

Exposición «Fragments de un Todo», de Pablo Morales

La exposición inaugural de la Sala de Exposiciones del Colegio La Salle F. Gran Vía se basa en varias obras del escultor y diseñador gráfico Pablo Morales, que, a pesar de su juventud (veintiséis años), ostenta en su particular *currículum* haber participado en sendas muestras de carácter internacional *Open Art Fair*(Utrecht, Holanda, 2010) o *La huella del Sonido*, (Gaillac, Francia, 2010), así como haber obtenido varios galardones a nivel nacional.

Los trabajos que tenemos la oportunidad de contemplar plantean un concepto plástico, a pesar de ser esculturas, esencialmente bidimensional; están pensadas para ser colgadas de la pared, aportando una pauta nueva en el quehacer de este artista, que hasta ahora había practicado una obra caracterizada por la presencia del volumen, es decir, el predominio de las tres dimensiones, lo que permitía rodear enteramente las piezas, apareciendo sostenidas por el preceptivo pedestal. No obstante, sí que es cierto que, aun en estos casos, observamos una cierta tendencia a bidimensionalizar la pieza escultórica, en la que parece predominar una visión frontal ideal para el espectador, tal como pudimos comprobar en el trabajo que presentó para la exposición *Arte para un Compromiso*, celebrada el verano pasado en la Sala del Cuarto Espacio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza.

Sus obras están compuestas de figuras geométricas simples, definidas, en algunos casos, a partir de un módulo cuadrangular que determina paralelepípedos que otorgan, a su vez, un mayor grosor a los elementos, más contundencia, aunque la impresión general es de bastante ligereza. También está presente el círculo y la esfera, la curva, que ofrece una

ruptura más dinámica al carácter ortogonal predominante. Regularidad, proporción, ritmo contenido y armonía son nociones que podemos apreciar con su visionado, cualidades que se asocian con la música, como el artista ha buscado conscientemente en otros trabajos a lo largo de su trayectoria, aflorando una sugerente interrelación de implicaciones sinestésicas: la vista y el oído confluyen en una comunión de formas rítmicamente modeladas y sonidos latentes, como propusiera el artista venezolano Jesús Rafael Soto, entre otros muchos que han trabajado sobre estas relaciones.

También se materializa la idea de trazo (casi un auténtico estilema del autor, por la abundante presencia en el conjunto de su obra), de forma fluctuante en el espacio, de perfiles y extremos profundamente agudos, que encabalga y conduce la atención hacia los dos términos de la composición. Trazo a modo de gesto expresionista, de pincelada en el espacio, como si se tratara de pura caligrafía de procedencia oriental. Ciertamente, estos trabajos adquieren resonancias cercanas al ascetismo zen, y como un jardín o un poema *haiku*, son de una pureza reduccionista que a nadie deja indiferente.

Simplicidad y economía de medios, correspondencia entre materia y espacio, factor último que también desempeña un papel determinante desde el punto de vista plástico, de completamiento, integrándose en el conjunto, o de separación, asumiendo identidad propia como vacío.

Asume así el artista una de las constantes y más fructíferas preocupaciones de la escultura contemporánea. En este sentido, no oculta deudas con las aportaciones de la tradición en este campo creativo: desde el geometrismo propio de los constructivistas, hasta la concreción de sus continuadores y herederos, los minimalistas (nos vienen a la mente nombres como Carl André), por no hablar de la experimentación y combinación de los materiales (hierro oxidado que da a las piezas una calidad cromática a partir del degradado, junto a

la madera y el acero pulido), así como el énfasis en la geometría más simple que desarrolla el movimiento *Pintura-Pintura* (Gonzalo Tena o José Manuel Broto, etc.).

Se trata, en suma, de un conjunto de bastante homogeneidad, que nos presenta un concienzudo estudio sobre la forma, y que, en sintonía con su reduccionismo y ausencia de cualquier elemento descriptivo, se orienta más hacia la connotación que a la denotación.

De Venecia y un compañero pintor: Escalinatas, puentes y *graffiti* en los muros

Un largo caminar cercano al artista facilita considerablemente la lectura de su obra y permite situarla en sus coordenadas de espacio, tiempo y preferencias. Como sucede a quien escribe con el proceso personal y creativo de Vicente Villarrocha. A quien trato y sigo desde los comienzos, con una etapa inicial tan valiosa como la de su actividad en Algarada, uno de los grupos clave de nuestra impagable vanguardia de los setenta. Entre sus constantes, por lo menos en las exposiciones más recientes, se halla la de elegir un compañero de viaje y un lugar específico. Así lo recuerdo desde “Manzoni en Giverny” y en varios otros casos. Esta vez se trata de Cy Twombly y de Venecia. A la que Villarrocha ama sin medida desde el principio de sus tiempos, puesto que, para sus ojos, nada hay más promotor de la pintura en el universo mundo. Poco le cuesta convencernos.

El estadounidense Cy Twombly sitúa en la generación de Jasper Johns, aunque nunca se sujetase a la auténtica atmósfera Pop.

Difícil de encuadrar, su más libre quehacer arranca del expresionismo abstracto y también se ha relacionado con la abstracción postpictórica. Gillo Dorfles lo acerca al signo por las "escrituras" pseudoingenuas cuyo eco recogen los "graffiti" de esta exposición. Establecido en Italia, en Roma, participó en la Bienal de Venecia de 1964. Esta ciudad, que seduce a Villarrocha, suministra con su luz y gama el tema global. Del que entre los cuadros mayores -que no son muchos- los de puentes vuelven sobre motivos anteriores, mientras que los de escalinatas cursan con una contrapartida de volumen real en las estanterías manipuladas. Que contribuyen al particular montaje.

Porque Villarrocha no ha querido ofrecer una muestra convencional. Acompaña objetos, como dichas estanterías o el sombrero escayolado de ascendencia Pop. Se trata de una propuesta intelectual y hasta diría, sin perjuicio de las prioridades visuales, literaria, subrayada por la enriquecedora poética de Ángel Pestíme en el catálogo. Un agrupamiento triple, en el centro, nos la explica por si fuera necesario. Se unen el retrato de Cy -con el nombre escrito, por cierto, en la pared-, el pabellón veneciano -o su reverso- y la "Fondamenta Twombly", título que en su primer término -lo tomo en la acepción de orilla practicable- nos habla de los muros venecianos que entornan los canales, que delimitan las aguas más o menos profundas, misteriosas y omnipresentes, aunque no siempre se vean.

Damos paso así al que quizá suponga hoy un bloque capital, las inscripciones murales, en las que conviven el lenguaje plástico y el escrito, con desarrollo informal -o de calidades, si se quiere- en el fondo, que acoge los "graffiti" de la vertiente sínica antes apuntada. Leeremos referencias a la "grappa", al "fumo", a la bebida "senza zuccherini" o al "acqua alta". Claro que el conjunto no se limita a las piezas mayores. Suma multitud de formatos pequeños, bastantes de los cuales calificaríamos de bocetos, incluso los reflejos vedutistas, a los que se añaden las presentaciones con las tijeras. Hay una insistente mención de técnicas, acaso para

recordarnos la indiscutible profesionalidad. Todo lo cual configura una exposición lejos de cauces habituales, compleja, atractiva, inteligente y conocedora.

Vicky Méndiz, Premio AACa 2011 al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que ha destacado por su proyección artística.

P. ¿Qué significa para ti recibir premios como éste, que procede del ámbito de la crítica de arte?

R. Recibir el premio que otorga AACa es grato e ilusionante, y a la vez es un reconocimiento de calidad al trabajo que he realizado hasta ahora. Para cualquier artista joven estos premios son un impulso para el desarrollo de futuros proyectos.

P. Hablemos de tu obra. ¿Qué referencias filosóficas, literarias y artísticas son fundamentales en tu trabajo?

R. A nivel filosófico me nutro de las fuentes del conocimiento que nos han legado el Yoga, el Taoísmo y el Budismo.

Por nombrar sólo algunos de los artistas que me interesan en este momento destacaría a Louise Bourgeois, Javier Vallhonrat o las diferentes propuestas de las fotógrafas de la Escuela de Helsinki.

Me fascinan los libros sobre fotógrafas/os japoneses, que admiro por su conexión con el mundo onírico y el trabajo con la memoria como Rinko Kawauchi, Yamamoto Masao o Isiuchi Miyako.

Las referencias cinematográficas y literarias son igualmente importantes en mi trabajo, como el proyecto que llevaré a cabo junto con la japonesa Shino Hisano sobre el libro de Haruki Murakami *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* y que podrá verse en Zaragoza a principios de 2012.

P. ¿Por qué trabajas en proyectos cerrados? ¿Qué método sigues para elaborar tus proyectos?

R. Necesito acotar y poner límites a mis ideas. Los proyectos me ayudan a delimitar y depositar toda la energía en una misma dirección.

Siempre hago una labor de investigación previa, bocetos, localización, realización de las imágenes, edición y montaje.

P. Podría decirse que la clave de tu obra es el deleite en la esencia efímera de la existencia, el mono-no-aware del Budismo. ¿De dónde viene tu interés por esa cotidianeidad evanescente, por la fragilidad del ser humano y por la muerte?

