

Cristina Gutiérrez Meurs □ Eva no fue la primera.□

Cristina Gutiérrez Meurs (Madrid, 1966) actualmente trabaja en el taller y galería “La Taller” en Bilbao, tras licenciarse en Turismo y pasar por Bellas Artes en la *Euskal Herriko Unibertsitatea* y la Kensington & Chelsea Collage de Londres. Su obra ha sido expuesta en el Art Frankfurt, ARCO y la FIG Bilbao y su primer libro, *Lo que no me quisiste contar* (2016) es producto de cuatro años de investigación en torno al caso de los bebés robados en la España de la dictadura y hasta nuestros días.

Ante todo, Cristina es una mujer, una madre, una ciudadana y una artista de dos siglos y dos miradas. Es una ansiosa luchadora, con un poderoso estímulo que parte del trato de la mujer antigua y del pasado reciente, en un campo de batalla como el de nuestro tiempo en el que se convierte en una gran jardinera que planta incansable flores en aquella tierra aplastada y cruelmente fertilizada por la sangre de tantas mujeres silenciadas, maniatadas...acorazadas.

En su discurso, tan apasionado como acotado, hallamos la necesidad de denuncia imperiosa que más allá de su obvia empiricidad realista, deja entrever varios destellos incluso autobiográficos que nos hablan de una historia personal tristemente compartida por muchas y que sin embargo, adquiere mágicos tintes de esperanza, como las que irradian sus más relevantes piezas de grabado como “No”(2011) y “CALLA, CALLA//IXO”(2016-2017).

Existe un momento excepcional en toda obra de arte que acontece en el preciso instante en el que la idea se va acomodando con gusto en aquel *mueble* que una persona llamada *artista* le construye. Cuanto más se asemeje este aparato a la forma de su prima idea-ideal, más potencia adquirirá en

cualesquiera que fuesen sus funciones en la exposición. Es como tener primero el alma/mente/conciencia del niño y tener que construirle después un cuerpecito acorde, condicionando con la destreza de esta función, su buen crecimiento en vida. Cuando nos encontramos ante una pieza de grabado, ocurre una peculiaridad que en ocasiones supera en candores y furias a muchas de las técnicas artísticas. Nos referimos en conciso a lo palpable que en cada pantalla y papel evidencia con claro orgullo la historia procesual que antecede y co-protagoniza a la obra, junto con el propio resultado. La tinta vibra con tanta intensidad como cuando pasó laminada bajo el tórculo. Las marcas del corte de los gruesos papeles siguen cantando tan airadas como un vestido de primavera lo haría en el tendedero de un gran jardín normando. Y la cuidadosa metodología del grabar y estampar connotan en acordes de maternidad recuerdo del agigantado detallismo del amor de una madre por un hijo. En definitiva, para comprender algo o a alguien, conviene conocer su creación, y en ese afán suele ser ventajoso para el artista recurrir a técnicas como el grabado.

Empero, no estamos aquí para centrarnos más en difusos y lejanos antecedentes tanto como para hablar de la exposición titulada *Trapos sucios* (el 8 de enero – 10 de marzo de 2019) de la Galería Rekalde, donde Cristina Gutiérrez Meurs nos presenta una instalación colgante consistente en una multitud de corbatas, de cuyos reversos se dejan caer como hilillos de sangre los nombres completos de las más recientes víctimas por violencia machista que ha habido en España durante los últimos años. Todos ellos, bordados por la propia artista, describen una atractiva estampa visual que en su ritmo atrapa y en su significado impacta al son del cercano audio de una televisión que emite todo lo referente a la cobertura legal de la mujer según el Código Penal español. Y es que, desde la más elevada situación de la Sala Rekalde (el techo), encontramos naciendo un bosque de corbatas de múltiples estilos y colores, caras y baratas, apuntando como flechas afiladas o despiadadas espadas hacia el suelo, donde vive lo que menos importa y soporta,

cada vez mayores cargas. En él, incontables arroyos negros como la sangre recién brotada surcan la bonita baldosa de la galería cual fea maraña, en contraposición a lo que las apariencias de una elegancia deslumbrante no nos deja ver. Tristemente, con esta pieza asistimos a un *work in progress* cuyo distante y desconcertante fin nos deja a muchos de nosotros con la mirada vacía y los músculos repletos de impotencia.

Por otro lado, resulta curiosa (o no tan innovadora) la forma de tratar el machismo y la mujer a través del recurso de la apariencia. Una ingeniosa alquimia entre el *Varium et mutabile semper femina* y el *Vanitas Vanitatum et omnia vanitas* de cuya pócima extraemos interpretaciones tan desveladoras como las que se nos pueden ocurrir cuando observamos en secreto a un guardia civil (u otro oficio fuertemente masculinizado) desnudándose en el baño, y nos damos cuenta de que bajo todo aquel riguroso uniforme se halla un cuerpo tan hermoso, delicado y natural como el de una mujer. Rescatando el reconfigurado concepto de masculinidad que la lucha feminista viene desarrollando, en mi opinión el hombre es hombre porque a su lado hay una mujer. La teoría de la comparación y diferencia establece que la mujer sea la que (imperceptiblemente) construya al hombre y el hombre (pública y descaradamente) a la mujer. Así ha sido hasta hace muy poco y así dejará de serlo pronto, puesto que a esta teoría se le echa encima la lucha LGTBI+ poniendo en duda la perpetuidad de la anterior relación hombre-mujer, para ofrecer esta vez un abanico bastante más amplio en el cual los términos "masculinidad" y "feminidad" dejan de tener peso.

Por mucho que la discursiva de Cristina nos encamine hacia pensamientos preestablecidos por su instalación, o nos de la impresión de que la temática a tratar es lo suficientemente densa y grave como para no hallar sentido a ver más allá, lo cierto es que gracias a este discurso el espectador es capaz de auto-educarse despertando, como viene siendo habitual tras

la tendencia neutralizadora en nuestras sociedades, el instinto crítico.

“Tan estúpido es quien se lo cree todo como quien no se cree nada.” – Anónimo.

La fotografía creativa en Cataluña (1973-1982).

Desde el pasado 16 de junio, y hasta el 30 de septiembre, ha permanecido abierta esta magna exposición en el centro barcelonés, que, como es conocido, se ha ocupado y se ocupa de interesantes muestras dedicadas a la fotografía. Exposiciones de nombres de la actualidad, pero también centradas en retrospectivas históricas que definen los puntos de inflexión hacia la modernidad del medio, como es el caso. Ha sido comisariada por Cristina Zelich, fotógrafa, historiadora, galerista y protagonista de aquella época de cambios en nuestra manifestación y en el ámbito socio-político español, todo ello íntimamente relacionado. En colaboración con Pep Rigol, también activo y polifacético integrante de aquella generación de auténticos promotores culturales que hicieron de la fotografía un ámbito de expresión multiforme como nunca se había dado en su historia.

Esta muestra sirve, asimismo, para definir, a pesar de la multitud de formas que acabamos de citar, el controvertido concepto de “fotografía creativa”, que engloba a todas esas voluntades que lo reformularon ampliándolo y

proponiendo nuevas condiciones estéticas, de difusión (el papel de las galerías aparece muy destacado, como luego comentaremos) y de aprendizaje, frente a otra serie de prácticas que en su día se plantearon como alternativa al todopoderoso pictorialismo que campaba a sus anchas con la sanción y el sustento de las sociedades fotográficas. Las prácticas a la que aludimos tienen que ver con la asimilación del reportaje documental, con un evidente trasfondo realista, *como estilo*, después de años de pugna por asentarse en un adocenado ambiente fotográfico, como fue descrito por Luis Conde Vélez (seudónimo de Luis Navarro) desde la páginas de la revista *Arte Fotográfico* a principios de los años cincuenta. Una fotografía *contenidista* que hizo primar el mensaje (a veces no exento de crítica social, con lo problemático que resultaba en plena dictadura franquista) sobre la forma, y que, en lo que concierne a la figura del fotógrafo, se procuró orientar hacia los derroteros profesionalizados, más allá del retrato de estudio o la ilustración gráfica, en sintonía con las nuevas necesidades de la creciente sociedad de consumo, para la cual la publicidad fue un rasgo distintivo. Los artífices -muchos de ellos catalanes- de esta renovación, apadrinada por Afal (Agrupación Fotográfica Almeriense), fueron, entre otros, Ramóns Masats, Juan Dolcet, Francisco Gómez, Ricard Terré, Gabriel Cualladó, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, etc. Algunos dieron el salto efectivo a la fotografía profesional, siendo consumados fotógrafos de moda (Oriol Maspons) o publicitarios (Xavier Miserachs), en un momento determinante en que todavía se estaba debatiendo sobre la *artisticidad* de la fotografía. La premisa era clara: asentar la práctica profesional en el medio, evitando la distinción -a su juicio- artificial entre el trabajo elaborado de encargo y otras obras presuntamente más artísticas (y personales) desvinculadas del cliente. Todo ello lo expone muy bien uno de los protagonistas, Xavier Miserachs: "Nuestro eventual talento como fotógrafos iba a manifestarse en el marco del servicio a nuestros clientes, de ningún modo íbamos a adoptar la esquizofrénica postura, luego tan frecuente, del

servicio y la docilidad en la vulgaridad del trabajo comercial, para dar rienda suelta a nuestro genio en una producción paralela e inútil de superior rango cultural". (Miserachs, 1998: 188)

En el centro de esta discusión asistimos a la revitalización de una vieja dicotomía conceptual ya proveniente de la pintura, acerca de la *utilidad* o no del arte, entre la vertiente ética (la primacía del mensaje que antes mencionábamos) o el deleite exclusivo en la forma; todo ello como si se tratase de posiciones enfrentadas y excluyentes, y que la propia historiografía (y, en cierto modo, los propios protagonistas) se ha encargado de enfatizar. De nuevo, el testimonio de dos nombres significativos, pertenecientes respectivamente a cada uno de los "bandos", ilustra bien esta falsa oposición. De un lado, el fotógrafo, profesor e historiador Joan Fontcuberta, ampliamente representado en la muestra que nos ocupa, y del otro, Josep Maria Casademont, director de la galería barcelonesa *Aixelà*, también presente en la exposición, y editor de la revista *Imagen y Sonido*. El primero interpelaba al segundo marcando distancias abogando por una renovada subjetividad a la hora de definir el hecho fotográfico: "En los años cincuenta, vuestras aptitudes se decantaban hacia el énfasis por la descripción más o menos literal de la realidad, hablabais de las tragedias pequeñas y grandes; era fundamental una fotografía épica. Actualmente, nuestras aptitudes nos hacen tender hacia la lírica; el énfasis está en nuestros sentimientos, en nuestros propios fantasmas (...). En las fotografías que hacen mis compañeros o que hago yo, está presente la realidad, pero no de una manera protagonista. El mundo que nos rodea hace de pantalla y sirve para que en ella se proyecte o se reconozca el autor. La cámara fotográfica se convierte en un instrumento para la introspección y para ejercitar unas experiencias estéticas (Fontcuberta, diciembre de 1982: 19-24)".

