo tradición desde hace años en Ivorypress, la célebre casa editora de Elena Ochoa Foster, este volumen se lanza como génesis de un nuevo recopilatorio de varios libros que irán narrando y mostrando la obra del arquitecto Norman Foster, a través de sus

cuadernos de bocetos personales, década a década. Asimismo, y de esta manera el estudio de Foster vuelve a exponer el cuidado que dispone en la imagen de su marca, en donde el dibujo del arquitecto, no es tan solo una herramienta para la transmisión de una idea, es el lenguaje que la posibilita.

Como es sabido, el cuaderno de croquis y bocetos arquitectónicos es una herramienta, un espacio donde ocurre un tipo particular de dibujo de carácter particular, introspectivo, abocetado...y gracias a esas notas, los lectores pueden indagar sobre los conceptos complejos del arquitecto británico, Foster que se manifiestan y se desarrollan en papel. Así pues, el proyecto arquitectónico toma forma por y a través del dibujo, en un proceso que permite la recuperación de ideas formales previamente elaboradas a través del hecho de dibujar formas arquitectónicas ya existentes y la posterior reelaboración a través del hecho de proponer soluciones gráficas a los problemas planteados en el proceso de ideación.

Esta premisa es la que plantea el libro Norman Foster Sketchbooks 1975– 2020, fruto de la selección de dibujos que muestran la destreza gráfica de Norman Foster y su evolución a lo largo cuarenta y cinco años, plasmada tanto en el papel como en la arquitectura, y cuya edición ha estado a cargo de Jorge Sáinz, traductor, doctor arquitecto, editor y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, y encargado de recopilar esta primera selección de más de medio millar de dibujos.

A causa de ello, este primer volumen presenta un contenido gráfico de más de 546 dibujos, lo que lo convierte en una colección completa de dibujos del cuaderno de bocetos de Foster desarrollados desde 1975 hasta la actualidad, y a partir de los cuales ofrece información sobre el proceso de diseño no solo de sus proyectos más influyentes sino también de sus inspiraciones.

Ya desde la primera página del “Prólogo” escrito por el propio

arquitecto, se aprecia un gusto determinante por la representación gráfica de la mano de alguien dotado de un don natural para el dibujo, en donde la capacidad de síntesis gráfica es una virtud, y donde Norman Foster manifiesta públicamente; “Todo el mundo tiene su idea del infierno para mí sería no poder coger un lápiz”. Posteriormente, el capítulo titulado “Nulla dies sine linea. Los cuadernos de dibujos de Norman Foster”, o lo que viene siendo la insigne expresión de Plinio el Viejo, en su *Naturalis historia*; “ni un solo día sin trazar una línea” y que hace referencia a Apeles, pintor de Alejandro Magno, pero que es perfectamente aplicable a la pasión de Norman Foster por el dibujo, nos hace comprender el porque de sus famosos levantamientos acotados, pese a ser conocidos por estar en casi todas sus monografías, de un molino en Cambridgeshire que hizo durante su etapa de estudiante en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Manchester, un modelo de precisión, sencillez y claridad comunicativa, tanto en lo puramente lineal como en lo relativo a los textos descriptivos, y en donde el lápiz se constituye como una prolongación manual de la mano, para responder a patrones gestuales íntimamente enraizados en su propia formación, ya que en la misma, cuando inicia el largo camino de “ser en el mundo”, recurre al trazo gestual para representar el mundo y entenderlo.

Por último, el libro se cierra con el capítulo titulado “Dibujos seleccionados: 1975–2019”, en donde sin duda se aprecia como el grafismo de Norman Foster ha variado con el trascurso del tiempo, pero sigue conservando esa economía de medios tan característica de quien, además de buena mano, tiene muy claras sus ideas.

En definitiva, nos encontramos ante el inicio de una serie de volúmenes que conducen al lector a través del trabajo del arquitecto, desde la perspectiva de sus sketchbooks utilizados en su día a día, y en donde no se deja lugar a dudas a la relevancia así como a la importancia del tema y el interés del

dibujo dentro de la vida del arquitecto así como de la historiografía de la arquitectura. Asimismo, debemos matizar que en el momento de escribir este texto, el arquitecto Foster, cuenta con más de 80 años, y aún sigue rellenando cada día páginas y páginas de sus inseparables cuadernos de dibujos.