R. Creo que estos son temas que están presentes en mi trabajo, aunque las claves son más complejas. Además del mono-no-aware están presentes otros temas como la identidad, la familia, los límites entre lo onírico y lo real y la memoria y el tiempo.

Mi temprano descubrimiento de la mortalidad, y de la incertidumbre que genera, me ha llevado a contestar a través de la fotografía preguntas sin resolver sobre la muerte, el dolor y el misterio que la envuelve.

P. A pesar de la apariencia espontánea y directa de tus fotografías, casi podría decirse que prosaica, en ellas se aprecia un halo poético. ¿Cómo explicas esta paradoja?

R. Es un hecho que la fotografía es un medio artístico que está intrínsecamente relacionado con la realidad, porque parte de una imagen tomada de ella. A mí me interesa su capacidad de simbolización, de autoconocimiento, de proyección del interior del artista en una realidad que aparentemente es ajena y la posibilidad de generar horizontes imaginarios a través de ella o en diálogo con otros lenguajes artísticos.

P. ¿Podemos encontrar tintes autobiográficos en tus fotografías?

R. Sí. En mis fotografías proyecto y descubro parte de mi mundo interior.

P. Tres son los grandes proyectos de tu producción artística. Defíneme en una frase la esencia de cada uno de ellos: *Kokoro* (2009), *Memento mori* (2010) -a pesar de que esté todavía en proceso- y *Cosas que perduran* (2011).

R. *Kokoro*. La melancolía y el silencio en lo cotidiano.

Memento mori. Búsqueda del misterio de los ciclos vida-muerte-vida a través de la soledad y el recuerdo.

Cosas que perduran. Reflexión sobre la memoria y el tiempo, la muerte y el dolor.

P. ¿Cómo nace el proyecto editorial de 2011 *Silencio enterrado*?

R. Nace de una necesidad por parte de la Asociación de Familiares y Amigos de Asesinados y Fusilados en la fosa común de Magallón de tener un recuerdo-homenaje a la vida de estas personas.

P. *Silencio enterrado* es un canto a la recuperación de la memoria, necesidad para un país que continúa sin curar y cerrar heridas. ¿Qué vivencia personal destacarías de la elaboración durante nueve meses de este proyecto? ¿Qué testimonio te impactó especialmente?

R. Para mí fue un enfrentamiento directo con el tema de la muerte, un tema fundamental que nos afecta a todos los seres humanos. Lo viví como un proyecto terapéutico, tanto para mí como para alguna de las personas que participaron en él, sobre todo los hijos que vivieron directamente la pérdida dramática de sus padres.

P. En 2007 recibiste la Beca del Ayuntamiento de Zaragoza y CAI para la Producción de Obra que te permitió viajar a Japón y disfrutar de una estancia en el InterCross Creative Center de Sapporo, experiencia de la que nacería *Kokoro*. ¿Qué supuso en lo personal y en lo profesional este primer viaje a Oriente? ¿Qué queda de Japón y del espíritu oriental en tu obra más reciente, *Cosas que perduran*?

R. Fue la realización de un viaje con el que había soñado desde niña, un encuentro con un mundo en el que me encontraba con una gran familiaridad y seguridad. Supuso conocer a un gran número de artistas que me brindaron la posibilidad de introducirme en su cultura, su vida, sus rituales desde dentro y de seguir avanzando.

En *Cosas que perduran* estuvieron presentes la interiorización de las entrevistas y recuerdos, el trabajo no sólo con la mente sino también a través de la conciencia del cuerpo y las sensaciones, también el trabajo meticoloso y de ritual con el que fotografié los objetos.

P. **Fotografías e investigas. La Beca de Investigación María Serrate del CDAN de Huesca (2011-2012) te está permitiendo continuar tus indagaciones en torno al misterio de lo cotidiano y la relación entre fotografía e inconsciente. Háblanos de este proyecto.**

R. Para mí en la investigación artística la parte teórica y la praxis están estrechamente unidas. Estoy avanzando en el conocimiento de estos temas desde la psicología y la teoría del arte, y además estoy elaborando una nueva serie de

fotografías que acompañan este trabajo. Para ello, cuento con el apoyo y la dedicación de dos entrenadores de elite, Pedro Vicente Mullor y Javier Vallhonrat.

P. Desde comienzos de los años noventa del pasado siglo, el 70% de licenciados en Bellas Artes en España son mujeres. Sin embargo, en los últimos años la representación de la mujer artista en el mercado del arte español no ha experimentado la mejora deseada, ya que mientras en ARCO 1982 sólo el 4% fueron mujeres artistas, en ARCO 2011 las artistas españolas han supuesto un 7% y las artistas extranjeras un 22%. Las cifras no engañan: no se está respetando el Artículo 26 de la Ley de Igualdad que defiende la igualdad en el ámbito de la producción artística e intelectual. ¿Son insuficientes las medidas asumidas desde las instituciones para alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres en el plano de la creación y la difusión artísticas? ¿Cuál es la situación actual de la mujer artista en el panorama cultural, según tu propia experiencia?

R. Como indican los datos sobre la situación de las profesionales en el sector de las artes visuales queda mucho trabajo desde las instituciones y desde la sociedad para garantizar la Ley de Igualdad y que el número de mujeres iguale al de hombres.

En España todavía existen ámbitos como es el de la fotografía donde la presencia de hombres en exposiciones, conferencias, etc., supera al de las mujeres. Me gustaría que esta situación cambiase.

P. ¿El arte tiene género o sólo conciencia?

R. El arte realizado por mujeres tiene su impronta, sus deseos, sus miedos, obsesiones, etc. También entiendo y creo que yo hago un arte de mujer porque lo soy y así me siento. Aunque a veces trato temas universales.

P. Para terminar la entrevista, mencióname a un/una artista

que te parezca interesante reivindicar.

R. Mis primeras vinculaciones con el arte fueron a través de mi tío, Carmelo Méndiz. En su estudio desde niña pasaba horas observando sus pinturas, dibujos, esculturas, libros. Me sentía feliz, como en una burbuja donde podía jugar y sentirme segura. Creo que estas primeras experiencias fueron fundamentales para que me interesara el mundo del arte.

P. Y ¿una fotografía tuya de la que guardes un recuerdo especial?

R. Hay fotografías que me sorprenden por lo reveladoras que son. Recuerdo una fotografía en blanco y negro tomada con una cámara analógica hace algunos años. Cuando tuve la imagen en papel ante mis ojos, reconocí un gato y su sombra. Lo mejor fue descubrir que la sombra tenía más presencia, más poder evocador dentro de la imagen. Que había otra realidad más profunda debajo de la superficie aparente de las cosas.

□On the Edge□: Reinventando la Torre de Babel

My artwork is about imaging my world around me. The styles vary, depending on the landscapes and influences I experience. I don't necessarily realistically depict a place or the people within the space, but concentrate on capturing the essence and feelings of the landscape or the scene. I believe in immersing myself in different landscapes and countries and my paintings are reflections of my experiences within these said spaces.

El arte prueba una vez más su inagotable capacidad de reinvencción y disfruta de lo positivo de las tendencias globalizadoras para ofrecer un panorama de compenetración, de unión y de contrastes en un mismo espacio. Se impulsa, de este modo, un *feedback* muy enriquecedor entre obras, conceptos e ideas, percepciones de lo artístico y, asimismo, entre los artistas, con sus culturas, conectados con su historia y con sus historias a cuestas. El todo se vuelca en un caos organizado, un diálogo multiplicado, amplificado, armónico, que nos anima a pensar que la coexistencia no sólo es posible, sino deseable.

En esta **cuarta edición** de la “**Mostra D’Arte Internazionale**”, la **Galleria De’Marchi** prueba con éxito que esta integración es fructífera y preciosa en el campo de la plástica.

La comisaria, **Paola Trevisan**, ha logrado concitar las miradas de unos ochenta artistas de las más variadas partes del mundo, materializadas en forma de cuatro pequeños *échantillons* de 20 x 20 centímetros cada uno, por parte de cada artista, como fragmentos que se ensamblan para construir una nueva Torre de Babel sólida y segura.

El único condicionamiento propuesto en estos encargos era ajustarse al título de la muestra – en inglés, con una clara voluntad de internacionalización – y el tamaño de los trabajos presentados.

Las obras se han expuesto siguiendo una organización geométrica y modular, de manera que cada realización se crece en su contraste positivo dentro del conjunto, pues conserva su

propio valor pero se optimiza más si cabe su potencial comunicador. Es más, la totalidad funciona como una gran obra realizada por diversas manos, un gran tapiz donde se entrelazan concepciones diversas pero no antagónicas. Se genera así una opción de ensamblaje perfecto, traducción cotidiana de las conexiones en redes, donde se establecen enlaces que en ocasiones son aleatorios, pero tienden nuevos puentes de comunicación.

En este sentido, cada pieza funciona como una realidad acotada, pero con la capacidad de extenderse más allá de sus límites, de formar series, conjuntos, pasos de baile, universos abstractos o figurados, no importa.

