

El auge de la escultura española en hierro a partir de 1950

La asociación de la escultura al clasicismo, la consideración de esta como el arte clásico por antonomasia debido a su identificación como el arte propio de la antigüedad y por tanto con los valores clasicistas –englobados bajo una idealización vinculada a la representación de la figura humana– y la definición de esta como «el acto de dar forma a la materia, de crear cuerpos sólidos con las manos» (Maderuelo, 2012: 15) , la cual hacía establecer un símil entre la imagen del escultor y la de un dios modelador de la figura del hombre en arcilla a su imagen y semejanza, abocaron a que a finales del siglo XIX esta entrara en un callejón sin salida. Si por un lado la mantenían exenta de las exigencias atribuidas a la pintura –vinculadas a la época en que esta era alumbrada, es decir, al reflejo o representación del ambiente del momento–, por otro la dejaban relegada o sumida en una especie de exilio en el «reino del ideal clásico» (Hofmann, 1960: 17). Es decir, a la vez que la libraban de erigirse en testimonio de los cambios de la realidad –papel reservado a la pintura– limitaban sus posibilidades de desarrollo, cualquier intento de flexibilizar su lenguaje formal, el cual que ya de por sí encontraba las limitaciones inherentes a los materiales «nobles» que desde el mundo clásico estaban reservados para ella –el mármol y el bronce–.

Estos materiales se ajustaban mejor a los valores perseguidos en la escultura desde la antigüedad clásica y que a la vez irían asociados a elementos plásticos como el de la masa o el volumen: la inmutabilidad, la intemporalidad o el vencimiento del tiempo y la ubicuidad –«un don divino que consistiría en la capacidad de estar en todas partes a la vez, que estaría solo al alcance de los que con su ser llenan todo el espacio»

y que contribuiría a la consideración de la escultura como la encarnación del ideal clásico por antonomasia (esencialmente intemporal) gracias a su dominio del espacio—(Calvo Serraller, 1992: 13). Pero a la vez, limitarían las posibilidades de desarrollo de la misma con la llegada de la modernidad, en la cual, si algo empezaba a ensalzarse o festejarse era el tiempo, una vida sometida a cambios constantes que harían del arte «una temporalización del espacio y una celebración del tiempo» (Calvo Serraller, 1992: 14).

Esa asociación a los valores del clasicismo por tanto llevó a que a finales del siglo XIX la escultura entrara en crisis dejando constancia de ello escritores como Baudelaire, a quien seguramente la visión de que el artista tenía que ser «hijo de su tiempo» le llevó a escribir ensayos como en 1846 el titulado «¿Por qué la escultura es aburrida?», así como a que a principios del siglo XX fueran los pintores —Matisse o Picasso fueron ejemplo de ello— los que, llevando sus experimentaciones pictóricas al campo de la escultura, introdujeran innovaciones en la misma que supusieron un avance considerable en relación con lo realizado a finales del siglo XIX por Rodin o Maillol. Pero también, la que llevaría a plantearse cómo la escultura —encarnación ejemplar del clasicismo— no sería la disciplina que más sintonizaría con las necesidades de expresión de un país anti clasicista, anti humanista, contra reformista y tendente al naturalismo como el nuestro, de un país donde el temperamento anímico espiritual llevaría al hombre a desear, más que «llenar con su ser todo el espacio», que dominar, en definitiva, el mismo, tal y como perseguía el ideal clasicista y sería propio de un hombre que se siente en armonía con su entorno, vivir fuera del mismo. Esto significa que en este país también se anhelaría vencer al tiempo, pero logrando vivir al margen de este de forma que la vivencia temporal o temporalidad física no mantuviera amarrado al espacio-tiempo a un espíritu ansioso de eternidad y trascendencia, deseoso de una vida infinita que no solo mantendría al hombre al margen de ese deseo de control del

espacio físico a través de la ubicuidad, sino que le abocaría a sentir su vida en la tierra de una forma trágica. Sería esa forma trágica que le llevaría a vivir sumido en una tensión polar entre lo natural y lo sobrenatural la que se reflejaría en esas esculturas hispanas que más se habían alejado de los parámetros del clasicismo y donde el artista español había trabajado de una manera más genuina: la imaginería tallada en madera en los siglos XVI Y XVII, y también la que le habría llevado en ocasiones a intentar huir o desprenderse de aquello que lo mantenía anclado a lo natural –la materia– y le habría llevado a emplear en el ámbito de la escultura a partir del siglo XX un material que no solo favorecería su desmaterialización sino que haría del vacío un elemento protagonista, en definitiva, afín a un hombre sumido en una vivencia trágica y con deseo de transcendencia: el hierro.

Obviando en unos casos o desconociendo en otros estas manifestaciones escultóricas, por esa asociación al clasicismo se consideraría que el lenguaje escultórico no sería acorde al espíritu español e incluso llegaría a cobrar forma el tópico de «España como un país de pintores», dejando constancia de ello escritores como Calvo Serraller, quien diría: «Cuando alguien piensa en la escuela española, recuerda al instante un borbotón de ilustres maestros del pincel y prácticamente a ningún escultor, recordatorio que revela el trasfondo de una sensibilidad nacional de marcado acento pictoricista»(Calvo Serraller, 2001: 47). Pero si el clasicismo –la intemporalidad perseguida con el dominio del espacio– haría que la escultura no se considerara afín al espíritu español, «la temporalización del espacio y la celebración del tiempo» asociadas a la modernidad y por tanto a la modernización de la escultura tampoco harían que esta fuera acorde a un país «excéntrico» como el nuestro donde el arte se resistiría a desprenderse de las señas de identidad propias y los avances de la modernidad se introducirían no solo sin renunciar a los elementos de la tradición, sino tomando como herramienta los mismos y haciendo que en las manifestaciones artísticas

hubiera una marcada confluencia entre tradición y modernidad.

Si tenemos en cuenta estos condicionantes y otros que habrían llevado a hablar de una escasa tradición investigadora en España dentro del campo escultórico debida en parte al hecho de no existir en nuestro país grupos de escultores que trabajen juntos, aglutinados bajo una tendencia, y a que los logros obtenidos respondan al esfuerzo y trabajo individual de los mismos (Barrionuevo, 2012: 22), de creadores en solitario –algo que por otra parte es común a todas las disciplinas artísticas debido a la marcada individualidad en nuestro país–, podremos hacernos a la idea de que cualquier intento de modernización de la escultura antes de la Guerra Civil fue interrumpido con esta. Tras la guerra, el desarrollo de la escultura sufriría no solo los mismos efectos que habrían sufrido las demás artes –en relación con la desaparición o exilio de numerosos artistas y la destrucción de obras–, sino consecuencias añadidas que harían que el desarrollo de la misma durante la posguerra se encontrara con unas dificultades especialmente graves para ella que le llevarían a tener grandes limitaciones. Es fácil pensar que una de ellas vendría condicionada por el hecho de que, en un país devastado económicamente, una disciplina artística más costosa que la pintura por estar vinculada a materiales y técnicas más onerosos tuviera más dificultades para desarrollarse, así como también en el hecho de que quizá con ello tuviera que ver la escasa presencia de escultores en los grupos de renovación artística que se crearon en los años cuarenta y cincuenta en nuestro país –La Escuela de Altamira, Dau al Set e incluso El Paso, donde solo la adhesión de Martín Chirino y Pablo Serrano marcaría la excepción– (Marín Medina, 1978: 192). Y todo ello nos lleva inevitablemente a valorar «el gigante esfuerzo» (Marín Medina, 1978: 192) que los escultores españoles –y en particular los vanguardistas, vinculados a la abstracción– llevaron a cabo no solo para trabajar dentro de su campo artístico, sino para hacerlo desde unos presupuestos que permitieran desarrollar la escultura en el ámbito de la

modernidad dentro de un país, además, donde las directrices dadas por las instancias oficiales sumadas al aislamiento, al inmovilismo y a la escasez de medios favorecerían la realización de una escultura academicista, monumentalista y laudatoria que, junto al esfuerzo realizado desde los sectores eclesiásticos por restaurar o reponer las imágenes religiosas y la imaginería procesional destruidas durante la guerra, dificultarían enormemente el desarrollo de la escultura dentro de los parámetros de la modernidad. «Tras la guerra la escultura se vería impedida para desarrollarse fuera de los cauces de la imaginería y el encargo oficial debido a la durísima situación económica» y ello haría que la escultura fuera «arrastrada hacia el ramplón formalismo y los viejos cánones el barroquismo de la imaginería policromada y del aséptico neoclasicismo», diría Marín Medina (Marín Medina, 1978: 191).

Como comentamos anteriormente, para comprender cualquier esfuerzo de renovación que tuviera lugar después de la guerra ha de tenerse en cuenta que este no partiría de cero, sino que trataría de recuperar aquellos caminos iniciados a principios de siglo –y concretamente en el caso de nuestro país en las décadas de los años veinte y treinta– abortados con el estallido de la guerra. Pero también, que si algo cobró fuerza tras esta es esa reflexión sobre el «problema» de España que haría del tema «España» el asunto central del arte contemporáneo español y por tanto, de las señas de identidad propias, de la tradición española, algo esencial a tener en cuenta a la hora de dirimir los derroteros de la escultura en nuestro país en el siglo XX, dado que sería esa resistencia a renunciar a las señas de identidad, ese respeto y recurrencia a los elementos de la tradición los que brindarían las herramientas no solo para subir a la escultura de nuestro país al carro de la modernidad sino para hacer una aportación genuina y original dentro del campo de la escultura de vanguardia.

Como hemos señalado y posteriormente explicaremos, para comprender el desarrollo que tomó la escultura moderna en España tenemos que remontarnos a una andadura iniciada en los años veinte y treinta del pasado siglo, pero también, que detenernos en cómo, tras las citadas enormes dificultades con las que tendría que enfrentarse tras la guerra para poder no solo tomar forma sino hacerlo al margen del estilo academicista auspiciado por los encargos del régimen o la iglesia, es decir, en consonancia con la modernidad, sería necesario que se dieran unas circunstancias políticas, económicas y sociales propicias, y esto es algo que no sucedió hasta los años cincuenta.

Con la llegada en 1950 del fin de la autarquía se inició un proceso de recuperación de la economía logrando a partir de entonces la economía española alcanzar los índices de producción de la anteguerra y que viera la luz entre 1950 y 1957 la primera fase del desarrollo industrial, el cual influiría no solo en la puesta en marcha de la llamada «Política de la Hispanidad» sino en esa apertura cultural que no se entendería sin el interés del régimen por alejarse de la imagen dada por las potencias perdedoras de la Segunda Guerra Mundial y acercarse a la de las democracias occidentales, pero que en cualquier caso influiría en que hubiera un deseo de homologación artística internacional que permitiría a los artistas trabajar con más libertad. Y de igual forma que esta se reflejaría en el campo de la pintura –la cual se sumaría a la corriente informalista europea–, lógicamente también afectaría al ámbito de la escultura, la cual adoptaría no solo ese lenguaje tendente a la abstracción, sino la utilización de un material que haría que en ella confluyeran los dos polos que habían hecho triunfar a la pintura informalista en el interior y el exterior del país –la tradición y la modernidad–: el hierro.

Del interés por este material de los jóvenes escultores españoles dejaría constancia Juan Manuel Bonet, quien,

haciéndose eco de las aportaciones de otros dos historiadores en el mismo sentido, en el artículo titulado «El resurgir del hierro en los años cincuenta» diría:

Dos autores tan distintos entre sí como el historiador del arte y narrador Juan Antonio Gaya Nuño y el poeta y crítico de arte Juan Eduardo Cirlot dejaron constancia en torno a 1960 del renovado interés por el hierro que entonces manifestaban los jóvenes escultores abstractos españoles: Cirlot, en su texto sobre Chillida para Papeles de sor Armadans, incluido en una serie sobre la «Plástica abstracta en España» dentro de la cual también incluyó a Subirachs, a Pablo Serrano, a Chillida y a Oteiza y en otro texto coetáneo para un monográfico en torno a Ángel Ferrant; y Gaya Nuño, tras hacer referencia a estos y otros nombres en su pionera historia de la Escultura española contemporánea (Madrid, Guadarrama, 1957), en el libro que escribió en colaboración con Javier Rubio sobre el asunto: El hierro en el arte español: Formas de la escultura contemporánea (Madrid, Ensidesa, 1966)» (Bonet, 2001: 117).

A través del hierro, los escultores fundamentalmente abstractos –tanto de tendencia expresiva como geométrica– lograron hacer una escultura en consonancia con el arte abstracto europeo –y no solo el informalista, pues pese a la importancia que el informalismo concedería a la materia en la obra de arte, las motivaciones en el empleo del hierro por parte de los escultores españoles parecía ir por otros derroteros tal y como pondrían de manifiesto estas palabras en las que Víctor Nieto diría que «las experiencias de Chirino con el hierro se orientan hacia unos planteamientos escultóricos claramente diferenciados de las preocupaciones informalistas por la materia»(Nieto Alcaide, 1991: 64)– y además, en consonancia con las señas de identidad y el modo de ser propios.

A diferencia de los materiales asociados a la escultura clasicista –el mármol y el bronce–, el hierro sería un metal

idóneo para trabajar la escultura en un país de espíritu anticlásico y anti humanista, de tendencia anímica espiritual y trascendente llevando a que las esculturas fueran acordes a ese deseo de inmortalidad o de vivir fuera del tiempo a través de un lenguaje donde el vacío sería tan importante o más que la masa. Pero no se trataría solo de un material adaptado a esa «regresión medieval en la que el arte español se siente cómodo» (Kalenberg, 2007: 45), sino de un material que llevaría al español a hacer una aportación de tal importancia que llevaría a decir a Cirlot que «la escultura en hierro es una de las importantes aportaciones hispánicas al arte de nuestro tiempo» (Bonet, 2001: 117).

En el fuerte interés y abundante empleo del hierro en nuestro país a partir de la década de los cincuenta también habría influido el desarrollo que –en relación con la recuperación en 1950 de los niveles de producción de la anteguerra– cobró desde entonces en España la industria siderúrgica, la cual, tras el esplendor alcanzado en 1929 con la producción de una altísima cantidad de acero, cayó considerablemente en 1940, tras la Guerra Civil, y se recuperó a partir de entonces. Pese a que toda la producción siguiera concentrada durante mucho tiempo en el norte y a que la hegemonía residiera en torno a los Altos Hornos de Vizcaya –empresa dominante en la siderurgia española desde su creación en 1902 y primer productor siderúrgico de nuestro país en los años de la Segunda Guerra Mundial, seguido de Asturias, Santander, Álava, Guipúzcoa y Navarra–, el 15 de junio de 1950 el Estado dictó un decreto para crear la Empresa Nacional Siderúrgica (ENSIDESA) en Avilés, una empresa pública que arrancó su primer horno en 1957 y llevó a que la siderurgia española fuera líder en el mercado, y en la década de los sesenta se inició un proceso de restructuración minera e industrial que llevó a crear en 1961 la Unión de Siderúrgicas Asturianas (UNINSA), así como, debido al florecimiento de nuevos sectores demandantes de acero en el mercado español, otras acerías en la zona mediterránea que culminarían en la creación a

principios de los setenta de los Altos Hornos del Mediterráneo (AHM) (López et. al., 2003: 2).

Y en este desarrollo habría influido no solo el fin del aislamiento y el inicio de la recuperación económica, sino la importancia estratégica que habría cobrado el acero en los años cincuenta en el contexto europeo llevando a países como Francia, Alemania, Italia, Holanda, Bélgica y Luxemburgo a crear la CECA (Comunidad Europea del Carbón y el Acero), «un organismo de necesidad prioritaria en el contexto industrial de la nueva Europa» (López et. al., 2003: 1). Pero la recurrencia al hierro por parte de los escultores no estaría motivada únicamente por el desarrollo de la siderurgia sino, como ya hemos señalado, por razones mucho más profundas vinculadas al contexto vital de un hombre que acababa de sufrir las consecuencias de una guerra civil, que vivía en un país escindido en esas dos mitades irreconciliables que habían abocado a la misma y que estaría marcado por un carácter de naturaleza espiritual y trascendente que determinarían un modo peculiar de ser que no le permitiría afrontar la modernidad más que mirando hacia atrás. La mirada al pasado llevaría a beber de esos elementos que permitirían mantener la fidelidad a la tradición propia y a las señas de identidad, a armonizar los dos polos que habían fracturado esta última en dos mitades irreconciliables que se saldarían con un sangriento conflicto bélico que haría necesaria la creación de un orden nuevo, y también, sacar a la escultura española del ostracismo en que se hallaba sumida retomando la senda abierta antes de la guerra por escultores como Pablo Gargallo o Julio González, quien al hacer del hierro el elemento primordial de su escultura –basada en el concepto de «Dibujar en el espacio»–, habría profetizado el «advenimiento de la edad de hierro».

Del carácter precursor del escultor catalán dejan constancia estas palabras en las que Juan Manuel Bonet diría:

De lo que se trataba para Cirlot como para Gaya Nuño era del “advenimiento de la edad de hierro”, profetizada en su

momento por Julio González, el precursor absoluto de aquella generación abstracta, que lo descubrió asomándose a Europa, unos años antes de que, con diversas exposiciones, la primera de las cuales tuvo lugar en 1960, en el Ateneo de Madrid, se iniciara su recuperación por parte de su país natal, que hasta entonces lo había ignorado. (Bonet, 2001: 117)

En ellas queda constancia de cómo Julio González, al que David Smith definiría como «el maestro soldador» (Schneckenburger y Honnef, 2005: 469), sería el padre de la escultura en hierro moderna, una escultura acorde a nuestro país por compartir, además de las cualidades anteriormente señaladas, otras características. Según Ortega y Gasset, es propio del español «un carácter duro y áspero, de afirmación beligerante» (Calvo Serraller, 1988: 69), y esto es algo que además se extremaría en un contexto vital también férreo, sudado y difícil como el que a le habría tocado vivir desde los años treinta: un período «necesitado de los abruptos golpes del martillo y del fuego más intenso para ser forjado» (Calvo Serraller, 2004: 14) y que sería denominado con el nombre de «Edad de hierro» en base al férreo compromiso de los artistas españoles con la guerra civil. He ahí la Monserrat construida con chapas de hierro por Julio González para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París de 1937 o el hecho de que la propia ciudad de Bilbao, cercana a Guernica, con un alto desarrollo industrial en el tratamiento del hierro y un planteamiento férreo de su resistencia, recibiese el título propagandístico de «Cinturón de hierro».

Fue en este férreo período de los años treinta en el que se encuentra el origen de la escultura en hierro realizada después de la guerra, y concretamente, entre 1928 y 1930: unos años en los que paradójicamente –tal y como pondría de manifiesto Laín Entralgo– (Laín Entralgo, 1948: 129-130), a la par que empezaba a respirarse en el ambiente un aire convulso y de tragedia, una atmósfera que planteaba en su mayor hondura

y dureza el «problema de España» y desembocaría en el estallido de la guerra, Julio González y Pablo Picasso iniciaban la colaboración que daría origen a la invención del concepto «Dibujar en el espacio: base de la escultura en hierro realizada a partir de 1950 pero que no se entendería sin echar la mirada hacia atrás. «En lo más riguroso del nuevo arte español hay tres momentos perfectamente definidos. El primero lo marcan Pablo Gargallo y Julio González, nacidos en 1881 y 1876 y fallecidos en 1934 y 1942. El segundo lo determina Ángel Ferrant, nacido en 1891 y muerto en 1961. Y el tercero lo señala Jorge Oteiza, nacido en 1908», diría Gaya Nuño (Aguilera Cerni, 1966: 58), mostrando la línea que determinaría la realización de esa escultura en hierro realizada después de la guerra, la cual haría que la «Edad de hierro» se manifestara en todo su dramatismo y cobrara aún más personalidad en las creaciones de un hombre que habría inhalado el humo de bombardeos.

Por todo ello podemos hacernos eco de esas palabras en las que Ángel Kalenberg diría que «esa fidelidad al hierro, que es un emblema de inflexibilidad y dureza, revela de alguna manera el carácter español, el de una España redentora o el de una España de la rabia y de la idea, al decir de Antonio Machado» (Kalenberg, 2007: 38), el de un país donde el temperamento anímico trágico y espiritual del hombre y las circunstancias dramáticas a las que este mismo lo había llevado, se sintonizaría de forma especial con este metal y con la escultura realizada en el mismo: un tipo de escultura que habría de ser «sudada, esforzada, difícil (...), que habría de trabajarse duramente, manchándose, quemándose, encalleciendo y penando, siendo obrero manual en la fragua y lidiando con el fuego, respirando humo (...)» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 11).

De esta sintonía dejarían constancia estas palabras en las que, refiriéndose a cómo se sintió tras realizar un viaje a Grecia y contemplar las esculturas en mármol, Eduardo Chillida relataría:

Tuve la impresión de que estaba agotado y le dije a Pili, mi mujer: “Vámonos a casa, estoy acabado”, y ella me contestó: ¿Cómo puedes estar acabado si ni siquiera has empezado?” Entonces volvimos a casa y comprendí por qué me había perdido, porque soy de un país que tiene una luz oscura. El atlántico es oscuro (...), la luz es diferente. De regreso a San Sebastián, nada más pisar la herrería, me di cuenta de que estaba en el lugar adecuado. ¡Todo era negro! (...). Allí descubrí el hierro (Kalenberg, 2007: 33).

Al aludir a esa luz oscura con la que se sentía identificado y al color negro predominante en la herrería –por el humo, el carbón, el hollín, las herramientas y el propio hierro–, estas nos llevan a recordar el tópico de la «España Negra» y a remitirnos a ese «ejercicio de reducción o negación del color» recurrente en el arte español comentados anteriormente, pero también a reflexionar sobre el componente artesanal de la escultura en hierro, una manifestación cuyo origen ha de situarse en el trabajo de esos herreros de los que beberían escultores como el propio Eduardo Chillida o Martín Chirino, quien al descubrir en París la obra de Julio González diría:

Ante la obra de Julio González –la delicadeza y la violencia de su poderoso–, mi reflexión primera –sin criterio ni rigor alguno– me lleva al entendimiento de la utilización de las herramientas, condición indispensable para llegar a formar parte, con el dominio del oficio, del clan de la fragua, del forjador lector del hierro, del gremio de los herreros (Bonet, 2001: 121).

