

Emerging clusters of museums and public art within heritage sites: Yangzhou as a case study.

Introduction

Museums and other cultural landmarks are becoming increasingly significant actors in landscape making processes, recognized by UNESCO ever since 1972, safeguarding municipal regeneration or the urbanization at a vast territorial scale.[\[1\]](#) Researchers have valued the phenomenon as a “Paradigm Shift” (Nikolić, 2012) regarding art “as urban defibrillator” (Mantziou, 2019). Constructing, as they say in French, “imag(inair)es sur le territoire” (Hottin, 2024), is shaping museum provision all over the world with such political emphasis that the power of image even prevails over that of collection care (Bishop, 2021). Museums in the “Bilbao era” become proud icons of the city and the cultural district into which they are erected (Lorente, 2025). Thus, museums are no longer isolated containers of collections, but rather the dispersed nodes within the infrastructure network, where the urban “effect” is expected be multiplied when a city multiplies museums and other art installations.

Fostering “cultural tourism”, many museums are built or under construction, restored or renovated – the “museum boom” that started during the mid of 1970s, gaining momentum during the 1980s, 1990s throughout Europe and other continents, has

reached full blow in China at the beginning of 21st century. The spatial configuration of museums[\[2\]](#) is becoming one of the criteria to evaluate the degree of modernization nowadays. The concept of “cluster” in Economics, as “a concentration of specialized industries in particular localities” (Marshall, 1890), has been in practice for a long time in manufacturing industry, in cultural industries is expected to lead a similar positive impact in China, where the term “museum cluster” emerged in early 21st-century policy documents, at first in urban planning and later in cultural and tourism.

Yangzhou provides a critical sample in this dynamic, with a dozen of museums and other amenities concentrated on the urban map. Yet is this already a cluster, or still at an incipient phase that should instead be considered as an agglomeration? This article examines this question on the light of current practices in Yangzhou.

1. Numerous museums in a cultural heritage site.

Recent milestones –including the World Heritage designation of the Grand Canal, the opening of both public and private museums, and the excavation of significant archaeological sites– are giving regained visibility to Yangzhou, a historic city renowned for its private gardens, religious monuments, urban districts, traditional crafts, and performing arts. As a convergence point of both tangible and intangible heritage, this city presents a comprehensive context for understanding the functions and current situation of *museums in-situ*.

Since the excavation of the *Han* Canal (邗沟) and the founding of *Han* City (邗城) by King *Fuchai* of *Wu* (吴) in 486 BCE, the city has had more than 2,500 years of recorded history. It gained remarkable prosperity under several dynasties –including the *Han* (汉), *Sui* (隋), *Tang* (唐), and the prosperous *Kangxi–Qianlong*

(明清) period of the *Qing* (清) – and consequently developed into an epicentre of regional cultural production, nurturing intellectual and artistic groups such as the *Yangzhou School* (扬州画派), the *Eight Eccentrics of Yangzhou* (扬州八怪), and the skills of lacquerware, jade carving, *Penjing* (盆景), woodblock printing, and Huaiyang cuisine. In recognition of its outstanding historical and cultural value, Yangzhou was included in the list of National Historic and Cultural Cities by the State Council in 1982. The heritage of Yangzhou includes both tangible and intangible categories.

For the tangible heritage, within the property of the Grand Canal World Heritage Site, Yangzhou contains six designated heritage sections and ten component sites: Liubao sluice, Yucheng post station, Shaobo ancient embankment, Shaobo wharf, Slender West Lake, Tianning Temple (including Chongning Temple), Bamboo Garden, Salt Merchants' Residence of Wang and Lu, and the Guild Temple of Salt. The six waterway sections include the Ancient *Han* Canal, Gaoyou and Shaobo sections of the Ming–Qing Canal, the Inner Canal, the Ancient Yangzhou Canal, and the Guazhou Canal.[\[3\]](#)

Its intangible heritage covers different aspects of daily life, for instance, Guqin art (2003), traditional woodblock printing techniques (2009), paper-cutting (2009)[\[4\]](#), and the craft of *Fuchun* tea pastries (2022) are inscribed on “Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity” of UNESCO. In addition to the international registration, Yangzhou also preserves 20 national-recognised intangible heritage.[\[5\]](#)

Museum development in Yangzhou dates to the early 1950s, right after the foundation of new China in 1949, when the Northern Jiangsu Province Administrative Office established the Yangzhou Cultural Relics Museum at Shrine of Shi Kefa.[\[6\]](#) In 1953, this institution was renamed as “Yangzhou Museum”, but its visibility in public's daily life was very limited during nearly half a century. The crucial change happened in 2003,

when the State Council approved the creation of the Yangzhou Chinese Block Printing Museum in the premises of Yangzhou Museum, thereby forming a “Double Museum” complex, open to the public two years later.[\[7\]](#) In this integration, 300,000 woodblocks for book-printing collected by the Guangling Publishing House were transferred to Yangzhou Museum.

By 2021 there are in total 17 state-owned registered museums in Yangzhou,[\[8\]](#) including Yangzhou Museum, the Longqiuzhuang Prehistorical Archaeology Site Museum (长清庄遗址博物馆), the Tang Dynasty City Ruins Museum (唐城遗址博物馆), the Han Dynasty King *Guangling* Mausoleum Museum (广陵王墓博物馆), the Cui Zhiyuan Memorial Hall (崔致远纪念馆), the China Grand Canal Museum (中国大运河博物馆), and several sub-administrational county museums. By 2022, all of Yangzhou’s museums are state-owned. Among them, 14 are under the cultural relics system, while 3 belong to other sectors. In terms of subject matter, historical and cultural museums form the largest proportion (52.94%). Yangzhou’s museums comprise nine historical –cultural institutions, one art museum, four comprehensive or local history museums, one archaeological site museum, and two classified as “other.”[\[9\]](#) There are no natural, science and technology or *Revolution* memorial museums. In addition, the Yangzhou Intangible Cultural Heritage Treasure Exhibition Hall and the Sui Emperor’s Mausoleum Museum were built and open to the public by 2024. (Figure 1.)

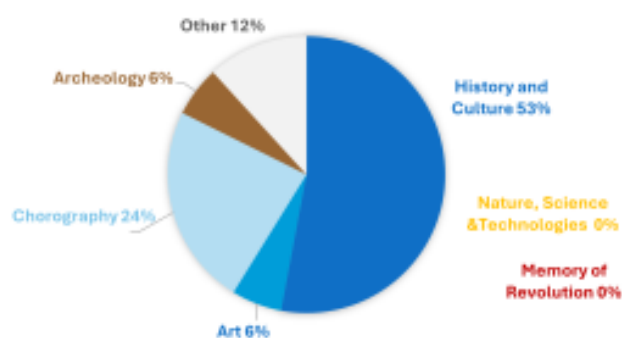


Figure 1. Proportion of museum types in Yangzhou in 2022, data source: «Jiangsu Province 2022 Museum Development Report» drawn by Ling Jingyuan

Museum Name	Location	Heritage-related	Type
China Grand Canal Museum	Municipal District	Yes	WH
Yangzhou Museum	Municipal District		
China Block Printing Museum	Municipal District	Yes	ICH
Memorial Hall of the Eight Eccentrics of Yangzhou	Municipal District		
Memorial Hall of Shi Kefa	Municipal District	Yes	National
Former Residence of Zhu Ziqing	Municipal District	Yes	Provincial
Yangzhou Buddhist Culture Museum	Municipal District		
Yangzhou <i>Penjing</i> Art Museum	Municipal District		
Hangji town Toothbrush Museum	Municipal District		
Tang Dynasty City Ruins Museum	Municipal District	Yes	National
Memorial Hall of Cui Zhiyuan	Municipal District		
Han Dynasty Guangling King Mausoleum Museum	Municipal District	Yes	National
Jiangdu City Museum	Municipal District		
Baoying City Museum	Baoying County		
Study Residence of Zhou Enlai	Baoying County		
Yizheng City Museum	Yizheng County	Yes	Provincial

Gaoyou Postal Relay Museum	Gaoyou County	Yes	WH/National
Gaoyou City Museum	Gaoyou County	Yes	Provincial
Gaoyou Philatelist Museum	Gaoyou County		
Longqiu Zhuang Prehistoric Archaeological Site	Gaoyou County	Yes	National

Table 1. Source: Statistical data of Jiangsu Provincial Department of Culture and Tourism,

Directory of Museums in Jiangsu Province, 2024

Museums in Yangzhou perform multiple functions. First of all is the basic function of collection and preservation.[\[10\]](#) They provide physical environment that shelter those cultural objects. Meanwhile, these museums are increasingly getting to strategic positions within regional and global networks. They cooperate with professional associations, non-governmental organizations, and international partners to address contemporary issues.