Incluso, algunos artistas forman una unidad activa con su propia obra, prolongándola en sí mismos. Éste es el caso de **Harold Cueva Vásquez**, que acude a la inauguración con su ropa pintada como parte de su concepto del hecho artístico, un reflejo del eterno retorno del pensamiento, que se manifiesta en el soporte y regresa al emisor como un mecanismo de retroalimentación. El arte se funde con la vida y se confunde en ella.

Son ejemplos de que el criterio es tan abierto y versátil como debe serlo el propio producto artístico, así algunos autores como **Pamela Smith Drewit** – con sus esculturas organicistas –, o **Mikael Liljeqvist** –con su talla en madera y bronce–, aportan variaciones que se alejan del soporte bidimensional, pero mantienen el formato general.

También se introducen numerosas posibilidades en lo que a técnicas se refiere. Desde las más clásicas y abundantes aquí, como la acuarela, el óleo o el acrílico sobre lienzo, con más o menos texturas, hasta la original incorporación de procesos digitales y analógicos, a manos de **Andrea Kuritko**, **Sandra McArthur** o **Saskia Visser**. Sin embargo, cualquiera que sea el medio empleado, la creatividad y la personalidad están latentes en cada pieza.

Los modos de representación también son de lo más diferenciado. Desde los guiños *naïf* explícitos en los ejemplos de **Daisy Dahl** o **Meredith Gaston**, a las abstracciones matéricas en **Michael Cababe**, **Richard Heitz**, o **Inge Thogersen**, líricas como en **Naqiba Bergefurt**, **Petra Hemelrijk** o **Joy Moore**. Por supuesto abundan las técnicas mixtas, en madera trabajada por **Elaine Alibrandi** o por **Ethel Denner** o poliestireno por parte de **Cor Fafiani**, o el caso de las figuritas en arcilla sobre panel en el trabajo de **Anna Vranckx**. Además hay una gran presencia de propuestas paisajísticas en **Gerry Knight**, **Josephine Josephsen** o **Rebecca Rath**, y figurativas, sobre todo como un pretendido homenaje al gran artista bolonés Giorgio Morandi, evidente en los aportes de **Jim Cobb**. Una propuesta también muy llamativa, es la que nos trae **Bernard Teilig**, quien mediante técnica mixta y collage, elabora llamativos montajes de los rostros de algunos de los protagonistas políticos del momento, Obama-Gadafi, Merkel-Sarkozy, en un juego crítico que rezuma hilaridad.

Al contemplar la instalación en su aspecto global, es como una explosión de formas y colores, que van concretizándose obra tras obra, pequeñas, intermitentes y organizadas.

La diversidad de lenguajes reunidos es tan variada en lo plástico como en el repertorio de nacionalidades representadas, que abarcan los cinco continentes.

Para la selección: *il criterio di scelta primario è la qualità artistica dell'autore a cui sempre corrisponde anche grande creatività e gioia nel fare arte* (dice Paola Trevisán, en entrevista con la autora).

En este sentido, la propia **inauguración** se convirtió en la **obra artística suprema**, pues en ella se entremezclaban ideas, vivencias y personalidades de lo más dispar; los creadores y sus productos en plena interacción. Una Torre de Babel reinventada, redescubierta, donde latía el deseo de entenderse entre todos sus miembros, en cualquier modalidad de cualquier

lenguaje.

[\[1\]](#)Ver catálogo de artistas y obras de la exposición en: TREVISAN, Paola, *On the Edge. Mostra d'Arte Internazionale*, Bologna, 2011. (p. 50)

Una «guerrilla» italiana celebra el 150 aniversario del Risorgimento

La historia del **Arte Povera** es indissociable de la ciudad de **Bologna**. Y esta coyuntura se pone de manifiesto en el **Museo d'Arte Moderna** (MAMbo) como escenario escogido para esta manifestación cultural que, junto con el **Futurismo** o la **PinturaMetafísica** – en el marco de las vanguardias históricas – suponen el sello artístico más genuinamente italiano y más profusamente internacional de la contemporaneidad.

MAMbo, PRIMEROS COMPASES

La idea de generar el MAMbo tiene su origen en la **Galleria d'Arte Moderna di Bologna** (GAM). La Galleria fue erigida en los años setenta del pasado siglo por el artista

Leone Pancaldi[\[1\]](#) para atesorar unas cinco mil obras de arte; de entre ellas, las correspondientes a la historia del arte italiano desde la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, formarán el grueso de la colección permanente del futuro Museo d'Arte Moderna.

El MAMbo fue inaugurado en mayo de 2007, y es una parte esencial de la **IstituzioneGalleriad'Arte Moderna di Bologna** – que comprende el Museo Morandi (en el Palazzo d'Accursio) junto a la Casa donde vivió este genial artista[\[2\]](#), la Villa delle Rose (para exposiciones temporales de arte contemporáneo) y el Museo per la Memoria di Ustica[\[3\]](#)

-.

A RITMO DE MAMbo

El edificio escogido para atesorar la colección de obras plásticas que integrará el MAMbo será un antiguo **horno de pan**, que data de **1915**. Esta panificadora fue erigida por iniciativa del alcalde del PSI **Francesco Zanardi** – cuyo lema era precisamente “pane e alfabeto” – para solucionar los problemas de abastecimiento que sufrió Bologna durante la Primera Guerra Mundial. Desde este momento, la construcción fue escenario de diversas ampliaciones y cambios de función, hasta seleccionarla como emplazamiento para el actual Museo d'Arte Moderna di Bologna, ya a mediados de la década de 1990.

Las sucesivas intervenciones que se operaron en la construcción siempre tuvieron en cuenta el respeto por lo preexistente (se ha conservado la sala con las chimeneas de la vieja panificadora, las arcadas decoradas y los capiteles con ornamentos de espigas de trigo). En principio, el diseño del Museo fue planteado por el prestigioso arquitecto y teórico

milanés **Aldo Rossi**, aunque finalmente fue el **Ayuntamiento de Bologna** en colaboración con el **Estudio de Arquitectura "Arassociati"**[\[4\]](#) de Milán, quienes se ocuparán de este proyecto, entre los años **2000** y **2007**.

Su **estructura interna** mantiene un esquema de organización muy habitual en las instituciones museísticas internacionales: con un nivel para la exposición temporal y otro para la permanente, una planta que alberga la parte documental de biblioteca y hemeroteca, y otra superior para las oficinas y las obras en depósito, además de un subterráneo donde se sitúan la sala de conferencias y los proyectos educativos. Cuenta con tienda y librería, restaurante, y un buen soporte para la sección audiovisual.

El **espacio interior** está marcado por la asepsia, según la tendencia expositiva del *white box*, con amplias salas diáfanas de muros blancos, bien iluminadas. Aunque las estancias son muy neutras en apariencia, están animadas por las huellas visibles del edificio impulsado por Zanardi, en una tendencia progresista y humanizadora que buscaba la integración de elementos artísticos en la arquitectura industrial, para mejorar así las condiciones del trabajador en el ambiente laboral, donde se desarrollaba una buena parte del tiempo de su vida.

EL MAMbo PASO A PASO

En cuanto a **la orientación y las líneas directrices** del MAMbo, el criterio fundamental es el apoyo a lo más actual, al presente, a la innovación cultural, la investigación y la experimentación. Y esto se hace patente a través de cuatro grandes bloques expositivos, establecidos según un criterio sobre todo temático.

Una primera sección es “**Arte e ideología**”, con una obra emblemática como es “*Funerali di Togliatti*”, de **Renato Guttuso**, en una línea de arte social que liga estrechamente con la ciudad de Bologna, donde el PCI y las tendencias de izquierdas y antifascistas siempre han contado con una importante presencia. Asimismo se incluyen piezas relevantes relacionadas con el **graffiti**, el **cómic** y otras derivaciones de **arte de masas**, que reflejan la apertura e influencia del ámbito anglosajón en el arte italiano más reciente. No podían faltar, en sintonía con esta estética, las diversas interpretaciones italianas del **Arte Pop**[\[51\]](#), variadas sobre todo en cuanto a medios expresivos, pues el compromiso político despunta como un factor de primer orden que se convierte en su denominador común. En una vertiente más individual, aparece representado el diseño en la personalidad del **Dino Gavina** – quien marcó las pautas de lo que será el **“Italian Style”**-, fundamental en cuanto a la unión creativa de arte e industria aplicados al diseño del espacio cotidiano. También el **arte cinético y programado** tienen un papel de relevancia aquí en cuanto a la introducción de aspectos de la tecnología en las realizaciones artísticas, y que en Italia encontraron un potente apoyo teórico en personalidades como Umberto Eco –quien fue, además, Catedrático de Semiótica de la Universidad de Bologna-.

Otra de las secciones es “**Arte astratta e informale**”, con un amplio abanico de representantes y de direcciones de análisis, desde el formalismo de trasfondo marxista de los firmantes del manifiesto *Forma 1* (1947), hasta la pintura mecánica e industrial de Pinot Gallizio, o las obras en combustión de Alberto Burri, quien también cultivó la vertiente matérica más abstracta.

