

Artes plásticas y cómic. Entrevista a El Yako

Julio Gracia: Has trabajado en varios países y has terminado asentándote en Jaca, ¿por qué en esa ciudad?

El Yako: De forma resumida: conocí a mi pareja en Chile -ella es cantante-, nos enamoramos y estuvimos viajando bastante tiempo por América Latina. Yo producía cómics y dibujos, mientras ella hacía música. Cuando se quedó embarazada, tomamos la decisión de venir con su familia a Europa. Vivimos en París un tiempo y terminamos recalando en Jaca, porque ella había trabajado allí. Siempre habíamos estado en movimiento y decidimos quedarnos un tiempo en el mismo lugar. Ese lapso han sido ya once años.

J. G.: ¿Cómo trabajas? ¿Cuál es tu proceso creativo?

E. Y.: Me dedico a mirar a la gente. Llevo veinte años sentado en los bares observando. Ese es mi oficio. Horas y horas de pensar, observar y crear.

Toda mi obra va ligada en cierta manera a los procesos personales, porque me doy cuenta de que la genere de esa forma. Por ejemplo, estoy haciendo un cómic sobre emigración y acerca de mi evolución personal. Hablo de cómo vivo, cómo estoy en Aragón, qué significa ser chileno o cuál es la validación a la que me someto como artista. Es increíble cómo pasas de ser artista en un lugar a llegar a otro espacio en el que no eres nada y tienes que partir de cero. Relato cómo me ha tratado España, cómo he tratado yo a España, cómo los emigrantes actúan frente al país o cómo el territorio actúa frente a los emigrantes. Incluyo cuestiones como el proceso de enfermedad y el deterioro de los servicios sociales.

J. G.: ¿Resulta económicamente rentable el trabajo en cómic? ¿O es mayor el beneficio de las artes plásticas?

E. Y.: Las artes plásticas permiten la venta. De mis cómics soy consciente de que no voy a vivir. Estando dentro del mundillo te das cuenta de que nadie vive de esto. El arte en general es una apuesta, que puede ir bien o no, pero que no puedes dejar de hacer. Forma parte de tu vida.

J. G.: Si el arte no produce cambios en la sociedad, no cumple con su cometido.

E. Y.: Siempre he visto el arte como una herramienta de transformación. El cómic es una verdadera arma de discurso, política si quieras. No necesito a nadie más para contar algo a través de la historieta. Solo hace falta un papel y un lápiz. Asimismo, si no existe el diálogo, tanto interno como colectivo, lo único que se consigue es producir imágenes sin sentido. No podemos definir que una obra sea válida por el número de ventas que tenga. Hay que generar obra, no productos.

J. G.: ¿Qué estás desarrollando en el ámbito de las artes plásticas?

E. Y.: Estoy haciendo una serie de pinturas que se llama *Yawar*. Voy a realizar una exposición individual el año que viene en el Museo Diocesano de Jaca. El “yawar” es una fiesta que se desarrollaba en el altiplano peruano, donde amarraban un cóndor a un toro para que el primero atacara al segundo. Entre ambos formaban una imagen muy simbólica. El toro representaba a la cultura española y el cóndor a la andina. “Yawar” significa “sangre”. Mis apellidos son Muñoz y Albarracín, muy

aragoneses. De hecho, acudí a Albarracín porque mi abuelo –que no era español- hablaba siempre de la localidad, porque sabía que su apellido procedía de allí. En base a lo que te he comentado, planteo la idea de mi relación con España, a través del concepto del “yawar”.

Soy un afortunado- en el sentido de que he tenido una emigración muy cómoda -a pesar de que he pasado por un montón de situaciones complejas-. El arte me ha permitido tenerla, porque es un oficio que te abre muchas más puertas que otros. Hay veces que España es muy fuerte, grande o dañina para mí. Por ejemplo, cuando tengo que hacer algún trámite o cuando quiero ser autónomo y, aparte de eso, tengo que sufragar una solicitud extra solo por el hecho de ser emigrante. Te recuerdan que no estás en tu lugar. En esos momentos, el toro es muy grande. Otras veces, lo es el cóndor. Cuando la gente me habla de ciertos procesos y comento que en mi país no son así, sino que se desarrollan mejor que aquí. Hay una relación entre España y América Latina que es obviamente de sangre. Planteo obras de dos metros por un metro. A veces el toro y el cóndor se están peleando y en otras ocasiones hay cosas en común. Uno es más grande, otro es más pequeño... va cambiando.

J. G.: Estás construyendo asimismo un proyecto para configurar una conexión con América Latina en Zaragoza a través del arte.

E. Y.: Una galería especializada en artistas latinoamericanos. Estoy hablando con contactos de Bolivia o Chile para traer obra y exposiciones.

Desde mi punto de vista, Aragón no mira hacia adelante en materia artística. En todos los años que llevo aquí -y entendiendo el valor de lo propio-, me he dado cuenta de que se puede cometer el error de mirar demasiado hacia adentro, hacia el pasado que sirve como validación. Es algo que comprendo –como emigrante busco continuamente la validación-,

pero creo que hay que definir cómo se plantea la mirada al futuro desde donde nos encontramos. Por ejemplo, Zaragoza es una ciudad cuya visión artística no está tan clara como en otras. Siento que es una urbe que está inmersa en una batalla cultural. Quiero lucharla y mi forma de hacerlo es traerme a artistas latinoamericanos y trabajar con artistas jóvenes aragoneses aquí. Generar un dialogo desde lo local a lo global. Creo que es una forma de traer algo que también falta: el diálogo y el debate, que resultan básicos en la producción artística.

J. G.: ¿Podrías darme algún nombre, entre todos los artistas con los que estás trabajando o que barajas para tu proyecto?

E. Y.: Estoy, por ejemplo, en contacto con Manu Jorquera. Un chico con el que yo trabajaba cuando él tenía veinte años y que ahora acaba de exponer en el Espacio Contemporáneo de Arte Eliana Molinelli de Mendoza gracias a la gestión del consulado chileno. También Pájaro Tooj, ilustrador mexicano que hace poco expuso en Italia y París. Presentaremos muestras procedentes de una asociación de grabado situada en Valparaíso. No todas estarán dirigidas necesariamente a las ventas. El objetivo del espacio es crear un dialogo con las obras y las realidades que estas plantean.

J. G.: El arte latinoamericano actual tiene una fuerza creativa y cultural increíble.

E. Y.: Cabría preguntarse ¿qué es América Latina? Yo, como latinoamericano, no lo sé. Y eso que me he dado el lujo de poder viajar, estar en ciertos países, ir a festivales, acudir a galerías o hablar con artistas. Conozco –utilizando unas comillas gigantes-, cuatro países de Sudamérica: he vivido, producido obra en ellos y publicado. Aun así te puedo decir –una vez más entre comillas gigantes-, que sé más o menos lo

que había hace diez años. En esta década, no tengo ni idea de las muchas cosas que habrán cambiado en lo social y político dentro de los espacios que conocía. De ahí nace también la búsqueda de diálogo con estas tierras. Tengo la necesidad de saber y sentir que se hace ahora en Latinoamérica.

También tiene que ver con la forma de producción. La gente me dice: ¿por qué en América Latina se genera tanta obra? Cualquier artista que acude a Latinoamérica flipa por la cantidad y por la calidad. Es lo que les digo: allí nos mueve solamente la pasión. Si aquí tienes miedo a que tu trabajo no te dé para vivir, imagínate allí. Cuando la gente me dice que estoy delirando con algunas propuestas, contesto que vengo del delirio, de querer hacer arte sin un estado del bienestar ni nada similar. Esas cosas no existen en América Latina.

En el mar de Sorolla con Manuel Vicent

El Museo Goya. Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar se ha caracterizado desde su apertura en 1979 por ser una referencia en la conservación y difusión del arte y el patrimonio en Aragón. El edificio renacentista de Jerónimo Cosida fue adquirido por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja para albergar las colecciones de arte del profesor y académico aragonés José Camón Aznar y su esposa María Luisa Álvarez Pinillos, comenzando una nueva etapa en 2015, cuando la institución bancaria decidió centrar su atención en la figura de Goya. Desde ese instante el museo no ha hecho más que crecer, tanto en la adquisición de obra como en la labor de acercar al público algunas de las creaciones más paradigmáticas del pintor aragonés. Tarea en la que han

jugado además un papel excepcional las exposiciones temporales, todo un reclamo para que los visitantes conozcan el resto de la colección permanente.

“En el mar de Sorolla con Manuel Vicent” es una de esas muestras itinerantes que crean simbiosis con el espacio en el que se inserta, aportando puntos de vista distintos pero que sirven para enriquecer el discurso propuesto por el Museo Goya. Como se señala desde la Fundación Ibercaja, *una oportunidad única para explorar la evolución del arte español y reafirmar el compromiso del Museo Goya de promover el legado de grandes maestros que han dejado una huella imborrable en la historia del arte.*^[1] Se trata de un diálogo insólito entre las pinturas de Joaquín Sorolla y la producción literaria de Manuel Vicent. Los dos artistas valencianos se unen para mostrar sus recuerdos frente al Mediterráneo, un recorrido poético y visual a través de una cuidada selección de 50 obras -12 de ellas nunca antes expuestas al público-. Organizada por El Museo Sorolla y la Fundación Museo Sorolla, en colaboración con la Fundación Iberdrola España y la Fundación Mutua Madrileña, se enmarca dentro de la programación oficial de la conmemoración del Centenario del fallecimiento de Joaquín Sorolla.

Un comisariado de corte literario en manos del propio Manuel Vicent, que propone un discurso museístico sustentado en tres líneas: un relato de la experiencia del escritor con las obras de Sorolla y con la reconstrucción de su propia memoria, los personajes más característicos de sus pinturas (marineros, pescadoras...) y, por último, una aproximación a la estética luminista del artista. A su vez aprovecha para reflexionar sobre la relación entre las creaciones del pintor y otro célebre valenciano, Vicente Blasco Ibáñez. Todo ello aparece articulado en cuatro secciones: “El subconsciente está lleno de algas”, “Un drama naturalista bajo la luz del Mediterráneo”, “Veraneantes burgueses en el Cabanyal” y “En el mar de Xàbia”. Un recorrido inspirador y evocador, en el que

ambas disciplinas, pintura y literatura, se retroalimentan, dando como resultado una mirada enriquecedora sobre el mar Mediterráneo, protagonista fundamental de la muestra.

Manuel Vicent aporta además algo más que el tradicional catálogo expositivo. Se ha lanzado a presentar una creación literaria inédita, con el contenido de la exhibición, pero con un mayor desarrollo. Una obra que suma calidad a este proyecto multidisciplinar, una apuesta distinta que invita al espectador a plantearse nuevas formas de entender la cultura y el arte.

[\[1\] Exposición. En el mar de Sorolla con Manuel Vicent](#) (Fundación Ibercaja):

<https://www.fundacionibercaja.es/actividades/exposiciones/exposicion-en-el-mar-de-sorolla-con-manuel-vicent-zaragoza/> (9 de septiembre de 2024).

De Goya a Goya sonando su época: Rafael Jiménez, Carla Cañellas y Elena Chiavegato

En los últimos tiempos, hemos sido espectadores de múltiples exposiciones del artista Francisco de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 1746 – Burdeos, 1828) o, relacionadas con él. Por citar algunas, en la ciudad de Zaragoza se han celebrado: “*Goya y la Corte ilustrada*”, “*Filmando a Goya. Una mirada de Saura*”, “*Zuloaga, Goya y Aragón: la fuerza del carácter*” o “*Yo soy Goya. La Zaragoza que viví, 1746-1775*”. Asimismo, en

nuestra región encontramos un amplio legado del artista en numerosos espacios, desde la Basílica del Pilar, la Cartuja Aula Dei, el Museo de Zaragoza, el Museo Goya Colección Fundación Ibercaja – Museo Camón Aznar o su casa natal en Fuendetodos, entre otros. Y es que, como es sabido, Goya fue un autor reconocido en vida, precursor del arte contemporáneo e incluso a día de hoy, muchos de sus trabajos siguen siendo avanzados. Esta actualidad que presentan sus obras, queda reflejada en cómo numerosos artistas de nuestro contexto toman al maestro como fuente de inspiración y como copartícipe de sus creaciones. Así pues, en estas líneas queremos dejar constancia de tres actividades llevadas a cabo durante el primer semestre de este año 2024 en el Centro Joaquín Roncal de la Fundación CAI en la capital aragonesa: dos muestras en las que contamos con el autor maño como uno de los protagonistas, de *Goya a Goya*, y un concierto en el que *sonó su época*.