In 2023, the Annual Conference of CMA Museology Committee reunited Chinese museum professionals and scholars from metropolises and provinces to discuss museum issues in the Grand Canal Museum. This institution brings Yangzhou city in global discourse: its permanent exhibition, “World-Famous Canals and Canal Cities,” aligns with the Grand Canal Museum Alliance and the objectives of the World Historic and Cultural Canal Cities Cooperation Organization (WCCO). Beyond the preservation and safeguarding of cultural items this museum is expected to play a role in cultural diplomacy, following the international tendency in times of globalization. [\[11\]](#) The Marco Polo Memorial Hall, established under the Ministry of Foreign Affairs and the National Cultural Heritage Administration of China and upgraded in 2021 with support of the Italian

Consulate General in Shanghai, and with participation of University of Venice, demonstrate how museum can bring communities together and fostering a deeper understanding of diverse cultural heritages, thus, social cohesion.

Beyond heritage preservation and networking, museums in Yangzhou also play a vital role in the local economy. Since the opening of the Yangzhou Grand Canal Museum to the public, the city's tourism sector has experienced a boost—a remarkable phenomenon in China. This museum-led dynamic has further stimulated the creative economy through the development of cultural and creative industries, such as products derived from museum collections, intellectual property licensing, and heritage-based urban programme such as the Yangzhou Intangible Cultural Heritage Industrial Park, which generates employment opportunities and contributes to regional development.

2. National cultural policy vs local implementation.

Favourable policies both relevant to territorial development strategies and cultural heritage provide museums in Yangzhou opportunities. The inscription of the Yangzhou section of the Huaiyang Canal as part of the Grand Canal World Heritage is meaningful. After the inscription, there has been a boost of tourism contributed by the in-bound tourists, particularly those from vicinage provinces which bring thus a considerable income to local finance. Subsequent initiatives—such as *the Outline for the Conservation of the Grand Canal Culture* and *the Regulations on the Protection of the Cultural Heritage of the Yangzhou Section of the Grand Canal*—have provided a framework for heritage preservation and museum development. Provincial ambitions to make Yangzhou a “World Capital of Canal Culture” further reinforce this direction.

A series of national policy documents issued between 2015 and

2020, such as the Regulations on Museums, Guiding Opinions of the State Council on Strengthening Cultural Relics Work, and the *13th Five-Year Plan* for the Development of Cultural Relics have established strong legal and administrative foundations for museum growth. Complementary local measures, including the Regulations on Promoting Tourism in Yangzhou and the Implementation Opinions on Promoting the Integration of Culture and Tourism Industries (2021–2023), have guided the practical implementation of these frameworks. Yangzhou's location at the intersection of multiple strategic zones, such as the Belt and Road Initiative, Yangtze River Economic Belt, and Grand Canal Cultural Belt provides exceptional connectivity and policy synergy. Internally, the city benefits from rich intangible cultural heritage resources, traditional craftsmanship clusters, and emerging cultural parks, forming a solid basis for museum innovation. Digital transformation also offers new momentum. National initiatives –such as the National Cultural Heritage Administration's online exhibition platform (2019) and the Guidelines for the Digitization and Cataloguing of Intangible Cultural Heritage Resources, issued by the National Center for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, China Academy of Arts (2023)– have accelerated the adoption of virtual tools, which could provide guidance to Yangzhou's digital transformation in museum sectors. However, alongside these opportunities, Yangzhou's museums also face a range of challenges that may hinder sustainable and inclusive growth.

In ideal theories on paper, the paradigm of “Concept → Policy → Action” are often filtered with romantic colour, but in real practice, particularly in sub-administrative areas, the situation is more complex. Following the “museum boom”, a “polarization” is observed in the museum landscape in China: while major museums are breaking records both in terms of collection and visitor numbers, many small and medium-sized museums in the regions are being lagged. Most museums in Yangzhou fall into this latter category. The China Grand Canal

Museum is becoming one of the country's top ten most visited museums, but it is also a particular case because it is administrated by Nanjing Museum Institute – a provincial level institution. Other museums in Yangzhou, administrated by the municipality or the sub-administrative counties, have yet to find effective synergies, leaving the goal of “large and small museums developing in collaboration”[\[12\]](#) unfulfilled. In the urban centre, the overconcentration of museums has already resulted in problems of parking and traffic congestion. In contrast, the suburban and peripheral areas remain underserved.

With the accelerating transformation of cultural heritage sector at the national level, the local museum administration system remains underdeveloped. In terms of grading, some museums lack clear identification and positioning, which hinders their access to funding and acquisition. Among the registered state-owned museums, more than half are identified as “history and culture”, followed by “local chorography”, with archaeological site and art museums underrepresented. When it comes to the city's history, Yangzhou Museum do have a gallery on the 3rd floor titled of the city's ancient appellation, however, in consideration to the city's 2500 years history, the museography of this permanent exhibition appears more like a “welcome hall” of a luxury hotel with artificial decoration but with little objects exhibited. The immense museum space is not sufficiently serving its cultural aims. In other cases, similar problem persists: curation projects emphasize their form over substance, interpretation is with admirable tone but without informative content. When it comes to the relevance of heritage sites, the current content does not align with the city's recognized World Heritage and nationally listed intangible cultural heritage, thus failing to fully convey Yangzhou's Outstanding Universal Value (OUV). When visitors come in order to discover Yangzhou's city history and culture, they can be disappointed by the homogeneous content, very similar to what is present in

museums of Hangzhou, another city along the Grand Canal. Furthermore, the absence of dedicated archives related to heritage constrain public access to museum/heritage research.

Besides, museums in Yangzhou encounter several operational difficulties. A staff member from a local township office of cultural and tourism explained: “Local investment is insufficient, and little effort is made to seek financial support from superior level of authority. This leaves local museums and small memorial halls struggling for survival.”[\[13\]](#) Some newly build exhibition halls, owned and run by enterprises, do possess adequate collections and are collaborating with curatorial agencies, however, due to their ambiguous institutional status, they are somewhat excluded in official activities, even if their museography looks in some cases more professional than that of a certain big museum. And even more worrying, right after the installation, their innovations could be copied and pasted to one of the galleries in a big public museum, but without any remuneration. This lack of protection of intellectual property discouraged their motivation of innovative practices. Digitization also presents challenges. Many projects are outsourced to agencies with skills in digital tools but without expertise in history, archaeology or museology, which results in inaccurate interpretation. Those initiatives are frequently set up to fulfil “digital transformation” directives from higher authorities, the missions may have been accomplished formally, but the demand of public for access to information are very often overlooked. Consequently, such digital facilities do not always advance the goal of “inclusivity”, sometimes, on the contrary, are becoming the barriers that lead to “exclusion”.

3. Public art in museums’

outdoor spaces within heritage precincts.

The installation of public art has been particularly visible in Sanwan Park where the Grand Canal Museum is located, as well as in the Longqiu Zhuang Prehistoric Archaeological Site (良渚遗址). Both sites take advantage of their immense occupation of land to make the installation possible, but by different means and with different purpose. Other surrounding museums hardly present any public art because of space limitations. Museums dedicated to notable historical figures often place group statues or bronze busts at their entrances to commemorate these individuals, being faithful to the existing portraits in archives without much artistic creativity.