Les arts et la diaspora basque (XIXe – XXI siècle)

Las diásporas, migraciones y exilios han sido fenómenos determinantes en la historia contemporánea de muy diversas regiones del mundo. La marcha de un territorio al que se pertenece es una experiencia difícil, que depende en buena medida de si la salida es forzada o voluntaria. Por otro lado, quienes abandonan su tierra natal llevan consigo a sus nuevos países unos principios culturales asentados en la identidad colectiva desde tiempos inmemoriales. Lo que el presente libro plantea es el análisis desde una perspectiva histórico-artística de las diferentes manifestaciones surgidas a propósito de la diáspora vasca (entendiendo el País Vasco en sus dos vertientes, española y francesa), desde el siglo XIX hasta nuestros días. La obra queda integrada por trece aportaciones inéditas sobre el tema en cuestión, sin caer en ciertos tópicos manidos como el regionalismo, con los que ha sido tradicionalmente explicadas estas cuestiones de identidad cultural de las comunidades migrantes. El punto de partida de esta obra fue el coloquio internacional *Les arts et la diaspora basque (XIXe-XXIe siècles)*, celebrado entre Bayona y San Sebastián, con el apoyo de la Université de Pau et des Pays de l'Adour (EA 3002 ITEM), de la Universidad del País Vasco (Equipo País Vasco y América, vínculos y relaciones

atlánticas) y de Donostia-San Sebastián 2016 Capital Europea de la Cultura.

El libro se encuentra organizado alrededor de varios ejes temáticos. En primer lugar, las obras de arte generadas a partir de la emigración de creadores vascos a otros territorios, ya fuesen franceses, españoles o más lejanos. Así, Juan Luis Blanco Mozo, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, elabora un estudio sobre la nueva iglesia de la congregación de San Ignacio de Loyola de Madrid, un templo de efímera duración (1898-1936) pero muy celebrado en su propuesta arquitectónica neomedievalista de inspiración románica. A pesar de la participación de un arquitecto vasco, Miguel de Olabarriá –muy vinculado a la oligarquía vasca en Madrid–, sus formas son neorrománicas, relacionables con la cripta de la catedral de la Almudena, en la que participaron Francisco de Cubas y el propio Olabarriá. Continuando con el ámbito arquitectónico, Laura Martínez de Guereñu, de la IE University explora la actividad de Le Corbusier en las construcciones de Villa Ocampo y de la Maison Errázuriz en Argentina en 1928 y 1930, proyectos planteados para comitentes vascos. Concluye este bloque con la aportación de Argitxu Camus Etchecopar de la Universidad del País Vasco, quien reflexiona sobre las artes al servicio de la identidad vasca de la diáspora, interesándose en particular por la identidad de los vascos del Oeste de Estados Unidos.

El segundo bloque del libro se dedica a las cuestiones de percepción e identidad y arranca con el capítulo escrito por Claude Mehats, de la Université de Bordeaux-Montaigne, quien relacionó la emigración vasca con los testimonios escritos y orales que de ellos nos han llegado. Le sigue el texto de Edurne Arostegui, del Center for Basque Studies de la University of Nevada, Reno, quien explora la emigración vasca en Nevada a partir de la obra *Sweet Promised Land*, editada en 1957 por Robert Laxalt. Siguiendo en esta línea de recepción de la cultura vasca en Estados Unidos encontramos el texto de

Óscar Álvarez-Gila, de la Universidad del País Vasco, sobre los estereotipos del emigrado vasco en el cine americano. Completa este panorama la aportación de Zoe Bray de la Hebrew University of Jerusalem sobre sus retratos pictóricos de emigrados vascos.