La primera de estas exposiciones tuvo lugar entre el 20 de febrero y el 9 de abril bajo el título *Lo único constante es el cambio*, del artista Rafael Jiménez (Córdoba, 1989) y comisariada por Laura Darriba. El andaluz trajo mediante su pintura algunas de las imágenes icónicas de la Historia del Arte y, entre ellas la reinterpretación de las obras de Goya: *3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños*, *Duelo a Garrotazos* o *Saturno devorando a su hijo*. Aunque en algunos casos la técnica utilizada fue el spray o el carboncillo, destacó otra menos convencional, la plastilina aplicada sobre el papel directamente con la fuerza de sus dedos. El uso de estos materiales no es baladí, dado que generan ciertos efectos que acentúan los asuntos tratados: el paso del tiempo, la identidad, la memoria y su distorsión. Asimismo, la plastilina, ese “entretenimiento de niños” le permite jugar y difuminar los recuerdos, apropiarse de esas obras representativas de nuestra historia e interpretar la transición del tiempo de una manera muy particular. Jiménez pone foco en lo retentivo y lo fidedigno y, en la capacidad de

alterarlo e incluso borrarlo y olvidarlo a partir de trazos llenos de energía donde la materia, como ocurría con Goya, es el vehículo que nos lleva al resultado.

La siguiente muestra fue *Goya vive, la lucha sigue*, llevada a cabo por la artista Carla Cañellas (Valencia, 1982) entre el 18 de abril y el 8 de junio y comisariada por Mario Malo y Alejandra Rodríguez. Y es que, el título de la misma, evidencia la continuidad y la presencia del maestro zaragozano. Cañellas presentó una serie de obras en las que se inspira: por un lado, en la cultura japonesa y, en concreto los dibujos del manga y anime de *Bola de dragón* del artista Toriyama Akira (Nagoya, 1955 – 2024), lo que apreciamos en un primer plano, a través de la técnica *suibokuga* o *sumi-e* (el arte japonés de la pintura a la tinta). Y, por otro, composiciones que nos remiten directamente a Goya y, en concreto, a las series de los grabados de “Los Caprichos” y “Los Desastres de la Guerra” (varios de ellos expuestos en las salas, facsímiles de la Colección de la Fundación Caja de la Inmaculada, quien atesora los originales) o a los “Cartones para tapices para las Estancias Reales”. La razón por la que Cañellas realiza esta combinación se debe a la reflexión de la que parten sus trabajos; a día de hoy estamos expuestos a numerosas injusticias sociales y, a la capacidad de generar ficciones para dar credibilidad a las mismas. Ante esto, si alguien fue pionero en España en tratar aquellas situaciones que podían resultar incómodas y, sobre todo, aquellas que estaban sometidas a la censura fue Goya y, qué mejor “ fusión” que con la historia de fantasía nipona. Por último, resaltar que los soportes utilizados: periódicos, nuestros “cartones” o anuncios actuales; partes sanitarios de “quejas y reclamaciones” que han sido desechados para evitar la opinión pública; cartones de bingo y boletos de lotería, símbolo del azar; o telas para los cojines que amortiguan estos golpes acentúan los temas tratados.

Finalmente, todo ello estuvo acompañado de música del siglo

XIX gracias a la pianista Elena Chiavegato (Milán, 1995). Esta virtuosa intérprete que debutó con tan solo diez años y atesora más de veinte premios internacionales, ofreció a la ciudad de Zaragoza un concierto con un programa dedicado íntegramente a las mujeres compositoras de esta época; una oportunidad única para descubrir a autoras talentosas que, debido a las limitaciones culturales y sociales de su momento, no recibieron el reconocimiento correspondiente a la riqueza de sus piezas musicales. Además, queremos señalar que rodearse de referencias a Goya no fue nuevo para Chiavegato, ya que es autora de un estudio sobre el compositor y pianista Enrique Granados (Lérida, 1867 – Canal de la Mancha, 1916), quien fue un gran admirador del pintor maño y en 1911 escribió *Goyescas*. La intérprete italiana realizó una investigación en la que comparó la música de Granados con las pinturas y grabados de Goya.

A modo de colofón y vista la vigencia del artista maño, como dicta el título de la exposición de Cañellas, 200 años después, *Goya vive, la lucha sigue*.

Créditos de la imagen: Rafael Jiménez, *ST (Saturno, Goya)*, Plastilina sobre papel, 55x100 cm., 2023. Fotografía de ©Rafael Blanco

31 mujeres. Una exposición de Peggy Guggenheim

La coleccionista estadounidense Peggy Guggenheim no solo ha pasado a la historia por ser una de las mecenas más relevantes del siglo XX en un universo eminentemente masculino, sino también por su apoyo al arte realizado por mujeres. En 1943 organizó la exposición *Exhibition by 31 Women* en su galería neoyorkina “Art of This Century”, una de las primeras muestras en Estados Unidos compuesta por piezas realizadas en su

totalidad por artistas europeas y norteamericanas, en su mayoría vinculadas con el surrealismo y la abstracción. En colaboración con Marcel Duchamp, la selección estuvo a cargo de un jurado entre cuyos miembros se encontraban André Breton, Max Ernst, Duchamp o la propia Peggy Guggenheim.

La Fundación MAPFRE retoma esta iniciativa en su Sala Recoletos bajo el título *31 mujeres. Una exposición de Peggy Guggenheim*, reivindicando tanto el papel de la mecenas como el de todas aquellas mujeres que formaron parte de la muestra original. Comisariada por la historiadora del arte Patricia Mayayo, [\[1\]](#) la apuesta de la Fundación refuerza “el testimonio de que la capacidad creativa de las mujeres no se limita en absoluto a la vena decorativa”, tal y como señaló en su día la coleccionista norteamericana. [\[2\]](#)

El recorrido comienza con una sala en la que, a través de diversas piezas de mobiliario, fotografías y documentos de la época se reafirma el compromiso de Guggenheim por el arte en femenino. [\[3\]](#) El siguiente espacio se articula en torno a cuatro bloques en los que se propone un acercamiento a los ejes temáticos y líneas de trabajo de las artistas: El “yo” como arte -en relación con la propia autorrepresentación de las creadoras-, Lo extrañamente familiar -la reinterpretación que efectuaron de géneros tradicionales como el bodegón o el paisaje-, Bestiarios -destacando la importancia de la representación animal en las mujeres vinculadas al surrealismo- y *The Middle Way: Lenguajes de la abstracción* -donde se visibiliza el peso que tuvo esta corriente en muchas de las artistas-. A modo de cierre, la última estancia recoge los retratos fotográficos de las 31 mujeres: Djuna Barnes, Xenia Cage, Leonora Carrington, Leonor Fini, Suzy Frelinghuysen, Elsa Von Freytag-Loringhoven, Meraud Guinness Guevara, Anne Harvey, Valentine Hugo, Buffie Johnson, Frida Kahlo, Jacqueline Lamba, Eyre De Lanux, Gypsy Rose Lee, Hazel McKinley, Aline Meyer Liebman, Louise Nevelson, Meret Oppenheim, Milena Pavlovic-Barilli, Barbara Poe-Levee Reis,

Irene Rice Pereira, Kay Sage, Gretchen Schoeninger, Sonja Sekula, Esphyr Slobodkina, Hedda Sterne, Sophie Taeuber-Arp, Dorothea Tanning, Julia Thecla, Pegeen Vail Guggenheim y Maria Helena Vieira Da Silva.

En definitiva, un homenaje mayúsculo a toda una serie de artistas cuya trayectoria todavía adolece de un reconocimiento a la altura de sus creaciones.

[1] Profesora en la Universidad Autónoma de Madrid, entre sus líneas de investigación se encuentra la historiografía del arte feminista.

[2] *Las 31 mujeres de Peggy Guggenheim* (La Vanguardia):

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/propuestas/20241018/9986199/exposicion-fundacion-mapfre-mujeres-peggy-guggenheim-brl.html> (2 de diciembre de 2024).

[3] Con posterioridad llevó a cabo iniciativas en las que continuó dentro de esta línea, como la exposición *The Women* (1945) o las muestras individuales de Sonia Sekula o Irene Rice Pereira.

Eduardo Millán. La habitación verde

Promovido por la Diputación de Almería y la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, el 15 de marzo de 2024 abrió sus puertas en Almería el Museo del Realismo Español Contemporáneo (MUREC); una iniciativa liderada por Andrés García Ibáñez, quien

recibió el apoyo del también pintor Antonio López. Un vínculo que permitió engrosar gran parte de la colección permanente, compuesta por más de 260 obras cuyo marco cronológico abarca desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. La propia Diputación fue la encargada de rehabilitar el antiguo Hospital de Santa María Magdalena para que albergara el museo, un espacio que además cuenta con numerosas actividades didácticas y culturales.

Una de las exposiciones temporales^[1] que pueden disfrutarse desde octubre es la dedicada al artista Eduardo Millán (Jerez de la Frontera, 1979), cuyo título “La habitación verde” es una auténtica declaración de intenciones vinculada con su espacio más íntimo y personal. Su comisario Juan Manuel Martín Robles, Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada y director de la Fundación de Arte Ibáñez Cosentino, afirma que la muestra lleva a *condensar toda su atención en el mundo, sugerente y poético, del espacio de trabajo, de su taller concebido como lugar vivencial.*^[2] Lo hace a través de 20 piezas que, desde el realismo, dialogan entre sí tejiendo un microcosmos que acercan al espectador a lo más cotidiano, un ejercicio puro de introspección personal. Los motivos seleccionados van desde panorámicas de la ciudad de Jerez hasta autorretratos y bodegones, referencias plásticas que construyen la personalidad del autor, quien se desnuda a partir de sus cuadros tanto física como metafóricamente.

Piezas en la mayoría de los casos de gran tamaño, como *Plaza de la Asunción. Jerez de la Frontera. Verano* (2019), *Autorretrato con naturaleza muerta* (2022) o *Bodegón con mazorcas* (2023), formatos que contribuyen a acrecentar el impacto de los elementos seleccionados; acompañados de otros más reducidos que ayudan a equilibrar la muestra, como *Autorretrato con naturaleza muerta* (2022) o *Bodegón en la habitación verde* (2024). Su disposición a lo largo de la sala transmite serenidad, una calma sincera favorecida por los tonos claros de los fondos en los que se disponen los lienzos.

El discurso museográfico es sencillo, sin interrupciones, en la línea de la serie presentada por el pintor. Un realismo que enlaza con la producción de Antonio López, aportando una mirada fresca y honesta.

La complejidad del individuo sin tapujos, el día a día de Eduardo Millán y de tantas personas que exploran su existencia recurriendo a los pequeños detalles. Un proyecto sólido que empatiza con el la más rabiosa actualidad, tanto artística como social.

[\[1\]](#)Coetánea a ésta es la titulada *José María Mezquita. Entre el silencio y el olvido*, del 29 de noviembre de 2024 al 23 de febrero de 2025.

[\[2\]](#)*Eduardo Millán. La habitación verde* (Museo del Realismo Español Contemporáneo):

https://murecalmeria.es/exposicion_temporal/eduardo-millan-la-habitacion-verde/

(2 de diciembre de 2024).

La casa y la vida: Revisitando a Blanca Sánchez Berciano

El objetivo de este artículo es traer al primer término la personalidad coleccionista de Blanca Sánchez a través de los testimonios, descripciones y fotografías de su domicilio, que se conservan.[\[1\]](#) Para ello, se ha tratado de tejer un relato

que recupere la conexión que en su día existió entre los materiales que hoy se conservan en el MNCARS y el resto de elementos que conformaron su hogar.