Sanwan park's art installations present iconic and textual interpretation. At the east gate of the Sanwan Park, the first feature that comes into view is a wooden, mountain-shaped screen wall composed of vertical wooden sticks, the inscription of the park's name“良渚遗址公园-良渚遗址”. The sides of the screen wall are adorned with a series of openwork shallow reliefs depicting Yangzhou's classical gardens and ancient poetry. (cover image) Behind this screen wall, to the right, a grey upright cube is installed at a 45° angle. One of its faces displays the golden logo of the Grand Canal National Cultural Park along with its name in both Chinese and English, while another face features the UNESCO World Heritage emblem and a map of the Chinese Grand Canal showing the cities it passes through. The river channels and city names are rendered in gold and raised in relief, standing out prominently from the flat surface. (Figure 2.)

Sanwan Park envelops both the Grand Canal and the Grand Canal Museum. This spatial proximity permits the extension of the museum architectural, with a continuation of the canal heritage display. However, in the real practice, with a

considerable quantity of land occupation, this park is more like a natural park than a relevant museum and heritage institution. Public art works in this park are limited as isolated markers, rather than components of a symbol system that mediates pathways, nodes, and memory points, that guide visitors' movement with heritage interpretive cues resonating with the museum's internal narratives. The generic representations of the city's historic figures on some of the public art installation even diminishes the heritage coherence.



Figure 2 Cube with World Heritage emblem and Grand Canal map

photo by Jingyuan Ling, 2025

At the Longqiu Zhuang Prehistoric Archaeological Site, public art installations adopt a more figurative approach. One piece features a dark stone stele incised with eight symbol-like marks. The column on the left resembles oracle bone script, while the one on the right evokes animal-shaped motifs. According to the label at the lower right, these pictographic symbols were derived from a pottery sherd –specifically, the rim of a burnished black earthenware basin excavated at the site. However, the absence of any image of the original artifact leaves visitors confused and creates a sense of

disconnection from the underlying collection. Another installation consists of three blocks of marble: two cubic elements forming a supporting base and a circular slab set between them, its surface engraved with a circular knot motif. The label identifies the work as “China’s Number One Knot,” explaining that it was inspired by a pottery spinning wheel unearthed in 1993, which bears an interlocking design symbolizing cyclical continuity. Yet the reason for calling it “number one” remains unclear—whether it refers to the earliest known knot excavated in China or simply the largest example. As with the stone stele featuring the oracle-like inscriptions, there is no explicit link provided between the public artwork and the archaeological objects. (Figure 3.)

It appears that this local institution tends to use public art installations to compensate for weaknesses in its collections—a museum housed in a cabane with few exhibited objects, because the excavated artifacts were transferred to the Nanjing Museum, the provincial capital, by the excavators in the 1990s. However, the incomplete and scientifically insufficient information provided on the accompanying labels leads these installations to create a confusing experience for visitors.



Figure 3. “China’s Number one Knot,” inspired by a pottery spinning wheel unearthed at Longqiu Zhuang Prehistoric Archaeological Site in 1993, bearing an interlocking pattern, symbolizing cyclical continuity, Photo by Jingyuan Ling, 2024

Public art in Yangzhou’s heritage settings reveals a gap between the initiatives and the result: the presence of artworks is noticeable, yet their capacity to shape cultural meaning and spatial experience remains underdeveloped. The park and the site provide adequate space for artistic intervention, but the installations often function as isolated visual marks. Across the museums landscape in Yangzhou, public artworks tend to adopt literal approaches, but rarely move toward more curatorial, narrative-driven, or conceptually grounded expressions – serve for the heritage authenticity. As a result, the outdoor spaces lack a coherent artistic language capable of complementing or extending the museums’ thematic narration. Instead of guiding movement, leading views, or mediating between architecture and landscape, the works generally serve decorative roles. The greater challenge lies in the absence of a unified curatorial strategy that could connect the artworks with the historical, archaeological, and environmental contexts they are intended to evoke.

Conclusion

How successful is the combination of public art, museums and other heritage landmarks in Yangzhou? A key point to be highlighted is the significant distinction between “cluster” and “agglomeration”. While agglomeration refers to the “geographical concentration” [\[14\]](#) of facilities or buildings within a given area, a cluster implies infrastructures with a deeper level of interconnection at both spatial and institutional level. The construction of a package of museums in a city does not automatically form a cluster, which is something more: conjoint synergy [\[15\]](#). In this context, the

efforts of several museums to extend their presence in their surrounding outdoor spaces through the installation of public art represent early attempts to build a more immersive cultural panorama. These interventions have yet to function as lines that connect narratives across sites or reinforce shared heritage identities. For museum agglomeration to evolve into a museum cluster, a more strategic plan is necessary at local level that could foster the cooperation among institutions and public art could move beyond stand-alone marks but operate as an integrated spatial and interpretive medium.

[1] 1972 World Heritage Convention, UNESCO, <https://whc.unesco.org/en/conventiontext/>

[2] Note from author, see Jingyuan Ling's speech at "Making Cultural Infrastructure in Non-Metropolitan Areas more Inclusive" in session 4A Infrastructure, service delivery, governance, in digital transformation for smart, sustainable cities, 12th Annual International Conference on Sustainable Development (ICSD), New York, 2024.

[3] The Grand Canal, World Heritage, UNESCO. <https://whc.unesco.org/en/list/1443>

[4] Yangzhou Paper-Cutting – China Intangible Cultural Heritage Network · China Intangible Cultural Heritage Digital Museum, https://www.ihchina.cn/project_details/20180.html

[5] Jiangsu Provincial Department of Culture and Tourism, 2023, http://wlt.jiangsu.gov.cn/art/2023/10/23/art_695_11049618.html

[6] Note of the author: Shi Kefa (1601–1645) – Military commander under the Southern Ming. Revered as a national hero for his defence of Yangzhou City and his martyrdom after the city's fall to Qing forces. The Shrine of Shi Kefa was built by Qing government.

- [7] Charter of the Yangzhou Museum, <https://www.yzmuseum.com/html/Page/list/70.html>
- [8] The Statistical Bulletin on National Economic and Social Development of Yangzhou 2022, <http://www.yangzhou.gov.cn/yangzhou/gmjj/202303/7cf5b0068ca244cb9926174d6f1191b2.shtml>
- [9] 2022 Jiangsu Museum Development Report, published in 2023
- [10] In reference to the ICOM Museum Definition, updated in 2022, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>, consulted in 2024
- [11] Note from the author, “The Evolving and Transformative Role of Museums: Beyond Preservation and Safeguarding of Cultural Heritage”, one of the panel sessions of the High-Level Forum for Museums, Hangzhou, People’s Republic of China, 23- 25 April 2025
- [12] Proposed by CMA (ICOM China) Museology Committee in 2021
- [13] Interview with a staff in Cultural and Tourism Bureau of Daqiao town, Jiangsu Province, 2023
- [14] Note from author, definition of “Museum Cluster” on Academia: “A museum cluster refers to a geographic concentration of museums that collaborate or share resources, enhancing cultural tourism, educational outreach, and community engagement. This concept emphasizes the interconnectedness of institutions to promote collective visibility and accessibility of cultural heritage.” https://www.academia.edu/Documents/in/Museum_Cluster
- [15] Evaluation of UNESCO’S Museums Programme, UNESCO, 2025. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000395199.locale=en>

Eduardo Chillida. Soñar el espacio

Eduardo Chillida (1924-2002) ha sido uno de los escultores de mayor reconocimiento en la historia del arte español del siglo XX. De origen vasco, su continua experimentación con la materia, el espacio y la forma dio como resultado en una manera única de entender la obra. Sus creaciones adquieren unos rasgos exclusivos, inherentes al autor y a su forma de expresarse. Las aproximaciones bibliográficas y expositivas a su trayectoria son numerosas, aportando la muestra actual de la Lonja una convivencia especial entre las distintas vías de actuación del artista. Un acercamiento que busca conocer mejor el particular ecosistema del creador vasco, un lenguaje donde adquieren un gran protagonismo la fuerza y la espiritualidad.