Ese es el marco en el que se encuadran las nuevas

condiciones y condicionantes de la fotografía en nuestro país, a partir de un total de dieciseis salas, con abundante material fotográfico de una extensa nómina de artífices, así como de algunas de las publicaciones en que aparecieron sus portfolios y sus textos teóricos. Una de ellas fue *Nueva Lente*, curiosamente no gestada desde Barcelona sino desde Madrid, cuyo primer número apareció en 1971. Estando al frente Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano en la primera época, y Jorge Rueda a partir de 1975, desarrolló una serie de presupuestos a medio camino entre el surrealismo y la provocación irreverente; la imagen *Torero cordero* (1973), de Pérez-Mínguez, es un buen ejemplo de todo ello.

En el seno de la propia revista se acuñó la denominación *Quinta Generación* para referirse a toda una serie de fotógrafos nacidos ya en la década de los cincuenta que, con sus trabajos, hicieron hincapié en nuevas pautas de actuación. Vemos pues cómo desde pronto se intentó marcar distancias con los autores de años anteriores, buscando la asimilación con las corrientes coetáneas que en el ámbito europeo y estadounidense se encaminaban hacia prácticas más experimentales, introspectivas e imaginativas. En 1978, de nuevo Fontcuberta hablaba del espaldarazo que suponía la presencia española en los Encuentros de Arlés, por primera vez desde que se iniciaron en 1969: “La fotografía española creativa empieza a contar en el mundo” (Fontcuberta, 2008: 39). Una cita que pronto se consideró el referente para conocer la fotografía de mayor actualidad a nivel internacional. Los integrantes de esa nueva hornada fueron, además del mismo Fontcuberta, Pere Formiguera, el citado Pep Rigol, a los que pronto se unirían Manel Esclusa, el zaragozano Rafael Navarro, llegando a conformar el grupo *Alabern*, sin olvidar a los andaluces del grupo *f/8* (José Manuel Holgado, Luis Ortiz, Miguel B. Márquez, Justo Ramos, Fernando Manso, Miguel Ángel Yáñez Polo), o los madrileños del *Equipo Yeti* (Félix Lorrio y Antonio Lafuente). Otros autores que hay que tener muy en cuenta en todo este proceso fueron Jaume y Jordi Blassi, Toni

Catany, Koldo Chamorro, Gonzalo Vinagre, José Miguel Oriola, Manuel Falces, etc.

Las siguientes salas están dedicadas a las galerías y espacios para la exposición de fotografía. Ciertamente, un elemento que distinguió este periodo fue el afloramiento de multitud de lugares que promocionaron en una u otra medida al medio fotográfico, restando protagonismo a las agrupaciones fotográficas, las cuales habían monopolizado dicha labor en tiempos precedentes. Una de las pioneras, inaugurada ya a finales de los años cincuenta, fue *Aixelà*, a cargo de Josep Maria Casademont. Defendió un concepto aplicado y profesionalizado de la fotografía, y fue órgano de expresión de algunos nombres de la anterior generación, como certifica la exposición colectiva de Terré, Miserachs y Masats, en abril de 1959. No obstante, no cerró sus puertas a los jóvenes artífices de los setenta, de modo que también mostraron sus obras Fontcuberta, Esclusa, Catany o Jordi Blassi. Pero, sin duda alguna, la sala que se asocia a todo este fenómeno fue la Galería *Spectrum*, abierta en 1973, también en Barcelona, a instancias de Albert Guspi y Sandra Solsona. Es reconocida como la primera galería especializada en exhibición y venta de fotografía de nuestro país. Por ella pasarían los principales fotógrafos tanto nacionales como extranjeros (sin ir más lejos la muestra inaugural fue a cargo del estadounidense Tony Keeler, con un reportaje sobre la isla de Ibiza).

Vinculado con *Spectrum*, el propio Guspi creó el *Grup Taller d'Art Fotogràfic*, que se erigió en una auténtica escuela de fotografía. Además de la labor expositiva y docente, hay que destacar su voluntad comercial mediante la venta de portfolios, es decir, tiradas limitadas de series fotográficas que eran ofrecidas al público. Casi todos los nombres que antes hemos citado, sobre todo los catalanes, recurrieron a este sistema para difundir sus trabajos. Se iniciaba de este modo un camino prácticamente inexplorado y que situaba al medio dentro de una consideración inédita

relacionada con la venta de sus productos, algo que venían experimentando otras expresiones artísticas desde siglos atrás. Este espíritu comercial se vio afianzado por otras iniciativas, como la presencia en diversas ferias de arte, principalmente *Arte Fiera*, celebrada en Bolonia en 1977, que contó con un stand de la por entonces Galería *Spectrum-Canon* (asumió este “apellido” a raíz de un acuerdo con la compañía japonesa en 1976). Nuevas galerías especializadas se sumaron a la de Guspi y Solsona, como *Fotomanía*, de la que sería directora artística Cristina Zelich, comisaria de la exposición.

A partir de la sala 8, se nos refiere el papel desempeñado por grupos de fotógrafos, estrechamente relacionados, como hemos descrito, con las anteriores galerías. Entre ellos, cabe hablar de *FOTO-FAD*, el *Grup Tau*, aparecido al calor de la galería homónima o el *Grupo Alabern*. Grupos que en ocasiones abrigaron la esperanza de funcionar autónomamente, en paralelo a los deseos de autogestión que estuvieron presentes en diversos colectivos de la época, para asegurarse así su libertad e independencia creativas.

Las últimas salas refieren la contribución de nuevos espacios para la consolidación de la fotografía como una actividad artística, trascendiendo incluso el ámbito estrictamente puramente fotográfico, como la Fundación Joan Miró. Una institución de índole museística que coadyuvaba simultáneamente al conocimiento de los artistas conceptuales, que tanta pujanza tuvieron en el ámbito catalán, los cuales, a su vez, desarrollaron conexiones claras con la fotografía, por el empleo del medio como por el resultado plástico de sus obras. La propia Fundación albergó las *Jornades Catalanes de Fotografia*, a partir de 1980, un foro de debate con un indudable cariz didáctico, que no se puede disociar de la *Primavera Fotogràfica* de Barcelona, desde 1982, que no ocultaba sus deudas con los Encuentros arlesianos y con el *Mois de la Photo* de París (primera edición a finales de 1980),

por la puesta en marcha de gran número de exposiciones de los fotógrafos contemporáneos.

Finalmente, la última sala nos habla de la definitiva expansión y consagración de la fotografía de creación catalana certificada por la salida más allá de sus fronteras. Un buen ejemplo fue la Exposición Límite, que tras ser presentada en España en 1979 fue llevada a Nueva York, o la muestra *Vision urbaine*, presentada en los *II Rencontres d'Art Photographique et Diaporamique* de Montpellier, en mayo de 1981.

En resumen, una exposición sumamente interesante y didáctica que repasa la labor de numerosos fotógrafos de la denominada fotografía creativa en Cataluña, a la vez que establece nexos con centros e instituciones que fueron clave para su conocimiento y expansión. Solo una pequeña apreciación: hemos echado en falta la presencia de otros nombres que no estuvieran directamente adscritos a un tipo de fotografía *imaginativa*, fantástica, onírica o surrealizante. Nos referimos a nombres como Cristina García Rodero (de la que, por cierto, se ha inaugurado el pasado 19 de septiembre la exposición “Tierra de sueños” en Caixa-Forum), Koldo Chamorro, Fernando Herráiz, etc. Es decir, fotógrafos que trascienden el concepto tradicional de reportaje documental y lo subjetivizan de manera que son capaces de conseguir unas poéticas tremadamente personales e igualmente de subjetivas. En este sentido, estamos de acuerdo totalmente con las palabras del teórico José Gómez Isla, quien afirma: “... ni una imagen deja de ser documental por el simple hecho de constituir un acto de creación, ni, por contra, una imagen documental dejará de poseer cierto carácter creativo, en tanto que esta se encuentra sometida constantemente a un cierto número de decisiones que el ojo creador debe ejecutar para conseguir un resultado apropiadamente expresivo”. (Gómez, 2000: 38).

Boudin-Monet: La revolución de los colores

En su madurez, Monet y Boudin formaron parte de la historia del paisaje francés de la segunda mitad del siglo XIX. Los dos artistas iniciaron sus respectivas carreras en la estela de la Escuela de Barbizon. Los efectos cambiantes de la luz, y por ende, el ambiente que envuelve a las formas, fue lo que les unió de común interés en los muchos años de amistad y algún que otro desencuentro de la relación maestro-alumno. Desde 1868 Eugène Boudin comprende que, junto a Rodin, el papel que va a desempeñar Monet en la historia de la pintura moderna, va a ser el de su consagración como uno de los pintores más importantes de su tiempo. ¿Cómo llegó el maestro a convertirse en discípulo y viceversa?. Para contestar a esa pregunta, el Museo Nacional Thyssen- Bornemisza ofrece la primera ocasión en la que las creaciones del maestro y el alumno se exponen de manera conjunta, a través de la muestra *Monet/Boudin*. La presente exposición, constituye una abierta y enriquecedora confrontación, compuesta por un centenar de obras, procedentes de numerosas instituciones y colecciones privadas de todo el mundo.