Arte y exilio son los dos asuntos analizados en el tercer bloque del libro, comenzando por la figura del arquitecto Isidro de Monzón en Venezuela, un estudio llevado a cabo por Maddalen Narbaïts Fritschi, del Centre de Documentation et d'Archives d'Architecture de la Côte Basque. Por su parte, Francisco Javier Muñoz Fernández, de la Universidad del País Vasco, explora el periplo de las piezas del Museo de Bellas Artes de Bilbao durante la Guerra Civil, cuando una parte de la colección fue llevada a París y la otra salió hacia el puerto de La Pallice en La Rochelle. Por último, Nausica Sánchez, del Museo Chillida Leku de Hernani se ocupa de los exilios de Eduardo Chillida, centrándose en una primera salida del País Vasco durante una estancia en París entre 1948 y 1951 y un segundo exilio interior a su regreso a su tierra natal.

Como no podría ser de otra forma, la última sección del libro se ocupa del asunto del regreso. Anthony L. Geist de la University of Washington, aporta información sobre la figura olvidada del pintor vasco Miguel Marina, fallecido en el exilio. Por su parte, José Javier Azanza López, de la Universidad de Navarra, reflexiona sobre el retorno en 1948 a España de Jorge Oteiza. Por último, Viviane Delpech, investigadora de la Université de Pau et des Pays de l'Adour presenta los resultados de sus trabajos sobre la arquitectura del retorno, aquella ejecutada por constructores oriundos del País Vasco que consiguieron fortuna en territorios lejanos y, a su regreso, construyeron brillantes ejemplos de arquitectura doméstica.

En definitiva, la obra ha sido abordada desde una perspectiva interdisciplinar y constituye una importante contribución a la historia de la identidad vasca desde una visión histórico-

artística. Ojalá sea el punto de partida para futuras publicaciones que aborden la misma cuestión en otros territorios.

Georgia O'Keeffe

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, expone más de 80 obras de la artista norteamericana Georgia O'Keeffe (Sun Prairie, Wisconsin, 1887 – Santa Fe, Nuevo México, 1986). Las archiconocidas pinturas de flores, los edificios de Nueva York, sus composiciones abstractas o las series sobre el desierto de Nuevo México, pueden verse en el museo madrileño hasta el 8 de agosto.

Georgia O'Keeffe se crio en una granja de Wisconsin. Un contacto permanente con la naturaleza que la marcaría y condicionaría su mirada. En 1905, O'Keeffe se traslada a Chicago para comenzar sus estudios artísticos en el Instituto de Arte de esta ciudad. Una formación que continuó fuera del ámbito académico en la Liga de estudiantes de arte de Nueva York. Pero las limitaciones de la formación, enfocada a la reproducción y copia de modelos, desanimó a la pintora, hasta el punto de abandonar su educación superior, agravada por dificultades económicas que la obligaron a buscarse un trabajo como ilustradora comercial y, entre 1911 y 1918, como profesora de Arte en Virginia, Texas y Carolina del Sur.

Durante este periodo ensaya una pintura muy personal, alejada de la figuración, en la que desarrolla composiciones abstractas, ya sea inspirándose en la naturaleza, en los edificios de Nueva York o, incluso, en la música o los sonidos de su entorno.

Sus composiciones se caracterizan por su energía, luz y

alegría. Diez de estos dibujos son seleccionados para una exposición en la Galería 291 de Nueva York, dirigida por el fotógrafo Alfred Stiglitz, quien asumió desde entonces la representación de la obra de la artista y con quien acabaría casándose en 1924.

El éxito de la exposición abrió la puerta a su reconocimiento artístico y a un periodo de intenso trabajo dedicado ya en exclusividad a la pintura. Un esfuerzo que vino acompañado de importantes exposiciones individuales, como la del Art Institut de Chicago o la del MoMA de Nueva York, donde fue la primera mujer artista en tener una retrospectiva, en 1946.

Su gran personalidad, su independencia y su fuerte carácter en un ámbito profesional muy masculinizado, contribuyeron, además, a forjar su mito y la consideración fundacional de su pintura en la cultura norteamericana, tal como la poesía de Emily Dickinson o la de Walt Whitman en el ámbito de la literatura. O'Keeffe combatió el papel subsidiario de la mujer en el arte, reivindicando un papel en igualdad con el hombre, con el único criterio comparativo del trabajo realizado. Aunque con demasiada frecuencia se la ha presentado como una "pintora de flores", aportó una importante visión estética en la construcción de la corriente del arte moderno de Estados Unidos.