Con un criterio muy particular, tenemos una nueva

sección, “**Per una Storia Della GAM (1968-2008)**”, donde se concitan los movimientos más señeros de este período: el “Arte Povera” – del que hablaremos más adelante –, o un apartado titulado “Corpo e Azione” – muy ligado a la celebración de la “Settimana Internazionale delle Performance”, que ha reunido a artistas de la talla de Marina Abramovic y Ulay, o Hermann Nitsch, y que luego se ha ampliado en un criterio más interdisciplinar, con sesiones dedicadas a la danza, al videoarte y otros. Y un apéndice centrado en la Transvanguardia italiana, con autores como Mimmo Palladino o Enzo Cucchi.

Y, por fin, un último espacio donde se refleja la voluntad del MAMbo de ser un ente volcado al diálogo con el presente más inmediato. En “**Focus on Contemporary Italian Art**”, se reúnen obras de los artistas activos en las últimas dos décadas. Así, el arte se hace en el museo como un proceso coetáneo, paralelo a la vida y dentro de ella.

[\[1\]](#)Leone Pancaldi (Bologna, 1915-1995) fue un artista y arquitecto racionalista, que realizó la sede de la GAM, en el distrito Fiera, entre 1970-1975. Dicho edificio se corresponde hoy con la llamada Salla Maggiore (integrada en el Palazzo della Cultura e dei Congressi) pues no fue mantenido como sede del MAMbo, que se ubicará en el distrito de la Manifattura delle Arti como parte de una operación de recuperación de dicho sector de la ciudad, en sintonía con la Cineteca o la Facultad de Ciencias de la Comunicación (cuyo edificio es una antigua manufactura de tabacos rehabilitada y refuncionalizada).

[\[2\]](#)Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) fue un pintor y grabador muy vinculado a su país y al devenir de su arte. Desde sus contactos con el Futurismo, o los espacios

metafísicos de Giorgio De Chirico, hasta los guiños puntuales al Novecentismo. Sin embargo, si hubo un elemento que mantuvo un peso decisivo en la configuración de su estilo, fue el tratamiento del espacio pictórico de Cézanne, asociado a los objetos del entorno cotidiano como el tema más emblemático cultivado por Morandi.

[3] Centro dedicado a las víctimas de la tragedia aérea acaecida en 1980 en un vuelo Bologna-Palermo. Fruto de la acción de los familiares de las víctimas, los fragmentos del avión – un DC9 Itavia, que explotó a la altura de la ciudad de Ustica, sin dejar supervivientes –, fueron recuperados y ensamblados para exponerlos públicamente junto a una instalación del artista Christian Boltansky en memoria de todos los fallecidos.

[4] Dicho estudio de arquitectos ya realizó con anterioridad la renovación del área del antiguo matadero de Bologna, entre 1998 y 2003. En este entorno se encuentra la Cineteca.

[5] El Pop italiano se nutre de representantes de muy variado signo, todos ellos presentan un talante crítico hacia el clima de bonanza económica que también se respiraba en Italia. Los medios técnicos serán diversos y en plena conexión con los empleados en el resto del mundo industrializado: desde el *décollage* de Mimmo Rotella, la utilización del lenguaje característico del mundo del consumo, códigos del ámbito de la publicidad y los *mass media*, como realizan muchos de los representantes de la “Scuola di Piazza del Popolo”, como Mario Schifano, Pino Pascali, o Janis Kounellis.



“ARTE POVERA 1968”. EXPOSICIÓN TEMPORAL.

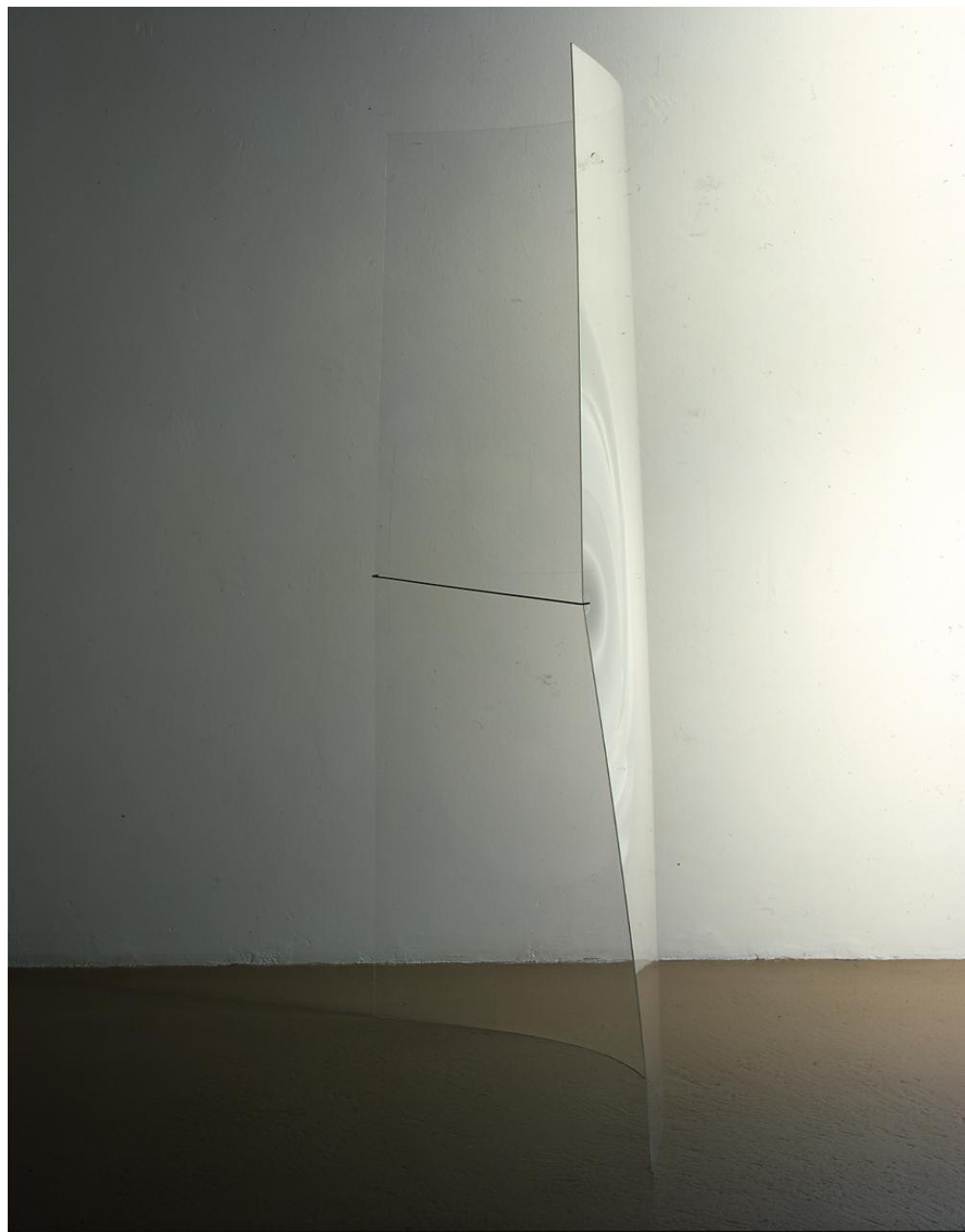
(Museo d’Arte Moderna de Bologna, 24.IX–26.XII 2011)

Yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y lo importante es precisamente no cristalizar estas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas en función de nuestro vivir. Puesto que a todo modo de pensar o de ser debe corresponder un modo de actuar, mis trabajos son verdaderamente la fisificación de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o un evento, etc., no su

experiencia en un nivel de anotación o de signo, o solamente de naturaleza muerta.

Es necesario, por ejemplo, que la energía de una torsión viva con su verdadera fuerza, no viviría desde luego sólo con su forma.

Giovanni Anselmo[\[1\]](#).



Una importante confluencia de causas se han unido para aportar una garantía de calidad a esta muestra. En primer lugar la participación en el comisariado de la misma de **Germano Celant**, reputado crítico y teórico genovés, autor del artículo “Arte povera: appunti per una guerriglia”[\[1\]](#) donde, ya en 1967, se habla por primera vez de este término y donde ofrece ciertos códigos para su comprensión –. También Celant fue quien decretó en 1971 – muy conscientemente – el fin del movimiento en pro de sus individualidades, intentando evitar así que todo este episodio creara escuela y se configurase como una vanguardia sistematizada y, en consecuencia, cerrada.

En segundo lugar, por los **escenarios escogidos**; y es que la muestra de Bologna se integra en un programa global que la asocia con otras exposiciones paralelas en el tiempo[\[2\]](#), y que conectan importantes ciudades e instituciones artísticas de la geografía italiana, todas ellas claves para la eclosión de este movimiento. Naturalmente, este ambicioso proyecto se enmarca en el conjunto de actividades ligadas al 150 aniversario de la Unidad Italiana, el llamado *Risorgimento*.

Otro elemento que hay que considerar, es que el modelo adoptado para la exhibición se inspira en la acontecida en **1968 en la Galleria de' Foscherari de Bologna** –una de las primeras muestras consagradas al Arte povera–; pero fuera de pretender un estudiado *revival*, se traen hasta hoy algunas de las obras presentes entonces para analizar con otra perspectiva los orígenes y las implicaciones del Arte povera, así como su repercusión y valoración.