Para comprender la trascendencia de estas palabras tendríamos que remitirnos a esa consideración de que en España habría habido «una larga atención al hierro como material susceptible de convertirse en escultura» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 13), y esto es algo que no solo contribuiría a que se destacase la naturaleza castiza y nacional de la «joven» escultura en hierro española, (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 12) sino a que se haya considerado que esta no forma parte más que de la

renovación de una tradición con una historia «feliz pero discontinua» (Gaya Nuño y Rubio, 1966: 13). «España es una tierra muy propicia a establecer tradiciones, falsas o verdaderas. Verdadera es la que ahora debe no ser establecida, sino renovada»—diría Gaya Nuño(Gaya Nuño y Rubio, 1966: 11).

Se trataría por tanto de una tradición renovada, de una tradición que lleva a considerar los orígenes y el trasfondo de carácter artesanal de la escultura en hierro, algo que hace pensar nuevamente en la naturaleza genuinamente hispana de la misma en base a la ya comentada consideración de España como un país reacio a los avances de la ciencia, como un país acientífico. Y esto es algo que a la vez estaría en consonancia no solo con ese renacimiento de la artesanía y los viejos oficios en los países industrializados, sino con la experiencia colectiva de una sociedad en ruinas en la que la técnica y el progreso habrían favorecido la hecatombe de dos guerras mundiales.

Decía Octavio Paz: «En los países dominados —a destiempo— por el fanatismo de la industrialización, también se ha operado una revitalización de la artesanía (...). La vuelta a la artesanía en EE. UU y en Europa occidental es uno de los síntomas del gran cambio de la sensibilidad contemporánea» (Paz, 1988: 138-139): una sensibilidad producto de un hombre que había sido testigo de cómo había sido la técnica —la cual uniforma, pero no une— la que había contribuido a desunir más al hombre, favoreciendo las guerras contemporáneas y dejando al mundo sumido en el caos y la desolación. Tras estas, el hombre se habría dado cuenta de la importancia de recuperar esos trabajos artesanales que no solo fomentarían la convivencia democrática, la fraternidad entre los hombres —a través de una organización en los talleres basada en el saber más que en el poder—, sino la unión de dos elementos que estaban separados en la técnica —la utilidad y la belleza— haciendo del mundo algo más bello, y del contacto corporal, del poder de palpar con las manos, algo más importante.

Estas circunstancias cobrarían pleno sentido en España si tenemos en cuenta que esta fue el escenario de una de esas cruentas guerras contemporáneas –la Guerra Civil– y que por lo tanto el hombre español sería partícipe de primera mano de ese citado sentimiento colectivo que hallaría en la revitalización de la artesanía una vía de recuperación. Pero la importancia que cobraría el componente artesanal de la escultura en hierro realizada en esos momentos tampoco se entendería si junto a esta circunstancia no consideráramos la importancia que tras la guerra cobró «el problema de España» y por tanto la obsesión por las señas de identidad y el peso de esa tradición propia que tendría como uno de sus rasgos el citado carácter acientífico.

Si consideramos todos estos condicionantes, comprenderemos la idoneidad de recurrir a una técnica artesanal y a un material con los que se habría intentado evitar que el auge de la industrialización a partir de los años cincuenta y principalmente sesenta –debido a la recuperación económica a partir de 1950 y al desarrollismo– pusiera en peligro las señas de identidad propias, la unamuniana «tradición castiza o eterna», a una técnica, además, que no sería cualquiera sino particularmente la de esos «esforzados trabajadores de la plástica, artistas-obreros» (Gaya Nuño, 1966: 11), que serían los herreros y cuya recuperación por parte de Julio González y Pablo Gargallo en los años veinte y treinta estaría en relación además con lo realizado unos años antes por el arquitecto Antoni Gaudí, quien dentro del modernismo catalán, había intentado contrarrestar las implicaciones estéticas de la industrialización reconquistando oficios artesanales como el de la herrería y la forja, a través de los cuales, frente a la cultura industrializada y mecanizada, pondría en valor el trabajo manual y el contacto con el mundo natural (Aguilera Cerni, 1970: 22, 121-122).

Como otros artesanos, los herreros fabricarían unos objetos donde confluirían esos dos elementos ya citados, la belleza y

la utilidad; que serían «tradicionales, pero no históricos al estar atados al pasado y a la vez libres de fechas» (Paz, 1988: 137), pero en cuya técnica de trabajo, el componente físico inherente a cualquier trabajo artesanal –en el cual el contacto con el material y con el objeto mismo hace que el mismo cuerpo se sienta como participación–(Paz, 1988: 136), no solo cobraría mayor intensidad e incluso dramatismo –tendríamos que recordar aquí esas palabras que al referirse a la escultura en hierro hablaban de una escultura «sudada, esforzada, difícil (...), que habría de trabajarse duramente, manchándose, quemándose, encalleciendo y penando, siendo obrero manual en la fragua y lidiando con el fuego, respirando humo (...)»(Gaya Nuño, 1966: 11)–, sino contrastaría con la naturaleza espiritual conferida por los elementos de la naturaleza de los que se serviría –el fuego, el aire, la tierra y el agua– y con la naturaleza asimismo espiritual –e incluso gotizante– del propio hierro, del cual incluso el filósofo Gaston Bachelard –al escribir sobre la obra de Chillida–, llegaría a decir que «revela realidades aéreas» (Bonet, 2001: 119).

Este contraste o polaridad en el trabajo de los herreros lleva a pensar en esa tensión polar entre lo físico y lo trascendente, lo natural y lo sobrenatural en la que se ha dicho que ha vivido inmerso el español, pero antes de remitirnos a cómo ello se reflejaría en la escultura realizada en hierro a partir de 1950, tenemos que bucear en esa tradición que haría del hierro el elemento protagonista y llevaría a que a finales de los años veinte del siglo pasado, artistas como Pablo Gargallo y Julio González iniciaran el camino para renovarla y dar curso al «advenimiento de una edad de hierro» también en el ámbito de la plástica, la cual no puede entenderse sin bucear antes en la misma; en esa tradición que contribuye a comprender por qué la escultura española en hierro es a la vez vanguardista y genuinamente hispana, una manifestación artística donde confluyen la modernidad más avanzada y la tradición más arraigada.

El cartel de las fiestas de Santiago de Compostela de 1906.

Félix Lafuente Tobeñas (Huesca 1865-1927) fue, sin duda, el mejor pintor de paisaje con el que contó el Altoaragón en el periodo entre los siglos XIX y XX. Aunque no sean nada desdeñables sus retratos, –como el de *La Torrерeta* con el que se aproximó de modo más evidente a la manera de los impresionistas–, cuando se enfrentó al paisaje de la provincia logró sus máximas cotas de intensidad con el lenguaje de la pintura. Recorrió Aragón, es cierto, pero el Pirineo, los Mallos de Riglos o el paisaje de la Hoya desde la huerta familiar, las ermitas que rodean la ciudad, las albercas, fueron los temas que hicieron del oscense uno de los más ilustres olvidados por una ciudad que ha hecho del olvido de los suyos una de sus señas de identidad desde siempre (*O sca, O sca, nonaginta et novem turres habes, alienos amplecteris et proprios despicias...*)

Por su formación en Madrid en el taller de los escenógrafos del Real, Busato y Bonardi, y posteriormente en el que compartió con Amalio Fernández, Lafuente iba a ser pintor escenógrafo, como afirmaba –firmaba– en algunos de los exquisitos carbones trazados en la Escuela de Artes de la madrileña calle de los Estudios. Pero la difícil convivencia con Amalio (que fue conflictivo allá donde residió, Madrid, París o Hollywood) lo devolvió a su ciudad en la que las posibilidades para un escenógrafo eran más bien escasas, por lo que centró su trabajo como pintor en el retrato y el

paisaje.

Sí que mantuvo abierto un taller de escenografía en Zaragoza, con Alfredo Yuste, los años que residió en la capital aragonesa, en el entorno de la Exposición Hispano francesa conmemorativa del primer centenario de los Sitios, pero también en esa época (1906 – 1913 aproximadamente) fueron el retrato y el paisaje tema primero de su pintura. El traslado a la capital durante esos años, en los que contó con el respeto y la amistad de muchos zaragozanos que lo consideraban como uno más, fue provocado por su conocimiento de las artes suntuarias, que tan necesarias se evidenciaban en la capital del Ebro, tanto para decorar los abundantes edificios de corte modernista que se estaban levantando en la creciente almendra ciudadana, como en las construcciones, alguna de ellas efímeras, que compondrían la gran Exposición de 1908.

Su dominio del dibujo hizo que se convirtiera, durante el tiempo en el que la fotografía no se universalizó en la prensa diaria, en redactor gráfico del Heraldo de Aragón, para el que ya había comenzado a colaborar esporádicamente desde la visita del Rey a las obras del Canfranc, a principios de siglo (Alvira, 1996). Dibujos a pluma de toda condición, en ocasiones con aguadas de tinta china, aparecieron en las páginas del periódico regional: abundantes retratos y caricaturas de personajes zaragozanos, paisajes, escenas de juicios, rincones de la capital, trajes regionales, torres aragonesas (Veras, 1995)

Lafuente contribuyó a la decoración de importantes edificios, como el Mercantil y de algunos pabellones de la Exposición Hispano Francesa, de la que trazó una colección de postales que dejan constancia no solo de todos los edificios y monumentos que la compusieron sino también de las multitudes que acudieron a la muestra desbordando las previsiones más optimistas (Pamplona, 1911).

Hasta ahora se habían podido catalogar cuatro carteles

firmados por el oscense. El primero, con el que sin duda se hizo más popular en Zaragoza, el de las fiestas del Pilar de 1901. Dionisio Lasuén le dedicó un elogioso artículo en el *Heraldo*, con el que atacaba la tacañería del Ayuntamiento que no había pagado ni el cartel de fiestas ni el de toros que había preparado Marcelino de Unceta como venía siendo habitual en las dos últimas décadas del siglo XIX (Serrano, 2002). No hubo concurso ese año, sino que fue Valenzuela la Rosa el que propuso el trabajo de Lafuente para el cartel y fue aceptado por la comisión municipal. La mezcla de elementos clásicos en el tema central con toques modernistas en las orlas, va a ser característica habitual tanto en los escasos carteles cuanto en los más abundantes diplomas o portadas de revistas y libros que le serían encargados por los ayuntamientos y las diputaciones aragonesas (Alvira, 2004).



El segundo cartel del que no conocemos el original –que sí presentó esta vez al concurso convocado con motivo de las fiestas del Pilar de 1904–, no ganó el premio pero fue uno de los que se utilizaron para la impresión de varias tarjetas relativas a las fiestas usando los considerados como *recomendados*; del de Lafuente existe algún ejemplar en el que se sigue apreciando ese juego de encender una vela a lo clásico y otra a la modernidad como ha señalado en alguna ocasión el doctor Manuel García Guatas.

El tercero de los conocidos hasta ahora lo trazó Lafuente para las fiestas de San Fermín de 1906 (debió prepararlo para las de 1905 a juzgar por uno de los bocetos que conserva la colección familiar) y el esquema sigue siendo el mismo que en los dos anteriores: un tema central, figura o grupo, rodeado de algunos puntos fácilmente reconocibles de la capital en fiestas que no eluden el concepto escenográfico en los rincones urbanos y la influencia modernista tanto en algunas de las letras como en la orla que envuelve la composición.

El cuarto fue el cartel oficial de la Exposición Hispano Francesa de 1908, que le fue encargado tras un largo proceso, pero que no deja de evidenciar el prestigio del que en ese momento gozaba en Zaragoza. Es una composición horizontal que parte de una visión axonométrica del conjunto de la Exposición elaborada desde los planos del arquitecto y amigo Ricardo Magdalena. Realizada en principio a plumilla para ilustrar la primera página del *Heraldo de Aragón* de 3 de noviembre de 1907 y reproducida coloreada al óleo sobre una tela, se rodea de una orla en que se añade información del acontecimiento y el calendario con marcado acento modernista en los textos. El original, de 128 x 192 cm., propiedad de la Cámara de Comercio zaragozana, pudo verse en la exposición *Ideal de Aragón, regeneración e identidad en las Artes Plásticas, 1898-1939* que se presentó en el edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza en 2015.



El litógrafo zaragozano Portabella (Serrano, 2004), que editaba habitualmente los carteles de fiestas del Pilar tuvo que ver, sin duda, con el hecho de que un original de Lafuente acabara siendo el cartel de fiestas de San Fermín del año 1906, sobre todo si tenemos en cuenta un quinto cartel firmado por Félix Lafuente ese mismo año, esta vez para las fiestas en honor a Santiago en la capital gallega salido del taller de Portabella.

Un ejemplar de ese quinto cartel de los encontrados hasta hora con la firma del pintor oscense, está localizado dentro del fondo *Archivo Municipal*, en el Archivo Histórico Universitario de Santiago y ha sido notificado por Juan Conde Roa, responsable del departamento de estudios históricos y publicaciones del Consorcio de Santiago.

En la parte superior, acompañando el lema Grandes Fiestas y Ferias del Apóstol, de evidente diseño propio, como muchas de las letras que preparaba para rótulos de todo tipo siguiendo las tendencias modernistas, aparece un paisaje que recuerda la escarpada ubicación de la ermita de san Bartolomé próxima a la capital bajo la que discurre una carrera de velocípedos. Un escudo con el cáliz y las estrellas y la palabra Santiago además de la figura del jinete enarbolando la bandera con la cruz dividen el espacio por el centro. La izquierda está ocupada por una circunferencia en la que se lee Santiago apóstol en la batalla de Clavijo y enmarcando la imagen del santo tomada casi literalmente de la gran tela que preside la capilla del santo en la madrileña iglesia de San Francisco el Grande, obra de José Casado del Alisal (su coetáneo y vecino, el jesuita oscense Martín Coronas, había utilizado el mismo cuadro de Casado para convertirlo en la *Aparición de San Jorge en la batalla de Alcoraz* (Alvira, 1996) que ocupó el presbiterio de la iglesia de la Compañía de nuestra ciudad hasta la renovación traída por el concilio Vaticano y que se encuentra hoy en el salón municipal del justicia afrontado al famoso cuadro *La Campana de Huesca*)

Una pequeña ilustración que acompaña al certamen pedagógico-musical y una minuciosa vista de la basílica del santo desde la fachada de la plaza del Obradoiro cierran la composición en su parte derecha que completa una cenefa modernista envolviendo lo que parecen unos jardines. La firma del pintor en el lateral izquierdo, (Félix Lafuente 1906) y la del editor del cartel, en el inferior derecho, fuera del cartel, (Lit. E. Portabella. Zaragoza) testifican la autoría de ambos.



Juan José Gárate, ilustrador gráfico de la prensa española (1899-1935)

Introducción

Entre finales del siglo XIX y sobre todo, a comienzos del XX, el dibujo, adquirió una autonomía y mayores posibilidades de asimilación de los plurales estímulos de la modernidad en la ilustración gráfica. Se explica por su bajo coste, por el aumento de las ediciones literarias en papel barato y porque las revistas ilustradas del tipo *Blanco y Negro* o *La Esfera*, o las extranjeras de la misma especie, fueron, por volumen y calidad de sus ilustraciones e ilustradores vehículo de creación y transmisión de numerosas ideas para los jóvenes dibujantes (García Guatas, 1983: 43). Al principio, los “redactores gráficos” de los periódicos cumplían la importante labor de proporcionar al público una visión veraz del dónde y del quién de la noticia. Así, la imagen fue adquiriendo protagonismo paulatinamente y se convirtió en contenido fundamental para series de paisajes, humor o moda. Se consolidaron nuevos géneros gráficos, la profesión de ilustrador fue definiéndose y las páginas de la prensa se abrieron a diferentes tendencias artísticas. Imprescindible para asegurar la buena calidad de la imagen en prensa era la figura del grabador. De hecho, era tan valorado que durante el siglo XIX y principios del XX la autoría de las ilustraciones era justamente compartida con el dibujante (Serrano Pellejero, Rivero García, Ruiz Pérez, 2005: 13).

Zaragoza, hacia el año 1900, empezaba a florecer en las Artes Gráficas y a adornar las

fachadas de algunas casas de pisos nuevas especies florales y formas vegetales esculpidas en jambas y montantes de puertas, ventanas y balcones o forjadas en el hierro de sus antepechos. Procedían del jardín del Modernismo que empezó a manifestarse sin tapujos, combinadas con una nueva tipografía, en los primeros anuncios de productos médico-farmacéuticos de algún periódico zaragozano, aunque procedente de publicidad foránea, en los pasquines y hojas anunciadoras de los espectáculos teatrales, en las cabeceras de las facturas de comercios, en los carteles publicitarios comerciales y en algunos de las fiestas del Pilar, en el programa y entradas a la Lonja para la Fiesta Literaria de mayo de 1905 en honor a Cervantes en el tercer centenario del Quijote, o en las cabeceras de efímeras revistas ilustradas como *Zaragoza* (1907) y *El Gancho* (1908). Hasta la católica y popular revista *El Pilar* renovó en 1906 el diseño de su cabecera tipográfica modernista. Fueron muchos los jóvenes dibujantes que afilaron sus lápices en el repertorio decorativo del Modernismo, pero en buena medida, su introducción gráfica en Zaragoza arranca de la actividad de un estudiante de medicina, José Galiay, quién a sus 22 años había diseñado la portada de *Blanco y Negro* del año 1902, con todo el formulario e iconografía modernistas, como los aplicará en el cartel de las fiestas del Pilar de 1904 (García Guatas, 2004: 20-21).

A nivel nacional, la prensa periódica ilustrada había iniciado su andadura en la última década del siglo XIX con dos revistas *Blanco y Negro* (1891) y *Nuevo Mundo* (1894), siendo el modelo principal en el que basarse *La Ilustración Española y Americana*, con medio siglo de experiencia a sus espaldas. Estas revistas van dirigidas a cubrir un mercado mucho más amplio, atendiendo principalmente a los gustos del lector de clase media y a la demanda informativa acorde a los nuevos modelos sociales: sucesos, moda, espectáculos y política. Ya en el siglo XX, la prensa ilustrada se dividirá en dos modelos diferenciados en cuanto a contenido y continente. Por una parte los llamados *magazines* o revistas de información general, al que claramente pertenece la revista *La Esfera*, muy ilustrados y de formatos diferentes; por contra las publicaciones especializadas en materias tan concretas como medicina, pedagogía, teatro, tauromaquia, espectáculos, moda...etc...(Sánchez Vigil, 1995: 118-120).

No podemos olvidar, que la colonia aragonesa en Madrid de artistas y escritores era importante- los casos de Francisco Pradilla y Marcelino de Unceta, a los que con el tiempo se les irán uniendo otros nombres como el citado Galiay, Teodoro Gascón, como ilustrador humorístico o Juan José Gárate.

A lo largo de los años, las colaboraciones como ilustrador de Gárate fueron de dos tipos: bien realizando un retrato o dibujo específico, encargado a nuestro artista, o bien la reproducción de algún cuadro que figuraba en alguna exposición; para esta segunda opción, Gárate contaba con la inestimable colaboración de su hermano Ricardo, fotógrafo de profesión, que enviaba a los medios de comunicación que requerían alguna instantánea de las obras del artista (Val Lisa, 2019: 98). En cuanto a la temática, prioriza el tema regionalista y el retrato, realizados ambos a través del dibujo, ya en el siglo XX, la acuarela empezará a ganar terreno al dibujo, sobre todo serán demandadas en las revistas a nivel nacional, que darán a Gárate mayor fama y reconocimiento, aunque nunca dejará de colaborar en revistas locales aragonesas, y sobre todo en el periódico *Heraldo de Aragón*. Para la elaboración de este trabajo, hemos realizado un vaciado de ilustraciones en los principales medios locales y nacionales:

Miscelánea Turolense, *Aragón ilustrado*, *El Pilar*, *Aragón turístico y monumental*, *Heraldo de Aragón*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro* y *La Esfera*. He aquí un breve resumen, del trabajo del artista aragonés.

Revista Miscelánea Turolense (1895). Dirigida desde Madrid por Domingo Gascón y Gimbao, cronista de la provincia de Teruel; A medida que vaya avanzando la publicación será frecuente la aparición de grabados y fotografías. Públicamente, Gárate sólo participó con un retrato, *El cardenal Marco*, que apareció como portada de la revista (Año V, Nº18, 1/09/1895), y decimos públicamente, porque la revista tenía una sección *El museo de la Miscelánea*, en la que aparecían listas de objetos que eran regalados a la dirección de la revista, pero que no se reproducían. Juan José Gárate participó regalando acuarelas y dibujos- en esa época, todavía se encuentra en Roma, disfrutando de su beca-, por otro lado su hermano Ricardo, también participó regalando fotografías de la provincia turolense.

Revista Aragón Ilustrado (1899). En sus escasos doce números, esta revista aún los trabajos literarios con los pictóricos y gráficos, confiriendo a estos últimos un papel muy relevante. La empresa de Soterías y Monforte consiguió como colaboradores a los pintores y dibujantes más destacados del momento en Zaragoza (Naval, 2002: 95). Juan José Gárate, colaborará en la

revista desde el principio, realizando la cabecera de todos los números de la revista, así como portadas- nº 1,2 y 11- e ilustraciones para interiores cuando era necesario. También se reproducirá obra del artista: *¡Auxilio!*, que aquí lleva por título *¡Que se ahoga!* (nº 3), *Prisión de Antillón* (nº 5), *Safo* (nº 7) y *Escena galante* (nº 12).



Portada de Gárate, del primero número de la revista Aragón Ilustrado. 1899. Biblioteca de Humanidades "María Moliner". Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.