Buena parte de las obras de Eugène Boudin y de Claude Monet, se enmarcan en el primer encuentro de los dos artistas, entre la primavera y el verano de 1856. En esa época Boudin es un pintor intimista, y trabaja en formatos pequeños que le permiten expresar los matices más sutiles. Monet, en cambio, demuestra inmediatamente su autoridad como pintor, y esa autoridad va a ir cobrando una singular importancia con el paso de los años. Por tanto la muestra analiza la presente colaboración entre ambos maestros, desde distintos puntos de vista. Ya conocemos aquello por lo que comparten interés: la

luz, los reflejos y la atmósfera, lo que les separa son los formatos grandes, las composiciones atrevidas y los colores francos. No podemos olvidarnos de que Boudin emprendió una formación autodidacta, basada en la copia de los maestros del pasado, el ejercicio del dibujo y la ejecución de estudios al óleo del natural. Respecto a la pintura más tradicional de su maestro, Monet ofrece en sus obras una visión analítica que le permite construir rápidamente un paisaje impregnado de las más sutiles variaciones de la luz. Sin embargo, el grueso de los esfuerzos de Boudin los dirigió a la ejecución de estudios al aire libre, en ocasiones de barcos y vistas urbanas, recuérdese que el género de las marinas, aunque considerado menor, había adquirido notable relieve en el segundo cuarto del siglo XIX. Monet, sin embargo, dedicó al género de las marinas gran atención en los años sesenta, como lo muestran sus repetidos envíos al Salón.

Pese a que los derroteros de la vida, les habían distanciado, Boudin no había dejado de compartir los esfuerzos y éxitos de Monet. La pasión de Boudin por la «instantaneidad», Monet la llevaría hasta sus últimas consecuencias sobre todo a partir de 1890, momento en el cual el artista dio un giro fundamental a su obra a través del trabajo en series. En lugar de pintar distintos motivos, se concentró en uno solo y lo representó bajo diferentes condiciones lumínicas y atmosféricas, especialmente en sus pasteles y estudios al óleo. Conforme Monet fue evolucionando en la práctica del pastel, este se convirtió en un medio que le permitió ensayar composiciones inéditas y efectivas, que requerían un trabajo muy rápido, de unos pocos minutos.

El diálogo entre ambos ilustres maestros del arte, basado en dos objetivos: crear y aprender, dio como resultado sólidas carreras que fueron el origen del movimiento impresionista.

Un «refugio» para el arte: Bombas Gens, nuevo centro de arte

En esta ocasión no se trata de dar cuenta de una exposición de arte en sí misma, sino que aprovechamos que el centro de arte Bombas Gens abrió al público el sábado 23 de diciembre el refugio de la Guerra Civil -que se descubrió durante las obras de restauración del complejo fabril en su reconversión en centro de arte- para dar cuenta de la propia inauguración del mismo. Este nuevo centro de arte contemporáneo de Valencia, Bombas Gens Centre d'Art, se inauguró el 8 de julio de 2017 siendo sin duda un acontecimiento respecto de la oferta de arte contemporáneo en la ciudad de Valencia.

El centro de arte surge de la recuperación de la antigua fábrica de Bombas (hidráulicas) Gens, espacio de estilo art decó en desuso, situado en el barrio de Marxalenes y es un proyecto de la Fundació Per Amor a l'Art, presidida por José Luis Soler. Esta fundación privada surge en 2014, interesada en volcar en la sociedad a través del arte (su colección de arte y el propio Centro Bombas Gens), la investigación (particularmente sobre enfermedades raras, como la de Wilson) y la obra social (especialmente a los menores desfavorecidos). El nuevo centro nace con el objetivo de albergar estas actividades de la Fundació Per Amor a l'Art y ocupa cinco naves de la antigua fábrica dedicadas a las exposiciones, el refugio antiaéreo de la Guerra Civil (abierto al público tras su restauración el pasado 23 de diciembre) y el Centro de Coordinación del Equipo Wilson.

El valenciano Vicente Todolí (exdirector del IVAM y de la Tate

Modern) es uno de los vocales del Patronato de la Fundación y es quien está al frente del Área de Arte de la Fundación y es contando con su asesoramiento que se comenzó la colección Per Amor a l'Art -que albergará el centro-. Se trata de una colección de arte compuesta principalmente por fotografía y pintura de carácter abstracta de artistas nacionales e internacionales. En la actualidad consta de unas 1.800 obras de 140 autores. Dos de las naves se dedicarán a la presentación de la colección con una rotación anual de contenidos y otras dos a exposiciones temporales vinculadas a la colección, además de otros proyectos específicos. Para la dirección del nuevo centro de arte se ha contado con Nuria Enguita (quien estaba en el equipo del IVAM que dirigió Todolí), exdirectora de la Fundació Tàpies de Barcelona.

Inauguraron el Centro, el 8 de julio de 2017, tres exposiciones, “¿Ornamento=Delito?” (la cual aún puede visitarse hasta el 25/02/2018), con una selección de obras de la propia Colección Per Amor a L'Art, “Geografía del Tiempo” (la cual terminó el 19/11/2017), que recorre la obra fotográfica de los artistas Bleda y Rosa y la de carácter documental “Historias de Bombas Gens” (la cual aún puede visitarse hasta el 25/02/2018) dedicada al propio centro, y comisariada por Paloma Berrocal y Nuria Enguita, que documenta la historia de la fábrica de Bombas Gens mostrando la evolución del edificio y de las obras de rehabilitación y en la que, además de los documentos, objetos y testimonios presentes en la muestra-documental de Miguel Ángel Baixaulli y Pau Berga- se exhiben 30 fotografías de Manolo Laguillo, especialista en la documentación de espacios urbanos en transformación.

“¿Ornamento=delito?”, comisariada por Nuria Enguita y Vicente Todolí,

incluye obras de artistas pertenecientes a la Colección Per Amor a l'Art como Araki, Harry Callahan, Renger-Patzsch o Robert Mapplethorpe. El título hace referencia al texto del arquitecto Adolf Loos, escrito en Viena en 1908, y que se

convirtió en paradigma de la desornamentación de las artes en el siglo XX. A través de una amplia selección de obras de la colección, la exposición trata de mostrar vínculos y relaciones posibles entre lo ornamental y la abstracción, con diversidad de propuestas formales y conceptuales. Incluye obras, además de los fotógrafos ya mencionados, de Heimo Zobernig, Akira Sato, Cristina Iglesias, Juan Uslé, Teresa Lanceta, David Reed, Anna-Eva Bergman, Aaron Siskind, Ángela de la Cruz, Herbert Franke, Imogen Cunningham, Esteban Vicente, Inma Femenía, Nicolás Ortigosa o Hans Peter Feldmann, entre otros.

Por otra parte, “Geografía del tiempo”, comisariada por Nuria Enguita, reúne veinticinco años del trabajo fotográfico de María Bleda (Castelló, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970). Bleda y Rosa (*Premio nacional de fotografía 2008*) presentan sus series fotográficas *desde Campos de futbol* (1992-1995) -que les proporcionó el primer gran reconocimiento público- una serie que establece las coordenadas en las que se moverían sus propuestas a lo largo de los años, es decir, las conexiones y problemáticas socio-histórico-geo-políticas entre lugar, tiempo y memoria; entre historia, presente y pasado, siempre plasmadas en series que combinan imágenes de cuidadísimo acabado técnico y formal y texto, habitualmente referido a la historia de los espacios-arquitecturas-lugares representados en las fotografías.

También se expone la serie *Campos de batalla*, iniciada en 1994, que se muestra al completo por primera vez. Completan la exposición obras pertenecientes a las series *Origen* (2003-) y *Prontuario. Notas en torno a la Guerra y la Revolución* (2011-).

Bombas Gens Centre d`Art mantiene una predilección por la fotografía dentro del campo de las artes visuales, buena muestra de ello es esta apuesta inaugural por el trabajo de Bleda y Rosa en la que será una de las líneas de trabajo del Centro, además de la exposición rotativa de las obras

pertenecientes a la Colección Per Amor a l'Art.

En todo caso sin duda Bombas Gens se va a convertir en una referencia ineludible en el ámbito de la cultura de la capital valenciana, y lugar de visita obligada para los seguidores del arte contemporáneo.

Poncela\s Office, una exposición total sobre un creador polifacético

Hace exactamente 116 años de que el número 29 de la antigua calle madrileña del Arco de Santa María viera nacer –“accidentalmente”–a una mente privilegiada. Hablamos del más que polifacético, y extraordinariamente prolífico escritor y dramaturgo Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), autor de producciones teatrales como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) o *Los ladrones somos gente honrada* (1940), muchas de las cuales fueron llevadas al cine, o novelas como *Amor se escribe sin hache* (1929), y cuya presencia revive, desde el pasado 7 de septiembre y hasta el 5 de febrero de 2017, en las paredes de la muestra *Poncella's Office*, comisariada por Eva Lapuente –una de las impulsoras del señalado proyecto Alltheater– y el destacado artista plástico y performativo Sergio Muro, quienes, con un remarcable currículum artístico, y muchísimo trabajo a sus espaldas en colaboración con TVE, múltiples bibliotecas, y toda la obra y documentación facilitados para la ocasión por los herederos del dramaturgo, han asumido y llevado a la práctica con brillantez, el reto de devolver por un tiempo a la vida la

imaginación sin parangón de Poncela en uno de los espacios expositivos más alternativos y con una propuesta artística más admirable de la ciudad de Zaragoza: el Centro de Historias de la capital aragonesa.