La **estructura de la exposición** cuenta con secciones documentales, de arte plástico y de audiovisual[\[3\]](#). Una de las primeras salas se dispone a modo de galería de retratos de los

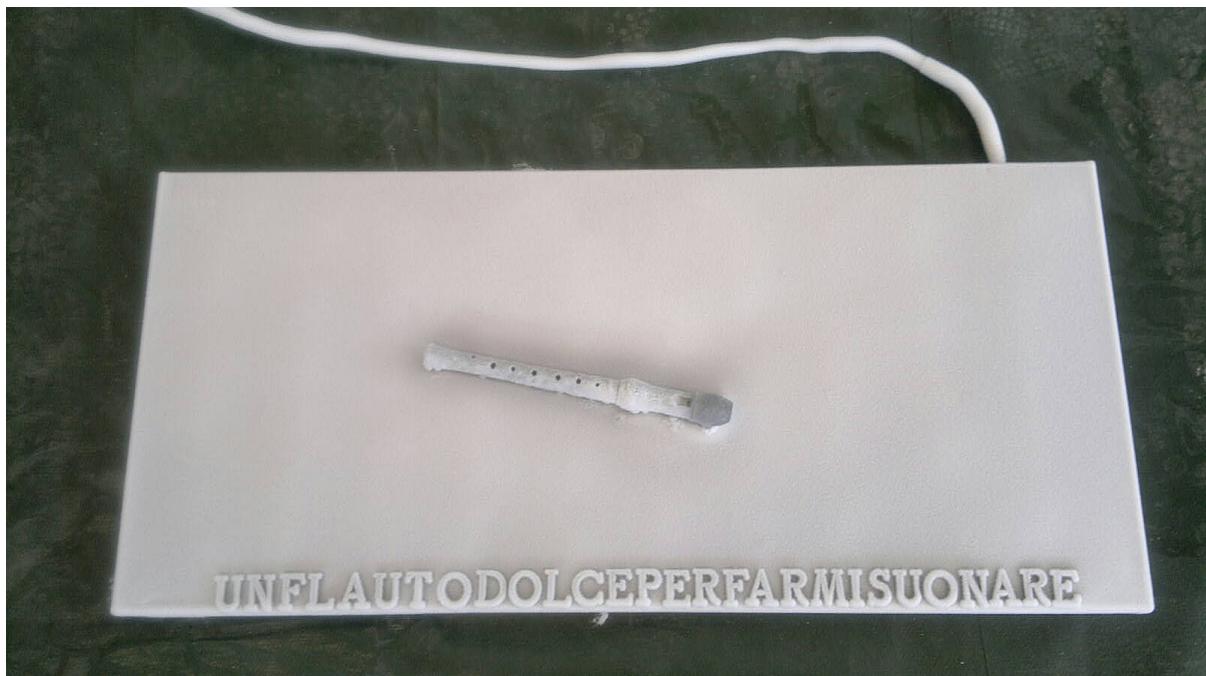
representantes del Povera, realizados entre 1968 y 1986 por el afamado fotógrafo de artistas Paolo Mussat Sartor. La “Sala delle Ciminiere” del Museo, se llena de trabajos de Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Mario y Marisa Merz, Pascali, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini o Zorio. Hay una sección titulada “Bologna 1968”, que reúne la muestra histórica anteriormente citada, con los documentos originales y obras de Boetti, Ceroli, o Piacentino. Junto a ésta, hay una parte dedicada a “I libri secondo l’Arte povera”, que aglutina el grueso de la documentación asociada al movimiento, de gran peso teórico y editorial.

A la hora de situar el Arte povera en una **perspectiva histórica**, debemos entenderlo en el seno de una serie de movimientos – la mayoría contestatarios –, surgidos a finales de la década de 1960, tras la explosión del Arte Pop y el enfriamiento minimalista. Entonces surgirán ciertos movimientos que se alejaban de la preponderancia del objeto como emisario de lo artístico, para abordar este fenómeno desde lenguajes alternativos encaminados a desmaterializar los productos del arte, y a avanzar un paso más en el proceso de superación de los límites tradicionalmente impuestos (incluso prescinden del soporte material, o lo trascienden).

En consecuencia, los materiales utilizados para vehicular estas pretensiones también habían de ser distintos, es más, en ocasiones serán elementos totalmente ajenos a lo habitual artístico, incluso se centran en lo inmaterial, el lenguaje, las acciones y todo proceso de pensamiento^[41]. El interés, en definitiva, se aleja del resultado final, de la obra conclusa, cerrada, para centrarse en el proceso, y entrar así en conexión con el concepto de “**obra abierta**” desarrollado a partir de la obra homónima de **Umberto Eco**. De ahí la importancia del soporte audiovisual para comprender una serie de piezas que se despliegan en el tiempo y en el espacio.

Asimismo, este modo de entender el acto creativo buscaba una respuesta particular en el público, pues no es tanto la reacción concreta hacia un objeto inmutable que, como decimos, nos es dado cerrado, sino hacia una entidad que quiere despertar múltiples percepciones producto de variadas experiencias. Y esto lo consiguen introduciendo variaciones en la obra, que dependen muchas veces de procesos efímeros orgánicos, físico-químicos y otros que hacen de la pieza algo cambiante y azaroso que, hasta cierto punto, el autor puede controlar.

Inoltre, l'avvento di un'arte efimera e temporale, sempre più protesa verso l'evento, se non la piena performance, inevitabilmente fa collassare l'idea di un oggetto permanente che potrà essere studiato nel futuro [5].



En este sentido son ilustrativas las esculturas de Giovanni

Anselmo, que dependen de los procesos de putrefacción de una lechuga para el mantenimiento de su estructura mutable. O, dentro de esta exposición, la pieza presentada por **Calzolari** "Un flauto dolce per farmi suonare" (1968), con un motor refrigerador para controlar el deshielo de los metales. El material pobre, humilde, es elevado a rango divino en la "Venere degli stracci" (1967), de **Michelangelo Pistoletto**, que confronta una estatua clásica de mármol con una montaña de trapos, aportando un matiz irónico y desmitificador. O los juegos de tensiones presentes en potencia en la estructura de plexiglás de **Anselmo**, curvada por una sirga que altera la percepción del espacio y, a su vez, ofrece una percepción de la obra en toda su fuerza concentrada, lo que nos posiciona ante una pieza no-finita. Una intervención espacial nos ofrece también aquí **Marisa Merz**, con "L'Altalena per Bea" (1968), donde a la estructura colgante de hierro y madera, se asocia el poder del símbolo femenino en su asociación geometrizante con el triángulo, base del columpio que, a pesar de los condicionamientos institucionales, contiene el poder de transformar el momento espacio-temporal mediante el desplazamiento.



Quizá estas obras tengan algo de absurdo, pero nos llevan a hacer una reflexión en torno a lo absurdo de la vida misma. Sus protagonistas intentaban abordar el acto creativo como un proceso liberador, que fuera un bálsamo para el artista y para un público condicionados por la posición de los mercados, del capricho político, y los avatares económicos, muy a tono con el ambiente asociado a episodios como el Mayo del 68, que marcaron fundamentalmente la comprensión del mundo, también desde el fenómeno de lo artístico.

Al hilo, destaca la serie de iglúes realizados por **Mario Merz**, donde se contraponen los materiales naturales y

orgánicos con los artificiales e industriales. La propia forma curva, orgánica, se asocia al desarrollo de lo infinito, de la espiral, que enlaza en forma gráfica con la progresión de Fibonacci – que también se exhibe en esta muestra, en neón, y firmada por Merz -. Esta vez, el MAMbo acoge el “Iglú con albero” (1968-1969), donde se contrapone el cristal, con los tubos de hierro, y las ramas de árbol. Cabe citar otro de sus iglús porque hace gala de un talante crítico más explícito, pues lo acompaña de una frase en neón que ilustra la táctica militar del general Giap, militar del Vietcong, lo que debe ser percibido como una conexión directa y comprometida con la realidad más inmediata[\[1\]](#).

Je dois dire que ... mes oeuvres finissent par ne plus être des tableaux, mais des simples projections de la sensibilité moderne[\[2\]](#).

En conclusión, estamos ante una excelente manifestación de un movimiento nacido de su época y ligado a ella, quizá una posible respuesta múltiple, o un pensamiento cristalizado de una actitud de vida que deja de lado los condicionamientos estéticos, y propiamente artísticos – y no sólo en su sentido más tradicional – para generar producciones, expresiones, que hacen del artista un individuo en abierta y crítica conexión con el mundo.



[\[1\]](#)Nos referimos al “Iglú de Giap” (1968, Centre Pompidou, París), donde figura esta frase escrita en letras de neón: “Si el enemigo se concentra pierde terreno, si se dispersa pierde fuerza”, propia de una táctica militar de guerrilla, algo nada casual.

[2] *Debo decir que... mis obras acaban no siendo cuadros, sino simples proyecciones de la sensibilidad moderna* (Traduce la autora), Mario Merz en PISTOI, Mila, "Entretien avec Mario Merz", in *Marcatré*, nº 30-33, avril 1967.