Revista La Ilustración Española y Americana (1900-1909). El nuevo título de esta revista

añadía dos aspectos generales: el concepto de ilustración, prioritario y con evidentes pretensiones, y el adjetivo americana en pro de la universalidad de la cultura. El éxito de *La Ilustración Española y Americana* radicó en tres aspectos: frecuencia de aparición, aumento de tamaño y suplementos de obsequio para el lector (Sánchez Vigil, 1995: 95). A lo largo de los años de existencia, cuatro artistas aragoneses ilustraron las páginas de la revista: Francisco Pradilla, Marcelino de Unceta, Hermenegildo Estévan y Juan José Gárate. Como ilustrador, las colaboraciones de Gárate fueron todas a plumilla. Las hubo de dos tipos: portadas- *En el baile* (Nº VI, 15/02/1900); *Estudio de mujer* (Nº XXXIV, 15/09/1900); *Hondos suspiros* (Nº II, 13/01/1902)- e interiores a doble página- *Costumbres aragonesas* (Año XLIX, Nº I, 8/01/1905); *Gimnasta por fuerza* (Nº XXIX, 8/05/1905); *Matando el tiempo* (Nº XXXIX, 22/10/1906)-. También encontraremos en interior a doble página, bocetos previos, de obras que presentará a concursos- *Caza de un tordo* (Nº XL, 30/10/1900) boceto para el óleo titulado *Los primeros tordos*, que publicará en el año 1933 en el periódico *Heraldo de Aragón*, y cuyo original se encuentra actualmente en el Museo de Zaragoza. *Un terceto* (Nº IX, 8/03/1901), boceto para el óleo *Pelando la pava*, que hoy se encuentra en la colección del Excmo. Ayto de Albalate del Arzobispo. *La vuelta del campo* (Nº XXII, 22/06/1901) boceto del mismo título con el que obtuvo una medalla de bronce en la Exposición Universal de París, del año 1900; *Camino de la ciudad* (Nº XLVIII, 30/12/1909), boceto para el óleo titulado *Vuelta del campo* (1910-1924), que hoy se encuentra en el Museo de Zaragoza. Como se ha podido apreciar, los temas que trata el artista son fundamentalmente regionalistas, aunque también sorprende la aparición de otros temas, que apenas aparecen en su producción artística como es el de la Guerra de la Independencia, con el dibujo *Traslado de los enfermos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. A la Lonja durante el bombardeo* (Nº XXXII, 30/08/1908).



ZARAGOZA.—EL 3 DE AGOSTO DE 1808.
TRASLACIÓN DE LOS ENFERMOS DEL HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA A LA LONJA DURANTE EL BOMBARDEO.

Dibujo de J. J. Gárate.

Traslado de los enfermos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. A la Lonja durante el bombardeo. 1908.

Biblioteca virtual de la Biblioteca Nacional.

Revista El Pilar (1901-1903). Esta publicación pilarista por excelencia, decano de la prensa de Zaragoza (10/11/1883), y uno de los más antiguos de Aragón. Las páginas de *El Pilar* se han convertido en una importante fuente histórica y social, como un guardián de la Historia conserva innumerables acontecimientos y artículos de formación y opinión, así como trabajos artísticos y literarios (Pasamar Lázaro, 2007: 15-19). A pesar de la amplia nómina de ilustradores aragoneses con que contó este seminario católico, lo cierto es que Gárate, tan

sólo colaboró una única vez: *Vistiéndose para ir de fiesta* (Nº1052, 10/12/1903), y en otra ocasión se reprodujo una obra suya, *Prisión de Antillón* (Nº950, 22/11/1901).

Diario Heraldo de Aragón (1901-1933). Desde su fundación en el año 1895, los artistas aragoneses tuvieron la oportunidad, de modo habitual u ocasional, de utilizar sus páginas como colaboradores gráficos y, por tanto, como escaparate público para presentar sus obras ante los lectores, sucediéndose cientos de ilustraciones. Si bien el caso más destacado en estos momentos es el de Juan José Gárate, quien trasladará la popularidad de sus escenas costumbristas junto a numerosos retratos a sus páginas (Martínez Calahorra, 2010: 53). Las primeras colaboraciones serán realizadas a través de rápidos y seguros dibujos, el primero: *La Santa Cama de la Hermandad de la Sangre de Cristo* (5/04/1901); poco tiempo después, llegarán los primeros retratos de personalidades de la cultura, sean aragoneses o no: *Marcos Zapata* (17/10/1902); *Mariano de Cavia* (20/03/1906); *La mezzosoprano Fidela Gardeta, el barítono Mariano Anieto y el tenor Julián Biel* (20/05/1901) o *Benito Pérez Galdós* (5/01/1920). La evolución urbana de la ciudad de Zaragoza, quedó reflejada en el dibujo *El antiguo Mercado Central* (24/06/1903). Las labores agrícolas de recolección también quedaron reflejadas en dos dibujos de Gárate: *Cargando la Mies* y *La Trilla* (19/08/1903). La guerra, en este caso la de Marruecos, era conocida por los aragoneses, por esta portada, realizada por el artista, bajo el título *La Navidad del soldado* (24/12/1909). Pero donde la popularidad del artista se verá cimentada, será en las portadas e interiores de los números extraordinarios: *La tradición del Heraldo en el hogar aragonés* (1/01/1925); *Día de fiesta* (12/10/1927); *Un alto en el camino* (01/01/1929); *Los primeros tordos* (12/10/1933). Algunas de estas portadas de números extraordinarios, serán reconvertidas en litografías, por lo que el éxito de las ventas y el reconocimiento para él artista, estaban asegurados.



Día de fiesta I. 1927. Litografía. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza.

Revista Blanco y Negro (1902-1935). Creada por Torcuato Luca de Tena, es el semanario que abrió la puerta a la corriente artística *Art Nouveau* que mantuvo en auge los dibujos de los ilustradores. Su estructura y características, en especial el formato, redujeron el coste del

papel y de los materiales necesarios para fotograbado, por lo que los “grandes” del siglo XIX, en especial *La Ilustración Española y Americana* fueron obligados a captar clientes en un sector determinado de la sociedad frente a la creciente popularización del resto de revistas (Sánchez Vigil, 1995: 114). Las colaboraciones de Gárate en la revista se basan en dos tipos: Por un lado, la reproducción tanto para portada cómo para interior, de estupendas acuarelas correctamente ejecutas: *Un comienzo difícil* (Nº 603, 22/11/1902); *La carta del rompimiento*— boceto definitivo para el óleo titulado *Sed de venganza*, que obtendrá medalla de oro en la exposición internacional de Panamá, en 1916- (Nº1206, 28/06/1914); *Los novios* (Nº 1218, 20/09/1914); *En el jardín. El amor y las flores* (Nº 1234, 10/01/1915). El segundo tipo de colaboración del artista, será la reproducción de óleos, en el interior de la revista: *En el melonar* (Nº, 1267, 29/08/1915); *Entre copla y copla, trago!* (Nº 1341, 28/01/1917); *Copla Alusiva* (Nº 2154, 25/09/1932); *Retrato*— se trata de la esposa del pintor, Gloria López Manzanares, realizado en 1934, y que hoy se encuentra en el Museo de Teruel- (Nº2276, 3/03/1935).



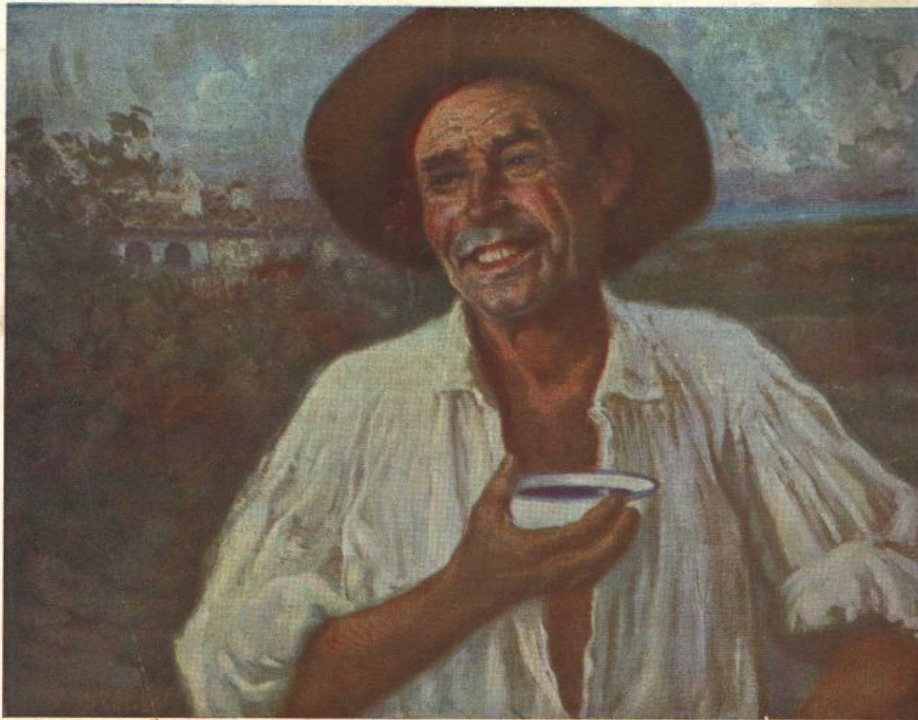
La carta del rompimiento. 1914. Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza.

Revista La Esfera (1914-1921). Esta revista salió al mercado, con periodicidad semanal, el 3 de enero de 1914, editada por *Prensa Gráfica Española*. La revista nació en pleno desarrollo del periodismo gráfico, planteando sus contenidos con la imagen como elemento referencial. Tanto los reporteros gráficos como los galeristas y creadores (paisajistas y pictorialistas) encontraron un nuevo medio de comunicación en el que publicar sus trabajos, con la diferencia de su calidad técnica, superior a las revistas del mercado (Sánchez Vigil, 1995: 136). En

las primeras décadas del siglo XX, a su pintura regionalista, Gárate va a añadir una nueva colección de retratos femeninos, vinculados a una suerte de nueva figuración, muy al estilo de Romero de Torres, que situaba a la mujer fatal hispana en el epicentro de todas las miradas (Val Lisa, 2019: 118). Esto es lo que nos vamos a encontrar en casi todas las portadas que el artista, realizó para esta revista: *Dama* (Año I, Nº 7 14/02/1914); *Dama* (Año I, Nº 24, 13/06/1914); *Dama* (Año I, Nº 43, 24/10/1914); *Tipo granadino* (Año III, Nº 143, 23/09/1916). En otras ocasiones, encontraremos portadas, protagonizadas por mujeres que son familia del pintor: *Retrato de mi madre*- precioso óleo, ejecutado en el año 1901, que figuró en la Nacional de Bellas Artes de 1904- (Año I, Nº30, 25/07/1914), y *Retrato*- se trata del retrato de la hija mayor del pintor Concepción- (Año VI, Nº 272, 15/03/1919). Tampoco podría faltar el tema regionalista como portada, *Los novios* (Año VIII, Nº 366, 8/01/1921), este óleo, hoy en colección privada, fue expuesto en el Círculo de Bellas Artes madrileño, en el año 1924. Por último citaremos la reproducción de obras del artista: *Un Canal Veneciano* (Año VI, Nº 272, 15/03/1919), *Copla Alusiva* (Año II, Nº 102, 11/12/ 1915). En este mismo número aparece reproducido un dibujo de un baturro con una guitarra, el dibujo no lleva acompañado ningún título, pero sabemos que formó parte de la colección de tarjetas postales, editadas en el año 1902, titulada: *La Virgen del Pilar dice...* Serie A, Nº 4, de la colección Gárate.

Revista Aragón (1933). En 1925 cuando la modernización de la plástica contemporánea española era ya un hecho, el S.I.P.A. editó el primer número de la revista Aragón, dedicada a difundir y fomentar la cultura aragonesa inspirándose en un regionalismo moderado. De manera que los museos, los archivos, las bibliotecas, los libros, la arquitectura, las artes plásticas las industriales, las decorativas, y las visuales fueran objeto de su permanente atención. Y demostró igualmente su modernidad al incluir entre el "Olimpo" de las artes a la fotografía, un hecho realmente inusitado para la época. Lo cierto es que esta nueva forma de expresión cobró un especial protagonismo en las páginas de la revista, debido en buena medida, a la confluencia de intereses entre Aragón y la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (Lomba Serrano, 1998: 315-318). Lo cierto es, que a pesar de que la revista atendió a cuantas exposiciones se realizaban tanto a nivel local como nacional, y que apoyó y alabó a artistas aragoneses de entre siglos- Francisco Pradilla, Hermenegildo Estévan, Ramón Acín, Honorio García Condoy, Joaquina Zaramora- referido a Gárate, no hemos encontrado nada más que esta portada (enero, 1933). En ella aparece un baturro bebiendo vino en un pequeño cuenco. En realidad es el estudio preparatorio de uno de los cinco personajes que aparecen en el célebre cuadro *Copla Alusiva*, se trata de la figura que aparece tumbado en el puente, era conocido como el "tío Regular" y, además, era el enterrador del pueblo (Val Lisa, 2019: 55)

88



Óleo de Juan José Gárate

ARAGÓN

ENERO
1933

(1) Gobierno de Aragón

La música en la pintura orientalista de Francisco Pradilla Ortiz (1848-1921)

Introducción

Francisco Pradilla Ortiz (Villanueva de Gállego, Zaragoza, 24 de julio de 1848 -Madrid, 1 de noviembre de 1921) fue un destacado pintor aragonés, cuyos inicios en la capital aragonesa como decorador en el taller de Mariano Pescador le facilitaron en 1863 su posterior traslado a Madrid, donde estuvo a cargo de Jorge Bussato y Domenico Ferri, escenógrafos italianos responsables de la decoración del Teatro Real. Hasta su marcha en 1873 a Roma, Pradilla aprendió las técnicas de su oficio, y comenzó a realizar ilustraciones en diversas publicaciones periódicas como *La Ilustración de Madrid* y *La Ilustración Española y Americana* (Rincón, 2006: 12). En 1874 era nombrado pensionado de número correspondiente a la especialidad de Pintura de Historia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, en cuya institución mantuvo su actividad durante más de dos décadas, hasta su regreso a España en 1897. Durante sus años en Roma, Pradilla pudo admirar la pintura de grandes maestros, viajar a varias localidades europeas y conocer algunos de sus museos, visitando además el *Salon de peinture et sculpture* de 1875 en París (Rincón, 2006: 12 y ss.). En la capital italiana formó parte de la importante colonia de pintores españoles (García Guatas, 1996) en la que coincidió, además de con el aragonés Hermenegildo Estevan (1851-1945), destacado paisajista y Secretario de la Academia Española en Roma durante más de cuarenta años, con grandes representantes de la pintura orientalista española como el catalán Mariano Fortuny (1838-1974), gran adalid de este

género costumbrista así como de la estética preciosista, el sevillano José Villegas Cordero (1848-1921) o el valenciano José Benlliure Gil (1855-1937), entre otros.

Las políticas expansionistas y colonialistas, así como la creciente afición por los viajes a civilizaciones exóticas y sus narraciones en libros, contribuyeron a la popularidad del orientalismo como tema en las artes europeas en el siglo XIX. En el caso de la pintura, este deseo de evasión y búsqueda de la otredad exótica favoreció la creación de tópicos y arquetipos, algunos de ellos de tipo musical, presentes en la pintura española de la época que Francisco Pradilla, como muchos de sus congéneres, incluyó en algunas de sus pinturas a lo largo de su carrera. Entre ellas, la serie de cuatro odaliscas que pintó en 1876 durante su penúltimo año de pensionado. Al año siguiente, el pintor alcanzaba la fama con *Doña Juana la Loca* (1877), tercera y última pintura de las que les correspondían como pensionado, que resultó premiada con la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes Nacional y en la Exposición Universal de París de 1878, año en el cual el Senado le encomienda la pintura de historia *La rendición de Granada*, que concluyó en 1882. Los estudios para acometer esta pintura le hicieron desplazarse, además de a Granada, al norte de África, donde visitó Tánger y Fez (García y García-Rama, 1992: 229). De temática historicista y para la que también tomó notas en su estancia andaluza es su pintura *El suspiro del moro*, que no concluiría hasta una década después. Tras el éxito de *La rendición de Granada*, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo nombra en 1883 miembro correspondiente, y el Ayuntamiento de Zaragoza le encarga la realización de sendos lienzos de Alfonso I el Batallador y Alfonso V el Magnánimo (Lorente, 1987).

Pradilla, que había ocupado brevemente el puesto de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, era nombrado director del Museo del Prado en Madrid, cargo que ocuparía desde febrero de 1897 hasta julio de 1898, tras

diversas vicisitudes. Instalado desde entonces y hasta el final de sus días en la capital española, fue considerado como uno de los pintores españoles más relevantes y cotizados de su época junto a Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, recibiendo diversas distinciones a lo largo de su vida (Rincón, 2006: 20).

El pintor aragonés, que tuvo una relación desigual con su tierra natal, tuvo una dilatada obra en la que cultivó las principales corrientes de la época (Rincón, 2006: 24), practicando también con gran éxito la técnica de la acuarela. Partiendo del romanticismo decadente de la segunda mitad del siglo XIX, se consagró además como un excelente paisajista, pero donde más destacó fue en la pintura de historia, de estilo eclecticista, “entre el paisajismo y la dramatización efectista” (Lorente, 2012: 69), con lienzos como *Doña Juana la Loca*, *La rendición de Granada* o *El suspiro del moro*.

En el ámbito de la pintura orientalista cabe destacar sus cuatro obras que aquí se estudian, en las que representan escenas de danza o instrumentos musicales, iconografías que también incluye en otras de sus pinturas, de temas de historia medieval, épicos, líricos, y mitológicos, cuyo estudio se encuentra en preparación.

A continuación, se realiza un análisis iconográfico de las citadas pinturas de temática orientalista que realizó Francisco Pradilla, prestando atención a la identificación y descripción de los elementos musicales representados. Para ello, se ha realizado una búsqueda de la representación de estas iconografías en la obra de Pradilla, así como en la de otros pintores afines, en catálogos (García y García-Rama, 1987; Rincón, 1987 y 2006), y en páginas web de museos y casas de subastas de arte. Además, se han relacionado con el contexto artístico, musical y estético de la época.

Análisis iconográfico-musical de cuatro pinturas de temática orientalista

1- *Danza de odaliscas* (1876). Óleo sobre lienzo, 12 x 0,90 m. Colección particular (García Loranca y García-Rama, 1987: 45; Rincón, 1987: 102)



Imagen 1. *Danza de odaliscas* (1876) de Francisco Pradilla . Imagen obtenida en: VV.AA., 1999: 20.

Durante su estancia en Roma, Francisco Pradilla recrea en este lienzo uno de los temas preferidos del orientalismo: la representación de la mujer como odalisca, ya sea en escenas de baño o de harén. La pintura orientalista del siglo XIX representa además otras escenas con la mujer como protagonista, como son las domésticas, las de fiestas y ceremonias, así como otras ambientadas en entornos cotidianos de carácter más etnográfico (Thornton, 1993). En el caso de las escenas de harén, bien entregadas a la indolencia, bien al

discurrir de danzas orientales, se procura realizar una visión exotizada y erotizada de la mujer, en un entorno idealizado.

Este tipo de representaciones de mujeres orientalistas, fomentadas en el último cuarto del siglo XIX por la moda de fotografiar mujeres burguesas à la *mauresque*, viene inicialmente influenciada por el renacimiento de arquetipos literarios como el de Sherezade y especialmente el de Salomé, personaje bíblico cuyas representaciones se retoman en la pintura simbolista del XIX tras una larga tradición visual iniciada ya en las artes plásticas medievales, que contribuyeron además a construir una iconografía de la *femme fatale*.

El tipo iconográfico de la odalisca, reinaugurado en la pintura decimonónica francesa por Jean Auguste Dominique Ingres (1770-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) y posteriormente por Théodore Chassériau (1819-1856), herederos a su vez de la tradición del desnudo en la pintura rococó, están basados en la representación de la sensualidad y sinuosidad del cuerpo femenino en escenario con decoraciones exóticas. En estos interiores, recreados a través de viajes, fotografías de estudio y tarjetas postales, o bien de estampas y miniaturas procedentes del cercano y medio oriente, se reproducen objetos como tapices, tejidos, muebles, narguiles o perfumeros, entre los que se encuentran también instrumentos musicales, habitualmente cordófonos punteados o membranófonos. También era habitual que estos hubieran sido adquiridos por los propios pintores, no necesariamente en viajes, sino en anticuarios o a través de intermediarios, conservándolos en sus *ateliers*.

En las escenas de harén, estos instrumentos musicales son representados en ocasiones en manos de un intérprete que contribuye con su música a la sensual pasividad de la protagonista, como ocurre en *Odalisque à l'esclave* (1842) de J. A. Dominique Ingres y *Odalisque couchée* (1853) de Théodore Chassériau, o bien realizan un acompañamiento musical para las

danzas orientales (como veremos en esta pintura de Pradilla). En otras ocasiones, los instrumentos musicales se representan como un objeto decorativo más, como en *Nu dans un harem* (1850-1852), también de Chassériau.

En 1861, después de recibir la influencia de estas pinturas, un joven Mariano Fortuny realizaba en Roma su primera *Odalisca* (Doñate, Mendoza, y Quílez, 2003: 92). En esta obra no se aprecian las influencias recogidas durante su estancia en el norte de África, sino que realiza más bien un ejercicio de academicismo (Quílez, 2019: 38-39), heredero del carácter preciosista y de la utilización del claroscuro dramático de sus antecesoros franceses, retomando además el modelo de Ingres de la odalisca con el instrumentista (Barón, 2017: 19).

Pradilla recibe a su vez la influencia *fortunyana* en su lienzo *Danza de odaliscas* (1876), tal y como se aprecia en el tratamiento del desnudo y la utilización de la luz. Este representa, sobre una superficie terrosa, la danza de un grupo de seis mujeres, algunas de ellas semidesnudas, con indumentaria y adornos de estilo oriental, mientras un hombre vestido con uniforme, del que solo se representa parte del busto, las observa desde la penumbra. De gran dinamismo gracias a las distintas posturas de danza de las mujeres, y potenciado por el juego de claroscuros, una sonriente figura central, vestida con un atuendo oriental, ejecuta un paso de danza. Dirigiendo la mirada hacia ella, a su derecha, una mujer desnuda tan sólo adornada por un aderezo de joyas y adornos en el cabello, sujeta un velo transparente; y tras ella, con el torso desnudo, otra realiza un movimiento de danza arqueando el cuerpo hacia atrás. En el lado derecho del lienzo según el espectador, un grupo de otras tres mujeres, ajenas a la mirada del hombre que está tras ellas, se entregan a la sensualidad de una danza que puede estar instrumentada por el sonido de un pequeño aerófono del que no se distinguen detalles organológicos, que parece hacer sonar la mujer que se

sitúa al lado izquierdo de la figura central. La escena parece representarse en un exterior, en el que las figuras estarían iluminadas por un fuego nocturno. Se trata en definitiva de una de las escenas más recurrentes y tópicas de la pintura orientalista, la de las odaliscas en un harén, que Pradilla representa danzando al son de un instrumento musical.