Mario Praz (1896-1982), ávido coleccionista, profesor, crítico de arte y literatura italiano, publicó en 1960 una de sus obras más celebres: *La casa de la vida*. En ella, Praz realizó para su lector una pormenorizada descripción de su sumuosa colección de objetos y obras de arte, a través de un recorrido por las distintas estancias de su domicilio en el Palazzo Ricci de Roma. Con esta obra, Praz logró realizar un inventario autobiográfico de su colección. Más allá de servir para consagrarse a su autor como uno de los coleccionistas más célebres del siglo XX, permitió que su colección pasara a la posteridad conservando el aspecto y las sensaciones que los visitantes hubieran percibido cuando su autor aún vivía. Siendo el caso de Praz y su domicilio un raro ejemplo, debido a que la mayoría de las colecciones atesoradas por sus creadores, a menudo florecen y perecen ante las vicisitudes del tiempo. *La casa de la vida* nos permite tomar conciencia acerca de la capacidad evocadora de los objetos y obras de arte que han sido atesorados desde el cariño a lo largo de toda una vida.

Partimos del diálogo entablado por Praz, entre el coleccionista y lo coleccionado, con el objetivo de rescatar la personalidad coleccionista de una figura fundamental, pero poco conocida, de nuestro pasado artístico reciente. De esta manera, proponemos invertir la idea a través de la cual, es el coleccionista quien nos habla sobre los objetos y la casa, para que sean los testimonios de los objetos y la casa, los que nos hablen de quien los reunió. Blanca Sánchez fue una coleccionista que vivió en primera persona las transformaciones de la vida cultural española en el tránsito de la dictadura a la democracia (**fig. 1**). Desde los años setenta, fue muy activa en la práctica de guardar y conservar todo tipo de objetos que daban testimonio de sus gustos y

preferencias, de sus relaciones de amistad y de su actividad profesional dedicada al arte contemporáneo. Dotada de una personalidad extraordinariamente sensible, atesoró como Praz, de manera sistemática cientos de objetos, obras de arte y documentación relacionada con su actividad profesional y personal en su domicilio madrileño, primero en la calle Dr. Esquierdo y posteriormente en Lope de Vega. Su domicilio, hoy desparecido, estuvo en vida de su autora, vestido con los recuerdos, sensaciones, aventuras, así como relaciones personales vividas como galerista, gestora cultural, comisaria y cómplice de los que hoy son considerados los protagonistas de la modernidad española desde 1970 hasta el siglo XXI.

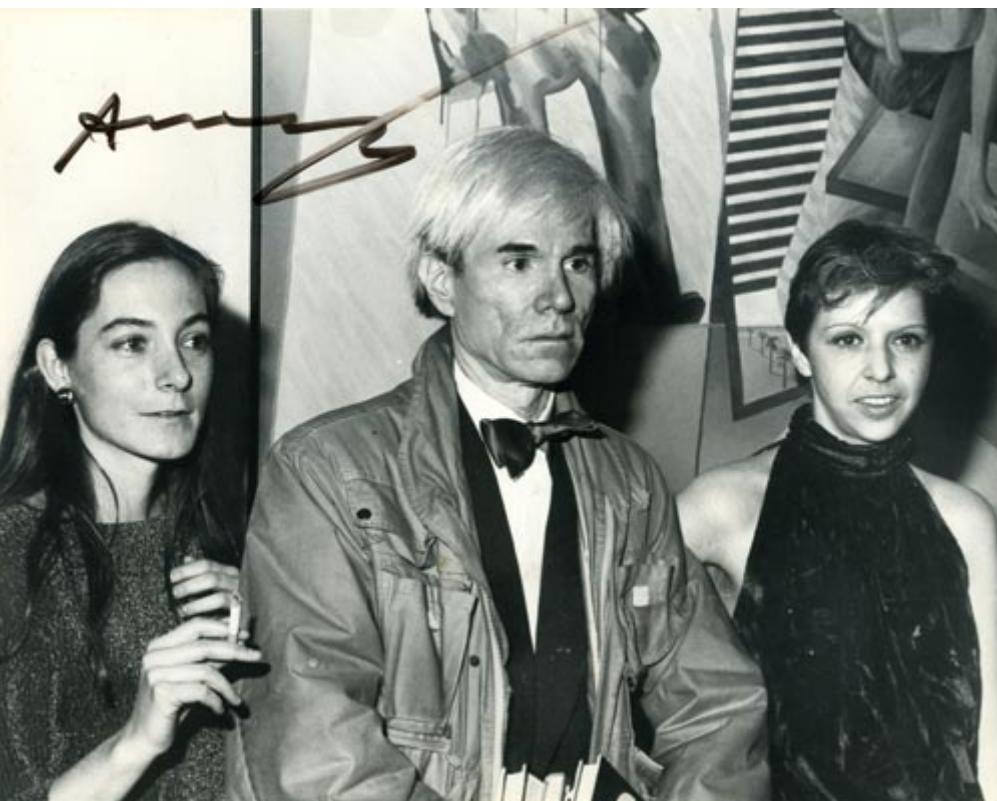


Fig. 1 Cristina Huarte, Andy Warhol y Blanca Sánchez, 1982-1983, Archivo Blanca Sánchez Berciano (ABS), MNCARS.

El fallecimiento de Blanca Sánchez el 30 de agosto de 2007 tras una larga enfermedad, representa un punto de inflexión en torno a su persona y labor. Mientras que en vida pasó relativamente inadvertida fuera de los círculos más cercanos

de trabajo y amistad, poco a poco su figura ha ido cobrando protagonismo, entre otras cosas, gracias a sus amigos que, conscientes de la posibilidad de que Sánchez y su legado fueran relegados al olvido y pudieran perderse, desarrollaron varias iniciativas con el objetivo de perpetuar su memoria.

Este punto de inflexión, que marca su fallecimiento, es visible en los medios de comunicación y en la prensa escrita donde apenas encontramos referencias a Blanca Sánchez antes de su fallecimiento, pero que se multiplican tras dicho suceso, si bien, es cierto, que una gran parte de ese interés venía motivada por la presencia o participación en los actos de homenaje de figuras muy populares, como Pedro Almodóvar, Alaska o Guillermo Pérez Villalta (Torres, 2014).

De las iniciativas llevadas a cabo para visibilizar la labor y personalidad de Blanca Sánchez, tras su fallecimiento, destacan dos: el homenaje íntimo organizado por su amiga María Escribano en 2008, titulado *Blanca*, (Escribano, 2008) y la exposición *Blanca doble, el mundo y la colección Blanca Sánchez Berciano*, (Sycet, 2014). Ambas se llevaron a cabo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En estas iniciativas se expusieron algunas de las piezas que conformaron, desde los años setenta, “el mundo” de Blanca Sánchez.

Estas dos iniciativas, y los testimonios recopilados de quienes fueron parte de su vida, así como, las fotografías y los registros de su archivo personal, hoy en el MNCARS, nos permiten concluir que: en los distintos domicilios donde habitó Blanca Sánchez en Madrid, se manifestaban, las vivencias de su inquilina, con respecto a las distintas generaciones de artistas de su época, a través de todo tipo de materiales relacionados con su trabajo, su sociabilidad y privacidad que fue atesorando en ellas.

Para vislumbrar que ella misma generó su propia cultura visual y que, a partir de ella, era posible hacer un acercamiento y una relectura de los distintos momentos de su vida, hay que

situarse en el escenario temporal de los hechos, señalar a los protagonistas de la colección y comprender la estrategia y la posición que mantuvo Blanca Sánchez hacia los artistas e intelectuales con los que se relacionó.



Fig. 2 Retrato de Blanca Sánchez en Madrid, 1971, ABS MNCARS

Fig. 3 Blanca Sánchez y Pedro Almodóvar en el Festival de Cine de San Sebastián, 1980. ABS, MNCARS

La colección reunida por Sánchez, pese a que la conformaban también piezas recolectadas en sus años de juventud, debió de iniciarse cuando su autora contaba con veintitrés años. Cuando después de haber vivido en Londres, Frankfurt, París y Colonia regresó a España (**fig. 2**). Tras su llegada a Madrid en 1972, estableció su domicilio en el número 128 de la calle del Doctor Esquerdo, donde residirá aproximadamente hasta el año 1983. Esta casa será el centro de la vida de Sánchez y por consiguiente de su colección en la década de los años setenta.

En estos primeros años, tras su llegada, comenzó el acopio de dibujos, lienzos y otros materiales, tanto de artistas con los que estableció una relación personal a través de su puesto de

secretaria en la Galería Vandrés primero y en la Galería Fernando Vijande después, como con los que le eran ajenos. Fue una lenta labor de construcción de una colección de obras y documentos que puede ser considerada como expresión del imaginario y la creatividad de una época. Naturalmente, la colección fue ampliada con el paso de los años, aprovechando el contacto directo con los artistas que fueron sus amigos más cercanos en la década de los ochenta, como Alberto García Alix, Alexanco, Dis Berlin, Carlos Franco, Belén Franco, Fabio McNamara, entre otros (fig. 3).

Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano)

Gracias al interés institucional, parte de su “archivo personal” ha tenido una mejor fortuna que el resto de su colección, ha logrado trascender a su creadora y, a día de hoy, se proyecta sobre la memoria colectiva, ya que “Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano)” fue adquirido a sus herederos por el Estado y actualmente se conserva en el Centro de Documentación del MNCARS.

El conjunto documental adquirido por el MNCARS está organizado en 18 cajas de archivo, donde se ha reunido un material rico y diverso: parte del epistolario, fotografías, catálogos de exposiciones, abundante material administrativo y personal, guiones cinematográficos, discos, recortes de prensa, carteles y revistas, etc. La compra fue resultado de la política institucional del Museo Nacional por la salvaguarda de la memoria colectiva contemporánea. En esta política, los archivos personales ocupan un lugar preeminente y, en principio, ofrece garantías de perdurabilidad, así como la oportunidad de incorporarse a los relatos oficiales. Este conjunto de documentos constituye la memoria individual de Blanca Sánchez en el MNCARS y la introducen en la nómina de

aquellos actores relevantes en el tejido artístico español de los últimos tiempos.

Junto con el archivo, pasó un pequeño conjunto de obras, subsidiario, de la colección de Sánchez al Museo, cuya temática o autoría, coincidían con las líneas maestras de trabajo y los intereses de la institución dirigida en aquel entonces por Manuel Borja Villel. De esta forma, bajo el crédito “Herederos de Blanca Sánchez Berciano” ingresaron en mayo de 2015 en la colección del MNCARS, además del “Archivo María Blanca Sánchez Berciano” un total de 21 obras pertenecientes a la colección de Sánchez. Estas obras en su mayoría están relacionadas con la convivencia entre Pedro Almodóvar y Sánchez entre 1975 y 1983 en el piso que compartieron en Dr. Esquerdo.

La relación que mantuvieron Almodóvar y Sánchez es uno de los hitos decisivos que han fijado gran parte de los relatos formados tras la muerte de ella, basta hacer un recorrido por las necrológicas publicadas en la prensa (Europa Press, 2007 y *Madridiario* 2007). Similar fue la situación entre los que dieron noticia de la inauguración de la exposición *Blanca Doble, el mundo y la colección Blanca Sánchez Berciano* (Torres, 2014).

No es de extrañar, por tanto, que el MNCARS aprovechara la adquisición del archivo para hacerse con varias obras de Pedro Almodóvar o relacionadas con este, que Sánchez tenía en su colección.

Destacan tres diseños originales para los títulos de crédito para algunas de las películas realizadas por Almodóvar en estos años, como los diseños para los *Títulos de crédito* *Folle, folle, fólleme* *Tin Film* Super 8 de Pedro Almodóvar grabado en 1978, realizados por Guillermo Pérez Villalta, el diseño original de los *Créditos para Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979) de Ceesape [Carlos Sánchez Pérez] y *Título de crédito* para *La caída de Sodoma* (1975) *Film Súper 8*

de Pedro Almodóvar, realizado por Iván Zulueta. El conjunto de diseños para los créditos de sus películas, se complementa con varios collages realizado por Almodóvar datados en los años que convivieron Sánchez y él, como *Lluvia de alfileres sobre Chile* (1973), *Tú eres la más bella / You are the most Beautiful Woman* (1979), o un óleo sobre lienzo titulado *Juego goyesco, el corro* copia de *La gallina ciega* (1788) de Francisco de Goya.[\[2\]](#)

Son obras que nos recuerdan que, durante los primeros años de la democracia española, existió una mutua e inmediata atracción entre Sánchez y Almodóvar. Ambos fueron dos personalidades con caracteres originales: Sánchez traía consigo el cosmopolitismo europeo, mientras Almodóvar ofrecía un arraigo local de raíces manchegas. Se puede decir que hubo una influencia recíproca a la hora de configurar sus estilos propios, un punto de encuentro donde se explica mejor que ambos fueran férreos defensores de una cultura kitsch:

“Blanca era la encarnación de una mujer nueva, moderna, cosmopolita, culta, libre y sin fantasmas de la dictadura. Ella fue la principal inspiración de los personajes femeninos que escribí en esas décadas [...] fue la mujer de mi vida y mi mejor escuela en dos décadas tan importantes para mi formación como los 70 y 80” (Almodóvar, 2014: 13).