[1] "Arte povera. Appunti per una guerriglia", *Flash Art*, nº 5, Milano, 1967.

El término proviene del llamado "teatro povero", teorizado por el director de teatro polaco Jerzy Grotowski, y hace referencia a la estrategia de reducción de los signos y a la búsqueda de lo primario y lo esencial para restablecer la importancia del hombre frente a la de sus productos.

El término "guerrilla" alude a su posicionamiento radical contra el poder establecido, y las estructuras de dominio político, económico y cultural, además del lingüístico y artístico.

[2] Nos referimos al programa global retrospectivo de "L'Arte povera in Italia", focalizado en instituciones artísticas de Nápoles, Roma, Milán, Turín, Bari, o Bérgamo, con una duración de más de medio año (desde septiembre de 2011 hasta abril de 2012) y que supone un esfuerzo de gran magnitud para la difusión y el entendimiento de este fenómeno artístico tan auténticamente italiano.

[3] Filme documental "Arte povera" (2000), realizado por Beatrice Merz y Sergio Aristti.

[4] No en vano, el propio término "povera" (pobre), se refiere al empleo de materiales de origen humilde, sencillos y frecuentemente desatendidos en su posible valor artístico (en esto recogen la herencia de algunas de las vanguardias históricas). Muchas veces suponen una reacción a lo industrial, a lo tecnológico y al desarrollo caníbal de la ciencia.

[\[5\]](#)Además, la llegada de un arte efímero y temporal, que mira más hacia el evento, cuando no a la plena performance, inevitablemente hace colapsar la idea de un objeto permanente que pueda ser estudiado en el futuro. (Traduce la autora, en CELANT, Germano, "Oltre Arte Povera", en dossier de prensa exposición "Arte Povera 1968", MAMbo, septiembre 2011, s.p.)

[\[1\]](#)Giovanni Anselmo, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano, 1969. In MOURE, Gloria, *Giovanni Anselmo*, Ed. Polígrafa y Centro Galego de Arte Contemporánea, Barcelona, 1996.

Una pequeña gran exposición de Andrés Ferrer

Andrés Ferrer (Zaragoza, 1952) expone en el COAA un conjunto de dieciocho obras bajo el título de *Epítome*, que para la RAE es el «resumen o compendio de una obra extensa, que expone lo fundamental o más preciso de la materia tratada en ella». Sin duda ha debido ser una ardua tarea seleccionar este escaso número de obras de una trayectoria artística de 50 años de duración. No obstante son muestra de los cuatro grandes proyectos o bloques temáticos en los que el autor ha trabajado: «obra construida», viajes, Zaragoza y ruina. Con imágenes tanto en color como en blanco y negro, todas muestran gran perfección técnica, exquisita composición y conocimiento del uso de la luz, algo fundamental en un gran fotógrafo, ya que sin duda Andrés Ferrer lo es. Destacamos el conjunto de la ruina, motivo fundamental en su trayectoria desde los años 90 del siglo XX constituyendo una tetralogía –aunque hay visos de que se convierta en pentalogía– y donde podemos observar

fotografías del Arrabal zaragozano, de la Estación Internacional de Canfranc, de la Azucarera de Épila o de la Fundición Averly en Zaragoza; obras que dialogan con el lugar, recóndito y angosto, como si el visitante estuviese adentrándose clandestinamente en los mismos lugares olvidados donde fueron tomadas las imágenes.

Una pequeña gran exposición, que sin duda debería ampliarse a un lugar más grande –capaz de alojar más obras y de mayor tamaño– sirviendo de epítome y también de epílogo, para así desde la localidad alcanzar la universalidad que este fotógrafo zaragozano sin duda merece.

Nota: disponible una hoja informativa y un pequeño catálogo con textos coetáneos de las diferentes exposiciones y/o libros editados por el autor.

Los mármoles del Partenón y el Derecho Internacional (The Parthenon Marbles and International Law)

En el año 1801 la mitad del friso del Partenón de Atenas fue desmontada. Igualmente, del templo se trajeron parte de las metopas y aproximadamente la mitad de las esculturas de sus frontones. Todas estas piezas, conocidas como “los mármoles del Partenón”, se cargaron en varios barcos que navegaron hasta Gran Bretaña. El primer destino de este valioso cargamento fue la residencia londinense de Thomas Bruce Elgin, aristocrata de origen escocés acreditado como embajador británico ante el gobierno otomano que en aquella época

ocupaba el territorio de la actual Grecia. Aunque Elgin había previsto inicialmente decorar su villa escocesa con los mármoles griegos, su delicada situación económica le obligó a poner los mármoles a la venta. En 1816, el gobierno británico adquirió todas estas piezas y su Parlamento dictó una ley transfiriendo la custodia de los mármoles a los administradores del Museo Británico. Desde hace más de dos siglos, este conjunto de piezas del Partenón se encuentran en el archiconocido museo londinense.

Este apasionante relato es el punto de partida de la exhaustiva monografía elaborada por Catharine Titi, Profesora de Investigación en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas (CNRS)–CERSA, Universidad Paris-Panthéon-Assas. La autora es una jurista especializada en Derecho internacional, que asimismo posee un diploma de postgrado en historia del arte del *Courtauld Institute of Art* perteneciente a la Universidad de Londres. Esta formación dual de la Profesora Titi sin duda enriquece el contenido del libro “Los mármoles del Partenón y el Derecho Internacional” (*The Parthenon Marbles and International Law*), mostrando cómo casos tan complejos como el de los mármoles del Partenón merecen ser estudiados desde perspectivas y sensibilidades concurrentes.

La obra publicada por Springer está compuesta por once capítulos agrupados en torno a cuatro grandes bloques temáticos (“Los hechos”, “Mecanismos para solucionar el conflicto”, “El derecho aplicable a la disputa” y “El futuro”). Tras una introducción presentando los objetivos de este trabajo, los capítulos 2-6 de la monografía nos relatan la muy azarosa existencia del Partenón, este símbolo universal del arte clásico. Cuando la construcción de este templo, ubicado en la cima de la Acrópolis de Atenas y dedicado a la diosa Atenea, se inició aproximadamente en el año 447 a. C., era absolutamente imposible de vaticinar que partes esenciales de este majestuoso edificio realizarían un viaje - únicamente de ida- de más de 3.000 kilómetros para llegar a

Reino Unido. El libro “Los mármoles del Partenón y el Derecho Internacional” combina una rigurosa investigación histórica con una envolvente narrativa para hacernos comprender cómo pudo desencadenarse una “tormenta perfecta” que encubrió el expolio más tristemente célebre de la historia del arte. En este sentido, el libro reflexiona sobre la existencia y la validez del permiso (firmán) que Elgin afirmaba poseer dando cobertura a la extracción de piezas del Partenón. Asimismo, la autora identifica las acciones llevadas a cabo tanto por los distintos colaborados del diplomático escocés como por las autoridades de la época. El análisis de diversas fuentes primarias manuscritas e impresas -correspondencia privada y actas de debates del Parlamento británico- contribuyen igualmente a explicar -que no a respaldar- cómo y por qué los mármoles del Partenón llegaron al Museo Británico en el año 1817. Desde una perspectiva histórico-artística, la información que el libro ofrece sobre escándalos sucedidos en el museo -como la denominada “limpieza de Duveen”- es también de gran interés.

Presentadas todas las aristas históricas, culturales y políticas del complejo caso de los mármoles del Partenón, la profesora Titi desarrolla sus aspectos jurídicos más reseñables en los capítulos 7-10 de esta monografía. Por lo que respecta a los mecanismos a los que se podría acudir para buscar respuesta a las diversas solicitudes de restitución de los mármoles que la República Helénica lleva planteando desde el año 1833 hasta la actualidad, el libro presenta un mosaico de posibilidades, que van desde la vía diplomática hasta la vía judicial pasando por otras opciones como la negociación, la mediación y el arbitraje. Conocer los beneficios y dificultades inherentes a esta panoplia de posibilidades es sin duda relevante no solo en lo referente a los mármoles del Partenón, sino también de cara a reflexionar sobre otras reclamaciones de patrimonio histórico presentes y futuras. Igualmente, un análisis 360º de esta tipología de peticiones de restitución internacional también requiere considerar cuál

es el derecho aplicable a la controversia. En ese sentido, “Los mármoles del Partenón y el Derecho Internacional” subraya la importancia de los convenios internacionales en materia de protección de bienes culturales y también considera el papel que la costumbre internacional puede desempeñar.