2- *Odalisca* (1876). Óleo sobre lienzo, 112 x 89 cm., Colección particular. (García Loranca y García-Rama, 1987: 45; Rincón, 1987: 102)



Imagen 2. *Odaliscas* (1876) de Francisco Pradilla. Imagen de dominio público.

El mismo año de la realización de la *Danza de las Odaliscas* firmaba Pradilla este óleo, junto a dos más bajo el mismo título, sin representación de iconografía musical, conservadas en colecciones privadas (Rincón, 1987: 192-193; García Loranca y García-Rama, 1987: 39, 40 y 45).

En esta pintura parece representar una odalisca más del lienzo anterior, en el mismo ambiente nocturno. Adornada con pulseras, esclavas, tobilleras, pendientes y joyas en el cabello recogido, la protagonista se representa sentada sobre un manto de hierba pajiza con el torso desnudo, vertiendo un líquido o ungüento de un recipiente cerámico a otro. En primer término, junto a una hojarasca, figuran dos instrumentos musicales. El situado en el extremo izquierdo según el espectador se identifica como un tambor cilíndrico de bolas o tambor-sonajero con mango, compuesto por dos parches y marco cilíndrico decorado en el que se sujetan dos cintas terminadas en dos pequeñas esferas, que golpean el marco cuando se gira el mango con las manos. Instrumentos similares se usan especialmente de forma ritual en el Tíbet, Mongolia y la India, donde recibe el nombre de *damaru*, y en China, Corea, y Japón, donde se denominan *den den daiko*. El pintor pudo conocer este instrumento a través de fotografías o grabados, o bien adquirirlo como objeto de anticuario. El segundo instrumento puede identificarse como un juego de tablillas de madera unidas por cuerdas, habituales en la música popular.

Se trata de una escena singular teniendo en cuenta que los instrumentos musicales que se representan no son habituales en la pintura europea de la época.

3- *El suspiro del moro* (1892). Óleo sobre lienzo, 1,95 x 3,02 m. Colección particular. (Rincón, 1987: 47-48;y 2006: 15-16)



Imagen 3. *El suspiro del moro* (1892) de Francisco Pradilla. Imagen de dominio público.

Tras la realización de sus dos de sus principales pinturas de historia, *La Rendición de Granada* y *Doña Juana la Loca*, Francisco Pradilla concluía en el año 1892 en Roma *El suspiro del moro*, que había iniciado en 1879 mientras se encontraba en Granada documentándose para la primera de estas tres pinturas. Aunque fue fruto de un encargo particular, la pintura fue adquirida en su momento por el estado español.

En su segunda pintura de temática historicista ambientada en Granada, tras el triunfo de *La Rendición de Granada*, Pradilla representa la popular leyenda de Boabdil, último sultán del reino nazarí (1486-1492), tal y como se describe en *La Historia de España y sus Indias* de Victor Gebhardt: “Al trasponer una colina, último punto desde el cual se divisan por aquella parte las torres de Granada y los feraces campos de su vega, Boabdil freno su caballo y derramó lágrimas y lanzó un suspiro al fijar por última vez sus ojos en su perdida patria. “Razón es que llores como mujer -díjole su

madre, la sultana Aixa- puesto que no supiste defender tu reino como hombre” (Gebhardt, 1863: 327).

El pintor plasma en este lienzo el interés que despertó entre los artistas y escritores decimonónicos la figura de Boabdil, protagonista de uno de los principales mitos románticos andalusíes que quedó reflejado en las artes, la música y la literatura decimonónica, especialmente en la segunda mitad de la centuria, tal y como muestran otras obras artísticas bajo el mismo título como las pinturas de Joaquín Espalter y Rull (realizada en 1854 y presentada en la Exposición Internacional de París de 1855) (Dizy, 1997: 82), de Benito Soriano Murillo (realizada en 1854, expuesta en la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1856), y del pintor zaragozano Marcelino Unceta (1885) (Dizy, 1997:250-252); así como la homónima novela del político y escritor Emilio Castelar (1885-1886). Esta fue precedida a su vez en la literatura europea con *Les aventures du dernier Abencerraje* (1826) de François-René de Chateaubriand, *Un voyage en Espagne* (1843) de Theophile Gautier, y *Romacero* (1851) de Heinrich Heine, entre otras.

Cabe destacar otras representaciones del tema en la pintura española, entre las que se encuentran la que una década antes había realizado el pintor granadino Manuel Gómez Moreno (1834-1918), *La salida de la familia de Boabdil de La Alhambra* (1880), que realizó durante sus años de pensionado en Roma (Arias, 1988: 29 y 94-95), y se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada.

En el ámbito musical, con la misma temática cabe destacar las zarzuelas “Boabdil último rey de Granada” (1845) de Baltasar Saldoni, “La conquista de Granada” (1850) de Emilio Arrieta; y las piezas instrumentales “Adiós a la Alhambra” del virtuoso violinista Jesús de Monasterio (1855) y “El adiós de Boabdil a Granada”, de Salvador Giner (1860), entre otras (Fernández Manzano, 2016: 247). De tema andalusí es también la zarzuela “La Conquista de Madrid” (1863) de Joaquín

Gaztambide, que un joven Pradilla bien pudiera escuchar en el Teatro de la Zarzuela durante su estancia en la capital española, tal y como recoge un artículo escrito por su amigo íntimo Manuel Gómez Latorre en un artículo necrológico: “Era Pradilla de carácter serio, reconcentrado, muy estudioso, con cultura extensa y profunda y un tremendo aficionado a la buena música; yo también lo era por aquella época y juntos íbamos a menudo al *paraíso* del Real, cuando costaba una modesta pesetilla, y a los conciertos de Barbieri y Gaztambide” (Rincón, 2006: 24).

En este sentido, habían surgido ya en Europa, primero en la literatura y después en el arte y la música, ciertos estereotipos o clichés culturales que conformaron un imaginario de un oriente evocador y misterioso entre los que se encontraba España, más concretamente Andalucía, que se consideraban una puerta hacia el Próximo Oriente. De esta forma, muchas de las producciones artísticas creadas en este contexto se han considerado dentro de la corriente orientalista. Dentro de este ideario romántico español, fue la visión evocadora de la Alhambra de Granada uno de los centros de interés que pasó a considerarse un “símbolo universal del Oriente romántico” (Henares, 1995: 22), alimentando el mito estilizado que sobre esta había iniciado el escritor norteamericano Washington Irving. En este contexto, se indagó acerca del origen de la música árabe así como en la tradición musical medieval hispana, en una búsqueda de referencias historiográficas y elementos particulares de la música española andalusí, así como ocurrió con la música popular española. Siguiendo esta corriente, encontramos obras de varios compositores europeos, entre los que destaca el francés Claude Debussy (1862-1918), que desarrolló un nuevo lenguaje sonoro tanto para evocar lo español como lo oriental, y quien, a pesar de no haber visitado nunca Granada, le dedicó al menos tres de sus composiciones para piano (Otaola, 2007).

Algo parecido va a ocurrir con la representación de lo

oriental en las artes plásticas teniendo en cuenta que algunos de estos pintores no viajaron a ningún país árabe, sino que se contagiaron de una imaginación artística colectiva llegando a recrear cierta iconografía orientalista común en sus pinturas. De esta forma, este género se hibridó con la pintura de historia, el paisaje, el retrato y la pintura de género (Arias, 1988: 29). En el caso de Pradilla, además de su viaje al norte de África, pudo “contagiarse” durante sus comunes años de estancia en Roma del gusto por los temas orientalistas cultivados por Mariano Fortuny, considerado por la historiografía del arte su principal valedor.

Regresando al lienzo de Francisco Pradilla, *El suspiro del moro*, desde el análisis de la iconografía musical llama la atención el *kissar* o *kisir* representado, situado en el centro de la composición, que lleva sujeto en la espalda uno de los personajes que acompaña a Boabdil en su séquito, arrodillado tras este. Se trata de un instrumento de cuerda pulsada presente en la música popular egipcia y sudanesa, especialmente en la región nubia (Chisholm, 1911: 837; Simon, 2012: 95-96). Representado casi como un elemento “ad hoc”, el *kissar* no presenta en esta ocasión una tapa armónica de piel como es su tipología más habitual, sino de madera, decorada con dos rosetones calados, el central de mayor tamaño, más cinco decoraciones de taraceas incrustadas en la tapa armónica, a la manera que se representa el laúd en la pintura medieval cristiana en los siglos XIII y XIV. Se trata por tanto de la representación de un instrumento *irreal*.

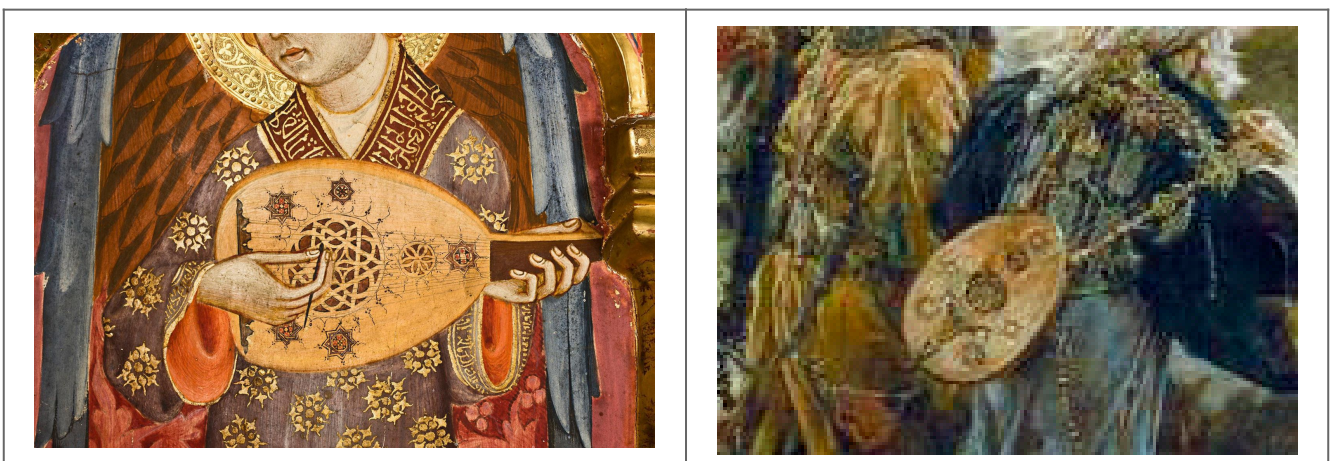


Imagen 4. Detalle de ángel músico con laúd en Retablo-relicario de Santa María de Piedra (1390). Imagen cedida por Selenio Fotografía.

Imagen 5. Detalle de músico con *kissar* en *El suspiro del moro* (1892) de F. Pradilla

Esta decoración se aproxima a la del laúd árabe que encontramos representado en el retablo-relicario procedente del Monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Nuévalos, Zaragoza), realizado en el año 1390 y conservado desde el año 1851 en la Real Academia de la Historia. El reverso de las puertas de este mueble litúrgico muestra, en la mitad inferior, ocho figuras de ángeles músicos, cuatro a cada lado, haciendo sonar instrumentos musicales profusamente decorados con motivos mudéjares (González Zyma, 2013: 296-304). Uno de ellos se representa tañendo un laúd árabe en cuya tapa armónica figuran dos oídos cubiertos por rosetones calados, el central de gran tamaño, y cinco taraceas con forma de estrella en la tapa, muy similar al que representa Pradilla cuatro siglos después. Quizá el pintor pudo inspirarse en este, si nos desplazamos por el terreno de la hipótesis, dado que pudo visitar esta institución y admirar esta pieza procedente de Aragón, su tierra natal, durante sus prolongadas estancias en Madrid.

Pradilla bien quisiera con esta decoración representar los valores simbólicos de los instrumentos cordófonos árabes, encabezados por el laúd, que evoca el refinamiento de la cultura cortesana andalusí y al que se le atribuía la transformación del caos en armonía a través de su sonido (Fernández Manzano, 1995: 80-82; Álvarez, 1995: 94). De esta forma, el personaje del séquito de Boabdil del lienzo de Pradilla se presenta arrodillado y abatido, con su instrumento musical inerte, cuya ausencia de sonido simboliza el fracaso y la derrota de un periodo glorioso que había tocado a su fin. El pintor, más proclive a mostrar la visión del vencido que la del vencedor (Sanmartín, 2002: 462), sigue así su tendencia de representar anécdotas emotivas de carácter histórico (Reyero y

Freixa, 1995: 230-231).

		
<p>Imagen 6. Detalle de músico con <i>kissar</i> en <i>El vendedor de tapices</i> (1870) de M. Fortuny.</p>	<p>Imagen 7. Detalle de músico con <i>kissar</i> en <i>El suspiro del moro</i> (1892) de F. Pradilla.</p>	<p>Imagen 8. <i>Kissar</i> nubio. Imagen de dominio público.</p>

Por otro lado, el modelo de instrumento musical representado y su manera de sujetarlo, más allá de su decoración, lo encontramos años antes en una célebre acuarela de Mariano Fortuny, *El vendedor de tapices* (1870, 59 x 85 cm., Museo de Montserrat, Barcelona), obra que fue escogida en su momento para ser expuesta en la Place de l'Opéra en París (Dizy, 1997: 106 y 109; Barón, 2017: 231-233). Esta representa una escena pintoresca de una calle, que podría ser tangerina o tetuaní, ya que Fortuny visitó estas ciudades entre 1860 y 1862, en la que un personaje de espaldas está admirando el género de un pequeño comercio de tapices y alfombras, tema habitual en la pintura orientalista europea. Este se representa portando un *kissar* sobre su espalda, instrumento musical más habitual en la cultura nubia que en la magrebí. De tipología muy similar al que posteriormente representa Pradilla, con caja circular abombada, cordal atado a la parte

trasera, cuerdas al aire sujetas al marco trapezoidal y rematado con decoración de plumas, parece en este caso presentar una tapa armónica de piel, siguiendo sus características organológicas más comunes.

La representación de este instrumento cordófono lo encontramos habitualmente en la pintura orientalista de carácter más etnográfico que exotista, en manos de personajes nubios, como en *Personaje oriental* del pintor español José Tapiró y Baró, en *The Kissar Player* (1859) y *The Song of the Nubian Slave* (1863) [15] del inglés Frederick Goodall (1822-1904), y en *The musician* del pintor austro-francés Rudolf Ernst, entre otros.

Francisco Pradilla colocará el tema histórico, en su vertiente anecdótica, en el cénit de su producción con obras como *El Suspiro del Moro*, en el que recrea este tópico romántico de carácter *alhambrista*. En la iconografía de esta pintura incluye la interesante representación de un instrumento musical árabe, el *kissar*, alejado, quizá de forma involuntaria, del espacio y tiempo que representa.

4- *Mercado árabe* (1896). Óleo sobre lienzo, 21.6 x 32.5 cm., colección particular



Imagen 9. *Mercado árabe* (1896) de Francisco Pradilla.
Imagen de dominio público.

Otro de los temas predilectos de la pintura orientalista fue la representación de mercados árabes en escenas callejeras de carácter costumbrista, que algunos pintores viajeros pudieron plasmar en sus obras. Es el caso de esta pintura de Francisco Pradilla que realizó durante sus años de estancia en Roma, en la que representa una plaza de arquitectura pintoresca en la que dos mercaderes junto a su tienda, situados a la derecha de la composición según el espectador, muestran su género compuesto por telas, tapices, armas y otros objetos. El que está sentado, vestido con túnica azul y turbante blanco, hace sonar un *guembri*, instrumento cordófono punteado muy presente en el norte de África. En primer término, en el centro de la composición, un cuenta-cuentos ameniza a un grupo de tres chiquillos, tras los que se sitúa un burro que sostiene alforjas con ánforas, mientras al fondo se reúnen otros grupos de personajes. Pradilla pinta otras escenas de mercados callejeros a lo largo de su carrera,

ambientados en Roma o en Galicia, tierra natal de su esposa Dolores.

El pintor, que viajó al norte de África pudo, no obstante, tomar como modelo del intérprete de *guembri* de su *Mercado árabe* al que se representa en la pintura *En el interior de un café* (Dizy, 1997: 37) de José Benlliure Gil, con el que coincidió en Roma



Imagen 10. *En el interior de un café* (hacia 1894) de José Benlliure. Imagen de dominio público.



Imagen 11. *Guembri*. Imagen de dominio público.

Aunque Benlliure, siguiendo el ejemplo de Fortuny, viajó también al norte de África, concretamente a Argelia y Marruecos, parece tomar a su vez como modelo para su pintura una fotografía publicada en 1892 en la revista *La Ilustración Española y Americana*, para la que tanto Pradilla, Benlliure, Fortuny, así como otros pensionados en Roma como Villegas Cordero, grandes representantes de la pintura orientalista española, realizaron ilustraciones. Esta fotografía, que pudo haber inspirado otras obras relacionadas de cafés árabes, muestra a un grupo de artistas españoles vestidos con atuendos de Medio Oriente durante el carnaval en el Circolo Artistico Internazionale (Círculo Internacional de Artistas) en Via

Margutta, Roma, calle en la que también se encontraba Accademia Gigi, de la que eran miembros muchos de estos pintores (García Guatas, 2013: 352).

En la pintura de Benlliure se representa, en el centro de la composición, a un grupo de cinco músicos sentados sobre un banco tapizado, que amenizan el ambiente de un típico café. El músico que se sitúa en el centro, en cuyo modelo pudo inspirase Pradilla, vestido con túnica verde, barbado y tocado con turbante blanco, hace sonar un *guembri*, cuya tapa armónica está decorada con pinturas, mientras canta, pues se representa con los labios entreabiertos. A ambos lados, se sitúan delante dos músicos con *riqq* (pandereta) y *naqqara* (pequeños timbales), respectivamente. Tras este último, vestido con túnica roja, capa y turbante blancos, se representa sujeto en la pared un *kissar*, similar al que figura en *El suspiro del moro* de Pradilla. Tras los intérpretes de *riqq* y *naqqara*, asoma la cabeza de un personaje, y un intérprete de *rebab*, instrumento de cuerda frotada.

El modelo de intérprete de *guembri* de Pradilla guarda también mucha similitud con el que Benlliure repitió también en *El armero itinerante* (Dizy, 1997: 32). Otro pintor orientalista europeo que habían pintado este instrumento musical con anterioridad fue, entre otros, el pintor austriaco establecido en París Ludwig Deustch (1855-1935), en las pinturas *The della'l* (1883) y en *Le musicien* (Haja y Günther, 2000: 214) del mismo año, ambas ambientadas en El Cairo.

Por otro lado, las escenas de músicos de Pradilla y Benlliure se asemejan a las dos pinturas tituladas *Interior con moros* firmadas por el pintor gaditano Francisco Lameyer y Berenguer (1825 – 1877), realizadas respectivamente hacia 1865 y 1870 (Dizy, 1997: 140-142), tras el viaje que realizó en 1863 por el norte de África con Mariano Fortuny. En ellas, sendos músicos centrales se representan tañendo un *lotar*, tipo de *guembri* con forma piriforme, y un laúd, respectivamente. Influenciado por la obra de Delacroix, al igual que muchos de

sus colegas, estos se asemejan al laudista que ya pintó el francés en su conocida pintura *Noce juive au Maroc* (1839).

Pradilla recrea en esta pintura una de las escenas preferidas del orientalismo pictórico. Aunque en ella representa un *guembri*, instrumento musical popular muy presente en la cultura magrebí que pudo conocer *in situ*, pudo recibir varias influencias de modelos iconográficos, tanto para representar el instrumento como el músico, de las obras de otros pintores españoles con los que mantuvo relación, que recibieron a su vez la influencia de la pintura orientalista francesa.

Breve epílogo a modo de conclusión: Una propuesta educativa

La iconografía musical es una materia interdisciplinar, a medio camino entre la historia del arte y la musicología, que se dedica al estudio de la representación de elementos musicales en las artes visuales y al análisis de su significado (Baldassarre, 2000; Blazekovic, 2019). Esto permite la interrelación epistemológica y metodológica entre distintas materias en el ámbito educativo, ya pertenezcan al área de las Humanidades, como la historia del arte y la historia de la música, o de las Ciencias Sociales, como la educación artística y la musical. En todos los casos, el uso de la iconografía musical como recurso debe ser adecuado y adaptado al nivel educativo correspondiente, así como al grado de especialización de la enseñanza (Zavala, 2018).

El uso de repertorio artístico con iconografía musical, por tanto, nos permite realizar una mirada interdisciplinar sobre las artes y la música en el ámbito educativo, favoreciendo el conocimiento del patrimonio artístico.

En el caso de la pintura de Francisco Pradilla, el análisis de los elementos musicales representados en sus pinturas nos ha permitido aproximarnos a cuestiones no sólo iconográficas

sino también organológicas así como a cuestiones relacionadas con la *praxis*. De esta forma, vemos como los temas e instrumentos musicales que representa Pradilla en las pinturas *Danza de Odaliscas*, *Odalisca*, *El suspiro del moro* y *Mercado árabe* corresponden, por un lado, a ciertos estereotipos o clichés artísticos de moda en la época, así como a modelos iconográficos de otras pinturas a las que imprimió los dones de su técnica y estilo, que pudo conocer durante sus viajes por Europa y su larga estancia en Roma, donde perteneció a la selecta colonia de pintores españoles. No obstante, su viaje al norte de Marruecos, le pudo también permitir observar algunos de estos instrumentos musicales y su práctica interpretativa.

Estos elementos pueden analizarse en el ámbito educativo favoreciendo así el aprendizaje de cuestiones relacionadas con el repertorio artístico y musical (material e inmaterial) y, en cualquier caso, poniendo en relieve la importante figura y obra de este universal e ilustre pintor aragonés, Francisco Pradilla Ortiz.