Además de las citadas obras también ingresaron las obras de Carlos Berlanga, como el dibujo *Nylon de Kooning quiero que des una fiesta*, fechado en 1984, dos dibujos de Chema Cobo [José Manuel Cobo Pérez] con el título, *Pour Blanca* (1978) y *Chus Chup* (1981) y una de las obras más queridas por Sánchez, un óleo sobre lienzo realizado por Carlos Franco, con el título *La mujer en el Ruhr* (1973).[\[3\]](#)

Una de las consecuencias de la incorporación del archivo y el pequeño conjunto de obras es que Blanca Sánchez y su labor se han situado al mismo nivel que otros actores más conocidos, de cuyos legados es hoy el MNCARS responsable. Por otro lado, con

este gesto también se garantizó la perdurabilidad de su memoria autobiográfica y su memoria cultural individual, así como su inserción en la dinámica general del archivo que está creando la institución, dando la posibilidad de que se establezcan conexiones y relaciones que formen nuevos relatos, que no hubieran sido posibles de no haber tenido lugar la incorporación. Es decir, siguiendo los planteamientos de Halbwachs en *La memoire collective*, según los cuales la memoria del grupo se genera mediante el juego de las distintas memorias individuales que intercambian experiencias y emociones (Halbwachs, 2004: 35-38). La memoria de Blanca Sánchez se podrá usar en el futuro para construir una memoria social en torno al arte contemporáneo español.

A pesar de lo anterior, la parte del “Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano)” que ha pasado a formar parte de los fondos del MNCARS, entendidos en su dualidad de continente y contenido, mediatiza el trabajo del historiador quien a su vez media la interpretación de los contenidos a los que tiene acceso a través de narrativas tácitas en constante mutación (Blasco Gallardo y Enguita Mayo, 2002: 13). Por ejemplo, las fotografías y descripciones de la casa de Blanca Sánchez, hacen pensar que su interés compilatorio no diferenciaba entre documentación, tesoros cotidianos y obras de arte, sino que eran una única cosa. Por ello consideramos que, Blanca Sánchez seguía las mismas pautas cuando colecciónaba tesoros cotidianos y obras de arte. Estas piezas hoy se encuentran disgregadas por distintas colecciones privadas; lo mismo debió ocurrir con todo tipo de recuerdos y souvenires que tampoco han pasado al archivo “oficial”.

Estas pérdidas y la ubicación que tenían en su emplazamiento original en la casa de Dr. Esquerdo, primero, y en Lope de Vega después, hay que considerarlas ya que desvelan una estructura más compleja que la que se deriva de la consulta de los fondos que han sido considerados como válidos por la Institución y que serán el fundamento de los relatos futuros.

Como explica Francesc Torres, los recuerdos y objetos de los que una persona ha hecho acopio durante su existencia, resultan igualmente útiles, debido a que permiten rehacer el recorrido vital de quien los poseyó, pero también sirven para reflexionar en torno al pasado y la cultura de su tiempo. Se trata “de una campaña arqueológica” que crea una narrativa vital con los temas abordados y desgranados en vida por quien los recogió y conservó (Torres, 2018). Todo ello aflora mediante los objetos, su lugar y su capacidad de agencia.

Por lo que hoy, solo cabe lamentar la pérdida de esta parte del archivo y de su colección casi al completo, así como, su contexto, ya que mientras estuvieron en el domicilio de su creadora, rigurosamente ordenados por su propietaria, atendían a una coherencia diferente al que hoy tienen en el MNCARS: proyectaban una imagen de ella que no hemos conservado, pues en todos ellos y en cada uno se proyectaba su yo –existencia personal y autobiográfica–, y también su manera de construir la memoria de un grupo colectivo, con la existencia de recuerdos que solo ellos conmemorarían, y la complicidad de secretos que únicamente han sido revelados a sus miembros.

De igual manera, también afecta esta fragmentación del archivo y la colección, al grupo de amistades y su extensión. En el archivo del MNCARS no se encuentran todas las amistades de Blanca Sánchez que estaban representadas en su casa (Carrera, 2018). La selección de documentos que realizó el museo en 2015 ha hecho que varias figuras fundamentales para Blanca Sánchez hayan quedado excluidas, entre ellas la figura de Guillermo Pérez Villalta.

Son escasos los documentos que se pueden atribuir a Guillermo Pérez Villalta en el archivo de Sánchez que forma parte de la Biblioteca y Archivo del MNCARS, más allá de algunas fotografías. La relación entre ambos debió de iniciarse en 1975, cuando Sánchez era la secretaria personal de Fernando Vijande en la Galería Vandrés y se mantuvo hasta el fallecimiento de ésta en 2007 (**fig. 4**). En otras palabras, la

presencia y relevancia de Pérez Villalta en el archivo institucional es por ausencia, sobre todo si tenemos en cuenta el desconcierto que provoca este silencio del archivo entre aquellos que los conocieron (Carrera, 2018).

Dis Berlín no duda en considerar a Pérez Villalta como uno de los principales aliados de Sánchez durante toda su vida y menciona una continua correspondencia que no ha llegado al museo. Por su parte, María Escribano subraya lo decisivo de la relación entre ambos y la afinidad de intereses que compartían, como la fascinación y el gusto por la cultura popular. Objetos que encontraban en los mercadillos y que formaban parte de los recuerdos del artista decoraban las paredes de la casa donde se crio y de la vida de Sánchez, quien los integró como parte de la escenografía cotidiana en la casa de Lope de Vega (Escribano, 2018).

Este gusto peculiar y esta fascinación por la estética de los objetos sencillos y/o vulgares, como souvenirs o juguetes, llevaron a la creación de “las vitrinas”, cápsulas del tiempo definidas por Pérez Villalta como “ese lugar de la memoria, de las cosas que nos gustan” (Pérez Villalta, 2014: 27-28). A través de un principio de acumulación sistematizado, construyeron unos receptáculos donde, tanto Sánchez como Pérez Villalta, almacenaban objetos populares, generalmente de materiales pobres como el plástico.

Eran yacimientos arqueológicos, compuestos por sedimentos en forma de recuerdos, que, ejerciendo la función de perchas para la memoria, permitían a sus propietarios recuperar el pasado. Estos objetos se exponían sin orden ni jerarquía, junto a los que eran considerados “arte” y otros recuerdos de viajes, devolviendo un espectáculo visual que resultaba excepcional y reforzaba el placer de la posesión, una posesión excluyente a la vez que compartida, según recuerda el mismo Pérez Villalta:

Era un mundo donde ambos habitábamos, y su lugar estratégico [...] de muchas sabía la procedencia incluso las encontrábamos

juntos, pero otras eran un misterio para mí, era uno de los juegos más entretenidos para los colocones, podían ser origen de cuentos, esculturas o instalaciones, según la escala a la que te imaginases los objetos (Pérez Villalta, 2014: 27-28).

Estas vitrinas, que remiten a una reinterpretación contemporánea del concepto *wunderkammer*, donde el dueño se rodeaba y exponía sus objetos más exquisitos, raros y queridos, fueron un elemento particular, a la vez que trascendental, para la relación entre ambos. Tal fue el punto de unión que establecieron a través de estas estructuras, que Guillermo Pérez Villalta adquirió la vitrina de Blanca Sánchez a sus herederos y hoy está expuesta en su domicilio gaditano.



Fig. 4 Blanca Sánchez y Guillermo Pérez Villalta, 1980 ABS, MNCARS



Fig. 5 Paloma Chamorro y Blanca Sánchez, h. 1977, ABS, MNCARS.

Como acabamos de ver, la inexistencia en el archivo, que actualmente se conserva en el MNCARS, de testimonios que relaten la relación de amistad que unió a Sánchez con Pérez Villalta, silencia uno de los aspectos fundamentales de la personalidad coleccionista de Sánchez, mientras dificulta la

comprensión de la cotidianeidad de su autora y los fundamentos que configuraron su colección, más allá de las obras de arte.

Se debe tener en cuenta que desde 1975, tres fueron las figuras principales sin las cuales no se podría entender la dinámica interna de la colección de Sánchez en la primera década, tras su regreso a España: Guillermo Pérez Villalta, Pedro Almodóvar y Fernando Vijande. Los tres afianzaron su personalidad, centraron su actividad profesional y terminaron por definir sus intereses, dando lugar a un gusto propio, muy peculiar, que se constituyó en una de sus principales cualidades y le facilitó su incorporación, dentro del panorama cultural de Madrid, y la sociabilidad con las distintas generaciones de artistas.

El principal documento visual que testimonia la relación con Almodóvar, Pérez Villalta y Vijande, es el cuadro *Interior Madrileño* o *Intriga*, un lienzo pintado por Pérez Villalta entre febrero y marzo de 1978 a partir de un dibujo fechado en 1976. Donde la escena transcurre precisamente en la casa de la calle Doctor Esquerdo que Sánchez compartía con el cineasta Pedro Almodóvar. Éste fue el primer cuadro ambientado en Madrid de los realizados por Pérez Villalta, coincidiendo con las exposiciones que realizó el artista gaditano en la Galería Vandrés dirigida por Fernando Vijande y Gloria Kirby, en 1976 y 1979. Forma parte de la serie *Pasa Tiempo* en la que el artista representaba su vida cotidiana de entonces y presentado al público (Galería Vandrés, 1979).

El lienzo muestra la sala de estar de la casa en una perspectiva dislocada tan característica del artista, que en la complejidad visual de los planos hace que la parte central la ocupé la ciudad, Madrid, a pesar de estar en último plano –esta presencia se hace aún más evidente en el dibujo–. Blanca Sánchez ocupa buena parte del primer plano en la parte derecha, es la figura más relevante de las tres representadas. Se la ve sentada, fumando y mirando al espectador en una actitud un tanto ambigua, entre misteriosa y desafiante, y en

una pose desenfadada. Al otro lado de la composición, encontramos dos figuras masculinas, el primero, Almodóvar que todavía compartía la vivienda, mira de reojo tras un libro; el otro, representado en el dibujo pintando, es un autorretrato. Esta escena, además de un homenaje a la amistad, visibiliza el hecho de que el piso de Doctor Esquierdo era un lugar de sociabilidad, donde se daban cita muchos de los artistas, intelectuales y celebridades del momento. El *Pasa Tiempo* como se puede ver, era charlar, beber y escuchar música en un ambiente de descuido y relajación: los vasos encima de los vinilos mientras la mesa está vacía, dan una idea de ello.

Pérez Villalta señalaba en una entrevista la creciente importancia que cobraron las casas privadas en detrimento de otros lugares de reunión como bares y locales de música, lugares que cada vez se harían más preeminentes en la siguiente generación para las cuales es fácil recordar la importancia de espacios como el Rock-ola (Fernández Rubio, 1993). Está todavía por narrar la historia de estos espacios domésticos donde era habitual para muchos de los artistas, escritores y críticos de esta época, estar durante unas horas o varios días.

La casa de Blanca Sánchez y Pedro Almodóvar fue, según María Escribano, un lugar de encuentro habitual en esta época –prácticamente las casas de Sánchez serán así, hasta el último día de su vida–, allí se reunían Carmen Calvo, Pérez Villalta, Miquel Navarro cuando se desplazaba a Madrid, Zush, Alexanco, Fernando Vijande, etc. Hay que tener en cuenta que muchos de los artistas que se consideran integrantes de la “nueva figuración madrileña” venían de otras ciudades y la generosidad y vocación de anfitriona de Blanca Sánchez hicieron de su casa, uno de los epicentros del panorama cultural capitalino, una opción adecuada para pernoctar.