Como se si tratara de una obra perteneciente al género de misterio, el lector llega al capítulo 12 de esta monografía sin tener la certeza de lo que va a suceder con los mármoles del Partenón. Las posibilidades son, a priori, muy variadas: ¿seguirán los mármoles en el Museo Británico? o, en cambio, ¿volverán a Atenas y se exhibirán en el bello Museo de la Acrópolis? Caso de que los mármoles regresen a su país de origen, ¿será un retorno incondicional? o, por el contrario, ¿el gobierno heleno tendrá que ceder a cambio algunas otras piezas a Reino Unido? Ese hipotético retorno de los mármoles a territorio heleno ¿será un mero préstamo temporal o será permanente, tal y como los griegos desean? El trabajo de la doctora Titi se ha publicado en un momento clave para la resolución de una controversia que arrastra siglos de desencuentros y decepciones. La prensa lleva unos meses informando de la celebración de reuniones al más alto nivel entre Reino Unido y Grecia. Se apunta que estos encuentros podrían terminar cuajando en un acuerdo sobre el futuro de los mármoles del Partenón. Los lectores que hayan quedado atrapados por “Los mármoles del Partenón y el Derecho Internacional” sin duda regresarán dichosos a las últimas páginas de este libro para poner ellos mismos el punto final a esta historia. Aunque en tiempos venideros la reclamación de los mármoles del Partenón se pueda dar formalmente por concluida, es necesario que su recuerdo se mantenga vivo, como referente para muchos otros casos de reclamación de patrimonio cultural que siguen dolorosamente abiertos.

Ágatha Ruiz de la Prada y Piluca Beltrán: dos vidas unidas en una colección textil

La exposición comisariada por Marisa Oropesa, bajo el título “Ágatha Ruiz de la Prada”, se llevó a cabo en la sala de exposiciones del Patio de la Infanta, desde el 17 de abril hasta el 21 de julio de 2024. A pesar de que estas fechas han quedado atrás, resulta pertinente realizar una reseña de la muestra, la primera dedicada a la

[1] reconocida diseñadora madrileña en nuestra ciudad, _____ ya que ha proporcionado valiosas claves e influencias sobre el estilo colorista y audaz característico de Ágatha Ruiz de la Prada. Esta diseñadora (Madrid, 1960) inicia su trayectoria profesional en los años ochenta, con su primera colección y la inauguración de su tienda estudio en Madrid, y ya en la década siguiente, recibe el reconocimiento nacional

[2] e internacional por su estilo propio y completamente reconocible. _____

La colección presentada en la muestra superó las cincuenta piezas, incluyendo principalmente vestidos, aunque también se pudieron ver conjuntos, zapatos, bolsos y dos abrigos, abarcando un periodo de producción de dichas prendas que se extiende de la década de 1980 hasta prácticamente la actualidad, el año 2022. Las piezas exhibidas pertenecían, por un lado, a la Fundación Ágatha Ruiz de la Prada, y por otro, a la colección particular de Piluca Beltrán -todas fueron de la aragonesa, no obstante, algunas de ellas fueron donadas a la Fundación Ágatha Ruiz de la Prada- . Pilar Beltrán, natural de Ateca (Zaragoza), comenzó siendo cliente de la diseñadora española pero el paso del tiempo y su fidelidad terminaron por cambiar su relación comercial por una de amistad, lo que llevó incluso a convertirse a la aragonesa en la madrina de Cósima, la hija de Ágatha. Esta relación tan especial entre ambas ha hecho, tal y como explicó la propia diseñadora madrileña, que la exposición se concibiera como “un homenaje a esta clienta a través de sus diseños”, mostrando no solo la evolución personal y profesional de la diseñadora, sino reflejando también la profunda relación entre ambas. El reconocimiento más significativo a Pilar Beltrán se realizó en el catálogo de la exposición, donde la mayor parte de las páginas se dedicaron a un álbum fotográfico que documentaba la vida de la aragonesa, mostrando

cómo a lo largo de los años había llevado los diseños, tanto expuestos como muchos otros, de Ágatha Ruiz de la Prada.

En cuanto a la muestra, esta comenzaba aglutinando el texto nada más entrar en la sala de exposiciones, planteándonos el porqué de una exhibición de moda y comentando brevemente la biografía de la diseñadora. Tras este comienzo, el resto del recorrido carecía de discurso expositivo; sin embargo, hubiese sido beneficioso para el visitante incluirlo introduciendo más las piezas, las colecciones o los momentos en los que Pilar Beltrán compró o llevó esos diseños. Una vez pasabas esa entrada ya tan solo se encontraban los maniquíes vistiendo los diseños de Ágatha y dos vitrinas para bolsos y zapatos acompañado todo de su correspondiente cartela, en la cual aparecía la colección de la pieza y a quién pertenece en la actualidad. En algunas cartelas se hablaba de los materiales con los que estaba realizada la prenda, mientras que en otras no, cuestión que debería haberse unificado, apareciendo el material en todas ellas puesto que en la moda el tejido de la prenda es fundamental, ya que de él dependerá la caída de la prenda, el volumen, la textura, etc.

La selección de piezas resultó acertada ya que permitía conocer el estilo y las influencias que han hecho que Ágatha ocupe un hueco en la moda nacional e internacional. Así, se pudo constatar la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX en sus diseños, siendo una de sus influencias más claras la artista Sonia Delaunay, quien junto a su marido Robert Delaunay, fueron los máximos representantes del simultaneísmo, que incorporaba innovaciones introducidas por el futurismo y el cubismo. Este consistía en usar colores que contrastaran en pequeñas parcelas yuxtapuestas para que el efecto al observar el conjunto generase formas o movimiento. Sonia Delaunay desarrolló esta corriente más allá de la pintura, incorporándola y desafiando las convenciones tradicionales, mezclando texturas y colores para crear formas geométricas o abstractas en sus vestidos simultáneos que al colocarse sobre el cuerpo y presentar movimiento

[3] cobraban vida. Esta idea de las parcelas de color, que jugaban con el contraste, está tremadamente presente en los diseños de Ágatha Ruiz de la Prada, quien siempre ha reconocido el peso que han tenido sobre su obra los movimientos coloristas y basados en la abstracción (fig. 1a).

Otra vanguardia de gran influencia sobre los diseños de la madrileña es el surrealismo, movimiento al que ha dedicado algunos homenajes, como la colección "Homenaje al Surrealismo" presentada en la Milán Fashion Week, para la temporada otoño-invierno 2009-2010. Para esta

colección trabajó formas como ojos o labios, además realizó un diseño que recibió el nombre de “vestido piano de cola”. No obstante, la exploración de esta temática surrealista y relacionada con el piano comienza mucho antes, dado que en la exposición zaragozana se podía encontrar un diseño muy similar al presentado al de 2009, datado en el año 1994 que presentaba esas mismas teclas en un lateral (fig. 1b). Una artista surrealista de notable influencia en los diseños que se expusieron en el Patio de la Infanta es Elsa Schiaparelli. Esta diseñadora italiana se sintió atraída por la libertad creadora del grupo surrealista, colaborando con ellos en numerosas ocasiones. Además, las representaciones del cuerpo, frecuentes entre el grupo surrealista, establecían vínculos con el ámbito de la moda. Uno de los motivos más trabajados por los artistas surrealistas fue el tema de las manos, ya que consideraban que la gestualidad de las mismas era completamente involuntaria y por ende prescindía de lo racional siendo

[4]

expresión misma del subconsciente. Elsa Schiaparelli trabajó en numerosas ocasiones este motivo en sus famosos broches, guantes, vestidos y tocados. En diversas ocasiones, Ágatha Ruiz de la Prada ha incorporado las manos en los estampados de sus diseños, tal y como se evidenció en un vestido largo de la colección otoño-invierno 2014-2015 presentado en el desfile de la Mercedes-Benz Madrid Fashion Week y que se pudo encontrar en la exposición. Asimismo, Ágatha comparte con Elsa Schiaparelli el uso del rosa fucsia, al cual la diseñadora italiana dio un tinte magenta creando el “shocking pink”. El rosa fucsia se ha convertido en uno de los más representativos dentro de la producción de Agatha Ruiz de la Prada, motivo por el cual el diseño del cartel y la museografía de la exposición se llevaron a cabo en diversas tonalidades de rosas fucsias.

Otro movimiento artístico que parece haber tenido un cierto peso en la producción de Ágatha, aunque menor que los previamente mencionados, es el spazialismo. Este surgió en la segunda mitad de la década de 1940 impulsado por el artista italoargentino Lucio Fontana quien buscaba captar en el lienzo el movimiento, espacio y tiempo como principios fundamentales de la obra de arte, terminando con la tradición bidimensional pictórica de línea, color y forma. Su teoría se materializó en la series tituladas “Conceptos espaciales”, en las cuales no coloreaba la tela del lienzo, sino que creaba construcciones sobre la misma a base de “buchi” o “tagli” que creaban ese espacio tridimensional, creaban un espacio real, demostrando así que en el campo pictórico también existía la tridimensionalidad. Así, en los lienzos de Fontana existía la profundidad real, sin necesidad de perspectiva, ni artificios pictóricos. Estas ideas se pueden aplicar a la moda, ya que mediante cortes y agujeros, igual que hacía Fontana,

las prendas pasan de ser planas a tridimensionales, algo que han practicado diseñadores como Galliano, Rei Kawakubo o Robert Wan.^[5] Ágatha también aplica estas cuchilladas y agujeros en dos de las prendas expuestas, incluso acercándose a ese spazialismo prescinde de sus habituales colores manteniendo una gama más neutra (fig. 1c). No obstante, esto no es lo habitual dentro de su producción.