Anna-Eva Bergman. De norte a sur, ritmos

Dicen que el cielo de Madrid enamora y es cierto que sin darte cuenta, hay días que los colores más inalcanzables por el pincel se desvelan a los ojos y te hacen detenerte en seco durante tu camino frenético al trabajo.

No sé si el pincel de Anna-Eva Bergman proyectó esos colores que ella contempló en sus queridos fiordos noruegos, en la provincia de Finnmark o en Carboneras. Porque a pesar de las fotos que tomaba para volver a recrear lo contemplado, conservadas en la Fondation Hartung-Bergman (Antibes, Alpes Marítimos, Francia) y que atestiguan claramente su inspiración, pienso que su mirada y su perspectiva cromática iban mucho más allá de lo que el ojo cotidiano puede ver.

Y, usted se preguntará, ¿no se estará pasando la que escribe en elogio? Lo cierto es que fundamento mi opinión en dos elementos: el primero, en el uso de la técnica de vinilo y láminas de metal sobre tela al que recurre la artista; el segundo, en lo que siento cuando estoy sola ante sus obras en el Palacio de Velázquez.

Anna-Eva Bergman en realidad era de origen sueco pero se crió en Noruega. En seguida desarrolló talento para el lápiz y, precisamente, viendo sus primeros dibujos, una entiende mejor el dominio de

la tinta china y el papel que alcanza en sus obras de los años 70, como la serie Piedras de Castilla o la colección de elementos iconográficos que conforman su universo pictórico: montañas, astros, árboles o nunatak.

Nunatak, una palabra del inuktitut que significa pico solitario, nunatak, un significante de por sí tan sonoro y que expresa al mismo tiempo una suerte de fortaleza que pudiera ser identificable con Anna-Eva Bergman, a quien el significado pico solitario también le es aplicable si se conoce la siguiente parte de su biografía. Anna-Eva fue criada mayoritariamente por su abuela y su madre; la Bergman quería ser artista y marchó a París a finales de los años 20 del siglo pasado, que era donde todo potencial artístico debía estar y donde todo parecía posible. Allí conoció a su primer marido (que no voy a nombrar, porque ya vale de mencionarle tanto, nos es irrelevante para esta historia) y juntos viajaron por primera vez a España en 1933, donde vivieron en las Islas Baleares durante un tiempo. Fascinada por la luz, fascinada por la tierra y la materia tan distintas a las de su origen, la Guerra Civil les obligó a dejar su hogar y mudarse de nuevo a Francia, marchando ella poco después a Noruega. Es en ese retorno, no quizás al origen, pero sí un retorno a sí misma, donde se da cuenta de que si quiere ser artista tiene que dejar a su marido, porque como le escribe en una carta, ella se tiene que dedicar a sí misma y no a fregar los platos de otro. 1937. Brutal.

Es esa fuerza, es esa determinación la que a mí se me aparenta que marca el ritmo en la obra de la Bergman. Para ella la línea ya no determina la forma, ya no determina lo que sucede dentro del marco, sino el ritmo, algo inherente al cuadro que se desvela en el proceso creativo y en la observación final de la obra. Y, sin embargo, parece haber en esta afirmación una contradicción con su iconografía más obsesiva: el horizonte. ¿Lo horizontal tiene ritmo? Sí.

Los colores gélidos y de pupila dilatada, junto con la línea del horizonte, se unen de forma prodigiosa al brillo de las hojas de metal que tan bien sabe usar la artista (sorpresa: conocía la técnica del dorado que se usa en Restauración); la abstracción de repente es una realidad que se expande por los muros blancos de la sala, estamos en Carboneras, estamos en Finnmark, estamos en un pico solitario contemplando la magnificencia de la Naturaleza.

Mientras los colores del amanecer del cielo de Madrid se disipan y los primeros rayos de sol entre los árboles del Retiro calientan las manos, una entra en el universo de la Bergman en el Palacio de Velázquez y piensa que, ahora mismo, no hay mejor lugar en el mundo donde serenarse y evadirse.

No miren las fotografías, no hacen justicia a la verdad: ¡vayan! Cuando las fronteras se abran, ¡vayan! Vayan y enamórense.

La sede cultural de Aragón en Barcelona: origen, presente y futuro.

La cantidad de nexos económicos, sociales, artísticos y culturales entre Aragón y Cataluña, se vienen retratando desde la época medieval, no en vano ambos territorios formaron parte de la Corona Aragonesa. Posteriormente esas relaciones se mantuvieron, y entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX, entorno a 50.000 aragoneses por diversos motivos: políticos, artísticos y laborales principalmente, emigraron a Cataluña convirtiendo a Barcelona en la segunda ciudad de España con más aragoneses, tras Zaragoza. Si bien es cierto, que a principios del siglo XX, la región catalana vivía un momento de expansión y de convulsión a la vez: se creaban fábricas, se producían los dramáticos desórdenes de la Semana Trágica de 1909, y a su vez se registraba un interesante momento literario y artístico con figuras como Antoni Gaudí, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso, Juan Gris, y Pablo Gargallo, entre otros.

Sería en esa época de 1909 donde nace la necesidad de crear un espacio físico dentro de la Ciudad Condal, que reuniese a la comunidad migrante aragonesa, en donde pudieran manifestar y conservar su propia riqueza e identidad regional cultural, transmitida desde las élites hacia los sectores más populares.

Así pues y con motivo del centenario de la inauguración del Centro Aragonés de Barcelona, se encargó un texto que repasase la historia de esta institución en la capital catalana al escritor, dramaturgo y periodista Antón Castro, nacido en Santa Mariña de Lañas, Arteixo (A Coruña) y residente en Zaragoza desde 1978. Quien además dirige desde 2001 el suplemento *Artes y Letras* del periódico Heraldo de Aragón y el programa cultural *"Borradores"*, un espacio que se emitió en Aragón TV, desde 2006 hasta 2012.

A través de sus páginas el autor, con un estilo literario de fácil y amena lectura, ha recogido las diversas épocas de la vida de la Casa de Aragón en Barcelona, así como de los momentos más destacados como fue la concepción del proyecto arquitectónico y su posterior inauguración con diversos actos entre los que se destaca el montaje de una exposición de Bellas Artes, en la que participaron: Julio García Condoy, Mariano Barbasán, Joaquín Pallarés, Juan José Gárate, Anselmo Gascón de Gotor, Salvador Gisbert, Mariano Oliver, Marín Bagüés y Pablo Gargallo, entre otros, que lo hacen especialmente emotivo y evocador.

La portada adapta el cartel diseñado por el artista aragonés Jorge Gay Molins para la conmemoración del centenario de dicha institución. Y, en el interior, a modo de extenso noticiario se pasa revista al origen del centro, a través de su magnífica información gráfica y al conjunto de reseñas alusivas a los importantes actos y actividades desarrolladas, en muchos casos con la presencia de aragoneses y artistas españoles ilustres, así como a la evolución del edificio desde su concepción inicial hasta su estado actual tras las últimas reformas del Teatro Goya, espacio que tiene tanta solera que ni siquiera necesita presumir de que por él pasaron Carlos Gardel o Raquel Meller, o de que Margarita Xirgu estrenó *"La corona"* de Manuel Azaña, quien visitó dicha Institución para la ocasión en 1931.

Además se recuerda a Guillermo Pérez Baylo, excelente cartelista e ilustrador zaragozano, residente en Barcelona, formado en el estudio del fotógrafo Juan Mora Insa, y que continuó su aprendizaje en Barcelona, con Vicente Borrás Abella, así como en el Museo del Prado, en las salas de Goya, durante su servicio militar.

Pérez Baylo mantuvo una estrecha y constante relación con el Centro Aragonés de Barcelona haciendo carteles, retratos, paisajes, específicamente los paisajes, arquitectónicos y naturales, más emblemáticos de Aragón, dejando una huella artística muy importante en dicha sede. Sin olvidar los distintos comentarios alusivos a los dos murales del ya citado Jorge Gay, que llevan por título *"El viaje"* y *"El sueño"*, que conforman la obra *"El lugar de los sueños"*, con la que quiso rendir homenaje a *"todos cuantos dejaron su tierra de origen yendo a la búsqueda de un lugar donde cumplir sus sueños"*. Ambas piezas, de generoso formato, mezclan la iconografía del artista y recogen distintos símbolos, monumentos y elementos de Aragón y Cataluña.

El primero refleja el momento de la partida de cientos de aragoneses que, por razones económicas o sociales, tuvieron que dejar su tierra de origen. Un mural en el que predominan los tonos ocres y grises con los que Gay identifica a Aragón. En uno de sus extremos aparece el mar Mediterráneo y las industrias que dieron trabajo a estos emigrantes. Asimismo, la Ciudad Condal es la protagonista absoluta del segundo de los murales, *"El sueño"*, un trabajo en el que predomina el azul intenso del mar, y otros motivos representativos de Barcelona, como las torres de la Sagrada Familia, de Gaudí.

Por último, debemos citar un capítulo que da cuenta de los distintos Presidentes que a lo largo de la historia de la Institución ha tenido, y en el que se hace referencia a las distintas Secciones y colectivos que acoge.

Narración "de una aventura conjunta" entre catalanes y aragoneses durante el último siglo.

Teniendo en cuenta todos esos nexos históricos, artísticos y culturales que poseemos en común ambas regiones, la obra consigue mostrar a través de textos y de doscientos documentos gráficos, la historia centenaria así como la importancia de esta institución. El libro aborda esta extensa trayectoria con una visión que va más allá de lo meramente cronológico y se acerca a las historias humanas, las anécdotas, las visitas de personajes ilustres y la vida cotidiana de la casa aragonesa en la ciudad de Barcelona.

No obstante, el autor cuenta que en 1913 se produjo un hecho determinante para el futuro de esta entidad, ya que accedió a la presidencia Pascual Sayos Cantín (Zaragoza, 1869-Alagón, 1948), quien lograría materializar el pretendido deseo de construir una sede social propia comprando un solar ubicado en las antiguas ruinas del convento de Vallldonzella. Para la creación del edificio, se propuso la idea al arquitecto Miguel Ángel Navarro (Zaragoza,

1883-1956), que diseñaría un edificio ecléctico con claras reminiscencias de los palacios aragoneses del Renacimiento, una de las épocas de mayor esplendor de la historia de la arquitectura aragonesa, por lo que el proyecto de Navarro dotó al edificio de un fuerte carácter regionalista, algo lógico dado que el edificio era la imagen de la comunidad aragonesa en Barcelona. En aquella época Miguel Ángel Navarro ya había firmado proyectos en la capital aragonesa como el cine Alhambra y el Palacio de Correos, en Valencia.

Además, la obra de Antón Castro relata el paréntesis de la Guerra Civil (1936-1939) y los oscuros años de la posguerra, así como la celebración de las bodas de oro del Centro en 1959, la recuperación como lugar de encuentro en los años 60, el activismo político de la década de los 70 y la prolija actividad que ha desarrollado hasta nuestros días con frecuentes festivales, iniciativas culturales y publicaciones, como fueron: los homenajes al médico Santiago Ramón y Cajal y al escultor Honorio García Condo, los distintos ciclos de cine, festivales de música así como la programación de exposiciones: en el ámbito de la pintura de artistas como: Vicente Rincón Garrido, Guillermo Pérez Baylo..., de fotografía así como de escultura con obras de Fernando Bernad Casorrán y de José Gonzalvo Vives, entre otros.

En definitiva, nos encontramos ante una obra de un gran valor artístico-documental, que permite constatar la importancia que ha tenido y tiene la comunidad aragonesa en todas sus vertientes en Barcelona, sin que por ello suponga el menor atisbo de pérdida de la condición e identidad cultural con la que siempre se ha identificado a la gente de Aragón. Tal y como afirmaba Don Miguel de Cervantes; “la historia es cúmulo del tiempo, depósito de acciones, testigo de lo pasado y advertencia de lo porvenir”.

Análisis de género sobre artistas representados en exposiciones temporales en algunos centros periféricos de arte contemporáneo en España:

Introducción

Este trabajo realiza un estudio de género de las exposiciones temporales en centros periféricos de arte contemporáneo en España, respecto del género de los/as artistas que exponen, con el objetivo de conocer si el ámbito del centro de arte -según principal o secundario-, ejerce como factor de influencia en el cumplimiento de la paridad de género en la

participación de los/as artistas que exponen, de acuerdo a la Ley Orgánica 3/2007[1] para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres en España. Este ha sido un tema de interés en estudios previos de años recientes (Nualart, 2018; Ballesteros, 2016; Baygual, Brugat y Cabré, 2016; Villaverde Solar, 2015). Sin embargo, los estudios anteriores sobre la paridad de género de los/as artistas en exposiciones de arte, comúnmente se han ocupado de casos principales de centros y museos de arte en el país y, por tanto, existe una importante laguna respecto de los centros de arte más periféricos o secundarios. Así, cabe preguntarse si los centros periféricos de arte podrán ser más proclives al cambio, en favor de una mayor igualdad de género entre los/as artistas y del cumplimiento de la paridad de género. El presente trabajo pretende arrojar información en este sentido, y comparar los resultados respecto de otros en centros de arte más principales.

Ballesteros (2016) realiza un estudio estadístico sobre la presencia de obra artística de mujeres en una muestra de veintiún museos y centros de arte contemporáneo en España. Abarca casos de las diferentes comunidades autónomas del país, concentrados en aquellos que son de referencia o principales[2]. Analiza las colecciones permanentes, exposiciones individuales y exposiciones colectivas. Los resultados de esta investigación fueron que “en todos los centros que componen la muestra, el porcentaje de obra femenina está muy por debajo del umbral de paridad, siendo la obra de las artistas españolas la más sub-representada (Ballesteros, 2016: 583)”.

Nualart (2018) estudia en profundidad el caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Analiza la paridad entre mujeres y hombres respecto del histórico de exposiciones temporales entre los años 2000 y 2016, de manera que también compara dos periodos diferentes según exposiciones anteriores y posteriores a la entrada en vigor de la Ley 3/2007 de Igualdad. Los resultados indican que no se ha cumplido con la

paridad entre mujeres y hombres en ninguno de los dos periodos. También en Ministerio de Cultura (2011) se aportaron datos cuantitativos de exposición por género de los dos museos nacionales de arte para el periodo 2005 y 2010, el Museo Nacional del Prado y el MNCARS, respectivamente.

Baygual, Brugat y Cabré (2016) analizaron una muestra de diez casos en Barcelona, también según museos y centros de arte principales (MACBA, MNAC, CaixaForum Barcelona, Arts Santa Mónica, Fundación Joan Miró, Fundación Suñol, Fundación Antoni Tàpies, Fundación Vila Casas, Fundación Cataluña-La Pedrera y La Virreina-Centro de la Imagen). Los resultados encontrados de mujeres que exponen oscilaron entre valores del 0-24% sobre el conjunto de exposiciones, excepto en el caso de la Fundación Joan Miró, para el que se encontraron resultados del 42%. Mateo de Castro (2016) analizó la presencia de mujeres en centros de arte contemporáneo respecto de la comunidad autónoma de Castilla y León. Abarca una muestra de tres casos (MUSAC, MPH y DA2). Los resultados sobre la presencia de mujeres que han expuesto son entre el 15% y el 30%. Villaverde Solar (2015) analiza la situación en el arte contemporáneo en Galicia y el papel que en él ocupan las artistas, pero también galeristas, directoras de museos, entre otras. Otros trabajos previos que han abordado el desequilibrio de exposición entre mujeres y hombres respecto de otros espacios de arte han sido: Beteta Martín (2013), sobre el caso de la feria ARCO.

En los estudios anteriores se encuentran dos elementos constantes: por un lado, se tratan de casos principales y de referencia en el ámbito nacional y/o local; y, por otro lado, se focalizan en zonas geopolíticas principales del país, ya sea según la ciudad o comunidad autónoma. Por tanto, se detecta una importante laguna sobre el estudio de casos periféricos. En este sentido, el presente trabajo se dirige al análisis de una primera muestra de cuatro centros periféricos de arte contemporáneo en España y, también, teniendo en cuenta el criterio geopolítico de la localización de los centros, de

modo que no pertenezcan a una misma localidad ni comunidad autónoma.

Metodología

La muestra de estudio se compone de cuatro centros periféricos de arte contemporáneo en España: el Centro José Guerrero, en Granada; La Madraza, también en Granada; el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M, en adelante), en Móstoles, Madrid; y Tabacalera. Promoción del Arte, también en Madrid. Al respecto del carácter principal y periférico de los centros de arte contemporáneo, en 2014 la Comunidad de Madrid editó una guía de espacios de arte contemporáneo de Madrid que está ordenada por centros y periferias, como las zonas del Metro (zona 1, zona 2, zona 3 y zona 4), y que incluye, además, un apartado dedicado a los “Alrededores de Madrid” (zona A, zona B y zona C), (Mayer, 2014). Entre los centros más periféricos recogidos en esta Guía se encuentra el caso del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M), cuyo director lo sintetizó con las siguientes palabras: “Lo que no está cerca del Kilómetro 0, no existe, explica Ferran Barenblit, director del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles (Fanjul, 2014: 1)”.

A continuación se presenta la identificación y características principales de cada uno de los cuatro casos de la muestra:

El *Centro José Guerrero* (Centro J. Guerrero) [\[3\]](#) es titularidad de la Diputación Provincial de Granada. Está localizado en un enclave comercial y turístico de la ciudad, frente a la entrada de la Capilla Real de la Catedral de Granada. Está consagrado a la cultura contemporánea. Su creación en una ciudad de provincia como Granada supuso un importante aporte al enriquecimiento cultural y artístico de la ciudad. Su actividad cultural está dedicada a tres líneas principales: la colección permanente de José Guerrero (Granada, 1914-Barcelona, 1991), a quien le debe su nombre. Este fue un destacado artista del expresionismo abstracto americano que alcanzó una importante repercusión internacional; exposiciones

temporales, para las que se organiza una convocatoria abierta de presentación de proyectos de comisariado artístico; y programas públicos de conferencias, educación, cine, etc. (Romero Gómez, 2003, 2000).

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea[\[4\]](#) es titularidad de la Universidad de Granada y gestionado por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria como espacio cultural y artístico. Se emplaza en un edificio histórico que se remonta al siglo XIV. Está localizado contiguo al Centro José Guerrero y, de nuevo, frente a la Capilla Real de la Catedral de Granada. Actualmente está dedicado a exposiciones de arte y celebración de conferencias y seminarios de temática contemporánea.

Tabacalera. Promoción del Arte[\[5\]](#) es titularidad del Ministerio español de Cultura. Se emplaza en el edificio de la Antigua Fábrica de Tabacos del siglo XVIII. En 2007 empezó a reutilizarse como centro nacional de artes visuales, gestionado por Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte. Se emplaza en Madrid, a espaldas del triángulo principal de los museos formado por el MNCARS, el Museo Thyssen y el Museo del Prado. Actualmente está dedicado a exposiciones temporales de arte contemporáneo y artes visuales.

Centro de Arte Dos de Mayo(CA2M) [\[6\]](#) es titularidad de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid. Está situado en el centro de la localidad madrileña de Móstoles. Se emplaza en un edificio de nueva construcción sobre una construcción antigua de la Casona. El nombre conmemora el bando de Móstoles que supuso el inicio del levantamiento por la independencia de España frente a la ocupación napoleónica. Actualmente está dedicado a la cultura contemporánea y abarca un amplio programa anual de exposiciones de arte y otras actividades de talleres, conferencias, etc. (Guillén, 2008).

Los datos utilizados en este trabajo corresponden a documentación digital procedente del histórico de exposiciones y de la memoria anual de actividades de los cuatro centros de arte contemporáneo de la muestra del estudio, y que se encuentra publicada en abierto en las páginas webs oficiales de cada uno de los centros, respectivamente (Centro J. Guerrero, 2019; La Madraza, 2018, 2016, 2015; CA2M, 2018, 2017, 2016; Tabacalera. Promoción de Arte, 2019). Esta documentación incluye datos sobre la periodicidad de la exposición, el listado de artistas que han expuestos, los créditos de la exposición (comisariado, entre otros) e, incluso, en algún caso, puede incluir datos sobre el perfil del público visitante[\[7\]](#).

El histórico de exposiciones se encuentra clasificado de acuerdo a varias etiquetas, entre las que se encuentran: la periodicidad, la tipología de la actividad y el formato artístico, entre otras. Estas tres dimensiones no se repiten en todos los casos y son variables. Según la periodicidad, el histórico de exposiciones de los centros de arte abarca un amplio rango de exposiciones pasadas, que comprende una decena o más de años e, incluso, se puede encontrar publicado el histórico completo de exposiciones del centro desde su inauguración y apertura al público[\[8\]](#). Para el presente estudio se ha establecido una horquilla temporal de exposiciones que se restringe a los tres últimos años: 2018, 2017 y 2016, respectivamente, para conocer, principalmente, la presencia de mujeres artistas en exposiciones en el periodo actual. En el presente trabajo no han sido objeto de este estudio las colecciones de arte y, por tanto, tampoco eran de interés para este trabajo las exposiciones permanentes[\[9\]](#). En ocasiones, las exposiciones temporales se refieren a obras de las colecciones que alberga el mismo centro. Tales casos no se han discriminado y se han incluido en los datos recogidos para el análisis, dado que igualmente ofrece información para el objetivo de la investigación, acerca de la selección de los/as artistas según el género para las exposiciones temporales del

centro. Según el formato artístico de las obras de la exposición, el histórico de exposiciones de los centros también clasifica las exposiciones temporales pasadas de acuerdo a diferentes formatos como artes visuales, música, performance, videoarte, etc. En este sentido, el presente estudio se ha restringido al análisis de exposiciones de artes visuales, de acuerdo a formatos de fotografía, pintura, dibujo, etc.; también de audiovisuales, como el videoarte; de escultura, como también la instalación; y de performance, entre otros.

Los datos relativos al género de los/as artistas se refieren a sus nombres propios, según estos se encuentran registrados/as en la documentación digital [\[10\]](#) de los centros de arte contemporáneo de la muestra. En la mención a los/as artistas en esta documentación se emplean los nombres artísticos, tanto de artistas individuales como de colectivos [\[11\]](#). Respecto de los nombres colectivos, estos se han incluido en el análisis cuando ha sido posible identificar una relación específica de las personas que los componen. Para identificar y verificar los nombres propios de las personas físicas a quienes corresponden los nombres artísticos mencionados en la recogida de los datos, se ha realizado una búsqueda de reseñas biográficas y de críticas artísticas de los/as artistas en fuentes artísticas especializadas y de consulta abierta, como portales web oficiales de los/as artistas, portales webs de museos y otras especializadas como arte informado, artspace, contemporary art society, artsy, etc.