Con motivo del centenario del nacimiento del artista, Fundación Ibercaja presenta en colaboración con el Ayuntamiento de Zaragoza, Chillida Leku y la Fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunce, *"Eduardo Chillida. Soñar el espacio"*. Su comisaria es Alicia Vallina y en ella se recogen 120 obras del escultor, desde esculturas de pequeño y gran formato hasta obra gráfica, dibujos y retratos. Una selección que transmite los principios más arraigados al espíritu creativo del escultor. La propia Vallina señala al respecto: *Chillida amaba el País Vasco, era un hombre honrado, un librepensador, con gran sentido de la dignidad y profundos valores, un amante de la paz, siempre abierto al mundo con enorme sencillez y humanidad.*

La exposición se organiza en distintos apartados, comenzando con el dedicado a los retratos. Se reflexiona acerca de la búsqueda de la verdad interior más allá de la mera apariencia,

incluso aplicada al autor, quien también practicó el autorretrato. La mayor parte de las obras destinadas a esta temática fueron realizadas en carboncillo, tinta o lápiz. También tienen su espacio los collages, investigaciones donde de nuevo experimentó en torno el espacio y el uso de las luces y las sombras. Adquiere un especial protagonismo la reivindicación que se hace de sus dibujos, una parte esencial de su pensamiento plástico, con un lenguaje *único, íntimo e intuitivo*. Lo mismo sucede con la parte escultórica, incluyendo los bocetos de las obras, construcciones que dialogan con el entorno realizadas en diversos materiales, como el alabastro, la madera, el hierro forjado, el hormigón armado o el acero corten. Junto a los retratos, la parte más figurativa del recorrido llega al final de la muestra, donde se recogen las representaciones de manos, realizadas en su mayoría en lápiz o carboncillo. Se dedica una sección concreta a su serie *Gravitaciones* (1895). Piezas compuestas por recortes superpuestos suspendidos por hilos en los que emplea sobre todo los colores blanco y negro.

El planteamiento de la propuesta es correcto y permite al visitante gravitar entre las obras y los discursos de un artista único, con una filosofía que invita a la reflexión y al autoconocimiento. Un proyecto expositivo cómodo y cercano a todo tipo de público, lo que facilita la difusión de la obra del escultor vasco.

**Raimundo de Madrazo:
Preciosismo e imagen de**

España

Nieto del pintor neoclásico José de Madrazo e hijo de Federico de Madrazo, el más destacado retratista del Romanticismo español, Raimundo de Madrazo (Roma, 1841 – Versalles, 1920) perteneció a la tercera generación de una de las familias más significativas de la pintura española del siglo XIX. Su obra, considerada en su época un símbolo de elegancia, emulación del pasado y respeto por la tradición, lo situó como figura fundamental en la escena artística y en los círculos sociales más distinguidos e internacionales de finales del siglo XIX y principios del XX. No obstante, con el paso del tiempo y el advenimiento de las nuevas corrientes artísticas, precisamente ese gusto refinado, la minuciosa representación de los interiores y la destreza técnica en la reproducción de texturas y materiales provocaron que su producción quedara relegada en la posterior historiografía artística.

La Fundación Mapfre en colaboración con el Meadows Museum de Dallas, Texas, ofrecen la oportunidad de ver en su madrileña Sala Recoletos, la retrospectiva más completa realizada hasta la fecha de este artista. La exposición se despliega a lo largo de ocho secciones que recorren de forma cronológica y temática su trayectoria, con más cien obras, presenta, además, diversas pinturas inéditas que han sido encontradas en el desarrollo de la investigación por su comisaria Amaya Alzaga Ruiz para la preparación de la muestra. Asimismo, cuenta con el apoyo de casi sesenta importantes instituciones y colecciones particulares nacionales e internacionales, entre las que figuran las siguientes: Museo Nacional del Prado, Madrid; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts; The Hispanic Society of America, Nueva York, o el Musée d'Orsay, París.

Ambiente y formación artística

Tras su nacimiento en Roma, la familia Madrazo se establece en

Madrid. Con tan solo trece años, el joven artista ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde destaca en la práctica del dibujo, disciplina en la que fue formado por su padre, Federico de Madrazo, y por su abuelo José de Madrazo, quienes la consideraban el fundamento de toda creación artística. Sus obras de adolescencia son reflejo de las enseñanzas académicas de la escuela, tanto en la elección de los temas, en los que destaca el género histórico o religioso, como en la factura, con predominio del dibujo y el equilibrio en las composiciones. Al terminar los estudios en dicha escuela, y a pesar de sus excelentes calificaciones, el pintor renuncia a optar a una plaza de pensionado en Roma. Fiel a la tradición familiar, decide continuar su formación en París, como hicieran su padre y su abuelo, aunque, a diferencia de ellos, se establecerá de manera definitiva en la capital francesa. Afincado en París desde 1862, Raimundo de Madrazo se alejó de los géneros decimonónicos por excelencia, tales como la mitología y la pintura de historia, y rompió con la tradición que dictaba seguir los pasos de la carrera artística oficial para participar en los mecanismos del mercado del arte establecido. Esta decisión respondía así a las preferencias de una clientela de la alta burguesía que demandaba escenas de género en las que personajes anónimos protagonizan situaciones intrascendentes en unos escenarios pintados con preciosismo. Hay que tener en cuenta que la pintura de *juste milieu*, como así fue denominada por Léon Rosenthal, estaba ejecutada con grandes dosis de habilidad y perfección técnica, y en la que destaca el ingenio, pero no la desmesura –ajena, pues, a los extremos–, representaba el gusto mayoritario, por lo que gozó de gran éxito comercial y de crítica durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, su decadencia fue tan fulgurante como había sido su ascenso, y casi todos los pintores adscritos a esta corriente resultaron olvidados por la historiografía del arte.

La vida mundana en París

En esta época, el artista adopta su obra al gusto burgués parisino, centrando su producción en ese tipo de escenas realizadas en tablas de pequeño formato, conocidas como *tableautins*. Inspirado por Mariano Fortuny y el éxito de su lienzo *La vicaría*, en estas pequeñas pinturas decorativas o *bibelots* recreó interiores refinados, decorados con elementos exóticos y figuras femeninas que evocaban bien el exotismo andaluz, bien la elegancia francesa –como se aprecia en *Dama con loro* (Ca. 1872, Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts) –. Junto a estas obras, las escenas de baile y la captación preciosista de la vida en el París de fin de siglo fueron también temas con los que el artista cosechó éxito durante este período y suponen el punto álgido de su pintura de género.

Madrazo y Fortuny

Durante la década de 1860 y principios de la de 1870, la relación personal y artística entre Raimundo de Madrazo y Mariano Fortuny se intensificó, especialmente tras el matrimonio del segundo con la hermana del primero, Cecilia. Los distintos viajes y estancias que compartieron se materializaron para Madrazo en etapas de gran libertad creativa bajo la influencia del estilo preciosista de su cuñado. En 1872, Madrazo visita de nuevo Andalucía, primero Sevilla y luego Granada, donde el matrimonio Fortuny se había establecido. Dando respuesta a la elevada demanda comercial de imágenes del exotismo español. El pintor acometió una serie de tipos femeninos andaluces que habrían de cosechar un gran éxito en el mercado artístico parisino. La influencia de Fortuny está presente también en sus vistas del interior, como la de la *iglesia de Santa María della Pace* (1868-1869, Colección Madrazo, Comunidad de Madrid), elaboradas con gran detallismo y vibrante colorido.