Con la intención de centrarse en la pintura, O'Keeffe pasaba largas temporadas en Ghost Ranch y en Abiquiú (Nuevo México), donde compró una modesta casa de barro de la era colonial española que representó en muchas de sus obras con un tratamiento abstracto completamente geométrico. En ellas se repite insistentemente uno de sus elementos, la puerta principal de madera negra. "Compré esta casa por esta puerta", llega a confesar. Fascinada por la intensidad del paisaje del desierto, encuentra la soledad y la concentración que no tiene en Nueva York. Tras la muerte de Stiglitz en 1949, se instala allí definitivamente, desarrollando varias series de pinturas inspiradas en los recorridos en solitario en su furgoneta,

transformada en estudio, y en las piedras y huesos de animales que recoge.

Una seducción por el desierto que compartió con artistas de otras disciplinas, como Jack Kerouac en su libro *On the Road* o Robert Smithson, el pionero del *land-art* que intervino en algunos de estos escenarios, como en el desierto de Amarillo, donde encontró la muerte en un accidente de avioneta cuando trabajaba en su obra *Amarillo Ramp*.

En esta muestra del Museo Thyssen se puede disfrutar especialmente de esta etapa de la artista, de sus obras de inspiración mineral, de la soledad, el silencio y las duras condiciones de vida del desierto plasmadas en sus telas. También de ese menos conocido grupo de composiciones geométricas inspiradas en la arquitectura popular de Nuevo México y, como cierre, un interesante documental de sus últimos años entorno a su vida y a su proceso creativo.

La "España Negra" de Gutiérrez Solana encuentra su sitio en Fuendetodos

Resulta sugestivo viajar a Fuendetodos tras varios meses sin poder salir de la ciudad de Zaragoza. Esta circunstancia convierte al viaje, aunque sea a un paraje de la provincia, en una experiencia casi emocionante. Esto mismo sucedía a comienzos del siglo XX, cuando Fuendetodos todavía no había sido reivindicado como pueblo natal de Goya y Zuloaga y sus amigos emprendieron viajes a la localidad, transitando la pedregosa carretera que la unía con Zaragoza. Las tres primeras décadas del siglo XX fueron un momento clave para la

configuración de Francisco de Goya como uno de los astros de la tradición pictórica española y para su encumbramiento como padre del arte moderno. Así supo verlo no solo Zuloaga, sino también toda una constelación de artistas, músicos y escritores españoles como Granados, Falla, Blasco Ibáñez o Emilia Pardo Bazán, Díaz Domínguez o el propio José Gutiérrez Solana, tal como reivindica esta exposición de la sala Zuloaga de Fuendetodos, enmarcada en las celebraciones del 275 aniversario del nacimiento de Goya.

La muestra lleva por título: *Solana vs. Goya, máscara y simulación*, y es que uno de los asuntos más recurrentes en las obras expuestas es el de la máscara, propia de las celebraciones del carnaval. Solana se aleja de la concepción baudeleriana del maquillaje, como herramienta artificial que acerca a los seres humanos a las estatuas, convirtiéndolas en seres divinos y superiores. Al contrario, para el pintor madrileño, la máscara y el artificio hacen evidente el carácter grotesco de las gentes, ahondando en la visión lóbrega y descarnada de la España Negra que ya plantearon Émile Verhaeren y Darío de Regoyos a finales del siglo XIX.

Resulta curiosa esta visión en un pintor procedente de una familia burguesa de indianos cántabros, formado en el seno de la Academia de San Fernando. Gutiérrez Solana se asentó definitivamente en Madrid en 1917 y a partir de entonces es conocida su participación en numerosas tertulias como la del Nuevo Café de Levante o la del Pombo. En ellas coincidió con Ramón Gómez de la Serna, Valle Inclán, Zuloaga, etc. Ellos dieron a Solana un bagaje literario e intelectual fundamental para desarrollar su obra pictórica y gráfica, pero, además, su estilo personal demuestra la consecución de búsquedas individuales, así como un meditado estudio de la pintura española del siglo de Oro. Su devoción por Goya queda demostrada en las copias que hizo en el Prado de los cartones para tapices, además de citas a las *Pinturas negras* como la Leocadia Zorrilla representada en un cajetín de cerillas de su

célebre cuadro *La tertulia del café Pombo*. Estos datos son recordados por los textos introductorios a la muestra y resultan de gran interés para comprender mejor la influencia de Goya en Solana, pues la exposición es exclusivamente de arte gráfico y no se exhiben algunas de las pinturas que demuestran de forma inequívoca esa inspiración goyesca.