El análisis del género de los nombres propios presenta una amplia controversia, pues se articulan en sí mismos según las tecnologías culturales y políticas de las sociedades y, de este modo, también de las tecnologías del género. La tecnología cultural de los nombres funciona como mecanismo de poder y de control social, perpetuando las estructuras de los géneros desde el nacimiento, esto es, desde que madres, padres y tutores realizan el registro civil de sus hijos/as y les

adjudican un nombre de identidad, que reproduce los significados del género de las sociedades: María, Beatriz, Laura, Ángela, Elena, Adelita, Dora, Susana, Cecilia, etc. son nombres que, en español, se identifican con el género de mujer; Víctor, Fernando, Luis, Roberto, Pedro, Álvaro, etc. son nombres que, en español se identifican con el género de hombre. Así, los nombres propios participan de significantes y códigos culturales del imaginario social para su reconocimiento y funcionamiento.

En este tipo de análisis existe un margen de error de que las propias personas a quienes aluden sus nombres no se identificaran con el género se ha interpretado en los términos en que se realiza este trabajo. Paul Beatriz Preciado narra esta cuestión de manera muy clarividente en la siguiente entrevista:

Hablaba de la muerte de Beatriz cuando inicié el proceso de cambio de sexo legal. Llegó un momento que, precisamente por esa deriva experimental hormonal, que afecta a mi propio cuerpo, yo ya no podía utilizar mi pasaporte femenino, no podía utilizar mi tarjeta de crédito femenina... Es decir, todas las prótesis institucionales que te permiten existir como sujeto en una sociedad, para mí ya no eran válidas. (...) Y, en ese cambio, digamos que las opciones que legamente se ofrecen a ti, de nuevo, son un nombre masculino o un nombre femenino. Yo, por ejemplo, trabajé con una abogada y conseguimos que mi nombre legal fuera Paul Beatriz. Yo no me identifico con aquellos compañeros míos "trans", por ejemplo, que detestan su nombre femenino o que no consideran que esa parte de su vida tuviera significado. No, para mí, Beatriz es simplemente una parte de Paul y, por tanto, yo soy Paul Beatriz (Betevé, 2018)."

Por otro lado, una consulta sobre el género a cada uno/a de los artistas del histórico de exposiciones del análisis para controlar este margen de error sobrepasaba la viabilidad de la

investigación, debido a que el carácter de los/as artistas es internacional, lo que dificulta un posible contacto; la amplia mayoría de los/as artistas han nacido en la primera mitad del siglo XX, en un horquilla temporal que va desde la década de 1920 hasta la década de 1980, como máximo; por tanto, buena parte de estos/as artistas actualmente se encuentran en edad avanzada o fallecidos. Por tanto, las posibilidades de contrastar y verificar el género de los/as artistas con una consulta personal eran muy reducidas.

También respecto de cada idioma en que están escritos los/as nombres de los/as artistas deben reconocerse los significantes y códigos culturales de los géneros de los nombres para poder interpretarlos como tales: Jochen, Willie, Emory, Gerard, Glenn, Rashaad, etc., para nombres de hombre; y Dorothy, Zoe, Lorna, Fia, Jennifer, etc., para nombres de mujer. En ocasiones, de un idioma a otro, el género de los nombres puede presentar dificultades para reconocerse. Es el caso, por ejemplo, los nombres de culturas asiáticas respecto de una lectura de lenguas occidentales de origen latín y griego, como el español. Para cotejar las interpretaciones de género de los nombres propios de los/as artistas, se ha realizado una búsqueda de reseñas biográficas y de críticas artísticas en portales web oficiales de los/as artistas y en portales web de arte especializados y de reconocido prestigio (arte informado, artspace, contemporary art society, artsy, además de las mismas páginas webs de museos). En estas segundas búsquedas, los resultados de interés eran otros datos aparte del nombre que permitiera contrastar la interpretación de género del nombre propio del/a artista como, por ejemplo, texto crítico y descriptivo que utilizara artículos del sustantivo conjugados en género masculino o femenino como expresiones en inglés del tipo "his or her work", "his or her career", u otras en español como "el o la artista", "el o la fotógrafa/o", "el o la pintor/a"; entre otras.

Para el método, se ha realizado un análisis estadístico

descriptivo, de acuerdo a tres tipos de análisis que a su vez estructuran el apartado de resultados: 1) el número de artistas que han expuesto según el género y por centro de arte, y según valores numéricos ordinales, 2) el número de artistas por género que han expuesto según el tipo de exposición (individual o colectiva), y 3) los pesos porcentuales del género de los/as artistas. Para facilitar la referenciación de los análisis descriptivos, los resultados se grafican utilizando diferentes tipos de gráficas de acuerdo al número y tipo de variable y de medida: para la representación de resultados numéricos ordinales por cada centro de arte, se utilizan gráficas de barras; y para la representación de los pesos porcentuales por cada centro de arte, se utilizan gráficas circulares.

Resultados

El primer resultado destacable del análisis es que el género de los/as artistas no se ha restringido al binomio hombre y mujer, sino que entre los resultados también se ha encontrado una diversidad del género y sexualidad de los/as artistas, que en este caso ha abarcado los siguientes: travesti, transexual y *queer*. Sin embargo, estos son casos muy minoritarios y que tienen una muy baja representación en el conjunto de los resultados obtenidos del análisis. Así, en el análisis de toda la muestra, tan solo se han encontrado resultados de 3 artistas travesti, 1 artista transexual y 1 artista *queer* (gráfico 1).

El segundo resultado destacado es que el número de mujeres que exponen es notablemente inferior al de hombres. Para los cuatro casos de la muestra, se han contabilizado un total de 462 artistas y 77 exposiciones. Entre estos/as, un total de 154 artistas se han identificado como mujeres, mientras que 308 se han identificado como hombres, además de 5 artistas de otros géneros (ver gráfico 1). Para cada uno de los casos, los resultados han sido los siguientes: para el Centro José Guerrero se han contabilizado un total de 96 artistas en 14

exposiciones temporales diferentes, de los cuales, 20 de los/as artistas que han expuesto han sido mujeres y 76 artistas, hombres; para La Madraza se han contabilizado un total de 17 artistas en 5 exposiciones, de los cuales, 5 artistas han sido mujeres y 12 artistas han sido hombres; para el CA2M se han contabilizado un total de 252 artistas en 27 exposiciones, de los cuales, 93 artistas han sido mujeres y 154 artistas han sido hombres; y, finalmente, para Tabacalera. Promoción del Arte se han contabilizado 102 artistas en 31 exposiciones, de los cuales 36 artistas han sido mujeres y 66 artistas han sido hombres (gráfico 1).

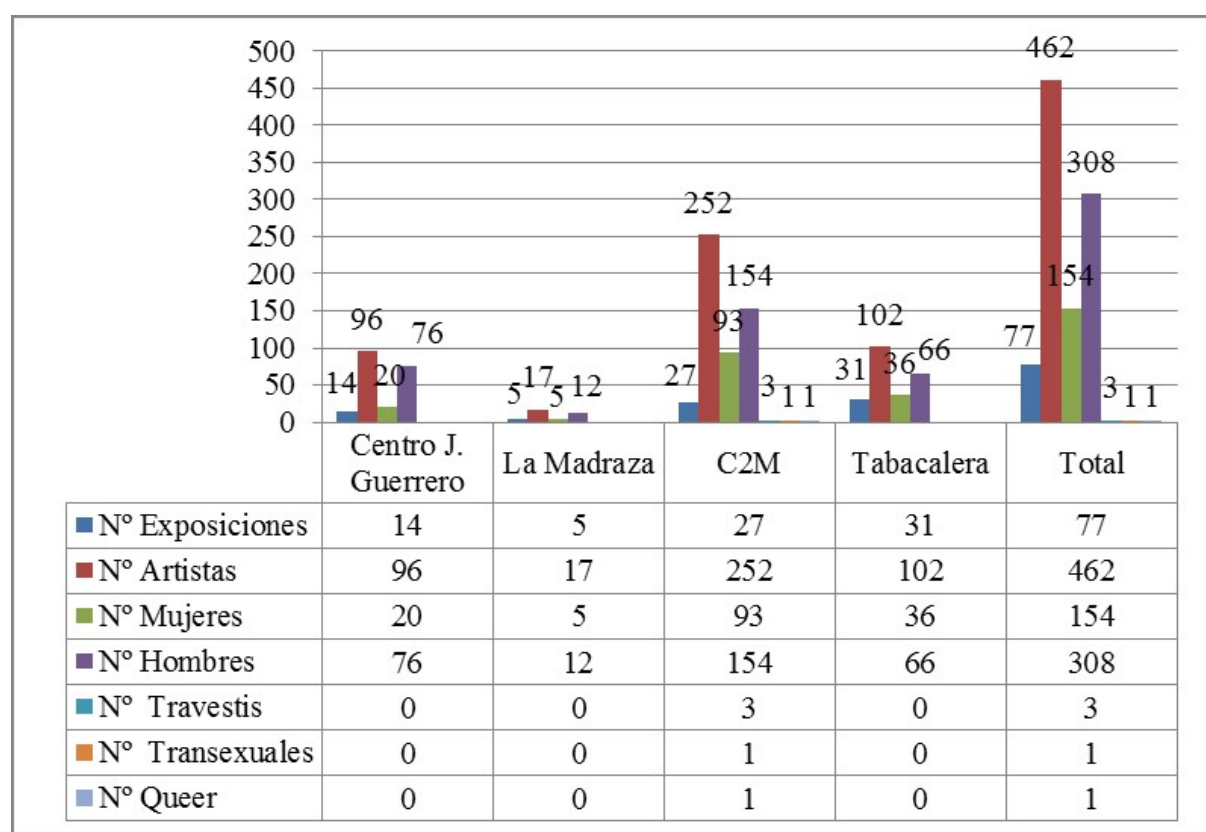
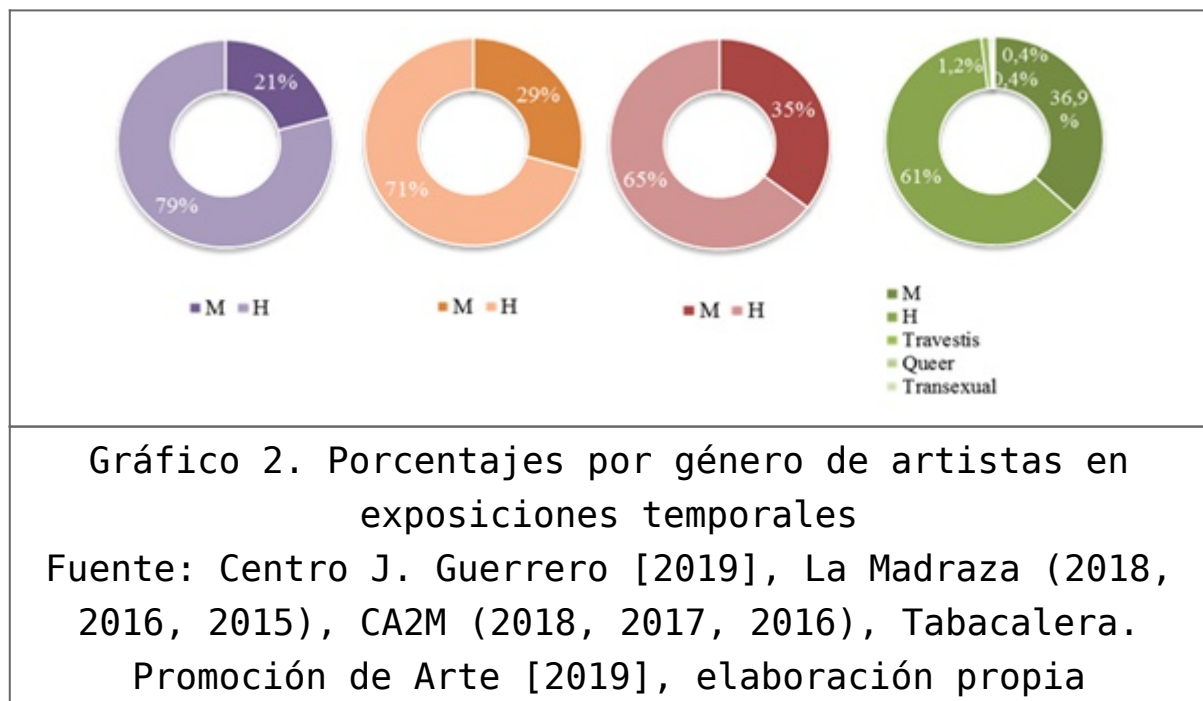


Gráfico 1. Exposiciones y Artistas por género en exposiciones temporales.

Fuente: Centro J. Guerrero [2019], La Madraza (2018, 2016, 2015), CA2M (2018, 2017, 2016), Tabacalera. Promoción de Arte [2019], elaboración propia

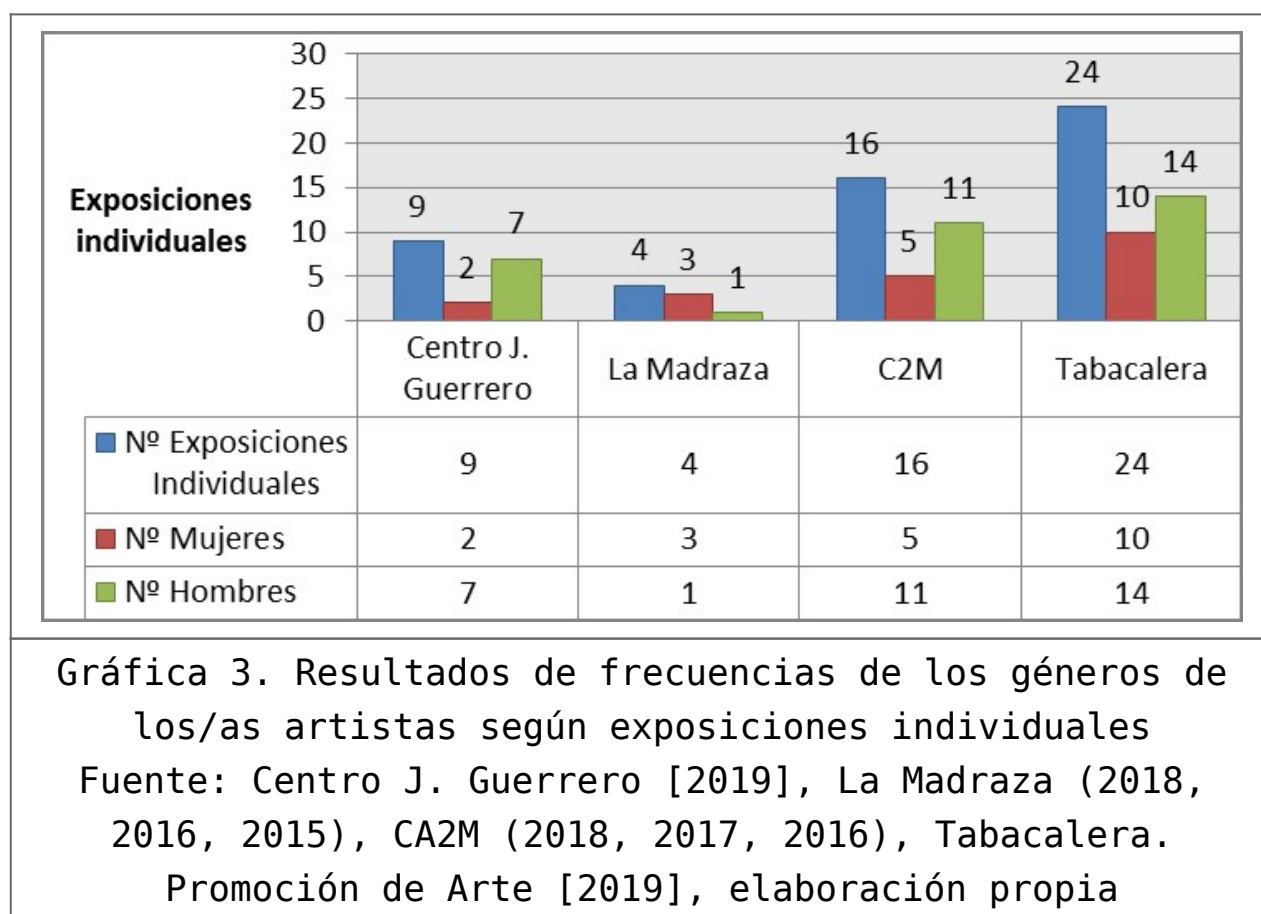
Respecto de los resultados del peso porcentual del género de los/as artistas, estos indican que ninguno de los casos de la

muestra cumple con los niveles de paridad (40%-60%) [12]. Los resultados del porcentaje de mujeres en exposiciones temporales oscilan entre el 21% y el 37% y, por tanto, no se alcanzan los niveles mínimos del 40% de paridad (gráfico 2). Los resultados para cada uno de los casos han sido: para el Centro José Guerrero, 21% de mujeres y 79% de hombres; para La Madraza, 29% de mujeres y 71% de hombres; para CA2M, 37 % de mujeres, 61% de hombres y 2% de otros géneros; y, finalmente, para Tabacalera. Promoción del Arte, 35% de mujeres y 65% de hombres (gráfico 2). Los resultados encontrados en este análisis con una muestra de casos periféricos son muy similares a los encontrados en estudios anteriores respecto de otros casos de referencia en España [13]. Por tanto, en términos globales, el rango del centro de arte no ejerce como factor de influencia en el tratamiento de la paridad entre mujeres y hombres en la agenda de exposiciones de estos centros.



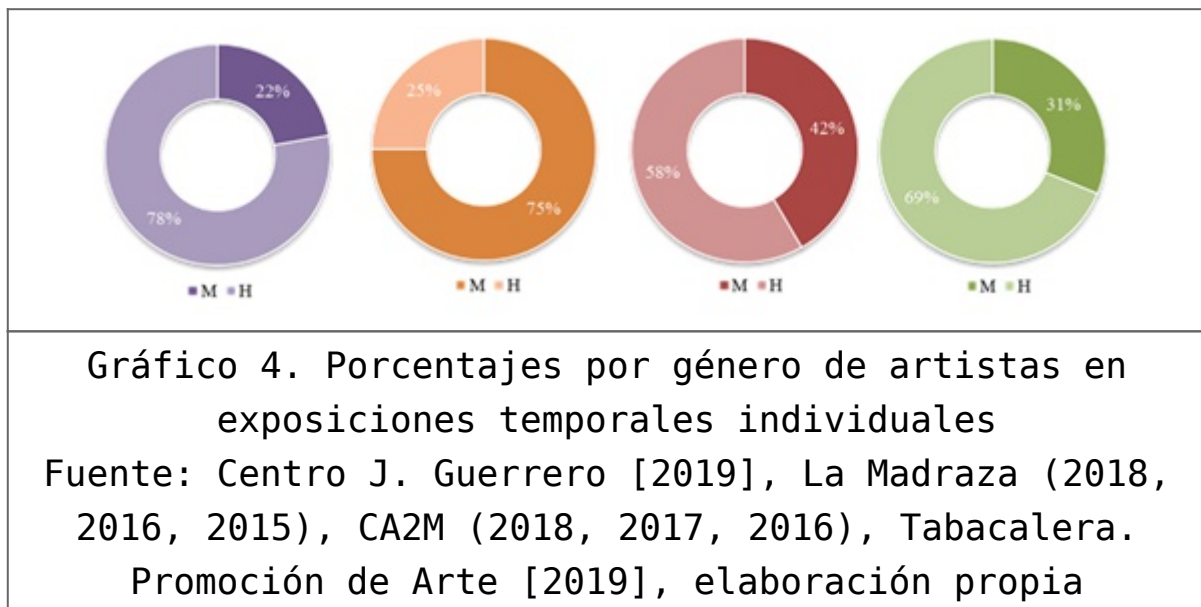
Según exposiciones individuales, se han contabilizado un total de 53 exposiciones individuales, de las cuales, 13 exposiciones (25%) han sido de mujeres, mientras que 40 de las exposiciones (75%) han sido de hombres. Por tanto, los resultados globales de las exposiciones individuales de la

muestra no alcanzan los niveles de paridad mínimos (40-60%). Sin embargo, la distribución de exposiciones individuales entre los cuatro casos de la muestra es muy diferente y, al analizar cada caso por separado, los resultados obtenidos son dispares: mientras que en Tabacalera. Promoción del Arte se han contabilizado un total de 24 exposiciones, en el CA2M han sido 16 exposiciones, en el Centro José Guerrero han sido 9 exposiciones y en La Madraza han sido 4 exposiciones. Los resultados de paridad para el Centro José Guerrero han sido de 2 exposiciones de mujeres y 7 exposiciones de hombres; para La Madraza, 3 exposiciones de mujeres y 1 exposición de hombre; para el CA2M, 5 exposiciones de mujeres y 11 exposiciones de hombres; y, finalmente, para Tabacalera. Promoción del Arte, 10 exposiciones de mujeres y 14 exposiciones de hombres (gráfico 3).