Ofreciendo también visitas guiadas gratuitas y actividades previo concierto telefónico con la secretaría del Centro de Historias, que complementarán, de la mano de Sergio Muro, la visión de un espacio que, como veremos, habla por sí mismo.

La muestra, retrospectiva, sobre la obra de Poncela, va mucho más allá de lo que cualquier admirador del autor pudiera aventurar, adentrándose en múltiples facetas que posibilitan conocer su trayectoria, su vida, su método de trabajo y sus logros desde una perspectiva diferente y única, como quien, delante de una obra cubista, acierta a desentrañar las visiones múltiples descompuestas en su superficie y parte indisoluble de la misma, que explican su esencia y su búsqueda artística.

El discurso se distribuye, para ello, en un recorrido dividido en tres salas que estructuran la información en una organización tan visual como coherente, a la que la museografía da el toque espontáneo, único, sorprendentemente fiel al espíritu casi surreal de Jardiel Poncela.

La primera sala se dispone, casi a modo de antesala, como una perfecta introducción que nos facilita unas escuetas notas biográficas, que arrancan de una entrañable y técnicamente lograda pintura, retrato familiar del escritor junto a sus hermanas, obra de Marcelina Poncela –madre de Jardiel y pintora académica, con quien éste siempre mantuvo un estrecho vínculo–, aderezadas con el toque de humor, complejo y simple, cómico y esquemático, de la museografía en la que más adelante tendrá el placer de detenerme. También se detiene en mostrarnos, como si se tratase de un álbum familiar, un esquema general de su trayectoria, e información sobre su relación con un polémico contexto que ayudará a desmontar el

mito de Poncela como uno de los más relevantes exponentes literarios del franquismo. Arrojando una visión novedosa, documentada, justa, y revisada sobre la realidad de su trayectoria artística, en demasiadas ocasiones infravalorada y/o malinterpretada. Para ello esta primera sala se completa con una breve visión sobre su relación con el panorama cultural de su época –con sus obstáculos, que no fueron pocos–.

La segunda estancia, por su parte, se centra en la prolífica producción literaria, así como en el desarrollo del proceso creativo de Poncela. Una faceta con un interés capital a la hora de aproximarse al universo imaginativo de un artista y que, en demasiadas ocasiones, queda en un segundo plano, pero que aquí se trata en profundidad y arrojando gran cantidad de información de primer interés, apoyada en toda clase de documentos gráficos, fotografías, y transcripciones. Entre esta documentación debemos destacar, sin lugar a duda, la presencia del que probablemente se trate de uno de los documentos más representativos de la muestra, que destaca esencialmente por mostrar en un golpe de vista el carácter polifacético, prolífico, e hibridador de la trayectoria de Poncela. Hablamos de *El Collage de todas sus comedias*, realizado por el propio autor. Se trata de un documento plástico de gran calidad, que es capaz de aglutinar en una superficie finita una producción casi infinita, con la gracia de la ilustración de la época, y desvelando la enorme destreza de la faceta gráfica de su creador.

Para poner punto final a la muestra, en la tercera y última estancia, el discurso se detiene sobre las distintas facetas de su proceso creativo, su afán innovador, y la multidisciplinariedad de su trayectoria, en la que llegado el momento todas y cada una de las artes parecen confluir e hibridarse, desdibujando toda frontera, y dejando en cada proyecto su sello más personal, ese humor, absurdo e intelectual que nunca tuvo parangón.

La muestra hace así hincapié en otras facetas, quizás más desconocidas, de la producción artística de Poncela, y ayuda a construir una imagen del dramaturgo que lo entronca profundamente a la genialidad de creadores como Charles Chaplin, Georges Meliés, incluso Da Vinci. Y pone acento, así, sobre su imaginación y su mente privilegiada, en conjunto capaces de llevar a cabo cualquier meta artística, propuesta o imaginada.

Y es, precisamente, en esas otras facetas, sean más concretas, como su vertiente artística, pictórica, o cinematográfica, o más abstractas –como el humor–, en donde entra, también, en juego la arriesgada propuesta museográfica de la exposición.

En lo relativo a la faceta artística y literaria, más concreta, ésta queda reflejada en las más de 150 obras, manuscritos, objetos –como los que complementan la presentación casi escenográfica de algunas partes de la muestra– personales –los cientos de fotografías, documentación única que tenemos el privilegio de contemplar gracias a la estrecha colaboración de los comisarios con la familia del dramaturgo–, documentación filmográfica –que ilustra a la perfección, y en los momentos precisos, las innovaciones cinematográficas del autor, como por ejemplo en la proyección del “celuloide cómico” *Un anuncio y cinco cartas* (1937)–, o innumerables dibujos y diseños originales del autor que ilustran el perfil de la delgada frontera sobre la que coexisten humor y genialidad, destacando la presencia del *Nuevo Modelo de Teatro provisto del escenario giratorio elevable capaz de todos los movimientos y dimensiones* o *El Diseño del Teatro Total*, en el que el autor explica e ilustra en tinta y color, y sobre papel lo que casi parece la mezcla perfecta entre una obra de ingeniería profusamente detallista y la más sutil estética del cómic de la época que parece caracterizar todos sus diseños, constituyéndose testimonio irrefutable de su genialidad. La pieza goza de un detallismo apabullante, y en sí misma sirve claramente para ilustrar la

faceta inmensamente polifacética del autor, que, siguiendo el consejo de Charles Chaplin, pronto comprendió que un buen director había de monitorizar cada diminuto detalle del proceso de producción de una obra o una película para que esta le brindase el resultado que deseaba. Estos diseños, casi dignos de Da Vinci, que harán las delicias de cualquier espectador que se acerque movido por la curiosidad, fueron ya expuestos en dos muestras que ya trataron sobre el autor con anterioridad –una, no monográfica, en el Reina Sofía y otra patrocinada por la SGAE para el centenario del dramaturgo–, aunque no de una forma tan minuciosa y sistemática como este proyecto, que se desvela, hasta la fecha, como la que probablemente haya sido la mayor –y me permito añadir, mejor– exposición que se le haya dedicado jamás a Enrique Jardiel Poncela.

Por su parte, la faceta abstracta de la comicidad se plasma en numerosos aspectos que van más allá de los documentos filmicos o los libros físicos, como la coherencia y buena organización del discurso en el espacio es matizada con una dosis de humor “extra”, más que coherente con los diseños artísticos de Poncela, tanto en los diálogos *en off* de las obras cinematográficas del autor que se constituyen como sonido ambiente de la misma, como en el despliegue de los textos de sala, muy bien escogidos y sintetizados sin resultar, ni mucho menos, excesivos, y que se ven aderezados por escritura manual de tipo esquemático, que, combinada con la ingente cantidad de documentación dispuesta con gracia y una desordenada organización en el perímetro de la muestra, parece emular un gigantesco “Prezi”, en definitiva, un esquema, de esos con los que cualquiera de nosotros habrá perdido el tiempo en hacer millones de veces cuando estudiaba, que extrae las ideas principales complementando y dirigiendo el pensamiento del espectador, y, al mismo tiempo, amenizando notablemente el recorrido por la muestra. Una perfecta paráfrasis visual del humor de Poncela que le da un tono único y brillante, a la altura del maestro.

El conjunto se desvela, así, como una verdadera ventana ante el tiempo, cuya museografía recrea perfectamente la idea del pasado en conexión con el futuro.

Destaca, de igual manera, el rigor y la calidad de los materiales de la muestra, de excepcional interés e idóneamente escogidos para ilustrar el “multiverso” de Poncela, retratándolo como un hombre polifacético, completo, y capaz de llevar a la realidad todo cuanto habitase en su cabeza. Unos materiales no comparables a nada que se haya visto jamás sobre el autor, lo que probablemente se debe, como comentábamos, a la estrecha colaboración de la familia en este proyecto.

Pero algo que quizás sea una de sus mayores fortalezas, es el hacer hincapié en aspectos tanto técnicos como humanos, manteniendo una coherencia generalizada con la figura del autor que todos conocen, pero a su vez permitiendo al público adentrarse de una manera inmediata, visualmente atractiva, y más que coherente con la estética de Poncela, en las vicisitudes más profundas de su persona que son, en última instancia, las que justifican los derroteros artísticos en los que el autor se expresó. Como un ente en cuya cabeza coexistieron millones de miles de pájaros que tenía la necesidad de dejar volar mientras estuviera vivo.

Pone el broche y final a la muestra un espacio habilitado para la proyección de un documental realizado por TVE sobre la trayectoria del autor, complementado con valiosos testimonios, entre los cuales se cuenta el de sus herederos, quienes, en definitiva, también han hecho posible que disfrutemos de esta muestra. Se trata de un documento visual de valor indescriptible para complementar y poner término a la visita, ayudando a generar una visión todavía más completa y profunda sobre diversos aspectos tratados a lo largo de la exposición.

Poncela's Office, debiendo su nombre al pequeño despacho del dramaturgo en su paso por los estudios de Hollywood, culmina con un diseño conciso y digno heredero de la estética del

autor, esta vez, cortesía de Sergio Muro. Y se convierte, así, en una cápsula temporal. En un nexo entre el presente y el futuro, que constituye el único escenario posible para un encuentro más allá del tiempo en el que cualquier persona que así lo desee sea capaz de encontrar –o reencontrar–, la personalidad ilustre y más desconocida del maestro transnacional y renovador de las artes escénicas en la primera mitad del s. XX.

Un digno tributo que deja volar, de nuevo, todos aquellos hermosos y secretos pájaros que habitaron una mente maestra. Que rinde más que digno homenaje a Enrique Jardiel Poncela, y que despertará la curiosidad, y la imaginación de muchos. Ayudándonos a rememorar, en definitiva, un dicho popular que ilustra bien el espíritu de Poncela, “decís que tengo pájaros en la cabeza, y es verdad... los prefiero a vuestras jaulas”.