En 1983 comenzará una nueva etapa para Blanca Sánchez tras distanciarse de Fernando Vijande. En torno a 1983, se traslada a la que será hasta el momento de su fallecimiento su casa,

situada en la céntrica calle Lope de Vega. Tras su cese en la Galería Vijande, la situación obligó a Sánchez a reorientar su vida profesional y esto le llevará a nuevos terrenos y experiencias: trabajará para RTVE junto a Paloma Chamorro (**fig. 5**) en *Trazos. Revista de arte* entre 1977 y 1978, en 1983 en calidad de ayudante de dirección especializada en arte y moda en *La edad de oro* y posteriormente en *La estación de Perpiñán* como especialista en arte plásticas. Participará en productoras musicales como DPM, colaborará en la organización de eventos como la Expo 92, y se empleará como traductora.[\[4\]](#)

Tras terminar su colaboración con la Expo de Sevilla, Sánchez comenzará su última etapa laboral, entrando a formar parte de la plantilla del Círculo de Bellas Artes de Madrid, institución con la que, ya había colaborado al comisariar la exposición de Andy Warhol en España. Se incorporó en noviembre de 1992 como coordinadora del Área de Artes Plásticas, Arquitectura y Diseño, puesto que mantuvo hasta 2003.[\[5\]](#) En esta etapa de la vida, Blanca Sánchez hará nuevas amistades que de nuevo tendrán un protagonismo principal en la cotidianeidad, relacionándose más activamente con Carlos Berlanga, Kiko Rivas, Dis Berlín y Fabio McNamara.

El centro de su vida, será como ya hemos dicho, La casa de la calle Lope de Vega, “con aquella enorme escalera en la que imaginábamos un móvil de Calder colgando de su techo.” Ese será su hogar durante dos décadas:

La casa estaba bonitamente decorada y despejada al principio, pero pronto empezó a poblarla: la barra de bar de los 50, pensada para usarse, fue pedestal de un buda coloreado, retratos y otros objetos variables; la mesa redonda destinada a las comidas también fue invadida. Las paredes se fueron cubriendo sin normativas restrictivas, y aquello que allí colgaba era porque le gustaba: desde cuadros del Rastro a Campano, Michael Buthe o Carlos Franco; también míos y siempre con alguna historia detrás (Pérez Villalta, 2014, 27-28).

El piso de Lope de Vega estaba ubicado en un antiguo convento que había sido rehabilitado como viviendas. Era un dúplex en el que las estancias se distribuían en el piso superior: el salón y la cocina, mientras que la inferior, se encontraban las habitaciones, conectadas las dos alturas, por una escalera que Dis Berlin describe como “languida”. Entre los nuevos asiduos de la casa se encuentra Carlos Berlanga, vecino de la calle Lope de Vega “un permanente” en el piso de Blanca, según recuerdo de Dis Berlin. (Carrera, 2018). Durante años fue muy estrecha la convivencia entre ellos hasta que Berlanga se mudó de nuevo con sus padres y falleció. El rastro en el archivo del MNCARS en esta relación es rico, y debió de serlo igualmente en su colección, donde Blanca Sánchez conservaba varios dibujos, al menos diecisiete, varios lienzos, dos collages y cuatro comics, uno de ellos realizado conjuntamente por los dos, y otro realizado por Pedro Almodóvar y Berlanga, que figuran en el inventario levantado por Pablo Sycet a la muerte de Sánchez (Sycet, 2014: 124-132).

Sánchez terminó por construirse en Lope de Vega, un hogar acorde con su personalidad y gusto, definidos por Dis Berlin como “chirriante, provocativo y kitsch a partes iguales”. En su casa custodiaba las más de 280 obras de arte recogidas por Pablo Sycet en el catálogo de *Blanca Doble...*, entre las que encontramos “el alma de la casa”, un grupo de obras que según Dis Berlin eran esenciales. Se trataba de piezas que a pesar de las continuas restructuraciones y cambios en la decoración que, hacia Sánchez, siempre tenían un lugar a la vista: obras como el “gran Campano” de Miguel Ángel Campano, *La Mujer del Ruhr* de Carlos Franco, el “Gran Gordillo”, *El biombo* de Dis Berlin o *La Fuente* de Guillermo Pérez Villalta.

Colgarán también de sus paredes los retratos hechos por Alberto García Alix, amigo de Sánchez y con quien entablará una relación romántica y obras de, entre otros, Dis Berlin. Este último, llegó a Madrid al inicio de la década de los ochenta, y estableció con Sánchez una particular amistad

basada por una parte en la fascinación que causó la actitud y personalidad de ella en el joven artista, y por otra en el aprecio y simpatía de Blanca Sánchez por el trabajo de Dis Berlin, sin olvidar el particular interés que ambos tenían por el coleccionismo de objetos, similar al descrito entre Pérez Villalta y Sánchez.

De esta manera, Sánchez reunió un repertorio amplio de piezas realizadas por Dis Berlin, donde además del mencionado biombo colorista, se encontraban un retrato de Sánchez titulado, *Blanca enamorada*, 1988, así como óleos y dibujos que formaban un conjunto a través del cual se podría hacer un somero recorrido de la actividad plástica de Dis Berlin, en la década de los ochenta. El propio artista, destaca otra faceta coleccionista de Sánchez, que en este caso se encuentra parcialmente representada en el archivo del MNCARS.

Álbumes de la memoria

Junto a las vitrinas destacan, por su importancia a la hora de entender la parte material con la que Sánchez fijaba su memoria de las relaciones de amistad que establecía, los cuadernos o álbumes de recolección. Se trata de un tipo de objeto que da, en cierta medida, continuidad a las prácticas desarrolladas por algunas mujeres en el siglo XIX, y de los cuales la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano conserva varios ejemplos (Yeves, 2010), pero en el contexto de la práctica artística contemporánea se considera como una especie de collage personal.

Según explicaba Escribano con motivo del homenaje celebrado en el Círculo de Bellas Artes, “en sus álbumes” estaba “toda su memoria” (Escribano, 2008: 29). Esta práctica, que se había recuperado en diferentes países europeos como Alemania, le sirvió a Blanca Sánchez para construir los relatos propios de

su vivencia encolando, según un orden dado por ella, todo tipo de elementos, construyendo un mundo propio y concreto. Se trata de un sustrato material organizado, que cobraba una significación espiritual como expresión del cosmos generado por las relaciones.

La realización de estos cuadernos fue una práctica habitual a lo largo de su vida llegando a configurar un gran número de ellos. Dis Berlín menciona, que ya los realizaba en la década de los ochenta y que la época más fructífera se concentra en el último periodo de su vida. De los siete cuadernos realizados por Blanca que se conservan hoy en el MNCARS, [\[6\]](#) existe uno dedicado a Zush, el único dedicado exclusivamente a un artista que actualmente forma parte de una colección pública.

El resto, al igual que el conservado por María Escribano, son “lugares” donde Blanca Sánchez compilaba objetos que compartían características similares, como azucarillos, envoltorios, entradas o telas, alternados con frases. De la misma, manera, existen indicios de la existencia de un número mayor de cuadernos, que bien podrían encontrarse en otras colecciones particulares o que habrían sido destruidos o reconvertidos por su autora, en vida. Sin olvidar que el intercambio de este tipo de cuaderno debió de ser un aspecto importante de los mismos. Como obsequio por su ayuda y su amistad Las Costus le regalaron a Sánchez en 1982 el libro la *Divina Providencia*, algo así como, un libro de artista encolado, que hoy forma parte del archivo del MNCARS realizado “entre diciembre y julio de 1982” con la dedicatoria: “Para Blanca Sánchez / de sus / Costus” (**fig. 6**).

En el conjunto se encuentran collages con la temática de la niñez y la violencia, noticias, recortes de la prensa del corazón, y fotografías de Fernando Vijande, Blanca Sánchez, Fabio McNamara, Las Costus o La Fany, tomadas con motivo de la inauguración de la Galería Fernando Vijande y la Exposición *Chochonismo ilustrado*. Mientras que esta obra se

conserva en el archivo, por el contrario, no se encuentra en él, el realizado por Enrique Naya el 23 de febrero de 1981 con motivo del intento de Golpe de Estado dirigido por el teniente coronel Antonio Tejero, que McNamara menciona como parte de la colección de Blanca Sánchez (McNamara y Vaquerizo, 2014: 105).



Fig. 6 Costus, Divina providencia, [detalle del interior], 1982. ABS, MNCARS

Tiempo para el recuerdo

Los últimos años de vida de Sánchez fueron una época de esplendor, plagada de aciertos y proyectos –otras instituciones le encargaron comisariados y catálogos, en muchos casos de artistas con los que mantenía amistad–, pero también trajo sinsabores, tensiones en las relaciones profesionales con alguno de sus superiores, y tristezas derivadas en parte de sus problemas de salud. En el año 2003 opta por retirarse sin que podamos asegurar si esta decisión estuvo motivada por motivos de salud, si bien es cierto que se

aprecia un deterioro físico, quizá motivado por la enfermedad que acabó con su vida.

En los últimos años de su vida se vio obligada a pasar tiempo en casa, un tiempo que fue también fértil, pues se incrementó su actividad con los álbumes mencionados. Rodeada de obras de arte realizadas por sus amistades y de cientos de objetos atesorados como recuerdos. En la intimidad de su casa, en el barrio de las letras, Blanca Sánchez revivirá desde su infancia hasta sus amistades más actuales, a través de objetos, fotografías y obras de arte que ocuparán poco a poco todos los espacios de la casa. Será un espacio privado donde irá construyendo paulatinamente su “mundo”. La casa albergará las colecciones que formaban parte de su historia, juguetes, instrumentos, ropa, muebles, dibujos amontonados por doquier

No obstante, estos años no fueron de total aislamiento e inactividad, siguió colaborando con la Comunidad de Madrid y el Ministerio de Cultura. Quedaba todavía por hacer un último proyecto, que finalizó unos meses antes de su fallecimiento, el último de los retos de su carrera y uno de los más ambiciosos entre los emprendidos por Blanca Sánchez a lo largo de su vida: el comisariado de los actos de homenaje a *la movida madrileña*, un encargo de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Sin duda era un tiempo de recuerdo. El proyecto supuso para ella un ejercicio de memoria, permitiéndole recorrer todo lo vivido desde su llegada a Madrid en 1972, las personas conocidas en esos años, las sensaciones, los sinsabores y las ausencias.

El 30 de agosto de 2007, falleció Blanca Sánchez en Madrid, un año después su amiga María Escrivano organizó el homenaje *Blanca*, tributado por amigos, compañeros de trabajo y familiares, que consistió en el recuerdo de vivencias y anécdotas, así como la lectura de escritos que tenían a Blanca Sánchez como protagonista.

Resultado del homenaje fue una pequeña publicación con el

mismo título, donde se recoge el testimonio de María Escribano y María Vela Zanetti junto con una breve selección de textos publicados de Blanca Sánchez en revistas y catálogos de exposiciones. En 2014, ante la inminente desaparición de la colección, se organizó la exposición: *Blanca doble, el mundo y la colección Blanca Sánchez Berciano*. Comisariada por Pablo Sycet, en la muestra se pretendía: “reconstruir el mundo de Blanca Sánchez Berciano y reconocer su labor como agitadora cultural, coleccionista de arte emergente e impulsora de los cambios fundamentales en el arte español de las últimas décadas” (Sycet, 2014). Con motivo de esta muestra se publicó un catálogo donde se reproducían 280 obras de arte de la colección que reunió Blanca Sánchez; este libro es hoy la herramienta principal para acercarse a su persona y su colección.

La preparación del catálogo supuso un auténtico esfuerzo por documentar el conjunto de obras de arte y objetos diversos que atesoró Blanca Sánchez en su domicilio, si bien también fue un proceso previo a su puesta en venta llevada a cabo por la galerista Mercedes Buades, fundadora y directora de la Galería Buades (1972-2003) que sirvió de escaparte a la *movida madrileña*. Lamentablemente, entre las obras expuestas y recogidas en el catálogo no se encuentran todas las que tuvo en vida. Según se registra en las compras, en los documentos de empresas de transporte, como Alcoarte o Transresa, los resguardos de las aseguradoras presentes en su archivo personal en el MNCARS y los testimonios de algunos de sus amigos, la colección tuvo más piezas; [\[7\]](#) es posible que Blanca Sánchez se deshiciera de ellas en vida, pero también es posible que se procediera a la venta de las mismas antes de la redacción del catálogo.

Para comprender el devenir de la memoria y el recuerdo de Blanca Sánchez como coleccionista, es necesario mencionar, las circunstancias y algunas de las iniciativas que finalmente no lograron llegar a buen puerto, pero que sirven para entender

la fortuna de este legado y ayudan a comprender las limitaciones que se encuentran hoy para el estudio exhaustivo de su persona coleccionista.