Madrazo y las mujeres

A partir de la década de 1880, Raimundo de Madrazo se

consolidó como un destacado retratista. Su reconocimiento internacional se afianzó tras obtener una medalla de primera clase y la Cruz de Caballero de la Legión de Honor en la Exposición Universal de 1878, en la que presentó retratos como el de Benoît-Constant Coquelin y el *Retrato de niña con vestido rosa* (1890, Arquidiócesis Católica Romana de Varsovia, en depósito en el Museo de la Colección de Juan Pablo II y el Primado Wyszyński, Varsovia), ambos localizados recientemente para esta exposición. Durante la siguiente década, realizó algunas de las efigies más importantes de toda su producción, destacando en esta exposición las de: *Doña María del Rosario Falcó y Osorio, XVI duquesa de Alba* (1881, Fundación Casa de Alba, Madrid); *La marquesa d'Hervey Saint-Denys como la diosa Diana* (1888, Musée d'Orsay, París), o el retrato de *Fernanda Salabert Arteaga, IX marquesa de Valdeolmos, VII condesa consorte de Villagonzalo* (1880, Colección Columna Barreda Maldonado). La notable reputación como retratista de la alta sociedad que Raimundo de Madrazo consolidó a lo largo de su trayectoria, fue especial entre la clientela hispanoamericana, donde la pintura de género, que acusaba ya síntomas de agotamiento en Europa, seguía siendo muy apreciada. Tampoco podemos olvidarnos en este ámbito, de la modelo Aline Masson —se cree que podría ser la hija del conserje de la residencia parisina del marqués de Casa Riera, cuyo jardín trasero daba a la calle en la que el pintor tuvo su primer estudio en París—, cuya imagen aparece en muchas de estas pinturas de las décadas de 1870 y 1880 encarnando tanto el ideal de belleza española como el estereotipo de la mujer parisina, elegante y sofisticada. Además, las representaciones de estas «Alines» mundanas alcanzaron notable difusión gracias a la edición de grabados realizados por Goupil, uno de los principales marchantes de Madrazo, contribuyendo a la fama y la fortuna crítica del artista.

En sus últimos años, el artista se estableció en Versalles, concentrando su producción en desnudos, retratos y escenas de género realizadas a partir de modelos ataviadas a la moda

dieciochesca, como la escena titulada *La bella florista* (Ca. 1900-1910, colección particular). Aunque con una ejecución menos preciosista que en el pasado. El imaginario empleado entonces por el artista se enmarcaba en la estética de evocación nostálgica del esplendor del pasado. Cuando contaba setenta y nueve años, y a causa de la enfermedad que le aquejaba desde hacía tiempo, Raimundo de Madrazo falleció el 15 de septiembre de 1920 en su palacete de Versalles.

Esta espléndida exposición pretende subsanar no solo el desconocimiento de este brillante artista, sino también restituir su legado al lugar que le corresponde dentro de la historia del arte.

El canal que transformó la ciudad. XX Festival Asalto

Este mes de septiembre de 2025 el Festival Asalto, un referente en la transformación del espacio público a través del arte urbano, celebró su vigésimo aniversario. Dos décadas de intervenciones en diferentes barrios de Zaragoza han modelado no solo la fisonomía de la ciudad, sino también la manera en que se concibe el espacio público como escenario abierto a la creación contemporánea. Esta edición contó con una programación amplia y diversa que abarcó murales, exposiciones, proyectos comunitarios, ferias, recorridos urbanos, charlas y diálogos con artistas internacionales. Entre las propuestas destacó la exposición *El canal que transformó la ciudad*, que tuvo lugar en los Depósitos Pignatelli, actualmente sala de exposiciones del Ayuntamiento de Zaragoza.

La muestra articula un doble movimiento. Por un lado, remite a

la historia del Canal Imperial de Aragón, una de las grandes obras hidráulicas del siglo XVIII impulsada por Ramón Pignatelli (1734–1793). Su construcción no solo garantizó el abastecimiento de agua para riego, sino que también proporcionó energía y abrió nuevas vías de comunicación, determinando el desarrollo económico de la ciudad. La memoria de esa infraestructura enlaza con los Antiguos Depósitos de Agua de Pignatelli, proyectados en el siglo XIX por Ricardo Magdalena (1849–1910), que en 2019 fueron rehabilitados como espacio expositivo.

Por otro lado, la exposición asume la metáfora del canal como cauce de flujos creativos, reuniendo a artistas y agentes culturales que, a lo largo de estos años, han dado y continúan dando forma al ecosistema artístico de Aragón. Creadores que han trabajado juntos en distintas ocasiones, han establecido vínculos y comparten un compromiso con el arte.

Este recorrido comenzaba con el artista **Daniel Vera** (Barbastro, 1995), quien se adentraba en los orígenes del canal: el agua en su dimensión natural, vinculada al paisaje y a los cauces que la conducen de forma orgánica. Le seguían los trabajos de la artista afincada en Madrid **Valentina Vacó** (Caracas, 1994), con un conjunto de piezas que trasladaban al imaginario generado por las culturas en torno a los entornos acuáticos, donde los ecosistemas alimentan pensamientos, relatos y leyendas. Sobre ese mismo terreno simbólico, **Ira Torres** (Zaragoza, 1991) abordaba la constitución de los mitos, y en particular el de Narciso, que en su relación con el agua encuentra un reflejo crítico de la sociedad actual, marcada por el individualismo. Frente a ello, la exposición propone la alternativa de los canales compartidos y de lo colectivo.

Desde un registro más plástico, **Diego Vicente** (Alagón, 1990) se adentra en lo abstracto: su pintura explora el color y remite a las posibilidades que el Canal Imperial abrió en su tiempo, bajo el impulso de Pignatelli, como vía de ramificación y expansión. **Murfin** (Linares, 1993), por su

parte, enfatiza esa dimensión práctica del canal como infraestructura que llevó el agua navegable y de riego hasta los hogares, posibilitando avances industriales y transformaciones urbanas. Finalmente, **Maiky Maik** (Zaragoza, 1990) conecta con la experiencia cotidiana del agua potable en nuestras casas, evocando la fuente como símbolo de progreso social y de mejora en la calidad de vida.

Así, *El canal que transformó la ciudad* traza un cauce de memorias, metáforas e intenciones, donde las obras funcionan como afluentes de un mismo río: el que vincula la historia hidráulica de Zaragoza con la vitalidad del arte contemporáneo y su capacidad de seguir transformando. Un flujo que, como el agua, discurrirá por el canal del futuro.

Proust y las artes

Creo que una de las funciones más valiosas que puede tener una exposición –al margen de la más vinculada al deleite que pueda suscitar su visita–, es la génesis de discursos alternativos en la historia del arte, la presentación de potenciales lecturas capaces de abrir nuevas líneas de exploración, tanto a la comunidad académica como al público en general. Las exposiciones inspiradas por temas literarios no son un fenómeno nuevo; sin ir más lejos, en este año en el que hemos celebrado el centenario del nacimiento de Carmen Martín Gaité, hemos visto cómo su figura ha inspirado muestras en Madrid, Salamanca y León. Y, sobre la literatura española, ya cuentan con una larga tradición las exposiciones sobre clásicos como *El Quijote* o *La Celestina*. Sin embargo, poder disfrutar en Madrid de una exposición dedicada a Marcel Proust y sus nexos con las artes no es tan común. En Francia ya se habían consagrado algunas exposiciones al escritor, una de ellas en

el Musée Carnavalet, bajo el título *Le Paris de Marcel Proust* y otra en el Musée d'Art et Histoire du Judaïsme, titulada *Marcel Proust, du côté de la mère*, en la que se abordaba la cuestión del judaísmo a través de Proust.

La exposición que presentó la pasada primavera el Museo Thyssen Bornemisza explora fundamentalmente dos aspectos: el ambiente parisino en el que Proust vivió y trabajó y el gusto artístico del propio escritor, quien mostró a través de su obra literaria sus preferencias estéticas. Esta exposición permite apreciar las obras artísticas que le inspiraron para adentrarnos en sus novelas a través de la experiencia estética.

Proust y las artes demuestra una lectura detenida de la obra del escritor, especialmente de su novela editada en siete partes, entre 1913 y 1927, *En busca del tiempo perdido*. En esta obra, las referencias al arte no son complementarias o circunstanciales, actúan como un catalizador de las descripciones, se convierten en un instrumento del que Proust se vale para caracterizar personajes y situaciones. Estas reflejan el conocimiento artístico de Proust, el de un intelectual francés de la alta burguesía con una refinada sensibilidad hacia la pintura, la arquitectura, la música y la literatura. Proust bebe del ambiente esteticista parisino de finales del siglo XIX, en el que el Impresionismo ya es una corriente pictórica plenamente aceptada que convive con la revalorización ecléctica de estilos del pasado, especialmente de la pintura italiana medieval y renacentista, de la pintura barroca de los Países Bajos y del arte francés del siglo XVIII. Precisamente este último fue reivindicado como una muestra del *bon goût* francés en los palacetes de los barrios más exclusivos de París, los que frecuentaba Proust.