On aime l'art!! , la colección de Agnès b. llega a Avignon

La selección de obras que Eric Mézil, director de la Collection Lambert de Avignon, propone en las salas del histórico Hôtel de Caumont, no podría ser más representativa del gusto de Agnès b. como coleccionista. Desde su ampliación y reapertura en 2015, la Collection Lambert comienza a ser reconocida como uno de los centros expositivos más destacados de Francia. El festival de teatro de Avignon y la celebración de Les Rencontres de la Photographie de Arles, atraen a numerosos visitantes, potenciales consumidores de arte contemporáneo. Este verano de 2017, la colección de la

creadora francesa Agnès b. comparte espacios con una muestra sobre Keith Haring, otra sobre Anselm Kieffer organizada por el Centro Georges Pompidou y una exposición de los últimos trabajos de la fotoperiodista Leila Alaoui, recientemente fallecida. Todo ello, en el marco de la colección de Yvon Lambert.

No creo que sea casual la elección de Agnès b. para presentar su personal galería en este museo. La diseñadora francesa comparte un perfil similar a Yvon Lambert, fundador del museo aviñónés. Ambos, Lambert desde los 60 y Agnès b. sobre todo a partir de los 80, reconocieron de forma natural cómo el epicentro de la creación artística contemporánea ya no era París. Concluida la Segunda Guerra Mundial, había que prestar atención a Nueva York y a su explosivo ambiente artístico. Lambert en los 60 centró su interés en los nuevos lenguajes del *land art*, del *minimal art* y del arte conceptual. En los 80 fue la nueva figuración la que acaparó todos sus esfuerzos y a partir de los 90 en adelante, la fotografía, el videoarte y las instalaciones. De forma paralela, Agnès b. inauguró en 1984 la Galerie du Jour, un espacio de gran dinamismo que sigue programando más de diez exposiciones de arte contemporáneo cada año.

En *On aime l'art...!!* las piezas se distribuyen en varias salas ordenadas en ejes temáticos. Estos responden directamente a las obsesiones y preferencias de la colecciónista. Así, los mejores fotógrafos de la segunda mitad del siglo XX se ordenan en torno a temas como la adolescencia, los retratos de maestros de la modernidad, el transformismo, creadores africanos contemporáneos. Robert Mapplethorpe, Patti Smith, Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat o Nan Goldin ocupan las salas de la Collection Lambert. Las más de 400 piezas de esta exposición demuestran la perspicacia con la que la creadora francesa ha ido gestando su colección, rodeándose de icónicos artistas contemporáneos. Pero lo interesante de esta propuesta, no son solo los grandes nombres, sino el sentido de

conjunto que preside este repertorio de piezas expuestas. Ante ellas uno tiene la sensación de estar siguiendo un hilo conductor, tan presente en las imágenes de fotógrafos de la Belle Époque, como en las performances de artistas actuales latinoamericanos. Posiblemente, lo que tengan en común todas estas obras de arte sea su firme adhesión al contexto histórico en que fueron producidas. Son testigo de los radicales cambios que experimentó el mundo durante la segunda mitad del siglo XX, desde los orígenes del punk en Gran Bretaña, hasta el optimismo con el que las nuevas repúblicas africanas celebraron su recién nacida independencia, tal y como se aprecia en las instantáneas del fotógrafo maliense Malick Sidibé. Las fotografías, pinturas e instalaciones presentadas estuvieron todas ellas a la vanguardia de la praxis artística en el momento de su creación.

Otro aspecto a tener en cuenta es el compromiso de Agnès b. La política expositiva de la Collection Lambert suele prever muestras en las que el artista toma conciencia de la problemática social, tal y como vimos el año pasado en la exposición monográfica de Andrés Serrano. Agnès b. colabora desde su galería con numerosas ONG, que trabajan en la defensa de la infancia menos favorecida, de las familias en riesgo de exclusión social, y de la protección del medio ambiente. Muchas de las obras expuestas en *On aime l'art...!!* demuestran esta implicación. Es el caso de la performance de la guatemalteca Regina José Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?*, del año 2003. En ella la creadora recorrió el espacio entre la Corte de Constitucionalidad y el Palacio Nacional de Guatemala, dejando todo un reguero de huellas hechas con sangre humana, reclamando justicia por las víctimas del conflicto armado que estaba viviendo su país, y denunciando el ascenso al poder del presidente Efraín Ríos Montt, dictador condenado por genocidio y crímenes contra la Humanidad, pero cabeza de la tercera fuerza política más votada en Guatemala ese año de 2003.

Las fotografías de la colección de Agnès b. actúan como un espejo de la sociedad que las ha producido. Son inconfundibles las imágenes en gran formato del fotógrafo italiano Massimo Vitali. Realizadas sobre un trípode de entre 3 y 4 metros, esta vista de pájaro le permite retratar las multitudes que atestan las playas del Mediterráneo, lanzando una crítica hacia la sobreexplotación de los recursos naturales y al consumo estandarizado del tiempo libre. Su visión de la costa es la de un paisaje privado de su antigua belleza. En sus multitudes apenas hay interacción entre las personas, todas ellas comparten un mismo tipo de ocio, pero han quedado privadas del diálogo. Cada una vive aislada su propia historia.

También puede constatarse el compromiso de la diseñadora con los jóvenes artistas, a través de la concesión de premios y de la adquisición de sus obras. Es el caso de los retratos de Léonard Bourgois-Beaulieu, fotógrafo que comienza a ser bastante reconocido en Francia por sus icónicas imágenes de artistas y músicos.

Hace ya 33 años que Agnès b. inauguró la Galerie du Jour en la parisina Rue du Jour. En ese año de 1984, la coleccionista dejaba claros sus propósitos:

He querido crear una galería para mostrar lo que me gusta. La reconocemos como galería, pero podríamos hablar de un lugar para mostrar la cara y el revés de las cosas, exhibir la pintura, la escultura, la fotografía, y en cada ocasión, al mismo tiempo, intentar crear nuevas forma de hacer circular las imágenes, de llevarlas a la puerta de todos: bocetos, plantillas, serigrafías, grabados, etc. También encontraremos exposiciones organizadas por la galería. Todavía es un espacio en bruto, todavía un tugurio. Espero que llegue a ser un lugar activo, al que la gente volverá y se detendrá.

Tres décadas después, *On aime l'art...!!* permite apreciar la

madurez con la que esta galería afronta sus proyectos, sin haber perdido en ningún momento ese interés por la novedad y actualidad.

El □otro□ Bigas Luna. La seducción de lo tangible.

Desde el pasado 13 de septiembre, y hasta el 10 de diciembre, el IAACC Pablo Serrano nos brinda la oportunidad de explorar una serie de facetas (para muchos) no tan conocidas de un creador integral como fue el catalán Bigas Luna (1946-2013). Se nos presenta una exposición que participa en gran medida de otra precedente titulada *Més de Bigas i més de Luna*, comisariada por Glòria Bosch en el Museo Can Framis, de la Fundación Vila Casas de Barcelona, y que tuvo lugar hace ahora dos años.

La principal pretensión de esta muestra es situarnos frente a un infatigable y curioso experimentador que desarrolló múltiples disciplinas (“Más que un director de cine me considero un artista”, apostillaba él mismo a menudo cuando le preguntaban sobre su labor), como bien dan a entender el centenar de obras que se exponen en las instalaciones del Paseo de María Agustín de la capital zaragozana. En efecto, se trata de un conjunto heterogéneo de trabajos entre pinturas, dibujos, instalaciones, fotografías y diseños; pruebas claras de los numerosos intereses que jalonaron su trayectoria desde que la iniciara a finales de los años sesenta dentro del mundo del diseño industrial, como son buen ejemplo sus *Mesas imposibles*, que, desde la actitud provocadora del movimiento conceptual en el que se inscriben (tendencia que, como es sabido, acaparó gran parte de las manifestaciones creativas de

ese período en su Barcelona natal), dejan de asumir una funcionalidad *de facto* debido a su inconsistencia e inestabilidad, y se convierten en una auténtica *boutade*.

Y es que, más allá de su faceta como realizador, que le otorgó reconocimiento a nivel internacional, sobre todo con su “Trilogía Ibérica” (*Jamón, jamón* (1992); *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994), que son glosadas ampliamente en un audiovisual proyectado en la sala, basado, a su vez, en el programa de la 2 de Televisión Española *Imprescindibles*, la exposición busca trazar un recorrido sintético por su obra plástica, gráfica y fotográfica, definiendo una personalidad inquieta y continuamente activa en distintos campos de la expresión artística. En cierto modo, este carácter polifacético nos recuerda a otro gran cineasta, cuya labor como realizador cinematográfico y televisivo quizás ha eclipsado al resto de sus prácticas, pero las cuales resultan tan interesantes como las primeras, y tanto más por cuanto ayudan a explicar y comprender muchas de las obsesiones recurrentes en su particular imaginario, presentes en sus películas y series de televisión. Nos estamos refiriendo al estadounidense David Lynch (1946), quien, igualmente, desde los años noventa, y por medio de diferentes exposiciones, ha sido descubierto para el gran público como pintor, dibujante, fotógrafo, diseñador, etc. Una de esas muestras, *Action Reaction*, fue acogida por el Centro de Historia de nuestra ciudad, entre abril y mayo de 2009.

Pero volviendo con el artista Bigas Luna, el recorrido por las obras, muchas de ellas, como se dice en la hoja informativa del IAACC, inéditas y cedidas para la ocasión por su viuda, Celia Orós, se inaugura con la citada experiencia conceptual (*Génesis de una creatividad diversa*), materializada por medio de sus *Mesas imposibles*, de principios de los setenta, que marcan el arranque de su carrera creativa y profesional dentro del ámbito del diseño.