En primer lugar, hay que tener en cuenta el contexto socioeconómico en el momento del fallecimiento de Sánchez y las limitaciones económicas que, como consecuencia de la crisis, se impuso en la política cultural estatal. Ésta afectó de manera dramática a las instituciones públicas en lo referente a las adquisiciones y, en consecuencia, también impuso trabas a la adquisición de este legado. Pero siendo esta circunstancia importante, no lo es menos que el interés de las amistades de Sánchez preocupadas por el devenir de su memoria, no encontraron la respuesta que esperaban a nivel institucional.

Entre las propuestas que se hicieron para mantener viva la memoria de Sánchez destacó, según testimonio de Dis Berlín, la de conservar algunos de los conjuntos vitales de Blanca Sánchez y se contactó con el entonces director del Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Eduardo Alaminos, quien, unos años antes, había promovido el traslado desde Buenos Aires del despacho de Ramón Gómez de la Serna y su posterior instalación en el Centro Cultural Conde Duque. La propuesta fue conservar la parte nuclear de las habitaciones del último domicilio de Sánchez en la madrileña calle de Lope de Vega, “lo que era el entorno del salón, lo que estaba alrededor del mueble rojo, cosas muy en una clave suya, todo ese ámbito”. La idea fue muy bien acogida, pero los medios necesarios escapaban a la capacidad económica que tenía en aquel momento el Centro.

Entre las iniciativas privadas, destaca, al poco tiempo de fallecer Sánchez, la propuesta del coleccionista Josep Suñol –uno de los principales clientes de la galería Vijande cuando Sánchez trabajó allí–, quien se sirvió de María Escribano como intermediaria y según esta última, Suñol “adoraba a Blanca, la quería muchísimo”. El coleccionista barcelonés era buen conocedor de las obras que había en la casa de Lope de Vega y

la mayoría encontraban correspondencia, tanto estilísticamente como por autoría, con la colección del propio Suñol.

Teniendo en cuenta que La Fundació abrió sus puertas en 2007 y desde el primer momento hizo valer la parte de la colección correspondiente a la “Nueva figuración madrileña”; por otro lado, en la exposición organizada en la Fundació Suñol quedó patente que fue uno de los principales clientes de la Galería Vandrés y la Galería Vijande a las que estuvo vinculada Blanca Sánchez (Aguilar, Alexanco, y Suñol, 2017). De esta manera, Suñol, hizo una oferta de compra de todas las obras de arte de la colección, manteniendo el conjunto reunido por Sánchez unido, pero no fue aceptada por los herederos.

No cabe duda de que cualquiera de estas iniciativas hubiera contribuido enormemente a perpetuar la memoria de Blanca Sánchez como coleccionista y, en este sentido, su legado, o al menos parte de ello, se encontraría ahora a disposición del público, pero, además, siendo la colección el espejo del coleccionista y la casa la proyección del yo, si se hubiera conservado reunida tendríamos el reflejo de su personalidad, sus gustos, sus formas de organizar e interactuar, sus intereses en vida, todo esto desapareció. En contrapartida nos quedan los relatos vinculados a sus homenajes y la parte del archivo que actualmente se encuentra en el MNCARS.

[11] El presente artículo parte de un Trabajo de Final de Master, con el título: *Blanca Sánchez entre la vivencia y el archivo*, del “Máster universitario en historia del arte contemporáneo y cultura visual”, de la Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, dirigido por la Dra. Jesusa Vega y defendido en septiembre de 2018. Mi investigación se inscribe actualmente dentro del grupo de investigación: “Historia Urbana. Población y patrimonio” (Eusko Jaurlaritza/ Gobierno

Vasco. IT1618-22), la red de investigación: “Red de Investigación de Historia Urbana. Historia Urbana: análisis y representación de la transformación de las ciudades, siglos XIX-XX” (MCI-RED2022-134765-T) y del Proyecto de Investigación ATLAS/AV la audio-visualización de la historia del arte entre el museo y la academia PID2022-1367530B-I00.

[2] El resto de obras fueron: *Es solo un paquete / lo que el otro dia vi / en el retrete* (1979), *Diario de oficina te telefono y nunca estas* (1979) varios dibujos del cineasta manchego como *PA SOLINI* (1975) *Esta mañana / This Morning...[en el campo/ cantaban los ruiseñores/ y en su cántico decían/ Blanca, es de las mejores]* (1976), *Felicitación / Greeting* (1976), *El listo mirando de reojo* (1979), *Decide que* (1981), *La moza del cántaro* (1981), *Una mujer elegante* (1981), *Sin título* (1981) y *Sin título* (1981).

[3] Datos obtenidos del Departamento de Registro de Obras de Arte del MNCARS, diciembre de 2022.

[4] “Relaciones laborales de Blanca Sánchez” [1970-1998], Arch. BSB 27 / (1-14). Serie Documentación profesional. Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

[5] “Blanca Sánchez y su actividad con el Círculo de Bellas Artes”, [1992-2003], Arch. BSB 25. Serie Documentación profesional. Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

[6] [Álbumes collage realizados por Blanca Sánchez]. ca. 2000. Arch. BSB 90 (001-006). Serie Varia. Archivo Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

[7] [José Luis Alexanco en el Centro de Arte Santa Mónica y en la Galería Vandrés: Archivo Blanca Sánchez]. [1978-1998] Arch. BSB 42 / (4). Serie Documentación de exposiciones. Archivo

Blanca Sánchez (María Blanca Sánchez Berciano). Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía.

La arquitectura escolar pública en España y su reflejo en Lécera (Zaragoza)

Este libro, titulado *La arquitectura escolar pública en España y su reflejo en Lécera (Zaragoza). Unas escuelas graduadas (1917-1923) para una «villa modelo»* y editado por el Ayuntamiento de Lécera, recoge una de las últimas aportaciones que su autora, Mónica Vázquez Astorga, ha realizado al estudio de la arquitectura escolar pública en Aragón. En concreto, se centra en la historia y en el devenir de las escuelas graduadas (para niños y niñas) de este municipio zaragozano - en la actualidad colegio público de Educación Infantil y Primaria. Centro Rural Agrupado L'Albardin-. Fueron inauguradas el 4 de noviembre de 1923, acontecimiento que se conmemora, en su primer centenario, a través de estas páginas.

Mónica Vázquez es actualmente profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, institución desde la que desarrolla su labor docente e investigadora. Esta última está dedicada al arte y cultura de época contemporánea y, especialmente, a la arquitectura. En los últimos años (y entre otros temas), su interés investigador se ha centrado en el estudio y puesta en valor de la arquitectura escolar en Aragón, ámbito en el que ha realizado varias publicaciones científicas en forma de libros, capítulos de libros y artículos, citando entre ellos el libro *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)* (2013).

El libro que ahora presenta se estructura en dos capítulos. En

el primero, alude a las disposiciones oficiales más significativas que se dictaron en el primer tercio del siglo XX en el ámbito educativo y sobre construcciones escolares. A esta normativa debía ajustarse la región aragonesa donde, al igual que en el conjunto del país, predominaban locales que no cumplían las condiciones fundamentales de la pedagogía moderna y que se encontraban en condiciones más que dudosas. Sin embargo, gracias al avance legislativo y pedagógico de la época, nuestro territorio experimentó un notable auge en la dotación de edificios escolares concebidos *ad hoc* para la enseñanza primaria; siendo este el testimonio ofrecido por la localidad zaragozana de Lécera. De este modo, el segundo capítulo traza el panorama de las escuelas públicas de primera enseñanza existentes en ese municipio a comienzos del siglo XX; y, luego, se centra en el esfuerzo realizado por su Ayuntamiento y vecindario para conseguir un edificio de nueva planta para escuelas graduadas de niños y niñas. Finalmente, se cierra con unas conclusiones y con un apartado de bibliografía, e incluye un valioso epílogo con fotografías aportadas por los habitantes de Lécera como recuerdo de su paso por las escuelas.

Este edificio fue proyectado en noviembre de 1917 por el arquitecto provincial de Zaragoza Julio Bravo Folch (1862-1920), y su construcción se efectuó (a diferencia de otros ejemplos del mismo período) sin respaldo económico estatal. En la consecución de este propósito, fue fundamental la inestimable labor del alcalde Pedro Muniesa, así como la colaboración de los leceranos y leceranas, quienes comprendieron que *la instrucción elemental es una pieza clave para el progreso de la sociedad*. En su diseño se tuvieron presentes las prescripciones legales y pedagógicas del momento, adoptando el sistema de la escuela graduada, que constituía entonces el *símbolo y prototipo del movimiento regeneracionista* a nivel educativo. Por ello, esta iniciativa fue considerada digna de alabanza por la prensa profesional de la época, que se refirió a Lécera como *pueblo modelo*. De hecho, y como indica Mónica Vázquez, cabe considerar a estas escuelas como una de las primeras graduadas de Aragón, a la vez que poner en valor su contribución a la renovación pedagógica de la enseñanza en este municipio zaragozano y, de

manera extensiva, en el territorio aragonés.

Su correcta adecuación pedagógica y constructiva ha permitido que este inmueble pueda seguir cumpliendo su función original un siglo después. Por este motivo, la autora no solo se ocupa de contextualizar estas escuelas en el panorama de la época y de su historia constructiva, sino que también profundiza en su devenir desde su inauguración en 1923 hasta la actualidad. De este modo, pone de relieve su valor social y patrimonial, a la vez que detalla su trayectoria posterior. Para ello, resulta imprescindible el meritorio anexo gráfico de este libro, que se compone a partir de las fotografías facilitadas por los habitantes de Lécera. Por tanto, queda de manifiesto su implicación por la consecución de esta investigación, demostrando que las escuelas de Lécera son todavía unas *escuelas vivas*. De su lectura y consulta se desprende igualmente el cariño e implicación de Mónica Vázquez quien, a través de una narración clara y amena (a la vez que rigurosa y precisa), nos acerca a la historia de las escuelas proyectadas y erigidas para esta *villa modelo*. Por supuesto, su labor es el resultado de una investigación que ha comprendido la revisión de una extensa bibliografía, así como de prensa y publicaciones periódicas de la época. A ello se añade la consulta de los fondos de diversos archivos como el Archivo Municipal de Lécera, el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza y el Archivo General de la Administración del Estado de Alcalá de Henares, que han sacado a la luz una valiosa documentación inédita.

En definitiva, este libro contribuye, sin duda, al conocimiento, difusión y puesta en valor de la arquitectura escolar aragonesa de la pasada centuria, asunto en el que Mónica Vázquez Astorga se halla genuinamente implicada. A su vez, rinde homenaje a los leceranos y leceranas quienes, gracias a su perseverancia, hicieron realidad la construcción y conservación de estas escuelas. De este modo, esta publicación ayuda a no dejar caer en el olvido este importante legado cultural que, como se recoge en el prólogo, es *nuestro deber cuidarlo y preservarlo para generaciones venideras y sentirnos orgullosos de él*.

María Zárraga. De sombras y volcanes

La exposición “De un sistema particular de sombras”, inaugurada el 15 de diciembre de 2022, es la primera exposición individual de María Zárraga en la galería The Liminal –fundada y dirigida por Pablo Vindel- y permanecerá abierta al público hasta el 10 de marzo de 2023.

María Zárraga (Valencia, 1963) es una artista visual que ha trabajado en el ámbito de la fotografía y la escultura, en conocidas series fotográficas desde los años noventa. En esta exposición se produce una vuelta a una marcada presencia corporal, con un sentido estético teatral y ficcionado, que la vincula con sus comienzos, como en la fundacional serie fotográfica “De amor e incendios” (1999). De hecho, en directa relación con las temáticas y formas que se trataban en la serie “De amor e incendios” las obras actuales me han sugerido el título de “De sombras y volcanes”, en un paralelismo y vuelta circular al mundo creativo de la artista.

“De un sistema particular de sombras”, es una exposición que contiene, en efecto, fotografías escenificadas, pero también esculturas y dibujos. En las fotografías aparece un cuerpo, del que vemos las piernas, los brazos o los pies, o algo de pelo en la cabeza que asoma, estando el resto (el rostro y la identidad) ocultado por complementos de vestuario, como “cera” (plastilina) que construye piernas o zapatos; y vestidos-capa, faldas, etc. realizados con un sistema constructivo de pliegues del material que resulta en un volumen de carácter geométrico, arquitectónico. Estas vestimentas y objetos presentan una solidez que convierte estas imágenes casi en esculturas fotografiadas.