La muestra pone en valor la primera novela de Proust, *Los placeres y los días* (1896), a la que se consagra la primera sala. Sus páginas son un muestrario del gusto estético de Proust y de su interés por las artes, fruto, en parte, de

numerosas visitas al Museo del Louvre. En esta primera sala, además de un retrato fotográfico de Proust a los quince años, hecho por Nadar, puede contemplarse el único retrato pictórico que se conserva del escritor, obra de Jacques-Émile Blanche en 1892, conservado en el Musée d'Orsay. Es la imagen con la que conocemos a Proust, la que ilustra las portadas de los manuales de literatura franceses. La sala también ofrece la posibilidad de contemplar pinturas de flores de Fantin-Latour –cuyas naturalezas muertas beben, con gran sensibilidad, de la tradición pictórica anterior–, junto a obras de Chardin. La segunda sala, dedicada a la capital francesa, presenta algunos viejos conocidos como la vista de la calle Saint Honoré de Pissarro de la colección Thyssen, junto a obras de pintores cuya relevancia está siendo reclamada hoy en día, véase Raimundo de Madrazo, al que precisamente la Fundación Mapfre consagra en este momento una exposición comisariada por Amaya Alzaga. La tercera sala se encuentra dedicada a *Por la parte de Swann*, la primera parte de *En busca del tiempo perdido*. La figura del coleccionista Charles Swann inspira este espacio en que pueden contemplarse obras como *Diana y sus ninfas* de Vermeer, sobre el que Swann prepara un estudio, o fotografías de la capilla Scrovegni de Giotto, también mencionadas en la novela. *La parte de Guermantes* es el título de la cuarta sala, en la que se reivindica el papel de los y las estetas parisinos de finales del siglo XIX que consagraron su vida al arte, la literatura y al placer más epicúreo, como fue Robert de Montesquieu, inspirador de *Au rebours* de Huysmans, la Biblia del movimiento decadentista, o la condesa de Noailles, retratada por Zuloaga. A Venecia y a Ruskin se dedican las siguientes salas, explicando el interés que despertó en Proust la ciudad italiana y la lectura del teórico británico que tanto reivindicó el arte medieval. La penúltima sala, con el nombre de una estación balnearia costera ficticia, Balbec, recrea el ambiente de las playas de la Normandía, sede del veraneo de las élites parisinas. Y el último espacio, bajo el poético nombre de *El tiempo recobrado*, presenta simbólicamente los estragos del paso del tiempo y sus efectos físicos y

morales, con el interés de reservar a este espacio final dos autorretratos de Rembrandt.

Toda esta mezcolanza de obras, que ya por separado tendrían un gran interés, se subordinan al discurso literario incluso en las cartelas de la exposición, que hacen continuas referencias a la literatura de Proust, por si cupiese alguna duda de quién es el verdadero protagonista de la muestra.

Goya. Grabado en la retina

“No tengo la menor duda de que si Goya viviera hoy, sería un cineasta” proclamó su compatriota aragonés, el director Carlos Saura.

Y es que esta relación entre el pintor y el medio cinematográfico no nos debe resultar extraña, dado el carácter contemporáneo y moderno de su obra; pero, sobre todo si atendemos a su calado en la cultura de masas, puesto que Francisco de Goya ha sido uno de los artistas más referenciados de la Historia del Arte, y así ha sido a lo largo de la Historia del Cine.

Encuadrada como una de las actividades dentro de los preparativos de la celebración del bicentenario del fallecimiento del artista de Fuendetodos en 2028, la Fundación Goya en Aragón en colaboración con el Gobierno de Aragón pone en marcha esta exposición precisamente con el objetivo de estudiar de forma monográfica, como nunca antes se había hecho, la presencia de la obra gráfica de Goya en el séptimo arte.

Su comisario, Fernando Sanz Ferreruela, doctor en Historia del Arte y profesor de la Universidad de Zaragoza, transforma en

recorrido expositivo una de sus líneas de trabajo e investigación más fructífera y celebrada –desarrollada junto al también doctor y profesor en la Universidad de Zaragoza, Francisco Javier Lázaro Sebastián–, cuya culminación se materializó con la publicación del libro *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (2017).

La muestra se organiza en torno a dos ejes temáticos según la metodología establecida por Eugenio d'Ors en *El arte de Goya* (1946), donde invitaba a estudiar al pintor a partir de parejas de conceptos opuestos debido a la complejidad de un personaje repleto de aristas y facetas, muchas veces contradictorias.

Así pues, partiendo de una de estas dicotomías, realidad-fantasmía, la primera sección de la exposición se centra en Goya como cronista de su época, en su dimensión más realista y testimonial, que representa tanto a las clases altas como al pueblo llano, refleja sus diversiones y sus costumbres, pero también critica sus supersticiones y su ignorancia. Por ello, esta primera mitad de la muestra se divide, a su vez, en un apartado dedicado al Goya más popular y costumbrista, revelado en su serie de grabados de las *Tauromaquias*; otro sobre su faceta de denuncia social presente en aquellos *Caprichos* más irónicos y oscuros, y finaliza mostrando su labor de reportero de guerra en los *Desastres*.

Por su parte, la segunda sección se centra en ese Goya más fantasioso e imaginativo, creador de imágenes y mundos que han permanecido en el imaginario colectivo, hasta el punto de trasvasarse a la creación cinematográfica, como busca evidenciar la primera parte de esta sección. Sin embargo, el recorrido culmina con un apartado en el que, en realidad, se fundamenta todo el discurso expositivo. Bajo el título “Goya. Precursor del arte moderno” busca mostrar cómo el artista aragonés fue un adelantado a su tiempo a nivel técnico, pero también iconográfico y simbólico; como hace ver, por ejemplo,

el carácter secuencial de sus estampas, que se asemejan a la técnica cinematográfica (Fundación Goya, 2025), o el impacto visual de sus imágenes que, como reza el propio título de la exposición, se quedan grabadas en la retina del visitante, pero también impresionadas en el celuloide.

Lo interesante es que cada una de las partes se ordena de forma clara y cuasi especular, ya que todas se componen de un texto explicativo introductorio, una selección de estampas originales, imágenes fijas de películas (sean carteles promocionales o fotogramas de escenas concretas) y, finalmente, una pantalla en la que se proyecta una selección de fragmentos de películas; de manera que todas las imágenes dialogan entre sí, mostrando sus semejanzas y puntos en común. Este ritmo solo se rompe en la última de las partes, aquella dedicada a la modernidad del genio de Fuendetodos, al alzar el enorme lienzo de la *Gran Crucifixión* (1959) de Antonio Saura, joya de la exhibición, muy pertinente como muestra de esa modernidad sobre la que reflexiona la última zona del recorrido y que, además, aparece ejemplificada por diversos artistas aragoneses –partiendo del mismo Goya, que se pone en relación con fragmentos de obras experimentales de José Luis Pomarón y Emilio Casanova, pero también del *Goya en Burdeos* de Carlos Saura, cerrando el círculo al aparecer representado junto al cuadro de su hermano–.

La exposición evidencia que la influencia de Goya es universal y atemporal, ya que su presencia es constante a lo largo de toda la tradición fílmica, como muestra la retahíla de ejemplos expuestos, que van del cine más antiguo (*Häxan*, 1922, Benjamin Christensen) al más contemporáneo (*La Bruja*, 2015, Robert Eggers), del nacional (con Bigas Luna o Buñuel) al internacional (*Los fantasmas de Goya*, 2006, Miloš Forman), del amateur (*Goya y su trasmundo*, 1966, José Luis Pomarón) al profesional, del comercial y más afamado (como *La saga Crepúsculo: Luna Nueva*, 2009, Chris Woltz) al independiente y menos conocido (*Goya, genio y rebeldía*, 1971, Konrad Wolf), de

la ficción al documental (*Goya perro infinito*, 1976, Antonio Pérez Olea o *Francisco de Goya*, 1951, Luciano Emmer), atravesando distintos géneros y formatos, e incluso pasando por series de televisión como el episodio dedicado a Goya de *Cantinflas Show* (1976).