Seguidamente, en estricta continuidad cronológica,

mediados de la década de los setenta, hallamos la presencia de numerosas fotografías obtenidas mediante el procedimiento *Polaroid*, muy habitual entre los fotógrafos de vanguardia de la época, como Andy Warhol (artista polifacético por excelencia). Un tipo de cámara que siempre ejerció una extraña fascinación entre todos estos artífices por la inmediatez en la consecución de la toma, substanciando plenamente el concepto de *instantánea*. Este grupo de fotografías son imágenes preexistentes captadas de pantallas de televisión que nos muestran a políticos y a otras personalidades del momento (Margaret Thatcher, Yasser Arafat, Fidel Castro, Henry Kissinger, etc.), procedentes a buen seguro de informativos o formatos similares, y que sirven para articular una estrategia creativa *apropiacionista*, en sintonía clara con otros representantes del medio y cultivadores de esta práctica, como el estadounidense John Baldessari en su serie *The violent space* (1975-76), donde contrapone texto con fotogramas extraídos directamente de los medios de masas, el cine y la televisión sobre todo. En esta particular acción de reciclaje de mensajes generados por los medios, hemos de considerar una profunda reflexión acerca de las potencialidades de la imagen (audiovisual) como transmisora de información e ideas en nuestro mundo contemporáneo, caracterizado por la obsolescencia y la necesidad continua de producir nuevas imágenes.

Por otra parte, en estos polípticos y/o series fotográficas, composiciones que están muy presentes en toda la exposición, y que dan a entender un gusto por parte del autor por la continuidad secuencial, obviando la obra única, en consonancia con su faceta de realizador cinematográfico (pero también, sin ser excluyente sino complementario, de artista plástico), encontramos igualmente imágenes de amigos del creador catalán, artistas e intelectuales con los que mantenía un estrecho contacto en aquella época. Sugerente juego combinatorio entre lo que sería una imagen exterior, pública, configurada a través de los medios de comunicación y encarnada

en esas personalidades mencionadas, y los retratos de sus amigos en actitudes íntimas y relajadas, ahondando así en elementos autobiográficos, una línea discursiva que define el hilo conductor de la exposición a partir de la obsesiones y auténticas apetencias (la comida y el sexo, que en su obra no presentan en ocasiones una clara diferenciación), propias de una desbordante vitalidad/creatividad. Nociones muy unidas en su caso, y que lo vinculan con el universal Francisco de Goya, con quien el propio Bigas Luna se sintió profundamente identificado, utilizando en más de una ocasión *motivos* claramente goyescos en algunas de sus películas (desde las experimentales *Caniche* (1973) y *Angustia* (1987), donde sutilmente se refiere esa influencia por medio de alusiones veladas en la inclusión de cuadros o en la interpretación de grabados, hasta la manifiesta aparición como personaje en *Volavérunt* (1999), más que un *biopic* clásico sobre el pintor de Fuendetodos, un fresco del ambiente de intrigas y traiciones (en ocasiones un tanto novelesco) que poblaba la Corte española en época de Carlos IV). Todas estas relaciones son analizadas en el audiovisual antes comentado, con inserto de entrevistas a algunos de sus actores y actrices predilectos, como Jordi Mollà o Aitana Sánchez-Gijón.

Precisamente dentro del mundo del cine, hay que destacar otras series fotográficas, como *Retratos ibéricos*, centradas en tomas de rodaje de algunas escenas o momentos de descanso del primero de los filmes de su “Trilogía”, con la aparición de sus protagonistas, los entonces emergentes Javier Bardem, Penélope Cruz o el propio Jordi Mollà. La composición también se despliega a base de polípticos que construyen tales momentos, y en los que podemos apreciar al mismo cineasta/fotógrafo, apostado como un cazador, en el instante de perpetrar la toma. En este sentido, los actores y el singular escenario natural de Los Monegros, en donde se rodó buena parte del metraje, quedan inmortalizados como documento de trabajo y a la vez trabajo artístico independiente y diferenciado. Con esta idea secuencial, conseguida gracias a

la división en múltiples imágenes, Bigas Luna buscaba introducir la escurridiza noción del tiempo (“La fotografía me permite tocar el tiempo”, reza uno de los textos sobre las paredes de la sala) en un formato, el fotográfico, donde su estatismo inherente ha sido constantemente relativizado casi desde los primeros momentos de vida del medio.

Sin dejar el trabajo fotográfico, hay que hablar de otro conjunto de obras donde el tratamiento técnico es más elaborado, frente a la inmediatez de las anteriores. Forman parte de la serie titulada *A fior di pelle*, realizada en los últimos años de vida del artista, cuya base material son negativos sobreexpuestos (a veces el aspecto cuarteado simula el efecto del quemado o *brûlage*), que, ampliados digitalmente, representan desnudos femeninos en una sensual mostración de los cuerpos sin llegar a ser evidente.

A continuación, las series *Erosignos, orígenes y retazos de vida*, de los años noventa, se adentra en otros procedimientos plásticos, más en concreto el dibujo o la pintura en pequeños formatos que, en ocasiones se mezclan con otros medios como el escrito, básicamente, páginas mecanografiadas de viejos guiones cinematográficos. En este punto, localizamos una vez más esa fructífera relación/mixtura entre medios artísticos, con reminiscencias de otras culturas como la oriental (*Anfang*), a partir de un palpable grafismo muy cercano a la caligrafía japonesa (*shodo*).

Para terminar, la serie *Simbiosis creativa con la naturaleza*, creada también en los últimos años de vida del artista. Se fundamenta en nuevas técnicas mixtas, ya sea sobre piezas colgadas en la pared o en instalaciones, sobre distintos soportes (planchas de hierro, lonas y otro tipo de telas, etc.), con el factor en común de haber sido sometidos todos ellos a la acción del tiempo (tanto climático como cronológico), como si éstos se erigiesen en agentes creativos junto con el mismo Bigas Luna. En los elementos colgados, de

grandes dimensiones muchos de ellos, el trabajo con la materia es evidente puesto que se han aplicado tierras, piedras, pequeñas ramas, etc., que reproducen motivos sin forma aparente, entrando así en propuestas abstractas cuando no decididamente informalistas, interesadas en conseguir texturas densas y rugosas. Por otro lado, la decidida exposición al tiempo climático (pues muchas de estas obras se dejaron literalmente a la intemperie para que los diferentes meteoros incidieran en ellas), nos recuerda a prácticas del *Process Art* o *Antiforma*, en las que el azar desempeña un papel activo primordial. El cual también incide en las instalaciones constituidas por libros apilados y colocados en riguroso orden sobre palets.

En conclusión, una muy interesante exposición sobre un artista versátil que, además de sus películas que versaron sobre un mundo muy personal, supo expresarse con otros medios, con los cuales se puede establecer un hilo coherente gracias a iconografías e intereses comunes.

II Seminario de Educación Artística [Didáctica, usos y prácticas actuales] celebrado en la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza.

El régimen escópico imperante establece, como primer medio de acceso al conocimiento, la imagen en cualquiera de sus

múltiples manifestaciones. De este modo, el espacio privilegiado en el que la imagen se encuentra actualmente exige la necesidad de reflexionar sobre ella y, todavía más, de alfabetizar en su propio contexto a quienes viven en ella. Por ello, especialistas como Boehm o Moxey sostienen que tras el giro icónico –o giro pictorial–, la necesidad de vivir en la imagen reclama en la educación una auténtica alfabetización, más allá de una mera instrucción en la materia, que desarrolle un pensamiento crítico de los sujetos que viven inmersos en este universo.

La idea o reflexión expuesta justifica por sí sola nítidamente la necesidad y, por qué negarlo, la urgencia de un mayor peso de la Educación Artística (especialmente en su vertiente visual y plástica), en cualquier plan de estudios de los grados encaminados a obtener el título de Maestro en Educación Primaria así como en Educación Infantil. Es más, incluso sería deseable que la alfabetización visual fuese algo transversal a todo proyecto educativo o curricular respondiendo al giro icónico anotado (y que tanta repercusión ha tenido mediante la difusión de las nuevas tecnologías en este incipiente siglo XXI). Por desgracia, tal deseo es, a día de hoy, una utopía toda vez que la presencia de asignaturas en el Grado de Magisterio (Primaria e Infantil) relacionadas con el campo o área que aquí tratamos resulta prácticamente testimonial. Prueba de ello es que, al menos en la Universidad de Zaragoza, solo durante un semestre de los cuatro años que duran las carreras de Maestro en las dos ramas consabidas el alumnado tiene contacto directo con dicho ámbito del saber (si bien habrá que anotar que, en las denominadas “prácticas escolares” que todos los estudiantes de Magisterio deben realizar, una parte de las mismas aborda la Expresión Plástica y, a su vez, existe una –pequeña– posibilidad de realizar el TFG en el área señalada).

Así las cosas, es evidente que la situación del área en este contexto es claramente mejorable, de ahí que uno de los

principales objetivos de auspiciar un Seminario de Educación Artística sea el de constatar dicho estado de la cuestión y, en menor medida, intentar revertir tal escenario aun a sabiendas de que la empresa es muy compleja si no hay un mayor apoyo institucional. Desde ese punto de vista, no parecería difícil caer en un derrotismo paralizante, pero apropiándose de cierto espíritu quijotesco –tan presente y característico, por otro lado, en trabajos creativos y artísticos–, convendrá recuperar el ánimo y recordar, sin ir más lejos, que el curso pasado vio la luz el I Seminario de Didáctica de la Expresión Plástica, celebrado también en la Facultad de Educación en mayo de 2016. Aunque el mismo supuso un muy modesto avance, no dejó de tener un significativo valor, toda vez que se convertía en el primer seminario desde la implantación del plan Bolonia que se hacía en Zaragoza tras la extinción de las diplomaturas que se impartían en la antigua Escuela Universitaria de Magisterio. El esfuerzo realizado para sacar adelante dicho proyecto corrió a cargo del profesorado que en ese momento constituía el área de Didáctica de la Expresión Plástica en la capital aragonesa, a saber: Mª Ángeles Bandrés, Nora Ramos, Lina Vila, Víctor Ligorred y Juan C. Resano (estos últimos en el papel de coordinador y director del seminario respectivamente).