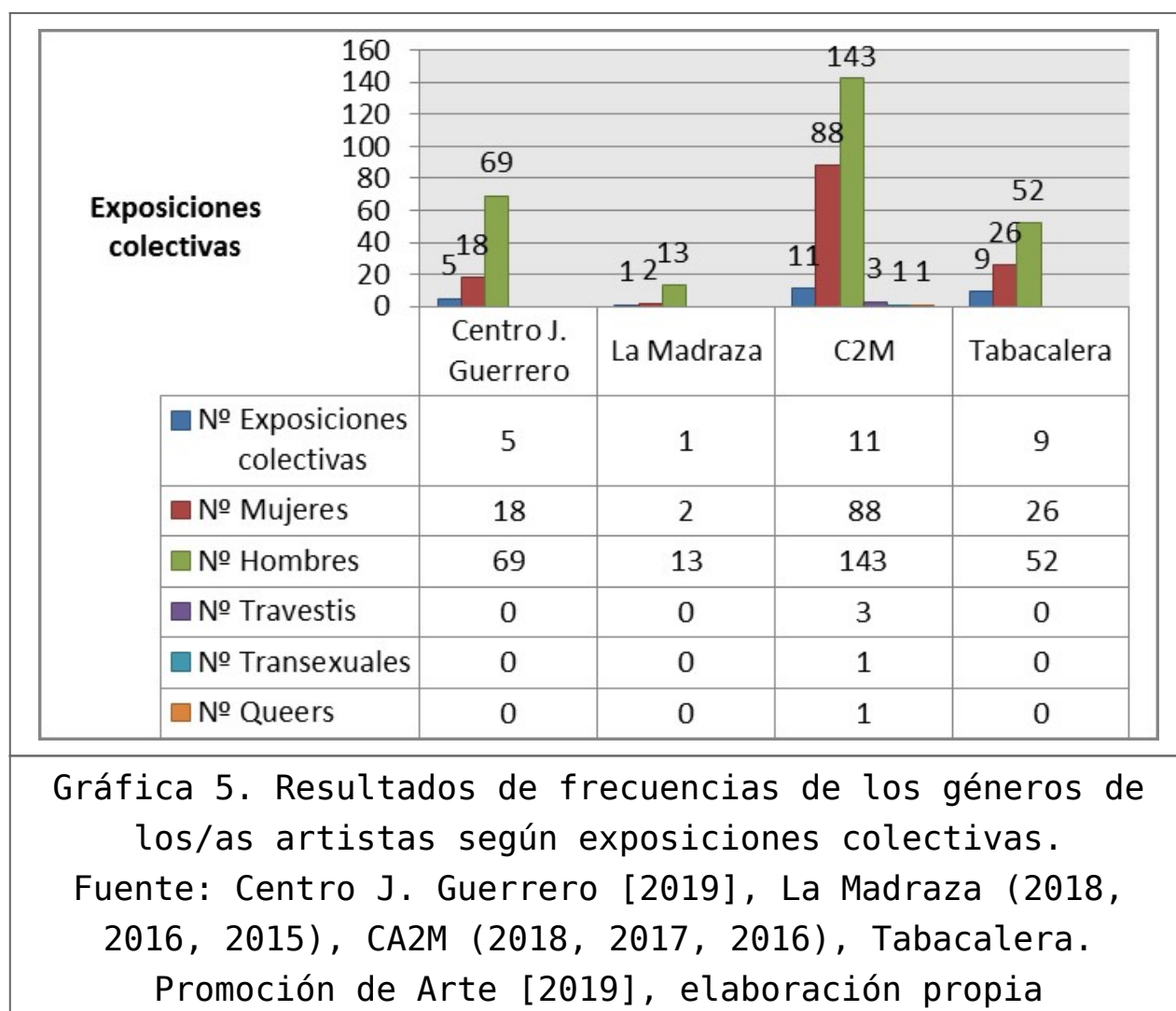
Por tanto, los resultados porcentuales de paridad entre mujeres y hombres en exposiciones individuales de la muestra indican que dos de los casos están más alejados de los niveles

de paridad: son los casos del Centro José Guerrero (22% de mujeres y 78% de hombres), y La Madraza (25% de mujeres y 75% de hombres), ambos casos en la ciudad de Granada. Mientras que los resultados del CA2M están más próximos a la paridad (31% de mujeres y 69% de hombres), y los resultados de Tabacalera. Promoción del Arte cumplen con los niveles de paridad (42% de mujeres y 58% de hombres), (gráfico 4). Estos resultados contrastan con los de otros de estudios anteriores[14].



Respecto de las exposiciones colectivas, estas se organizan en menor cantidad que las exposiciones individuales. Sin embargo, las exposiciones colectivas integran mayor número de artistas. En total, se han contabilizado 26 exposiciones colectivas, que integran un total de 411 artistas, de los cuales, 134 artistas (33%) han sido mujeres, 272 artistas (66%) han sido hombres y 5 artistas (1%) han sido de otros géneros. La distribución de exposiciones colectivas y artistas entre los cuatro casos de la muestra por separada ha sido la siguiente: para el Centro José Guerrero se han contabilizado 5 exposiciones y 87 artistas; para La Madraza, 1 exposición con 15 artistas; para el CA2M, 11 exposiciones y 235 artistas; y para Tabacalera. Promoción del Arte, 9 exposiciones y 78 artistas (gráfico 5). Los resultados de paridad para el Centro José Guerrero han sido 18 mujeres y 69 hombres; para La Madraza, 2 mujeres y 13 hombres; para el CA2M, 88 mujeres, 143 hombres, 3 travestis, 1 transexual y 1 *queer*; y, finalmente, para Tabacalera.

Promoción del Arte, 26 mujeres y 52 hombres, (gráfico 5).



Los resultados porcentuales de paridad entre mujeres y hombres en exposiciones colectivas no coinciden en todos los casos con los resultados de paridad en exposiciones individuales, según se presentaban anteriormente. De nuevo, los resultados del Centro José Guerrero (21% mujeres y 79% hombres) y de La Madraza (13% mujeres y 87% hombres) se encuentran muy alejados de los niveles de paridad. También son similares los resultados para el caso del CA2M (37% mujeres, 61% hombres, 1,27% travestis, 0,4% transexuales y 0,4% *queer*), con niveles más próximos a los de la paridad. Sin embargo, para el caso Tabacalera. Promoción del Arte, mientras que los resultados según exposiciones individuales cumplían con la paridad, los resultados según exposiciones colectivas no cumplen con la

paridad, aunque se encuentran valores próximos (33% mujeres y 67% hombres. Por tanto, en términos globales, no se encuentra resultados que cumplan con la paridad entre mujeres y hombres que exponen en colectivas en ninguno de los casos de la muestra (gráfico 6).

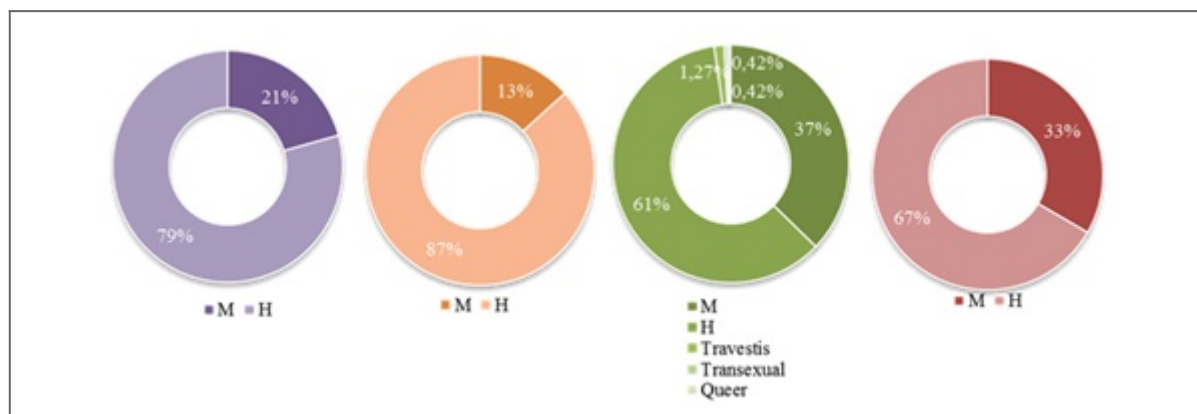


Gráfico 6. Porcentajes por género de artistas en exposiciones temporales colectivas

Fuente: Centro J. Guerrero [2019], La Madraza (2018, 2016, 2015), CA2M (2018, 2017, 2016), Tabacalera. Promoción de Arte [2019], elaboración propia

Sin embargo, se obtienen resultados diferentes a los anteriores en términos globales al analizar las exposiciones colectivas del conjunto de la muestra por separado. Siguiendo a Nualart (2018), para el análisis de las exposiciones colectivas por separado se definen varias horquillas de valor [\[15\]](#), que han sido: entre 40-60% (niveles de mínimos de paridad), entre 21-39% y 61-79%, e inferior al 20% y superior al 80%. Se han analizado el total de 26 exposiciones colectivas de la muestra. El primer resultado destacado es que sí se encuentran exposiciones colectivas que cumplen con los niveles de paridad entre mujeres y hombres (un total de 9 exposiciones). El segundo resultado destacado es que la frecuencia de casos de exposición colectiva entre las tres horquillas es muy similar, aunque en el conjunto predominan el número de exposiciones colectivas que no cumplen con la paridad entre mujeres y hombres (9 exposiciones con niveles del 40-60%; 7 exposiciones con niveles entre 21-39% y 61-79%; y 10 exposiciones con niveles inferiores al 20% y superior al

80%)[16], (tabla 1). Estos resultados contrastan con los de otros de estudios anteriores en centros de arte contemporáneo en España[17]. El tercer resultado destacado es que se encuentran exposiciones colectivas donde la cantidad de mujeres que expusieron fue mayor a la de hombres. Son un total de 6 exposiciones colectivas. Sus niveles de paridad corresponden a las tres horquillas del análisis: 2 exposiciones con niveles entre 40% y 60% (7 mujeres y 6 hombres; y 3 mujeres y 2 hombres); 1 exposición con niveles entre 21-39% y 61-79% (9 mujeres y 5 hombres); y 3 exposiciones con niveles inferiores al 20% y superior al 80% (2 mujeres y 0 hombres; 3 mujeres y 1 hombre; 3 mujeres y 0 hombres), (tabla 1).). La frecuencia de exposiciones colectivas con mayor número de mujeres que de hombres se encuentra distribuida entre tres de los casos de la muestra, excepto en el caso de La Madraza, para el que el total de exposiciones colectivas fue de 1 exposición: 1 exposición corresponde a Centro José Guerrero, 3 exposiciones corresponden al CA2M y 1 exposición corresponde a Tabacalera. Promoción del Arte. A su vez, se encuentran exposiciones colectivas con equidad del 50% entre mujeres y hombres. Son un total de 4 exposiciones, con valores de 1 mujer y 1 hombre, 6 mujeres y 6 hombres, respectivamente (tabla 1).

	-20% y + 80%		21-39% y 61-79%		40%-60%	
	<i>n° M</i>	<i>n° H</i>	<i>n° M</i>	<i>n° H</i>	<i>n° M</i>	<i>n° H</i>
	3	17	17	47	7	6
	0	2	9	5	1	1
	7	43	2	7	34	42
	2	13	3	5	3	2
	2	10	1	2	1	1
	0	2	2	7	14	27
	2	0	4	7	3	6
	3	1			6	6
	4	17			1	1
	3	0				
Frecuencias	10 exposiciones		7 exposiciones		9 exposiciones	

Tabla 1. Resultados del porcentaje de artistas por género en exposiciones temporales colectivas.

Fuente: Centro J. Guerrero [2019], La Madraza (2018, 2016, 2015), CA2M (2018, 2017, 2016), Tabacalera. Promoción de Arte [2019], elaboración propia

Discusión de los resultados

Los resultados anteriores del análisis indican que el factor de centro o periferia del centro de arte actualmente no ejerce una influencia determinante sobre el tratamiento del género de los artistas y que, por tanto, las condiciones de no participación de las mujeres en las exposiciones temporales son compartidas tanto en centros periféricos, de acuerdo a los resultados aportados en este trabajo, como en centros principales del país, de acuerdo a resultados aportados por otros estudios previos (Ballesteros, 2016; Nualart, 2018; Baygual, Brugal y Cabré, 2016; Mateo de Castro 2016). Así, en términos globales, la participación de mujeres es notablemente inferior a la de hombres en exposiciones temporales (gráficos 1 y 2). Según exposiciones individuales, los resultados son del 25% de mujeres y del 75% de hombres (gráficos 3 y 4). Y

según exposiciones colectivas, los resultados son del 33% de mujeres, 66% de hombres y 1% de otros géneros (gráficos 5 y 6).

Estos resultados indican que las condiciones de discriminación de las mujeres en las exposiciones temporales de arte son sistemáticas al campo del arte. Griselda Pollock, una de las investigadoras más destacadas en estudios feministas poscoloniales, advierte acerca de que la discriminación de género que sufren las mujeres para introducirse y participar de las esferas públicas de la cultura y del arte son un “nervio visible de las relaciones de poder entre grupos privilegiados y oprimidos” (Pollock, 2007: 66, citado en Alberro, 2018, 9). Así, cuando Nochlin aborda la pregunta de “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 2015), las respuestas no las dirige a la calidad de los trabajos artísticos de las mujeres, como tampoco a casos específicos de centros de arte. Estos serían solamente la punta del iceberg. Para responder a esta pregunta, la autora se refiere a “una vasta masa oscura de ideas temblorosas que se refieren a la naturaleza del arte y sus concomitantes situacionales, a la naturaleza de las capacidades humanas en general y de la excelencia humana en particular, y al papel que desempeña el orden social en todo esto (Ídem)”. Por tanto, el análisis estadístico de los casos ha aportado las evidencias de la permanencia del problema pero, sin embargo, abordar las casuísticas que subyacen en él, exige dar visibilidad a las estructuras de poder que rigen los circuitos y entidades del arte, y que no están siendo proclives a una revolución feminista de las instituciones. Mayayo señala que “la mayor parte de las instituciones artísticas siguen sometidas a una organización vertical, jerarquías estrictas y un excesivo protagonismo de la figura del director o directora (Mayayo, 2013, 29)”. De acuerdo al Informe MAV nº10, de enero de 2013 (MAV, 2013), el 78% del total del total de directores de centros españoles son hombres. Sin embargo, las genealogías feministas de los museos, según propone la misma autora, daría

lugar a estructuras de horizontalidad, co-participación, desjerarquización y trabajo colaborativo. En la crítica que Fernández López (2013) realiza sobre los discursos museográficos en clave de género, el autor se refiere a la predominancia de los discursos hegemónicos y cómo estos articulan sobre una serie de estrategias que favorecen la producción de diferencias. Entre estas, se identifican la división binaria y la teoría de “el otro”. En este sentido, las mujeres que quieren exponer su obra constituyen una minoría para quienes las políticas de acceso y participación artística se articulan de acuerdo a procedimientos inclusivos (cumplimiento de cánones de paridad, incentivos económicos para la participación de las mujeres, etc.). Es también lo que Fernández López llama “la política de lo excepcional” (Ídem. p. 99).

Los problemas estructurales a los que se enfrentan las mujeres para participar de las estructuras del arte y de la exposición de sus obras no se restringen al campo del arte, sino que se extienden a toda una hegemonía patriarcal y masculina de las estructuras de todo el tejido social. Así, por ejemplo, respecto de la actividad económica y profesional de los artistas, el perfil del/a artista que logra vivir solamente de su actividad artística tiene un perfil de hombre, que vive en pareja y sin hijos, además de tener una edad entre 30-50 años (Pérez y López-Aparicio, 2018: 18). A este respecto y desde una posición sexual de mujer, una de las más destacadas artistas del siglo XX, Marina Abramovic contó en una entrevista concedida al diario alemán *Der Tagesspiegel* en noviembre de 2016: “Aborté tres veces porque estaba convencida de que sería un desastre para mi trabajo. En mi opinión, es por eso que las mujeres en el mundo del arte no son tan exitosas como los hombres. Hay muchas mujeres con talento. ¿Por qué los hombres están tomando posiciones importantes? Sencillamente: amor, familia, hijos: toda mujer no quiere sacrificarse” [\[18\]](#) (Sie Angst, 2016). Esta declaración despertó una importante polémica. Multitud de artistas respondieron

secundando las palabras de Abramovic (Alexander, 2014) [19], pero también, en contra (Artsy Editors, 2016; S MODA, 2016) [20].

A modo de conclusión, los resultados de este estudio han puesto de manifiesto que no existen diferencias significativas en el tratamiento de género entre centros de arte contemporáneo de acuerdo al rango de estos (principales o periféricos), sino que la perpetuación de las estructuras hegemónicas patriarcales se hacen extensivas a todo el campo del arte. Esta situación exige una transversalidad del género o *mainstreaming* (Alfama y Alonso, 2015; Alfama, Cruells y De la Fuente, 2015) que no focaliza el problema de la desigual de género en la inclusión/discriminación de las mujeres, sino en abordar en su conjunto las relaciones de género, de responsabilidad y de poder que se ordenan en las estructuras sociales (Instituto de la Mujer, 1999).

[1] La Ley Orgánica 3/2007 incluye una disposición específica dirigida a la promoción de “la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública (apartado 2c del artículo 26)”.

[2] “La muestra contempla 21 espacios expositivos de toda la geografía española, con la excepción de Aragón, Cantabria, Castilla La Mancha y La Rioja, que no cuentan con museos de referencia (Ballesteros, 2016: 579)”, y comprende los casos del CAAC de Sevilla y del CAC de Málaga, para la región de Andalucía, y del MNCARS para la Comunidad de Madrid, por ejemplo.

[3] Página web oficial del Centro José Guerrero: <http://www.centroguerrero.es/> [Fecha de consulta: 05/02/2019].

[4] Página web oficial de La Madraza: <https://lamadraza.ugr.es/> [Fecha de consulta: 05/02/2019].

[5] Página web oficial de Tabacalera. Promoción del Arte: <https://www.promociondelarte.com/tabacalera/index.php> [Fecha de consulta: 05/02/2019].

[6] Página web oficial del CA2M: <http://ca2m.org/es/> [Fecha de consulta: 05/02/2019].

[7] Este es el caso de las memorias anuales de actividades del Centro José Guerrero, que incluye información cuantitativa acerca de número, género y procedencia del público visitante de la exposición.

[8] Este es el caso de los cuatro centros de arte de la muestra. Así, por ejemplo, el histórico de exposiciones del CA2M recoge las exposiciones pasadas y otras actividades desde el año 2008, en que fue inaugurado, hasta la actualidad. Y el histórico de exposiciones del Centro José Guerrero comprende las exposiciones pasadas desde el año 2001 hasta la actualidad. Este último centro, además, también publica en abierto los documentos digitales de memoria anual de actividades. Sin embargo, respecto de estas memorias anuales de actividades, los únicos documentos que se han podido consultar han sido las que corresponden a los años 2016, 2015 y 2014, dado que son las memorias que se han encontrado disponibles en la web para su consulta.

[9] Dos de los cuatro centros de arte contemporáneo de la muestra son sede de colección de obras de arte. Es el caso del Centro José Guerrero (Granada), que alberga la colección del centro. Y del caso del CA2M, que alberga la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid y, desde el año 2013, también el depósito de la Colección de la Fundación ARCO.

[10] Según ya se indicaba en párrafos anteriores, la documentación digital utilizada como fuente de información para este trabajo procede del histórico de exposiciones y de

la memoria anual de actividades de los cuatro centros de arte contemporáneo de la muestra del estudio.

[11] Por ejemplo, cuando se menciona al artista Luceberg en el listado de artistas participantes de la exposición colectiva “Colección XIII. Hacia un nuevo museo de arte contemporáneo”, en el histórico de exposiciones temporales del CA2M para el año 2016.

<http://ca2m.org/es/historico/item/2491-coleccion-xiii-hacia-un-nuevo-museo-de-arte-contemporaneo> [Fecha de consulta: 06/02/2019]. “Lucebert” es seudónimo de Lubertus Jacobus Swaanswijk (1924-1994), que fue un pintor holandés perteneciente al grupo CoBrA.

[12] La Ley de Igualdad 3/2007 establece que los niveles de paridad deben oscilar entre el 40% y 60% entre mujeres y hombres.

[13] En Ballesteros (2016), los resultados para el promedio de obras producidas por mujeres (españolas y extranjeras) en las colecciones permanentes son del 18,8 % de mujeres (p. 583). En Nualart (2018), los resultados del porcentaje de género para exposiciones temporales de arte contemporáneo en el MNCARS fueron del 22% de mujeres y del 71% de hombres para el periodo entre el año 2000 y 2016 (Ídem. p.2).

[14] En Ballesteros (2016), los resultados para exposiciones individuales fueron del 23,5 % de mujeres para el periodo 2006-2011 (Ídem. p. 584). En Nualart (2018), los resultados para exposiciones individuales fueron del 30% de mujeres y del 70% de hombres (Ídem. p. 4).

[15] Nualart (2018) estableció cuatro horquillas diferentes de valor para el análisis en detalle de las exposiciones colectivas del MNCARS. De mayor a menor, estas fueron: 40% o más de artistas mujeres, 30-40% de artistas mujeres, 20-29% de artistas mujeres y menos del 20% de artistas mujeres (Ídem. p. 6).

[16] Según la distribución de exposiciones colectivas por los cuatro casos de la muestra, los resultados han sido: para resultados de paridad del 40-60%, 3 exposiciones del Centro José Guerrero, 1 exposición de La Madraza, 8 exposiciones del CA2M y 2 exposiciones de Tabacalera. Promoción del Arte; para resultados entre 21-39% y 61-79%, 3 exposiciones del Centro José Guerrero, 5 exposiciones del CA2M y 5 exposiciones de Tabacalera. Promoción del Arte; para resultados inferiores al 20% y superiores al 80%, 2 exposiciones del Centro José Guerrero y 2 exposiciones de Tabacalera. Promoción del Arte (gráficos 5 y 6).

[17] Los resultados de investigación en Nualart (2018) según exposiciones colectivas del MNCARS fueron: más del 44% de las exposiciones colectivas tuvieron una participación inferior al 20% y tan solo el 14% de las exposiciones colectivas tuvieron una participación de mujeres superior al 40% (Ídem, p. 6).

[18] Traducido del original en alemán al español por la autora.

[19] Tracy Emin declaró en el diario *The Independent*: “No creo que esté haciendo trabajo [si fuera madre]. Hubiera sido 100 por ciento madre o 100 por ciento artista. No soy inusual y no compromiso. Tener hijos y ser madre... Sería un compromiso ser artista al mismo tiempo’. Aunque admite que es posible ser artista y madre, Emin dice que la situación es mucho más fácil para sus homólogos masculinos (Alexander, 2014)”. Traducido del original en inglés al español.