Los grabados de Solana fueron realizados tardíamente, en la década de los años 30, cuando su estilo ya estaba plenamente definido. Así se comprueba en la sala de Fuendetodos, por la que desfilan mendigos, campesinas, obreros, labradores, frailes y borrachos. Estos grabados, entre los que encontramos aguafuertes y litografías, fueron editados por Rafael Díaz-Casariago en 1963 y la exposición hace su pequeño homenaje al editor exponiendo algunas de las carpetas originales en que fueron comercializadas estas estampas. Los aquí expuestos pertenecen a una colección privada, lo que supone una buena oportunidad para poder admirar la obra gráfica de Solana en su conjunto. Además, se exponen las matrices de tres de los aguafuertes, propiedad de la Calcografía Nacional.

Entre los asuntos más representados sobresalen las escenas festivas, propias de romerías populares y de la celebración del carnaval, patente a través de grotescos personajes disfrazados y enmascarados, generando imágenes siniestras e inquietantes en las que difícilmente podemos distinguir las máscaras de los rostros humanos deformados. Esa mezcla entre esperpento, feísmo y, al mismo tiempo, celebración, es muy propia del artista. El carnaval también obsesionó a Goya, quien lo inmortalizó en una de sus obras más célebres: *El entierro de la sardina*, perteneciente a la colección de la Academia de San Fernando. En ella Goya llevó a cabo una crítica soslayada de la institución eclesiástica y del ejército, a través a algunos de los participantes en la fiesta del entierro de la sardina. Dicha obra era muy bien conocida por los estudiantes que pasaban por la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia, como el propio Gutiérrez Solana.

Pero, además, la evocación de la máscara y de los disfraces grotescos también fue abordada por Goya en sus series de grabados, tal y como aquí se expone con ejemplares de las colecciones del Ayuntamiento de Fuendetodos y de la Diputación de Zaragoza.

Concluyo celebrando una vez más esta exposición, pues la conmemoración del centenario quedaría incompleta si no se reconociese el papel de Solana, Zuloaga y su círculo en la puesta en valor de la imagen de Goya. Que sirva la España Negra de Solana para recordar la tumultuosa época que inmortalizó el maestro aragonés.

Los **“restos”** enriquecidos de Sheela Gowda

La exposición *Remains(Restos)*, inaugurada el 25 de octubre de 2019, se expone en las naves 3 y 4 de Bombas Gens Centre d'Art (Valencia). La exposición incluye un recorrido por la trayectoria de la artista india Sheela Gowda (Bhadravati, Karnataka, India, 1957) y permanecerá abierta al público hasta el 1 de marzo de 2020.

Ha sido organizada por Bombas Gens Centre d'Art en colaboración con Pirelli HangarBicoca (Milán) y la han comisariado Nuria Enguita y Lucía Aspesi. *Remains (Restos)* es la primera exposición individual de la artista en España, e incluye diferentes esculturas, collages, imágenes e instalaciones producidas desde hace casi treinta años a algunas de factura reciente.

La mera enumeración de los materiales utilizados en las obras

incluidas en la exposición es ilustrativa de los procesos implicados en la poética de Sheela Gowda. La artista trabaja a partir de materiales de uso cotidiano en el contexto del lugar donde reside, Bangalore (India). Los materiales pueden proceder de un uso práctico y constructivo (barriles de alquitrán, estiércol de vaca, puertas de madera usadas), simbólico, ritual o sagrado (pelo, pigmento (kumkum), incienso) o a modo de argamasa para unir los materiales (gasa, cola). Así, por ejemplo, el componente simbólico de cuerdas trenzadas de pelo humano -como material escultórico- proviene de que estas son utilizadas (y vendidas) en India como talismán contra accidentes y se colocan en la parte frontal de los vehículos. Otro ejemplo sería el significado añadido del uso del estiércol de vaca como material escultórico, dado que es un material trabajado por las mujeres de áreas rurales en la India.