En todas las fotografías la iluminación parte de un fondo negro, en sombra, con el foco de luz puesto en las faldas/vestidos de color naranja de pliegues escultóricos, y en los fragmentos de piernas o los zapatos, de unos seres sin rostro que aparecen de entre las sombras. El efecto lumínico proviene de la técnica pictórica del claroscuro, empleada por Caravaggio o Zurbarán, en la que se añade dramatismo a las escenas representadas, oscureciendo las sombras y transformando los objetos en brillantes haces de luz. Esto las dota de un carácter misterioso, irreal.

La técnica pictórica del claroscuro consiste en agregar luz y sombra a un objeto con la finalidad de que aparente ser tridimensional, real. Se conoce también como "sombreado" y ayuda a la ilusión de realidad en la pintura y el dibujo. ¿Qué significaría entonces el claroscuro en escultura? El claroscuro en escultura se transforma en teatral: se tratará, al revés, de generar un espacio ilusorio dentro del espacio real, como hacen los focos en el teatro. Convierte así la realidad en ficción, en representación. Podemos decir que María Zárraga propone con esta exposición diversos juegos ficcionales: en las fotografías, en las esculturas y también en la propia galería, en la que genera un espacio de ficción dentro del propio espacio de la galería. En ese sentido, para reforzar esa sensación de haber entrado en un escenario, de haber entrado en "un sistema particular de sombras" las propias paredes han sido pintadas.

Las fotografías de la exposición, todas realizadas en 2022, son **Gemelas Arbus**, situada en la entrada de la galería, **Klein**, situada tras el armazón de **Refugio de Restos** y **Helmut**, al fondo de la galería. En las dos fotografías que componen **Gemelas Arbus**, una falda-vestido realizada con un sistema de pliegues de papel -en tonos rojos- oculta el torso y cintura de las figuras, que emergen de un fondo negro sin cabeza ni rostro, sólo asoman las rodillas y piernas. Una de las gemelas tiene los pies/zapatos de color verde, la otra de color rojo.

Ambos parecen zapatos o fogonazos en forma de llama. Los verdosos se giran en dirección a los rojos, y viceversa. El conjunto genera extrañeza e irreabilidad, dos seres flotantes, algo descoyuntados, que emergen de entre las sombras. En el caso de **Klein**, una gran capa-vestido-falda anaranjada, que parece fuego ardiente, hecha asimismo de papel plegado, oculta una figura femenina, sentada en un pequeño taburete, de la que solo vemos asomar algo de pelo de la cabeza, y los pies desnudos. También asoman parte de las patas de la sillita. La figura recuerda a un volcán que emerge de la oscuridad, con un algo de juego teatral, un humor carnavalesco, de disfraz. En el caso de **Helmut**, una falda naranja realizada a base de pliegues oculta el torso y la cintura de una figura sin cabeza, que emerge de un fondo negro. La figura aparece con la pierna izquierda adelantada convertida en una estructura iluminada, naranja, que parece cera (está hecha de plastilina) como si fuera una pierna-prótesis-cirio-tronco que termina bruscamente a la altura del tobillo, sin pie, reforzando la idea de un tronco-pierna. Vislumbramos por detrás la otra pierna y el pie, desnudos. Como réplica de esta pierna-prótesis-cirio-tronco de la fotografía, hay un par de bloques del mismo color naranja, que hacen como de pie externo, sólido, real, de la fotografía, conectando la fotografía y el suelo, de modo que enmarcan y sujetan la fotografía. De este modo se convierte a la fotografía en una escultura, recalmando la ambigüedad y el terreno híbrido en el que se mueven estas obras: los juegos de idas y venidas de la representación nos redirigen constantemente al gesto brechtiano, el gesto arbitrario que nos saca de la ilusión de realidad objetiva y nos hace conscientes del artificio, de la representación.

Tras **Helmut**, que hace de término medio entre fotografía y escultura, se muestran también desarrollos de esas “esculturas” que aparecen en las imágenes, que cobran entidad por sí mismas, tanto en forma de pieza (**Sistema Solar** o **Túnel de la Miseria**) como de modo más instalativo (**Refugio de restos**). También encontramos una serie de dibujos (**Dibujos**

Sombras) a tinta china y grafito, cronológicamente los más antiguos de la exposición.

En la principal sala de la galería, nada más entrar en la misma y visible desde el exterior, vemos en el suelo la pieza **Sistema Solar** (2022). Se trata de una forma circular plana, a modo de capa/falda extendida en el suelo, conformada por pliegues hechos con plastilina barnizada. Con un diámetro de dos metros, recuerda a la arena circular de una plaza de toros, también, en las formas plegadas y al sobreponerse unas sobre otras, hay una reminiscencia al capote de los toreros. Es la única pieza que contiene tonalidades azules en la parte exterior. Hay algo que remite, en su forma circular, también a los danzantes sufíes. Fuego, naranja, expansivo, lucha, sangre. Fuerza, contundencia, y por el gran tamaño también. Sin embargo, en el contexto de la exposición y atendiendo a los títulos, parece la contestación al resto del “Sistema particular de sombras”, dado que aquí todo permanece “iluminado” y hay un colorido festivo, como una intensidad en la pelea que también es disfrute. En cuanto a **Refugio de Restos** (2022), consiste en una especie de estructura, de color naranja ácido, que sirve de estantería-expositor en la que se han colocado esculturas que forman o han formado parte de la escenificación de otras fotografías, junto con fotografías de años anteriores, donde podemos escudriñar el proceso de creación de la artista, atisbando los restos que va dejando su quehacer a lo largo del tiempo. La parte posterior del armazón sirve de soporte a la fotografía **Klein**. Respecto al **Túnel de la Miseria** (2022), parece que se haya representado un fragmento completo del acto teatral: vemos el desfile de estas diez figuras, pero la artista nos deja ver la construcción del propio túnel, de modo que remite a una maqueta (representación de la representación de nuevo). Diez figuritas, de formas fálicas, de color verde oscuro, van desfilando, con capuchas/vestidos largos, que ocultan sus cabezas y cuerpo y solo nos dejan ver las rodillas y pies. Desfilan a ciegas, sin rostro. Se desprende cierto humor negro, irónico, en un

desfile de nuestras miserias...

Los Dibujos Sombras (conformados por Sombras mirando hacia arriba, Sombras en ángulo, Sombras apretadas, y Sombras con humo) realizados con tinta china y grafito sobre papel, son cronológicamente los más antiguos, se podría decir que son los orígenes del mundo de sombras ("sistema particular de sombras") en el que nos introduce la artista en esta exposición. Nos dan la clave de los personajes que luego saldrán individualizados en las fotografías o en las esculturas, en el desfile del **Túnel de la Miseria**. Los dibujos así, estarían conectados con **Refugio de Restos**, pues si aquellos son la presentación de los personajes de este "sistema particular de sombras", en el **Refugio de Restos** se nos muestra la genealogía y proceso de construcción del "sistema".

"De un sistema particular de sombras" es una exposición contundente, coherente, llena de fuerza, con un humor negro de una ironía velada. Llama la atención la potencia y elegancia del conjunto. Asimismo, las tonalidades elegidas: rojos, anaranjados y negros principalmente, que remiten a una sensación de desierto "volcánico": la fuerza y el calor del fuego y del sol ardiente, junto con la idea de la sombra como una lava negra... Una deuda -ya mencionada- con la pintura barroca y el uso de un claroscuro dramático, pero a su vez ácido (esos naranjas, amarillos, rojos casi fosforescentes). Se presentan así mismo, homenajes más o menos explícitos a ciertos fotógrafos que fascinan a la artista (Helmut Newman, Diane Arbus, William Klein), y que revelan su alineación con la fotografía que se sabe representación y lenguaje codificado, más allá de pretensión de captación objetiva de la realidad. Los materiales escultóricos predominantes, la plastilina, la pasta de modelar, el pliegue como generador de volumen o el poliestireno como material constructivo, remiten al mundo del artificio teatral.

Este "sistema particular de sombras" abarca tanto lo estético

-el sistema particular del claroscuro como lenguaje artístico reinterpretado en clave fotográfica, teatral o escultórica- como las sombras, en el sentido junguiano -ese submundo convulso de nuestra psique donde se contiene lo más primitivo, los egoísmos o los instintos más reprimidos- el lado oscuro más o menos inconsciente de cada cual, junto con la metáfora de todo lo que permanece en la sombra: oculto, disimulado, escondido, reprimido, invisible, indescifrable, etc., tanto personal como socialmente.

Lo que aparece iluminado, en el fino humor de la artista, no deja de ser una prótesis, un destello, un artificio, un teatro... Aunque no exento de cierta magia e incluso cierto misticismo con un aire de festividad ácida, carnavalesca, profana, material, que adquiere la forma de un volcán, latente o en erupción. Las interpretaciones y lecturas de este "sistema particular de sombras" son numerosas, y se abren a lo que cada espectador o espectadora que se sumerja en ellas experimente.

Por último, cabe agradecer y recomendar la posibilidad de realizar un recorrido en 3D sobre la exposición en la página web de la galería, lo que expande la posibilidad de consulta más allá del término de la exposición.

Reseña de Viajeros y fotógrafos en San Juan de la Peña (1840-1980, catálogo de

exposición) de J. J. Generelo Lanaspa (coord.)

Viajeros y fotógrafos en San Juan de la Peña (1840-1980) es el título del catálogo correspondiente a la exposición que, con motivo del primer centenario de la declaración del Monasterio Alto de San Juan de la Peña como monumento nacional, organizó el Departamento de Educación Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón y que contó con la colaboración de la Real Hermandad de Caballeros y Damas de San Juan de la Peña. La muestra, que se pudo visitar del 22 de marzo al 22 de diciembre de 2023, estuvo dedicada a la historia visual del monasterio a través de un conjunto de fotografías realizadas desde 1840 a 1980.

El catálogo está dividido en tres apartados principales que tratan diferentes aspectos de la historia del monasterio. “El siglo XIX: desamortización, abandono y alarma”, “El largo camino de la restauración”, y “Del acceso en caballerías al turismo moderno”. Cuenta, además, con dos textos introductorios a cargo de Javiér Lambán Montañés, por entonces presidente del Gobierno de Aragón, y del catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas. El catálogo se completa con un epílogo dedicada a la labor realizada por la Hermandad de San Juan de la Peña en la defensa y preservación del monumento y con una nota biográfica de los viajeros fotógrafos, dibujantes y restauradores ligados a San Juan de la Peña.

En la primera parte se incluyen dos capítulos firmados por el conservador de museos del Ministerio de Cultura y Deportes, José María Lanzarote Guiral y por el historiador del arte, José Antonio Hernández Latas, ofreciéndonos un recorrido por la historia del monasterio a través de los primeros viajeros que dejaron constancia gráfica del estado del monasterio durante sus diferentes visitas a lo largo del siglo XIX. Además de reproducir los dibujos de Valentín Cardedera o las

fotografías de Santiago Ramón y Cajal, entre otros evidencian a través de los escritos reproducidos las difíciles condiciones de viaje que tenían que sortear estos visitantes para llegar a los monasterios.

La segunda parte está dedicada a las restauraciones del monumento de San Juan de la Peña, tanto arquitectónicas, con dos capítulos a cargo de las profesoras de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza Ascensión Hernández Martínez y Natalia Juan García, como a la restauración del paisaje circundante, del periodista Sergio Sánchez Lanaspa, completando un todo unitario en el que la arquitectura se une al paisaje. En ellos se destaca la importancia que tiene la fotografía como fuente documental de primer orden en la historia de los monumentos, gracias a las cuales se pueden apreciar los diferentes cambios y transformaciones que han sido llevados a cabo en ellos durante las diferentes restauraciones, que reflejan la evolución de los criterios de restauración que se produjeron en nuestro país, en paralelo a lo que acontecía en el resto de Europa.