Una fuente de inspiración totalmente inteligible es la moda de los años sesenta, siendo grandes referentes de la misma Mary Quant, André Courrèges o Pierre Cardin. Los años sesenta del siglo XX fueron especialmente significativos ya que es en este momento cuando los jóvenes se rebelaron contra lo establecido por las anteriores generaciones de diferentes maneras y una de ellas fue la moda a través del movimiento “Swinging London” y la aparición de la minifalda, cuya paternidad ha estado muy discutida entre Quant y Courrèges. La minifalda vino a reivindicar la desnudez, la libertad del cuerpo y la sexualidad, cuestionando así de manera muy directa el tradicional papel de la mujer en la sociedad. Dentro de esta misma libertad se podían encontrar colores vibrantes y alegres, pero sobre todo cortes cómodos y desenfadados inspirados en el concepto de libertad de movimiento. Todas estas cuestiones que caracterizaron la moda de los sesenta son los pilares en los que se asienta el estilo de Ágatha (fig. 1d), un estilo que huye de lo convencional y lo establecido, busca la alegría a través del colorido y la comodidad, ya que de acuerdo con lo expresado por la diseñadora para *Vogue* (2021): “las tendencias, y en particular algunos estilismos, pueden llegar a hacer sufrir a la mujer. Para presumir no hay que maltratarse, unos tacones de vértigo y un cinturón que oprima resultan desagradables”.

En conclusión, esta exposición nos brindó la oportunidad de observar las características e influencias más representativas de la producción de Ágatha Ruiz de la Prada, tales como el colorido vibrante, referencias a artistas o movimientos artísticos contemporáneos, elementos surrealistas y minifaldas sesenteras. Otras cuestiones típicas -aunque más artificiosas de sus diseños- no se pudieron ver en la muestra, como por ejemplo las estructuras y formas más clásicas de las prendas de esta diseñadora: aros, michelines, corazones o flotadores. Sin embargo, esto tiene una explicación y es que no debemos olvidar que todas las prendas expuestas fueron compradas para ser llevadas en la vida cotidiana de Piluca Beltrán.

[1] No obstante, los estrechos lazos que la unen a la capital aragonesa han

propiciado su participación en varios proyectos en colaboración con la Fundación Ibercaja, tales como las conferencias “Ágatha Ruiz de la Prada. Ciclo influyentes Campus Ibercaja” [19/10/2023] o “Conversación con Agatha Ruiz de la Prada. El color contra el dolor emocional” [1/12/2023].

[2] _____ Su trayectoria profesional, algunas de las características más reconocibles de sus diseños y su vinculación con la ciudad de Zaragoza se explican de manera más detallada en la primera parte del catálogo de la exposición *Ágatha Ruiz de la Prada* editado por la Fundación Ibercaja con texto de Marisa Oropesa y Ágatha Ruiz de la Prada.

[3] _____ El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza dedicó a esta artista la primera retrospectiva en España bajo el título “Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda” [4/7/2017-15/10/2017].

[4] _____ Para una mayor profundización en el tema véase: PALMEGANINI, Maria Elena (2018), “Elsa schiaparelli y su relación el Surrealismo”, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte* (24). 72-84.

[5] _____ En torno a la utilización de este tipo de recursos en el mundo de la moda véase: DE ROCCO, Matejka (2022), “Slow Fashion y arte. Aplicación de la técnica del quemado en la manipulación textil. Colección skinnor”, *Concpet. Revista de investigación e innovación en diseño* (1). Granda: Esada, 5-20.

Salvador Dalí. Obra gráfica

Salvador Dalí siempre ha sido uno de esos artistas que han despertado fascinación. Una figura polifacética dotada de un rico y extravagante universo interior, plasmado con auténtica maestría a través de diversas manifestaciones artísticas a lo largo de su extensa trayectoria. Algunas de sus creaciones se han convertido en auténticos referentes culturales, piezas mediáticas y transgresoras que traspasan fronteras geográficas y temporales. Una producción singular con la que consiguió pasar a formar parte fundamental de la historia del arte del siglo XX. Sin embargo, todavía continúa siendo necesario profundizar en ciertas facetas más desconocidas del genio de Figueras.

Con motivo del 120 aniversario del nacimiento del pintor

(1904-1989), el Ayuntamiento de Zaragoza ha organizado en el Centro de Historias una exposición que recoge una selección de su obra gráfica original. Su comisaria es Antonella Montinaro, directora de exposiciones de GACMA,[\[1\]](#) y a través de la muestra, compuesta por 32 piezas cronológicamente situadas en la década de los setenta y comienzos de los ochenta, ha establecido un recorrido estructurado en distintos bloques temáticos. Un viaje a través de las obsesiones y los deseos más arraigados en el artista plasmados en esta ocasión en un soporte, el papel, poco habitual en las exhibiciones dedicadas a su producción.

Tras la presentación biográfica y artística de Salvador Dalí, el discurso museográfico continúa haciendo hincapié en la importancia de su esposa y musa, Gala. Apartado que se completa con el definido como “erotismo daliniano”, en el que se invita al visitante a profundizar en las implicaciones estéticas y simbólicas del sexo y el amor en sus creaciones. Se ejemplifica utilizando la serie *Les amoureux*, en la que se representa a parejas históricas o vinculadas con la religión que muestran tres elementos en común: la apariencia asexual, la crueldad fría ausente de sentimiento y una cierta escatología. Sin embargo, uno de los apartados de mayor interés es el dedicado a la fascinación que el pintor sentía por Don Quijote. Como le señaló su padre, es *una obra en la que tus facultades podrán sobresalir extraordinariamente*, una figura con la que el propio Dalí compartió fantasías y sueños, así como el amor ciego por una mujer. El personaje de Cervantes queda envuelto junto a Sancho Panza del surrealismo y el delirio del creador catalán, grabados en los que la locura juega un papel fundamental, tanto la artística como la literaria. En otro de los capítulos de la muestra la explicación del método paranoico-crítico[\[2\]](#) convive con el interés que despertaron en Dalí el misticismo y la religión, sobre todo en una etapa más madura. El ejemplo presentado en esta ocasión para tratar este aspecto es el grabado a punta seca titulado *El jinete apocalíptico* (1974).

La exposición se completa con un audiovisual y una serie de libros, entre los que se incluye un catálogo razonado de la obra gráfica de Salvador Dalí. El planteamiento general resulta sencillo pero correcto, una propuesta modesta que sirve para proponer al espectador una línea de trabajo diferente, pero también arrolladora, de uno de los artistas más paradigmáticos de la historia del arte universal.

[\[1\]](#) Galería de Arte Contemporáneo situada en Málaga.

[\[2\]](#) Método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación sistemática de asociaciones e interpretaciones surrealistas.

Sucinta selección de la colección CAI de arte contemporáneo

El Alma Mater Museum sigue su *aggiornamento* interesándose por artes contemporáneas vinculadas a proyectos e ideales cristianos. En algunas de sus salas ya se muestran en permanencia obras de artistas con vinculación personal a la Iglesia Católica o cuyos descendientes u otros coleccionistas compartan afinidades con esos valores religiosos. Es el caso de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, fundada por Acción Social Católica de Zaragoza y, aunque aquella entidad financiera dejó de existir, su legado no puede minusvalorarse, pues la obra social y cultural de la CAI fue uno de los impulsores más activos del arte moderno y contemporáneo en Aragón, a través de sus salas de exposiciones y tantas otras

iniciativas. Ha seguido manteniendo ese mecenazgo la Fundación CAI, que además siempre ha prestado un apoyo generoso a los museos diocesanos aragoneses; por ejemplo al de Barbastro, al cual cedió hace unos meses algunas obras de su colección de arte contemporáneo. Ojalá también se beneficie de una transferencia patrimonial similar el museo de la diócesis de Zaragoza, cuya historia también está muy ligada al patrocinio económico de esa Fundación, con la que mantiene regulares colaboraciones en otros niveles. En ese contexto se inscribe esta pequeña exposición de once obras de la colección de Fundación CAI firmadas por Baqué Ximénez, Albert Duce, Natalio Bayo, José Luis Cano, Ana Pérez Ruiz, Pascual Blanco, José María Martínez Tendero, Ángel Aransay, José Orús y Santiago Arranz. Fueron algunos de los artistas que participaron en los proyectos de decoración de la catedral basílica del Pilar en 1979 y 1995. Pero nada tienen que ver con aquella iniciativa sus obras escogidas para esta muestra temporal, visitable del 10 de octubre al 8 de diciembre de 2024. De hecho, pocas de ellas tienen temáticas religiosas, aunque todas son muy representativas de sus respectivos autores, así que nos ofrecen un sucinto muestrario del arte aragonés de finales del siglo XX. Lástima que no venga acompañado de textos explicativos *in situ* o de alguna información en su portal web, donde sí que hay unos párrafos e imágenes sobre la exposición de proyectos y obras de arte contemporáneo con iconografía pilarista, que entre octubre de 2021 y enero de 2022 pudo verse en este museo. Por lo visto, la institución museística realza así las actividades de producción propia. Sea como fuere, es un hilo del que convendría seguir tirando, trayendo quizá una exposición con los proyectos pictóricos y escultóricos de Antonio López para el Pilar, que el Cabildo rechazó.