La combinación de la carga simbólica o cultural anterior que aportan los materiales, a menudo de origen orgánico (pelo, incienso, estiércol) junto a una intervención artística lo más sencilla posible (aplanar los barriles, construir ladrillos o formas cóncavas de estiércol, desmembrar las puertas usadas, o añadir o “juntar” cuerdas de pelo humano como modo de obtener materiales escultóricos) o incluso dejarlos tal cual los encuentra como material instalativo (los cuencos de metal utilizados en la construcción en India, junto con los restos de las láminas de donde son extraídos los círculos con los que se fabrican estos cuencos) y una materialización de estética formalista, que bebe tanto de la abstracción moderna (por ejemplo, la pieza *Black Square* se convierte en una cita obligada al cuadrado negro de Malevich y a los contrarrelieves de esquina de Tatlin, solo que en el caso de Gowda, el uso del caucho, material que la artista trabajó desde su participación en la 31ª Bienal de Sao Paulo (Brasil, 2014) sobre los recolectores de caucho en el Amazonas, le aporta nuevas lecturas críticas; además, se trata de un cuadrado doblemente “blando”, por el uso del caucho, y por el propio cuadrado

negro pintado, que es estirado y de ese modo “deformado”) como del lenguaje del arte minimal (por ejemplo, de nuevo usando el recurso al cuadrado negro, esta vez realizado a escala gigante, pero con cuerdas hechas de pelo humano; o el caso de la disposición de los barriles generando estructuras constructivas a gran escala), convierte a estas esculturas e instalaciones en unos artefactos sensuales, complejos y plenos de múltiples lecturas.

Podemos rastrear en ellas el placer sensorial, añadir el significado simbólico, espiritual, o percibir asimismo la crítica o comentario social y político implícito en el propio uso de los materiales y su tratamiento. Sobre todo se trata de piezas cuya apreciación en directo les añade valor, dado que las texturas, los colores, las escalas... son fundamentales a la hora de percibir y sentir estos matices.

Las obras expuestas son: *And... (Y...)* (2007; hilo, agujas, pigmento (KumKum)); *Kagebabgara* (2008; placas de barriles de alquitrán, barriles, mica, placas de mica, lona); *Untitled (cow dung)* [Sin título (Estiércol de vaca)] (1992-2012; estiércol de vaca); *Mortar Line (Línea de mortero)* (1996; estiércol de vaca, pigmento); *Breaths (Alientos)* (2002; cuerda, pigmento (kumkum), polvo de carbón, gasa, mesa); *Chimera (Quimera)* (2004; barril de alquitrán, copos de mica); *Sanjaya Narrates (Sanjaya narra)* (2004; acuarela sobre papel); *Best Cutting (El mejor corte)* (2008; collage digital, lápiz para vidrio, impresión inkjet sobre papel); *Margins (Márgenes)* (2011; madera, pintura de esmalte, metal); *Protest, My Son (Protesta, mi hijo)* (2011; acuarela sobre impresión en papel, impresión sobre vidrio, cuerno, pieles); *Black Square (Cuadrado negro)* (2014; caucho, pintura, marco de madera); *What Yet Remains (Lo que aún permanece)* (2017; planchas de barriles de metal, cuencos de metal); *In Pursuit Of (En pos de)* (2019; cuerda de pelo de 15 km). En cada caso la lectura poética, simbólica, crítica o metafórica es diferente, empleándose para las diferentes significaciones artísticas una

variedad de formatos, recursos, escalas y enfoques, los cuales, a la vez que favorecen la atención individualizada a cada obra expuesta, enriquecen la exposición en su conjunto.

En definitiva, *Remains*, de Sheela Gowda, resulta una visita altamente recomendable y sugerente para los espectadores, un disfrute que varía según la familiaridad adquirida con el arte contemporáneo dadas las múltiples lecturas que posibilita. No se pierdan esta excelente exposición.