La tercera parte, más ecléctica, está dedicada a los viajeros visitantes del monasterio desde el siglo XIX hasta 1980. Fueron ellos, desde los habitantes de los pueblos vecinos hasta los jefes de Estado y otras personalidades, quienes contribuyeron a la recuperación, defensa y promoción de San Juan de la Peña. El simbolismo tanto nacional, asociado a la reconquista cristiana, como regional del monumento, panteón de reyes de Aragón y cuna del aragonesismo, han servido de estímulo a estos viajeros para superar todas las dificultades que se encontraban en su camino a San Juan de la Peña a lo largo del tiempo, al cual solo podía accederse a pie o en caballerías hasta 1931, como así atestiguan los autores de los diferentes capítulos que conforman esta parte, Valentín Marial López, Juan José Generelo Lanaspa y Pilar Irala Hortal.

El catálogo de la exposición, que reúne una gran cantidad de imágenes originales e incluso inéditas del monasterio, viene a

completar la suma de estudios sobre el monumento coordinada por Ana Isabel Lapeña en el año 2000.

El original enfoque de realizar un estudio del conjunto monacal a través de la fotografía deja constancia de la importancia que este medio artístico tiene como fuente documental de primer orden, como así lo atestiguan las fotografías de las sucesivas restauraciones acometidas tanto en el monasterio alto como bajo, y convierte esta publicación en un libro de referencia para conocer la historia y la recepción cultural y social de este importante conjunto monástico.

Las fuentes documentales que acompañan los textos de este catálogo hacen que tenga una lectura agradable y fluida, que se asemeja en ocasiones a la novela de viajes, dejando constancia de las vicisitudes por las que pasaron los diferentes viajeros que peregrinaron hasta el monumento durante el período que abarca su estudio, poniendo de manifiesto la relevancia del mismo. Una importancia que refleja el apego de los aragoneses hacia este histórico monumento, a la vez que el empeño destinado a su conservación desde mediados del siglo XIX hasta el presente.

Mircea Nicolae. Cosas pequeñas, cosas preciosas.

Mircea Nicolae - “Compañía Rumana de Quioscos”. Quiosco comunista (1986), 2010 – madera, vidrio – 156 x 164 x 164 cm

Fuente: Página oficial de la Capital Europea de la Cultura 2023.

Ionuț Cioană (1980-2020), conocido por su seudónimo artístico Mircea Nicolae, tuvo una carrera diversa y prolífica que dejó una huella imborrable en la escena artística rumana. La exposición que lleva por título *Mircea Nicolae. Cosas pequeñas, cosas preciosas* (Mircea Nicolae – Lucruri mărunte, lucruri prețioase) busca resaltar sus importantes contribuciones a través de una exploración comisariada de su extensa práctica artística, con un enfoque particular en su fascinación por los espacios urbanos y su papel en la configuración de las identidades individuales.

Mircea Nicolae, que actuó durante el período de transición marcado por la caída del comunismo y el posterior paso a la democracia, navegó por un entorno cultural dinámico en Rumania. A principios de la década de 1990 se produjo un alejamiento significativo de las restrictivas normas artísticas impuestas por el régimen comunista y a medida que el país abrazaba una nueva libertad política, artistas como Nicolae se encontraron explorando territorios inexplorados de los que habla la exposición.

El título de la misma, derivado de la declaración del artista, subraya la dicotomía de Nicolae en la producción artística. Por un lado, hay un enfoque "profesional" que enfatiza obras sofisticadas y meticulosamente elaboradas para espacios institucionales establecidos. Por otro lado, hay piezas "torpes pero sinceras", que encarnan la espontaneidad y la realización natural que le trajeron alegría personal y autorreflexión. Mientras que la primera parte, titulada "Romanian Kiosk Company" representa lo primero y muestra el viaje de Nicolae hacia el reconocimiento internacional, otras obras destacadas como la "serie 100", "Un altar para cada día" y el ciclo "Prótesis" abrazan la fragilidad, la improvisación y lo efímero. La distinción de Mircea Nicolae entre los enfoques "profesional" y "torpe pero sincero" resuena con la dicotomía más amplia dentro del arte rumano durante este período. Por un lado, los artistas abrazaron una producción

artística más formal e institucionalizada, buscando reconocimiento internacional. Por otro lado, hubo un movimiento paralelo que enfatizaba la sinceridad, la espontaneidad y la conexión con el entorno inmediato.

La exposición se desarrolla como un viaje temático a través de diferentes temporalidades inherentes a las obras de Nicolae. "Rumanian Kiosk Company" abarca décadas y refleja profundos cambios sociales, mientras que "Un altar para cada día" resume la naturaleza cíclica de una semana. La "Serie 100", al igual que "Prótesis", profundiza en una exploración que viene resumiendo varios años de la vida del artista sobre la fenomenológica del tiempo y el espacio.

"Compañía Rumana de Quioscos"

"Romanian Kiosk Company" (2010) es una instalación que comprende esculturas y una presentación en vídeo. La película entrelaza aspectos de la vida personal de Nicolae con momentos históricos de las décadas socialistas y postsocialistas. El artista reconstruye meticulosamente cuatro modelos de quioscos que simbolizan diferentes períodos, enfatizando la transformación de los espacios públicos en medio de cambios sociopolíticos. Esta instalación, exhibida originalmente en Kiev, ganó el Premio Especial en el Premio de Arte Generación Futura (2010) y ha sido fielmente reconstruida con motivo de la capitalidad cultural europea en la ciudad de Timisoara (Rumanía) en el año 2023. La versión actual de la exposición es una reconstrucción fiel que se adhiere a los planes e instrucciones del artista.

Estos modelos de quiosco tejen colectivamente un hilo narrativo que abarca varias décadas. El proceso artístico se convierte en un medio para contar historias, capturando la evolución de los espacios públicos desde el socialismo tardío hasta el paisaje capitalista de la década de los 2000. Esta

narrativa se desarrolla no sólo a través de la representación física de los quioscos sino también en el vídeo que los acompaña.

En la construcción de maquetas a gran escala de quioscos rumano, Mircea Nicolae realiza una exploración meticulosa de las transformaciones sociopolíticas reflejadas en las tipologías de quioscos callejeros. El artista, con precisión y dedicación, reconstruye cuatro modelos distintos de quiosco: *The Communist Kiosk* (1986), *The Transition Kiosk* (1995), *The Aluminium Kiosk* (2000) y *The Standard Flower Kiosk* (2010). El proceso de Nicolae implica una metodología de investigación exhaustiva que se extiende más allá de la expresión artística. Así, combina experiencias personales y fragmentos de la vida familiar con un enfoque en explorar la evolución histórica y tipológica del mobiliario urbano y la arquitectura urbana, añadiendo profundidad a la narrativa, entrelazando el viaje personal del artista con los cambios sociales más amplios acaecidos con el rápido tránsito del sistema comunista al desarrollo capitalista.

La elección de estos modelos de quioscos específicos no es arbitraria; Cada modelo representa una época distinta y resume la esencia de ese período. La pieza *The Communist Kiosk* (1986) encarna las rígidas estructuras de la era socialista, mientras que *The Transition Kiosk* (1995) marca los tumultuosos años de cambio político. *The Aluminium Kiosk* (2000) refleja la exuberancia algo naïf de los años noventa y con *The Standard Flower Kiosk* (2010) representa el formato establecido que prevalece en los tiempos contemporáneos y que a la postre acabrá con todos los demás formatos.

Transformación de escala: Nicolae reconstruye estos modelos de quioscos a menor escala, transformándolos en objetos arquitectónicos con un aspecto visualmente atractivo. La escala más pequeña invita a los espectadores a involucrarse íntimamente con las instalaciones, enfatizando el aspecto de "dulces visuales". Esta reducción también sirve como

comentario sobre la preservación del patrimonio cultural en el contexto del paisaje urbano de Bucarest, que ha sido testigo de una destrucción generalizada.

No es exagerado afirmar que la meticulosa construcción de los modelos de quioscos rumanos por parte de Mircea Nicolae trasciende las fronteras artísticas tradicionales y sirve como una exploración histórica y cultural a través de la lente de la arquitectura callejera. La instalación no sólo atrae estéticamente sino que también incita a los espectadores a reflexionar sobre la naturaleza cambiante de los espacios públicos y las fuerzas sociopolíticas que los moldean.

“Un altar para cada día”

“Un altar para cada día”, realizado a lo largo de solo una semana en mayo de 2014, presenta arreglos diarios elaborados a partir de residuos urbanos recolectados y objetos encontrados. Los ensamblajes de Nicolae, que combinan restos de sitios industriales y consumismo contemporáneo, funcionan en niveles psicológicos, religiosos y formales. El artista establece conexiones entre los días de la semana, el misticismo hindú, el simbolismo alquímico y las transformaciones psicológicas, creando composiciones visualmente convincentes, simples, escuetas y efectivas.

“100”

Además, la exposición presenta la 'Serie 100' (2007-2010), que representa predominantemente intervenciones en espacios abandonados o en transición, al borde de la demolición o la reconversión. Nicolae, guiado por las poderosas emociones evocadas por estos entornos, busca desentrañar su significado a través de la lente de los objetos, la luz y las trayectorias espaciales. Imbuido de una sensibilidad poética, se integra

sin esfuerzo en estas configuraciones preexistentes, empleando texto, actos performativos e instalaciones de objetos minimalistas para realzar la esencia poética de los materiales descubiertos.

La 'Serie 100' profundiza en encuentros con diversos materiales y situaciones, extendiendo su alcance al ámbito personal y cotidiano. El interés de Nicolae por el entorno urbano se entrelaza perfectamente con la historia afectiva que da forma a su vida, elevando gestos aparentemente pequeños a un profundo significado existencial. Aunque meticulosamente preparadas y metódicas, las intervenciones cautivan e intrigan a los espectadores a través de la armoniosa combinación de "diseño serio" e "improvisación ridícula". A menudo provocadas por el desánimo del artista hacia el espacio urbano y una sensación de impotencia frente a los desafíos sociales, estas intervenciones son un testimonio de la perspectiva única de Nicolae.

La serie hizo su debut en 2007 en Timisoara con una intervención en un tablón de anuncios vacío en un antiguo cuartel del ejército, posteriormente transformado en el edificio de la Facultad de Artes y Diseño. Esto marcó un cambio fundamental en la práctica artística de Nicolae, pasando de la documentación y el archivo de las torres de agua de Rumania a los métodos performativos de intervención espacial, entrelazando su fascinación arquitectónica con una necesidad imperiosa de autoexpresión que introdujo una dimensión profundamente subjetiva en su trabajo.

"Prótesis"

La serie "Prótesis" (2010-2014) explora el potencial terapéutico del arte, inspirada por Joseph Beuys. Nicolae emplea un lenguaje visual que resalta la interacción de forma y color, yuxtaponiendo materiales naturales y artificiales.

Esta serie simboliza la curación, donde el artista repara fragmentos recolectados, enfatizando la conexión entre la fragilidad del cuerpo y el poder rejuvenecedor de las prótesis.

Sanación a través del arte en un mundo cambiante: La serie ejemplifica la respuesta de Nicolae a la necesidad de curación en medio de estas transformaciones sociales. Inspirada en Joseph Beuys, la serie simboliza un acto terapéutico dirigido tanto al artista como a la sociedad. A través de la yuxtaposición de materiales naturales y artificiales, Nicolae comunica la fragilidad del cuerpo y el potencial de renovación, una metáfora del proceso de curación del país tras los disturbios políticos.

¿Una retrospectiva de Nicolae?

El viaje artístico de Ionuț Cioană, reflejado en las obras de Mircea Nicolae, captura la esencia de un período transformador en la historia cultural y política de Rumania. Desde los ecos del comunismo hasta la adopción de la democracia, los artistas navegaron por un terreno complejo, contribuyendo a un paisaje artístico vibrante y diverso. La exploración de Nicolae de los espacios urbanos, sus comentarios sobre las esferas públicas y sus obras introspectivas son testimonios de la resiliencia, adaptabilidad y espíritu creativo de los artistas rumanos durante un capítulo crucial de la historia de la nación.

Esta exposición, comisariada por Salonul de proiecte, invita a los visitantes a un viaje estimulante a través de la evolución artística de Nicolae. Los comisarios, Alexandra Croitoru, Magda Radu y Ștefan Sava, presentan un itinerario cuidadosamente diseñado, que muestra la intensidad emocional, la sinceridad y el coraje incrustados en la profunda obra de Mircea Nicolae.

Enlace a la exposición:

https://opening.timisoara2023.eu/arte/expozitie-mircea-nicolae_L