Como era previsible, el eco de tal evento no tuvo gran repercusión, pero sí puede afirmarse que el suficiente para atraer la atención de profesores de otras áreas e incluso de otros campus (sin olvidar, por otra parte, a un reducido pero entregado grupo de estudiantes). Además, fruto de ese esfuerzo o semilla ha podido tener lugar el II Seminario de Educación Artística, teniendo el mismo por lema “Didáctica, usos y prácticas actuales” (con un enfoque más genérico que el anterior, el cual giraba exclusivamente sobre la imagen y la cultura visual, éste ha ofrecido una perspectiva más amplia al resto de las artes y su educación). En esta ocasión, la participación tanto de especialistas como de público fue mayor y más diversa. Celebrado dicho seminario durante los dos

últimos viernes de febrero y el primer viernes de marzo de 2017, las temáticas abordadas compusieron un abanico que abarcaba desde los videojuegos, el anime o la hiperrealidad hasta la música y su relación con la poesía y las bellas artes más tradicionales. Entre los ponentes, hubo presencia de profesores venidos de otras universidades (Universidad de Cantabria), del campus de Huesca así como de otros departamentos de la propia Universidad de Zaragoza (Didáctica de las Ciencias Experimentales). En esta línea, y corroborando la ampliación de propuestas presentadas en el seminario, se expusieron también reflexiones por parte de investigadoras que estaban terminando su Tesis Doctoral así como las conclusiones obtenidas en Trabajos de Fin de Máster (Aprendizaje a lo largo de la vida), sumándose, asimismo, propuestas de alumnas egresadas y cuyos Trabajos de Fin de Grado, además de haber estado vinculados al Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal, poseían una especial relevancia para el perfil o sesgo del seminario.

Atendiendo a las conclusiones que se han podido extraer de este segundo seminario, destacamos, en primer lugar, el compromiso adquirido por el profesorado participante para seguir trabajando conjuntamente y de manera coordinada. Cabe añadir que la dirección marcada en el seminario por las distintas aportaciones expuestas conduce a un interés común por la materialización de investigaciones y colaboraciones que desarrollen aspectos y problemáticas de la didáctica de la educación artística, poniendo un acento especial en la vertiente visual de la misma.

Otro aspecto destacable es el de la apertura de nuevas vías de investigación para venideros proyectos de TFG (de ahí que aumentar el número de estudiantes que asistan a este tipo de eventos sea otro reto a afrontar, dado el evidente beneficio que les reportará). Tal apertura y profundización investigadora se hace extensible también a futuros TFM y, por supuesto, a la materialización de tesis doctorales (algo en lo

que el Área de Didáctica de la Expresión Musical lleva clara ventaja, toda vez, que tiene a su favor el hecho de poder contar con titulados especializados o con mención en dicho campo).

En definitiva, puede afirmarse que el seminario ha alcanzado el objetivo principal de convertirse en un punto de encuentro a través del cual canalizar las investigaciones en Educación Artística (y, de forma muy especial, en Educación Visual y Plástica) de sus ponentes. La “alfabetización” que persiguen estos encuentros es, desde nuestro entendimiento, una posibilidad para futuras indagaciones académicas también de nuestro alumnado y, por supuesto, ello redunda en el fortalecimiento de lazos comunes, sinergias y nuevas relaciones académicas e institucionales entre diferentes facultades (dejando una puerta abierta a la colaboración con museos, toda vez que la educación artística no formal ayuda igualmente a configurar el acervo cultural de los estudiantes y, por extensión, de los ciudadanos). Llegados a este punto, y asumiendo con modestia los pequeños logros alcanzados, cabe pensar que se están dando los primeros pasos para potenciar el crecimiento de esta materia y poder conseguir mayores frutos en el futuro. Entre ellos, se antoja muy apropiada la creación de material didáctico conjunto, la realización de investigaciones comunes y, obviamente, su ulterior plasmación en las publicaciones pertinentes. Todo ello no persigue sino visibilizar, paradójicamente, un área que apenas tiene un papel testimonial en un tiempo donde es una evidencia que el primer medio de acceso al conocimiento es la imagen, como hemos señalado a lo largo del texto. De este modo, no puede negarse que el seminario llevado a cabo pretendía, entre otras cosas, resaltar y definir la educación vinculada con lo VISUAL (hace tiempo que el adjetivo artístico ha pasado a segundo plano, lo que ayuda a tomar distancia con las Bellas Artes y la Historia del Arte) en la “difusa” zona académica en que se halla inserta. Un reto que, siendo difícil de alcanzar, tiene, por otro lado, el aliciente de intentar hacer entender a la

comunidad universitaria que la denominada *visual literacy* debería fomentarse de forma transversal, tal y como viene ocurriendo en otros países en los cuales, para muchas cuestiones, tanto nos fijamos...

Pedro Rújula: □El perfil de una editorial universitaria, es muy específico: Nexo con la cultura universal.□

Pedro Rújula (Alcañiz, 1965). Profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Zaragoza. Especialista en un periodo tan convulso, y poco entendido, como fue el carlismo, y de su máxima figura Ramón Cabrera. Coordinador de varios volúmenes sobre el Bajo Aragón turolense. Compagina su labor docente, con la dirección de Prensas Universitarias de Zaragoza (PUZ).

-¿Qué balance hace de estos cinco años de dirección del PUZ?

Tras la etapa anterior, bajo la dirección de Antonio Pérez Lasheras, en que la editorial había crecido mucho, los últimos años han estado orientados a sistematizar las líneas principales del catálogo y a realizar la transición a la edición digital. Dentro de este proceso, las diversas colecciones en las que había contenidos artísticos han confluido en una sola línea editorial, la colección De Arte.

-¿Cómo definiría, en una palabra, la colección De Arte?

La colección De Arte se define por su vocación integradora, una colección que aspira a reunir, bajo un mismo formato

externo múltiples soluciones de contenido. Hasta ahora, con cuatro títulos aparecidos, ya existen otras tantas soluciones editoriales a obras de muy diferentes características.

-Esta colección de libros, se inicia con el libro *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: Reseñas escogidas (1962-2012)*. En homenaje a la labor, como crítico de arte, del profesor Ángel Azpeitia, de la que es autor, el director de esta revista Jesús Pedro Lorente. ¿Qué les sedujo del proyecto?

Sin duda alguna, el reflejo que la obra ofrece de la dimensión histórica que posee la labor del crítico. En la obra, evidentemente, se proyecta la labor sostenida en el tiempo del profesor Azpeitia como comentarista de arte en la prensa periódica, pero no es menos de tener en cuenta la labor del editor realizada por el profesor Jesús Pedro Lorente, a quien se debe la propuesta de lectura para el lector actual. A través de su trabajo como antólogo, ofrece una nueva perspectiva sobre la labor del crítico, dando vida a artículos que en su día nacieron para un soporte más efímero como la prensa.

-Conocemos éxitos, de esta colección, como el libro coral, coordinado por Amparo Martínez, titulado *La España de Vidriana*. Y acabamos de conocer el hasta ahora cuarto título de la colección, realizado por Malena Manrique, sobre una nueva visión del cuaderno italiano de Goya. Habiendo, dentro del catálogo de Prensas Universitarias, otras colecciones dedicadas a la Historia del Arte. ¿Qué aporta de nuevo, esta colección al mundo editorial?

Hasta ahora, el lector no siempre identificaba adecuadamente cada una de las colecciones donde podía hallar contenidos de arte. La fusión en una sola colección, versátil y muy identifiable, es especialmente adecuada para contactar con el lector.

-¿Qué futuro se está produciendo, en el mundo del libro, a

través del sector editorial?

En los últimos años se ha realizado un gran esfuerzo por parte de las editoriales para adentrarse en el ámbito de la edición digital. Mi opinión es que, tras esta etapa de expansión digital, se ha llegado a un punto de equilibrio. El libro físico, ha demostrado una gran capacidad para mantenerse, tal vez mayor de la prevista, así que muy probablemente, el escenario futuro sea el de una larga convivencia de ambos soportes en una situación de equilibrio inestable.

-¿Qué transmisión deja una editorial universitaria, como esta, a los futuros lectores?

El perfil de una editorial universitaria es bastante específico. De un modo u otro su objetivo está en servir de nexo entre la cultura universal y los lectores. Las editoriales universitarias, por lo tanto, no pueden cometer el error de abordar con miopía y localismo su función, olvidándose de la conexión con la cultura universal que les da sentido. Esta función de nexo se convierte en un camino de ida y vuelta: del ámbito aragonés al universal con la Universidad de Zaragoza como elemento intermedio de este tránsito intelectual.

Entrevista al colectivo [Fatal de lo mío].

Tomo algo en *Madrid me mata*, el bar-museo dedicado a la Movida Madrileña. Sus paredes albergan fotografías de Ouka Leele, obras de Carlos García Berlanga, algún fanzine y varios instrumentos de Radio Futura o Alaska y los Pegamoides. El camarero es bastante amable. Conversamos sobre los cambios que

ha sufrido el barrio de Malasaña en los últimos años: bohemios, jóvenes, familias y turistas llenan ahora calles y comercios alternativos. Tiendas *do it yourself*, ropa *fashion*, bares típicos y pubs de estilo londinense se concatenan hasta desembocar en la típica plaza del Dos de Mayo. Es una zona para tomar algo, pasear y charlar. Algo de lo que rápidamente se dieron cuenta Belén Isasi y Rocío Córdoba, de cuya mente surgió la idea del Dosde Market, una apuesta decidida por el diseño de autor que llena la plaza de cuidados objetos y ropa única.

¿Cómo se os ocurrió la idea de organizar un mercado como éste en pleno corazón del barrio? En Madrid tenéis mucha competencia en eventos vinculados al diseño, a muchos niveles: desde Nomada Market hasta Mad in Spain ¿A qué público está dirigido?