Los ejemplos seleccionados, además, sirven para mostrar dos tipos de influencia: la primera, más directa, es aquella que se centra en plasmar la vida y obra de Francisco de Goya; y la segunda, más interesante, como señala el propio comisario, es aquella influencia más sutil, en la que los cineastas se aprovechan de ciertos símbolos e iconografías de la obra gráfica del autor como vehículo de reactualizaciones y mensajes nuevos en los que volcar sus inquietudes y pulsiones artísticas.

Además, e igual que se plantea durante todo este recorrido, la proyección del Goya retratado y autorretratado que nos recibe al entrar al espacio –rodeado por esos dos círculos concéntricos que buscan representar de forma esencial y simplificada tanto el ojo humano como la lente de la cámara–, parece querer contemplar y medirse con la otra instalación de la misma naturaleza que sirve como división de las dos partes del recorrido expositivo, en la que los retratos gráficos son sustituidos por los distintos actores que han llevado a la vida al pintor. De esta manera, influencia e influenciado, representado y representación se enfrentan una vez más en esta exposición.

A pesar de las dificultades del espacio, que ha debido transformarse tapando la cristalera para la mejor visualización de las piezas, unido al pequeño tamaño de la sala, se consigue crear un recorrido que, si bien, sencillo, en forma de U, resulta muy claro precisamente por esta estructura rítmica y regular ya mencionada. Consideramos gran responsabilidad de todo este lucimiento del espacio al cuidado apartado gráfico, a cargo de Pedro Yus de tres estudio creativo, con paredes de un tono verde-grisáceo y una

tipografía neogrotesca, todo pensado para crear un entorno de baja iluminación (Fundación Goya, 2025) que permita destacar los grabados y la luz que emana de las pantallas.

Se crea así un espacio de recogimiento, casi como una sala de cine, donde a pesar del aparentemente reducido recorrido, el visitante puede invertir largo tiempo contemplando la gran cantidad de contenido desplegado, sobre todo en las proyecciones, sin las que es imposible entender por completo lo que la muestra busca ofrecer.

Una visita obligada porque, dentro de la múltiple oferta goyesca en la ciudad, *Goya. Grabado en la retina* permite estudiar esta figura desde una nueva óptica, alejada del canon más tradicional.

Paisajes de interior. Chema Peralta

Chema Peralta (Madrid, 1965) lleva varias décadas entregado al género del paisaje. Sus composiciones nos muestran grandes superficies de colores planos, con una paleta cromática suave y contenida, que representan escenarios del medio rural en los que predominan extensas llanuras con pequeñas edificaciones. No son paisajes al uso, ni en el sentido romántico del término ni en el plenairista.

En todos ellos predomina la horizontalidad y grandes espacios vacíos, con un resultado más cercano a la geometría de los constructivistas, que a la escenografía onírica de la pintura metafísica. Podríamos buscar conexiones con los paisajes de Diaz-Caneja, pero se nos cruzarían los paisajes sugeridos por las meticulosas paralelas de Eusebio Sempere. Podríamos

emparentarlos con el silencio y la soledad de los escenarios de Giorgio de Chirico, pero sería difícil eludir la evocación del suprematismo de Malevich.

Peralta construye sus composiciones como paisajes del recuerdo, a veces partiendo de un elemento real al que va añadiéndole otros imaginados hasta conseguir el resultado que más le conmueve. Busca en sus paisajes una proporción armónica entre las construcciones y el paisaje que les sirve de soporte, hasta el punto de adaptar las medidas del lienzo a sus composiciones y no al revés, como es lo habitual.

En la obra de Peralta, el paisaje no se impone, se revela a través de una mirada íntima. Sus composiciones despliegan un mundo que, aunque parece evocar otros ya conocidos, solo a él le pertenece.

Son paisajes cargados de serenidad, llanuras interminables en las que el protagonismo descansa sobre los elementos arquitectónicos que apenas emergen de una rotunda horizontalidad. Una refinada intersección entre geometría y naturaleza.

Hay una reivindicación, tal vez inconsciente, de un paisaje originario y utópico, fruto de un exquisito respeto a la naturaleza buscando la mínima alteración provocada por la actividad humana.

En lugar de la iglesia con su espadaña o campanario, Peralta recurre a la mística sobriedad de la ermita; en contraposición a las naves industriales de la ganadería intensiva, elige la producción familiar de la majada o la paridera; lejos de las elevadas torres de agua para abastecer a la población, opta por aljibes y pequeños depósitos pegados al suelo.

No hay presencia humana, a pesar de que los paisajes están diseñados a su escala. Son paisajes detenidos, instantáneas que podemos registrar a través de la ventanilla del tren cuando viajamos por las monótonas tierras de Castilla o

Aragón.

La presencia de elementos vegetales como árboles o arbustos es anecdótica. Sirve para suavizar lo geométrico sin que ninguno de ellos sobrepase las construcciones. Las nubes apenas contrastan con el cielo, cuya función es la de crear la atmósfera necesaria para que el cuadro respire. Ni siquiera las montañas, que a veces asoman discretamente en sus cuadros, emergen del horizonte más allá de lo necesario: en vez de altos montes y serranías, la escala topográfica de Peralta solo admite cerros o altozanos.

En las composiciones de Chema Peralta no hay estridencias, ni en el color ni en las formas, lo que acentúa el efecto balsámico de sus paisajes.

Podemos decir que estamos ante una pintura que abraza la tierra y que, en un momento en el que los incendios, las inundaciones o la invasión de las grandes infraestructuras de energías renovables están transformando nuestros paisajes, y la *solastalgia* ha dejado de ser un concepto filosófico para convertirse en una patología, la obra de Chema Peralta se erige como un manifiesto visual: una llamada a la cordura y a la acción, desde la serenidad y el sosiego, para reivindicar la armonía que siempre nos unió a la naturaleza.

Visiones sesgadas, Lola Royo

Lola Royo, formada en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, lleva más de tres décadas dedicada a la cerámica contemporánea. Su trayectoria, avalada por diversos galardones y por una presencia constante en circuitos expositivos nacionales e internacionales, evidencia una consolidación profesional sostenida en el tiempo.

La muestra en la Sala de Exposiciones del Torreón Fortea, incluida en el festival *CERCO 2025*, reúne piezas que se aproximan a lo escultórico pero que, en su conjunto, se configuran más como un repertorio heterogéneo que como un relato unitario claramente definido. Resulta significativa la ausencia de un texto de sala que oriente al espectador y facilite la interpretación de la propuesta; la hoja firmada por la propia Royo plantea un discurso de alcance amplio, pero en algunos pasajes se torna excesivamente ambicioso y difuso, recurriendo a formulaciones convencionales que no llegan a contextualizar las obras dentro de un marco conceptual sólido. Esta falta de un hilo argumental consistente dificulta la lectura crítica de la exposición y diluye su potencial articulación como propuesta artística.

No obstante, dentro del conjunto destacan especialmente las piezas pertenecientes a la serie *Guantánamo*, donde la artista alcanza una mayor hondura formal y conceptual, estableciendo referencias que remiten incluso a los calcos en yeso de Pompeya. Estas obras despliegan una carga simbólica más sólida y proponen al espectador una experiencia interpretativa más rica y compleja.

La exposición, en definitiva, pone de relieve la trayectoria consolidada de Royo, pero también evidencia la necesidad de un planteamiento curatorial mejor articulado, capaz de situar las piezas en un marco discursivo coherente y de reforzar su dimensión artística en diálogo con el panorama actual.