Rocío Córdoba: El que asiste es cualquiera que pase por la calle en ese momento. La gente lo descubre casualmente. Compran toda clase de personas: hay quien viene buscando el Dosde Market y llega a propósito hasta él. Porque ha visto algo en cualquier medio o porque ha venido al Dosde pasado y va buscando algo en concreto. Por supuesto, también hace mucho el boca a boca. Pero al final hay tanta variedad que ves comprando a gente mayor, a chicos, familias y también a muchos turistas.

Belén Isasi: La diferencia entre una feria de diseño que se hace en interior y el Dosde es que la gente que va a un Nómada, por ejemplo, es gente que conoce la feria y acude expresamente buscando ese producto. Es decir, entra sólo el público que tiene que entrar. Sin embargo, por la calle pasa cualquier persona. Gran parte de la gente que viene descubre por primera vez el producto. Muchos nunca se hubieran planteado que existiera algo tan cuidado y *de autor*.

Belén y Rocío regentaban una pequeña tienda en Malasaña que organizaba periódicamente exposiciones de jóvenes diseñadores e ilustradores. Su apertura les ayudó a conocer mejor el barrio y a darse cuenta de sus posibilidades pero, hace unos meses, acabaron cerrando el comercio para dedicarse de lleno a otras actividades ¿Fue un paso difícil?

RC: Sopesamos el asunto y, con todo el dolor del corazón, cerramos para comenzar otra etapa. Fue un acierto porque a raíz de ello nos hemos podido dedicar a nuestras profesiones y han surgido otros eventos.

BI:Llevar una tienda es difícil y resulta muy sacrificado. Intentábamos compaginarlo con trabajos de freelance y acabó siendo demasiado. Necesita una dedicación completa.

Ambas son licenciadas en Bellas Artes y están especializadas en diseño gráfico. Belén es ilustradora, ha colaborado con uno de los suplementos culturales de The Guardian y posee su propia marca de diseño gráfico, *Breaking the Pana*, mientras que Rocío imparte clases en “conocer Madrid” y ha formado parte de múltiples iniciativas ligadas a la gestión cultural. El cierre de la tienda no fue para nada un fin sino una forma de continuar con nuevos proyectos. ¿Dónde Market fue en cierta manera una prolongación de lo que hacíais en vuestro espacio de la calle de San Andrés?

BI:Sí, pensamos: si cuesta vender dentro de la tienda ¿por qué no intentamos sacar el producto a la calle? Es algo que la gente no está acostumbrada a ver en mercadillos al aire libre. Tuvimos una idea: vamos a hacer un mercadillo, pero intentando sorprender con el producto.

RC: Y la verdad es que la respuesta ha sido muy positiva, es un mercado pequeñito pero al público le gusta y los

diseñadores venden.

¿Resulta complicado organizar algo en un espacio público?

RC: En este caso no mucho. En la Plaza del Dos de Mayo se organiza desde hace años un mercado de antigüedades del que tomamos el permiso. Sólo tuvimos que ampliarlo. Lo cierto es que tuvimos suerte, partíamos de algo ya creado y sumamos nuestra idea.

La periodicidad con la que lo organizáis ha ido cambiando.

RC: La idea original era hacerlo todos los sábados, pero la calle es muy sacrificada y acabamos optando por hacerlo sólo en Primavera y Verano.

BI: Lo vamos a hacer exclusivamente en Mayo, Junio, Septiembre y Octubre. Cuatro meses al año. Hemos comprobado que son las temporadas de mayor afluencia.

Habéis propuesto además actividades paralelas al Dosde Market.

RC: Intentamos crear distintas propuestas. Muchas de ellas sirven como reclamo por si mismas: algún concierto, magia para niños, desfiles de moda, talleres de coser, de hacer broches... proponemos una gran variedad [sonríe].

Y tienen muy buena aceptación.

RC: [Sonríen] De momento, los vecinos no se quejan. Damos un rollito nuevo al barrio.

He oido que queréis dar rollitos nuevos a otros barrios cercanos.

RC: [Ríen] Se habló en un momento de invadir otras plazas. De “expandir el imperio”. En su momento lo pensamos, pero conlleva muchísimo trabajo. Y, además, no estamos solas. Hay muchísima gente detrás: están los permisos, la gente con la que trabajas, la comunicación... ¡Y menos mal que nosotras somos diseñadoras! Belén se encarga de crear toda la imagen corporativa.

Sin embargo sí que habéis dado un “nuevo rollo” al Museo ABC con la organización de Ilustrísima. La tercera planta del edificio ha servido durante varios días de Diciembre como mercado de dibujo e ilustración, además de albergar varias actividades paralelas vinculadas al campo. Realmente parece respirarse la esencia del Dosde Market, pero dentro de un museo.

RC: Sí. Conocíamos a Inma [Inmaculada Corcho] la directora del Museo ABC. Era fan lo que hacíamos en la tienda y conoció también el Dosde Market. El concepto le atrajo y tras varias reuniones acabó surgiendo la idea: hacer un mercado dentro del museo. Destinado, por supuesto, a la ilustración, pero manteniendo la misma idea.

Cobrando otra dimensión muy distinta. Ahora parece un salto lógico, la perfecta aplicación de la idea del Dosde Market, pero no debía de resultar tan obvio cuando se os planteó la idea.

RC: Íbamos con mucho miedo. Contaban con nosotras para organizar algo en lo que tampoco teníamos mucha experiencia Es

un museo nuevo, con poca trayectoria, pero que está empezando a definirse. Resulta muy gratificante que lo haga con una actividad que tú le propones.

BI: Sabíamos hacer el Dosde Market y tuvimos que adaptarlo, darle *una vuelta de tuerca*. Y surgió la duda: ¿esto funcionará o no funcionará? Quizás en un museo hay que *cambiar el chip* completamente. Pero la verdad es que funcionó. Y muy bien.

Y eso que dista mucho trabajar con diseñadores gráficos a hacerlo con ilustradores.

RC: Una de las conclusiones que hemos sacado de esta primera edición es que el ilustrador está acostumbrado a trabajar solo en su estudio. Se encuentra ligado al trabajo para una editorial. Pero el concepto de mostrar la obra en un formato vendible es algo que han agradecido mucho. Extraerla de la publicación, exponerla y venderla.

No sólo eso, sino que la feria ha logrado aunar a ilustradores consagrados y nòveles. Se han dado cita en un mismo espacio Javier Olivares, Fernando Vicente o el creador de las ilustraciones de Manolito Gafotas, Emilio Urberuaga, junto a recién licenciados en Bellas Artes. ¿Ha sido una convivencia interesante?

BI: Buenísima, con un trato siempre muy cercano. Estuvimos los cuatro días constantemente en contacto con ellos, compartiendo todo y viéndoles trabajar. Fue una experiencia muy enriquecedora y todo quedó realmente unificado: no hubo separación entre unos y otros, entre los de más y menos experiencia.

RC: El ambiente era perfecto. Casi parecíamos una familia.

BI: El funcionamiento de un mercado es así. No expongo la obra

y me voy sino que durante cuatro días los artistas se mantienen ahí. Era otro reclamo para el público: no sólo es posible comprar obra sino también hablar con cada ilustrador. Ellos estaban encantados de atender a todo el mundo.

Llegasteis a cerrar un telediario de difusión nacional. ¿Se nota mucho el respaldo de una institución como el Museo ABC?

BI: Hay un antes y un después. Con el Dosde Market ni siquiera podíamos imaginarnos algo así a nivel publicitario.

La simbiosis organizativa con el museo ha sido perfecta.

BI: Ha sido un trabajo conjunto con los responsables de actividades del museo desde el principio. Se han repartido tareas, obviamente: nosotras hemos aportado la organización o la parte de comunicación pero la selección de los artistas o las cuestiones logísticas se han hecho de forma coordinada.

RC: Hemos aprendido muchísimo. Por ambas partes.

Algo verdaderamente interesante de Ilustrísima es que además de una convivencia entre profesionales con más y menos recorrido existía también una gran diversidad de precios. No existiendo quizás un público definido para comprar tanta variedad ¿Acabó resultando rentable el encuentro a nivel económico?

[Con seguridad tras pensarla un momento] **RC:** Sabemos de gente que vendió mucho. Depende del público que va, pero por lo general se vendió. Los artistas se fueron muy contentos. Además, surgieron colaboraciones: entre ellos, con editoriales...

¿Habrá entonces una segunda edición?

[Sonríen] **RC:**Sí.

BI: La estamos preparando ya [ríen] Esta segunda vez será más fácil porque ya ha existido. El evento ya ha tenido una primera prueba de fuego y los artistas conocen su funcionamiento. Y aquellos que no han acudido a esta edición la tienen como precedente para hacerse una idea.

Os espera mucho trabajo. ¿Resulta difícil organizar este tipo de eventos? ¿Es complicado el trabajo del gestor y más desde una perspectiva freelance?

RC: Es agotador. Ocasionalmente mucho estrés: visualizas la idea, te coordinas con el museo, encargas stands y después de todo eso todavía te queda la reunión con los seleccionados o la planificación de las actividades.

BI:Y luego cada artista te va preguntando dudas ¿Y esto cómo se hace? ¿Cómo preparo mi obra? ¿De qué forma debo disponerla? ¿Por qué?

RC:Además nosotras nos resulta muy importante el trato cercano con la gente con la que trabajamos. Somos muy empáticas y nos complicamos un poco la vida.

Trabajando con tantas personas puede ser un objetivo verdaderamente difícil.

BI:Sí, pero al final aprendemos y seguimos hacia adelante con todo: ilustrísima ha sido un gran paso con respecto al Dosde Market.

RC:Luego vuelves a encontrarte a los artistas y que te

recuerden con cariño es algo muy bonito.

Hay que trabajar duro pero el balance acaba resultando siempre positivo.

RC:Sí, la organización de eventos tiene un poco de masoquismo: sufres, pero en el fondo te gusta.