Flamboyant. Joana Vasconcelos

Joana Vasconcelos (Paris, 1971), es una artista visual portuguesa, nacida en Paris. A lo largo de treinta años ha realizado más de 500 exposiciones en galerías y museos de todo

el mundo, así como en edificios icónicos e históricos. Presenta *Flamboyant* en el Palacio de Liria, una intervención con más de cuarenta obras monumentales integradas en las distintas salas del palacio, unas obras fueron ya expuestas en el Palacio de Versalles en 2012, otras en el Castillo de Gottorf en Alemania en 2024, algunas proceden del proyecto realizado para Dior entre 2019 y 2024, y otras han sido realizadas ex profeso para la exposición que nos ocupa. El objetivo de estas instalaciones es unir lo clásico con lo contemporáneo, estableciendo un diálogo entre el arte contemporáneo y el legado atemporal del palacio.

Vasconcelos utiliza un lenguaje barroco y neopop para realizar su obra, con diversidad de materiales y medios: textiles, cerámica, tejidos, encaje, ganchillo, luces led... Descontextualizando objetos cotidianos, muchas veces de ámbito doméstico, creando otros a gran escala, para provocar un debate sobre las normas sociales, el lujo, el deseo, los roles masculino y femenino, y reivindicar la identidad femenina, la tradición y la herencia cultural. Para llevar a cabo sus obras trabaja con diferentes artesanos portugueses.

En el jardín del palacio encontramos *Solitario*, una gran alianza que combina llantas doradas de coches de lujo y un diamante construido con vasos de whisky, cuestionando los roles de género, el romanticismo, el matrimonio, el amor y el estatus. *Carmen*, en la biblioteca, está colgada frente a una carta manuscrita de Prosper Mérimée, gran araña de hierro cubierta de terciopelo negro y adornada con pendientes de plástico de colores combinando lo trágico y erudito con la vulgaridad kitsch. El glamour a lo grande está en *Marilyn*, Marilyn Monroe mito del deseo y la tragedia, representada mediante dos sandalias gigantes realizadas con cazuelas de acero inoxidable, que brillan intensamente bajo las lámparas de cristal del salón de baile, así como *J'adore Miss Dior*, enorme y delicioso lazo dorado como los que adornan los frascos de perfume Miss Dior, realizado con multitud de

frascos de esta esencia iluminados con bombillas led rosas y rojas, transmitiendo sofisticación y lujo. En *Familia feliz*, Flora y Baco sujetan un mantel sobre el que reposa un recién nacido, está realizada en cemento pintado con acrílico y cubierta con encaje de ganchillo, se trata de una reinterpretación de la Natividad creando un sincretismo entre lo sagrado y lo profano.

Valkyrie Thyra, en la escalera central, gran pieza hinchable decorada con tejidos de la marca Dior, evoca la fuerza y vigor de las figuras femeninas de la mitología nórdica, poniéndolas en relación con la pujanza de las mujeres de la Casa de Alba. Son muy importantes sus corazones: en la capilla, acompañado de las magnificas pinturas doradas de José María Sert, vemos *Flaming Heart*, de rojo intenso, con tentáculos dirigidos a todas las direcciones, compuesto por bordados, ganchillo y luces led, sugiere pasión y espiritualidad. *Coração Independente Preto*, hecho con cubiertos de plástico modelados para conseguir una preciosa filigrana, trasmite duelo y nostalgia.

A la vez, en cada instalación juega con diversas piezas musicales clásicas de Wagner, Tchaikovsky, Chopin, Bizet o populares como fados. Como muchos artistas, Vasconcelos entiende que la obra no está terminada si no hay interacción con el espectador, y esta relación es obligatoria a la hora de contemplar su obra, el gran formato empleado obliga a rodearla y recorrerla, a observarla desde distintos puntos. Joana Vasconcelos realiza una obra hermosa, grandiosa, abigarrada, irónica, colorista, divertida, provocativa, próxima y amable, logrando conectar fácilmente con el espectador, y provocando sonrisas y admiración.

Isabel Guerra. El fluir del tiempo

Isabel Guerra (Madrid 1947) expone en el Espacio Cultural Serrería Belga, esta muestra marca el esperado regreso de la artista a su ciudad natal, después de diez años desde su anterior exposición en el Espacio Cultural Casa de Vacas, que obtuvo una gran acogida de crítica y público. *El fluir del tiempo* está organizada por la Fundación Ibercaja y comisariada por la crítica de arte Desirée Orús, recoge veintinueve obras, casi todas actuales, que podemos contrastar con algunas anteriores. En palabras de la comisaria, la muestra es un puente entre la exposición realizada en Casa de Vacas y la que pudimos ver el pasado año en el Museo Goya de la Fundación Ibercaja en Zaragoza, *Luz increada*, y está planteada para poder contemplar la evolución de la obra de la artista.

Isabel Guerra tiene un estilo personal, es autodidacta formada en el estudio de los pintores clásicos que contemplaba incansablemente en el Museo del Prado, de ellos aprende el tratamiento de la luz, iluminando la esencia de sus modelos, creando atmósferas íntimas, armonía, equilibrio, sosiego, y siempre pintando con el corazón, convirtiendo lo cotidiano en sagrado, invitando a la contemplación y meditación. Sin perder su espiritualidad, la obra de la artista ha experimentado cambios, de los tonos tierras y blancos con los que componía el claroscuro en su obra, ahora sus colores son enérgicos y vibrantes aportando fuerza, alegría y emoción. En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky describe la influencia del color en el alma: *El color es una potencia que influye directamente sobre el alma*. Esto ocurre con la obra de Guerra, donde el color se convierte en una experiencia interior, expresión de sus sentimientos.

El óleo sobre lienzo lo ha venido utilizando durante muchos años, ha empleado con posterioridad técnicas mixtas como

fotografía manipulada digitalmente con pintura al óleo. En esta última etapa ha pasado a servirse mayoritariamente del acrílico sobre lienzo, tabla, papel o cartón. También combina el óleo y el pastel sobre papel. Partiendo de obras muy pulidas realizadas con pinceles muy finos y espátulas, encontramos un cambio a unas texturas más gruesas trabajadas con arenas, pigmentos y diversos materiales orgánicos que aportan expresividad a sus composiciones y nos transmiten fuerza creativa. En sus últimas obras ha priorizado la libertad que le ofrece la pintura acrílica, que le permite más espontaneidad y expresividad.

Mucha importancia en esta nueva etapa tiene el baile, encontramos varias obras de gran movimiento frente a la quietud de sus obras anteriores, aquí los bailarines en grupos o en pareja, bailan y taconeán realmente, sobre fondos muy empastados, o surgen de diversidad de luces de colores, que se nos antojan similares a las que desprenden los vitrales de las grandes catedrales, y que a modo de los pintores futuristas, incrementan la sensación de movimiento.

Todas las obras de esta pintora tienen la misma importancia, grandes o pequeñas, realizadas con unos materiales u otros, y con independencia del soporte empleado. Excelente retratista, ha retratado a diversidad de personajes de todas las áreas, así el retrato del papa Francisco para la Conferencia Episcopal. En esta muestra, prestado para la misma por el Gobierno de Aragón, podemos ver el último retrato realizado, el del expresidente del Gobierno de Aragón recientemente fallecido Javier Lamban, con el que mantuvo una gran sintonía durante la realización del mismo, y adquirieron un cariño mutuo muy especial. En *Encuentro con el maestro en el camino de la historia y sus borrascas*, la artista realiza un homenaje a Goya, una interpretación de *El invierno o la nevada*, en el que vemos la fuerza del viento, la ventisca, el frío y la dificultad de los personajes para avanzar. Otra obra, *Estad firmes en toda ocasión*, en ella, una joven mira directa y

desafiante al espectador rodeada de luces multicolores.

Cada obra es una conversación íntima con el espectador. La artista busca la conexión emocional. Sus cuadros transmiten de alma a alma. *El fluir del tiempo* es un testimonio vital, Isabel Guerra sigue fiel a su misión: crear belleza y verdad. Un bálsamo para el espíritu.