[20] La artista Hein Kho, por su parte, quiso responder a Abramovic publicando una imagen sobre cómo concilia su actividad artística y la lactancia de sus dos mellizos (S MODA, 2016). En la imagen, Hein Kho aparece sentada sobre la cama, con el torso desnudo y rodeada de cojines; sobre cojines y a cada costado de su cuerpo, los mellizos reposan mientras toman el pecho; mientras, ella tiene colocado su aparato de ordenador sobre otro de los cojines y teclea. Verdaderamente,

la situación que se representa en la imagen puede ser práctica y eficiente, pero la situación que se observa no parece cómoda ni conciliadora.

El museo extendido: ampliaciones y descentralizaciones para un concepto de museo en metamorfosis (1989-2018).

En el discurso museológico actual nos referimos a una noción de *museo extendido* como uno de los efectos de la intensa transformación a la que se encuentra sometida la institución museística desde la última década del siglo XX; una mutación que se ha vuelto acelerada en los últimos años a consecuencia de su adaptación a las expectativas del usuario del presente, que le ha conducido a ser una entidad cultural en fase de *metamorfosis* y extensión constante^[1].

En este sentido, siempre partiendo de su compromiso de salvaguarda y difusión del patrimonio cultural, el museo ha sido capaz de asumir una amplia multifuncionalidad, ofrecer acceso al conocimiento y fomentar la experiencia cultural, la reflexión y el intercambio. En consecuencia, el museo ha llegado a situarse en una posición preponderante entre las entidades culturales de carácter público, demostrando su capacidad generadora de recursos de rentabilidad sociocultural y con ello el hecho de ser un potencial agente del desarrollo territorial. Esta transformación del museo vino acompañada de

nuevas infraestructuras arquitectónicas y museográficas en las que se potenció su carácter extensible, un aspecto que se manifiesta igualmente en otros ámbitos, como puede ser en la profunda transformación en su dimensión digital o en el dinamismo de su oferta de programación cultural.

Las modificaciones del museo actual responden a los efectos de la sociedad de la globalización y de la comunicación, a la que este no es ajeno y de la que forma parte; una sociedad en la que se produce una normalización del acceso a la información bajo la intensificación del uso de las nuevas tecnologías y se incrementa la expectativa de disfrute del ocio cultural y la adquisición de conocimientos, siendo estos unos de los objetivos a los que el museo tiene que dar respuesta. Podemos afirmar que en esta situación de cambio beneficioso para el museo, este se ha transformado desde una triple perspectiva: conceptual, formal y funcionalmente. En este sentido, sus responsables y gestores han abordado estrategias de reconceptualización de la institución museística, impulsando que se modificaran sus sedes hasta llegar a ocupar edificios emblemáticos en la ciudad, cargados de las mayores dosis de creatividad arquitectónica del momento; igualmente, han favorecido la adquisición de prácticas, métodos y técnicas innovadoras para ofrecer servicios de calidad y contenidos acordes con la diversidad de sus usuarios.

Este efecto extensible es resultado de la capacidad de cambio del museo, lo que se advierte en múltiples facetas de la condición museística contemporánea: por una parte, el museo es partícipe del fenómeno de las ampliaciones que responde a estrategias de desarrollo institucional fomentadas por la museología del presente, en las que se reformula al contenedor arquitectónico y se apuesta por la diversificación de sedes; por otro lado, el museo extiende su campo de actuación hacia temáticas redefinidas y dirige sus discursos museísticos mediante una comunicación multidireccional en la que interviene una variedad de perfiles de usuarios cada vez más

extensos; por último, el museo actual añade una dimensión extraordinaria a su institución a través de su condición digital. En estas circunstancias, en las que el museo crece en infinidad de perspectivas y altera el concepto de museo estático para ofrecer uno mucho más sugestivo, dinámico y atractivo, nos referiremos aquí específicamente a los efectos del fenómeno de las ampliaciones de las sedes museísticas en el marco de la *metamorfosis* de la institución, señalando algunas de las actuaciones más representativas de la transformación de la sede del museo y sus delegaciones.

Desde el último tercio del siglo XX, el museo ha ido adquiriendo una nueva visibilidad y significado social, debido en gran parte al impacto de su sede en el espacio urbano, fundamentalmente gracias a las intervenciones de ampliación de los museos históricos preexistentes, que han reforzado su proyección en la sociedad a partir de intervenciones de modificación de su presencia. Estas actuaciones se han fundamentado en conceder nuevas instalaciones museísticas bajo un criterio de adaptación a la modernidad y a la expectativa de los usuarios, tanto formal como funcional y simbólicamente, proyectándose en respuesta a necesidades museológicas diversas, como es el acrecentamiento de las colecciones y la incorporación de recursos para su conservación, la zonificación especializada de espacios, la necesidad de mayor superficie para uso público e interno, el uso social del museo y la recepción de un público creciente. A ello se añaden en la actualidad, los retos de la accesibilidad a las instituciones culturales, la sostenibilidad en las infraestructuras museísticas y el perfeccionamiento de los medios para la gestión de la institución museística.

No obstante, cabe señalar con firmeza que no han sido solamente motivaciones de carácter museológico las que han impulsado a estas acciones de cambio en las sedes del museo, si no que a ellas han de unirse los componentes derivados de las líneas estratégicas de la política cultural, tanto

nacional como de la diplomacia en el ámbito de la política exterior, diseñadas desde el convencimiento de la relevancia que adquiere invertir en el refuerzo del museo, por las consecuencias del significado identitario asociado y por su condición de ser un potencial factor de desarrollo socioeconómico y de relaciones internacionales a través del patrimonio cultural. De este modo, puede considerarse que han confluído dos factores en la progresiva evolución del museo en los últimos años que han favorecido el impulso a la renovación de las sedes de estas instituciones. Por una parte, el carácter polifacético del museo en su funcionalidad y en su oferta cultural y, por otra, la condición de ser portador de recursos de desarrollo sociocultural, turístico y económico para un ámbito territorial de límites geográficos inestimables. En este contexto, una de las fórmulas de perfeccionamiento del museo han sido las distintas modalidades de ampliación: a partir de anexos de los edificios históricos, transformando la arquitectura del museo con nuevos volúmenes; por el crecimiento en campus, en el que se destinan al museo varios edificios cercanos; o a través de la descentralización de la institución, generando una red fragmentada de subsedes dependientes que se extienden en ámbitos nacionales, internacionales e intercontinentales. Karsten Schubert se refirió a la explosión de intervenciones arquitectónicas museísticas de creación de nuevos edificios para museos o de ampliación de los preexistentes desde la década de 1990, como actuaciones guiadas por motivaciones extra-culturales:

No pasa una semana sin que en algún lugar del planeta se anuncie un importante nuevo proyecto constructivo o de ampliación. Nunca se habían edificado ni expandido tantos museos como ahora. La mayor parte de esas nuevas instituciones están dedicadas al arte moderno y contemporáneo, y muchas de ellas juegan un importante papel en programas de renovación urbana que obedecen a motivaciones políticas. (Schubert, 2007: 107)

Hemos de entender que el origen de la extensión museística actual parte de las necesidades del museo en su condición de *museo insaciable* (Bolaños, 2008: 26-34) fruto de las prácticas desarrolladas a partir de la tendencia cultural de la posmodernidad, que concedía especial papel a los valores estéticos, a las artes y a la cultura visual y que potenció el ámbito museístico para englobar estos aspectos. En este contexto, y al igual que sucedía con otras disciplinas sociológicas e históricas, la perspectiva de autocrítica que impuso la *museología crítica* o la museología reflexiva, planteó la renovación de los discursos expositivos e introdujo el replanteamiento de la autoridad del emisor museístico, de tal modo que los enfoques pasaron a ser participativos, abiertos, plantearon interrogantes y solicitaron respuestas públicas (Lorente, 2015: 111-120). Por su parte, el edificio del museo acompañó a esta reformulación del concepto museístico, con un contenedor acorde con la nueva función del museo, actualizando su entidad arquitectónica hasta llegar a ser un hito con trascendente presencia en el entramado urbano, en donde generó nuevos distritos culturales, aumentó sus espacios y permitió el disfrute y la experiencia positiva de sus públicos. Buena parte de las ampliaciones de museos realizadas en los últimos años pretenden ofrecer edificios abiertos a la pluralidad de usuarios, proyectados desde los criterios de la sostenibilidad, la accesibilidad y la multifuncionalidad.

Estas actuaciones se han realizado apoyándose en una planificación museística rigurosa y técnica que ha emergido de nuevo una vez superada una etapa en la que no era evidente esta planificación de las intervenciones en la arquitectura museística y sus resultados ofrecían carencias para el edificio. El cambio del siglo XX al XXI comenzó demostrando que estas actuaciones debían realizarse desde la previa reflexión museológica, tal y como se habían planteado desde los inicios del siglo XX, especialmente en el periodo internacional de entreguerras (Perret, 1929: 225-235; Verne,

1930: 5-13; Hautecoeur, 1933: 5-29) con el importante hito que supuso la Conferencia Internacional de Museos de 1934 de la Oficina Internacional de Museos celebrada en Madrid, acción en la que se fragua la planificación museística de necesidades arquitectónicas como cuestión esencial para la proyección del edificio del museo y sus instalaciones museográficas. Esta planificación de la programación museística del edificio se defendió en los años siguientes (Coleman, 1950) y solo ocasionalmente años más tarde (Lehmbruck, 1974: 129-267; Baztán, 1997) aunque conseguirá reforzarse a comienzo del siglo XXI para derivar en la práctica más actual, en la que se abordan las actuaciones de programación en complejos procesos de planificación museística, elaborados por personal de conservación y gestión de museos, junto con los responsables de la titularidad de estas instituciones y el equipo arquitectónico adjudicatario de la redacción del proyecto (Cageao, 2010: 34-47) para obtener sedes modernizadas bajo los criterios de calidad funcional y técnica. Ello ha generado un rico panorama contemporáneo de infraestructuras culturales museísticas, conformado a través de diversidad de tendencias arquitectónicas en las que prima la experimentación y la creatividad formal para un edificio que ha de servir a la funcionalidad museística actual, en un panorama en el que el contenedor del museo se proyecta bajo formas del deconstructivismo, el organicismo, lo topográfico, lo morfológico o las nuevas poéticas de lo invisible, lo preponderante, lo sostenible, etc. (Giebelhausen, 2003; Montaner, 2003; von Naredi-Rainer, 2004; Muñoz: 2007; Jodidio, 2010; van Uffelen, 2010; Self, 2014).



Pirámide del Louvre, exterior (foto Alicia Herrero)	Fachada del Centro Pompidou con publicidad de su centro en Metz (foto Alicia Herrero)
--	---

Cabe suponer que el punto de partida de este periodo de riqueza arquitectónica museística inicia bajo la influencia del Grand Louvre (1981-1993), proyecto museístico que supuso la mayor reformulación estratégica de un museo hasta el momento, formulado a través de la transformación arquitectónica y de imagen de la institución. A partir de entonces, se programan proyectos de extensión desde finales de la década de 1980 en los más destacados museos, como la ampliación de la National Gallery de Londres en la Sainsbury Wing (1991), proyectada por Robert Venturi y Denise Scott Brown bajo un lenguaje posmoderno de reinterpretación del clasicismo de la construcción original; esta ampliación, motivada por la necesidades de exponer las colecciones renacentistas y dotar de mayores espacios de uso público al edificio del museo, que por otra parte, se había ampliado en ocasiones sucesivas desde su construcción, se ejecuta a partir de la donación concedida al estado británico por Lord Sainsbury of Preston Candover, del mismo modo que ya sucedía en Reino Unido desde inicios del siglo XX cuando se potencia la participación de la sociedad civil en el desarrollo de los museos. Otro ejemplo de ampliación de un edificio representativo fue la extensión del edificio del Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright, que desde comienzos de la década de 1980 resultó insuficiente para albergar las colecciones. Esta ampliación fue proyectada por Gwathmey Siegel and Associates Architects (1992) creando un nuevo inmueble a modo de telón de fondo para la obra calificada por ellos mismos como un edificio moderno de arquitectura pura proyectada como un *no-museo*, al que aportaron espacios administrativos y cuarto nuevas galerías rectilíneas que desembocan en la espiral de la rotonda con una pauta de circulación ininterrumpida, en consonancia con el espíritu del edificio original. Se trata de una ampliación con precedente histórico no ejecutado, planteado por el propio

autor de la obra original; los autores del proyecto siguieron los objetivos que plasmó Wright (1949-1952) en una propuesta de ampliación, de tal modo que el edificio del Guggenheim fue diseñado con la intencionalidad de ser extendido (Gwathmey, Siegel, 1993: 48-53). Otro de los proyectos de la década de los 90, aunque inaugurado con las celebraciones del milenio, fue la adecuación del British Museum (2000) por Foster, un museo que recibía aglomeraciones de público y presentaba una importante deficiencia en las relaciones espaciales, de tal modo que entre 1994 y 1998 Foster proyectó la renovación de las circulaciones y dotación de nuevos usos para The Great Court; este espacio central albergó a la British Library hasta 1998 pero, habiendo sido en origen proyectado por Smirke como espacio abierto, la intencionalidad fue reordenar los usos del museo y generar un nuevo núcleo de socialización bajo una nueva cúpula proyectada al modo de las actuaciones arquitectónicas de *cristal palaces* (Foster, Sudjic, Deyan, De Grey, 2001). Otro museo inaugurado entonces fue la Tate Modern (2000), planificada museísticamente por Nicholas Serota y su equipo en 1992 como una propuesta de descentralización de la obra contemporánea de la Tate Gallery en una zona de la ciudad de Londres a recuperar; este museo se ha considerado el proyecto museístico más relevante de Europa desde la creación del Centro Pompidou; su instalación en Bankside Power Station, de antiguo uso industrial adaptado a la funcionalidad museística y a las condiciones de exposición del arte contemporáneo por Herzog y De Meuron, supuso un revitalizador de la ciudad en sus primeros años de apertura, dada la capacidad de atracción de su contenedor y el acercamiento al arte contemporáneo que proponía la institución en su nueva sede descentralizada (Mote, 2000).

Con la llegada del año 2000 se constata un enriquecimiento del panorama museístico con sedes arquitectónicas proyectadas a partir de los valores de la arquitectura en la era de la globalización en la que prima la experimentación formal y la majestuosidad del edificio del museo. Esto ocurrió tanto en

proyectos de nueva planta como en ampliaciones anexas o descentralizaciones que mostraron que el edificio del museo necesitaba adaptarse a los cambios de la institución con proyectos en los que se potencia la capacidad innovadora del edificio museístico con nuevos contenedores que buscan ser sostenibles, estar ejecutados con materiales perdurables, ofrecer una distribución espacial equilibrada y un diseño de líneas limpias, básicas y libres. Es en este contexto del progreso de las telecomunicaciones y la inmediatez en la transmisión de la información, la apariencia de cercanía entre territorios y personas por el transporte de gran velocidad, la inversión capitalista desmedida, el discurso mediático extendido o el apogeo del turismo cultural, en el que emerge una proyección arquitectónica contemporánea clasificada por Kenneth Frampton en función de seis caracterizadores referidos a la topografía, la morfología, la sostenibilidad, la materialidad, el hábitat y la forma cívica, aspectos no excluyentes entre ellos y que venían gestándose ya desde el último tercio del siglo XX (Frampton, 2007: 349-394). En el campo museístico se abrirán entonces nuevas sedes y ampliaciones para museos de gran relevancia que carecían de infraestructuras adecuadas para garantizar el servicio de calidad a sus usuarios, con actuaciones de ampliación de gran escala como la del Museo de Arte Moderno de Nueva York (2004) proyectada para la celebración del 75 aniversario del museo y realizada tras una fase de reflexión con conversaciones entre artistas, conservadores, escritores, arquitectos y otros profesionales vinculados con el mundo de la cultura que debatieron desde el punto de vista crítico acerca de las posibilidades de la futura institución (Elderfield, 1998) y la celebración de un concurso de ideas en consecuencia, en el que participan entre otros arquitectos Herzog y De Meuron, Steven Holl, Tojo Ido, Koolhaas, Taniguchi, Tschumi, Viñoly, Williams y Tsien. Obtiene la adjudicación Taniguchi con un proyecto por el que el museo crece en una superficie de 25.000 m². En estos momentos se planifican en España ampliaciones necesarias para

museos como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía que se situó en el plano de los concursos internacionales de ampliación museística y reformulación urbana. Su director entonces, José Guirao, presentó los objetivos de la ampliación manifestando la intención de adaptación del museo a las nuevas demandas funcionales y expectativas del público al que el museo no lograba satisfacer en la situación anterior:

Los retos de esta ampliación han consistido básicamente en proyectar un nuevo espacio que responda a las necesidades espaciales, funcionales y de uso que demandaba un ritmo presente, con voluntad de vislumbrar un futuro rico en presentaciones y proyectos artísticos cuyos primeros y últimos destinatarios son los ciudadanos que quieren conocer, disfrutar y valorarlas creaciones artísticas de una contemporaneidad de la que son testigos y protagonistas (Guirao, 1999: 12)

La ampliación proyectada por Jean Nouvel cuyo incremento de superficie fue de cerca de 16.000m², pretendió crear un juego ambiguo de volúmenes entre el exterior y el interior por medio de grandes superficies que se reflejaran y distorsionasen la percepción de los límites espaciales, con la intención de insertarse en el entorno urbano. Por otro lado, fue este también el momento de la apertura del nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas proyectado por Bernard Tschumi (2007), tras un largo proceso de planteamientos y convocatorias de concursos públicos, iniciado en los años 70. Finaliza entonces la ejecución de la ampliación del Museo del Prado de Rafael Moneo, que logró la modernización de una de las principales pinacotecas del mundo tras un complejo proceso de adjudicación, redacción y ejecución (Moleón, 2011).



Ampliación del Museo del Prado, exterior (foto Alicia Herrero)




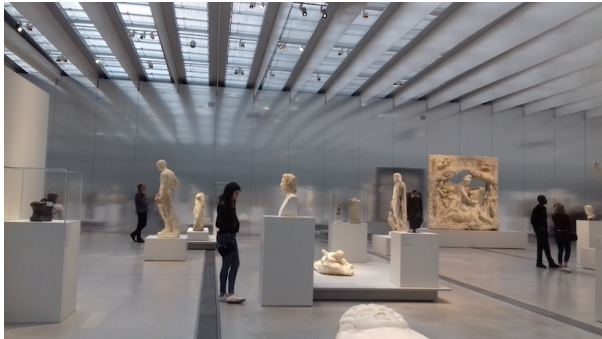
Ampliación del Museo del Prado, interior (foto Alicia Herrero)

Por otro lado, se sitúan en este momento propuestas de lenguaje posmoderno basado en la transparencia y la indefinición de la percepción de los límites espaciales, como la extensión en el Glass Pavilion del Museo de Arte de Toledo en Ohio (2006) diseñado por los japoneses SAANA o la ampliación anexa la Galería de Arte de Ontario (2008) en Canadá proyectada por Frank Gehry; y proyectos personalistas como la extensión del Museo Hans Arp en Bonn (2007) de Richard Meier que transforma la estación de Rolandseck en el inicio de una galería para la exposición de arte que se muestra en crecimiento por el espacio circundante de montaña, conservando la colección de Hans Arp y de su esposa Sophie Täuber-Arp; o por otra parte, el Museo de Arte de Denver (2006) proyectado por Daniel Libeskind siguiendo la línea del deconstructivismo sobredimensionado.

En una etapa más reciente, se realizan innumerables actuaciones de extensión que convierten al panorama museístico en un caleidoscopio lleno de nuevas formulaciones constantes; destacan las ampliaciones de Renzo Piano para museos como el Isabella Stewart Gardner de Boston (2011), el pabellón de extensión del Kimbell Art Museum en Fort Worth (2013) frente a la obra de Louis I. Kahn o la nueva sede del Whitney Museum of American Art de Nueva York (2015) que libera a la sede brutalista de Breuer, segunda sede del museo creado en 1931, encargado por necesidades de superficie y con el objetivo de trasladar al museo a un edificio de mayor dimensión en el

Meatpacking District de Nueva York, concebido como una arquitectura de elevada presencia y volumen que ha pretendido cumplir con la expectativa de albergar sus colecciones en crecimiento, aumentar la superficie de exposición y la actividad pública del museo (Gómez, 2018). En este periodo siguen extendiéndose museos que han ido obteniendo ampliaciones a lo largo de su trayectoria, como el de Bellas Artes de Boston (2011) con una ampliación diseñada por Foster para acoger el arte contemporáneo y actividad sociocultural de la institución o el Museo de Arte de Cleveland (2012) ampliado por el uruguayo Rafael Viñoly. Entrada la centuria, los museos británicos ofrecen un buen número de actuaciones de ampliación como la nueva sede anexa del British Museum en el World Conservation and Exhibitions Center (2012) para el tratamiento y conservación de las colecciones y salas de exposición temporales, que fue proyectado por los arquitectos Rogers Stirk Harbour + Partners (RSHP) bajo criterios de sostenibilidad en la construcción y eficiencia energética; la ampliación del Ashmolean Museum de Oxford (2009) por Rich Mather, la extensión de la sede del Museo de Historia Natural de Londres en el Darwin Centre (2009) de Moller; el crecimiento de la Tate Modern (2012) por los mismos autores de la reconversión del edificio industrial de Bankside y, entre otras actuaciones, el cambio de sede del Museo del Diseño (2016) que sustituyó su edificio de Southwark para trasladarse a Kensington High Street, en una operación de aumento de su actividad pública en otro ámbito de la ciudad, escogiendo una construcción previa de los años 60 que había sido la antigua sede del Commonwealth Institute. En Alemania se amplió el Museo de Moritzburg de Halle (2008) por los arquitectos Nieto y Sobejano o el Städel Museum de Frankfurt (2015), proyectado de modo sugestivo por Schneider y Schumacher. En Holanda destaca la ampliación del Stedelijk Museum de Amsterdam (2013) del estudio de Benthem Crouwel, la intervención de renovación del Rijksmuseum (2013) por los españoles Antonio Cruz y Antonio Ortiz, o la nueva ampliación del Museo Van Gogh (2011) de Hans van Heeswijk. En España se han ampliado en años recientes los

museos Pablo Serrano de Zaragoza (2011) con proyecto de José Manuel Pérez Latorre, el Museo Arqueológico de Córdoba (2011) por el equipo de arquitectos IDOM, el Museo de San Telmo de San Sebastián (2011) por Nieto y Sobejano, y se ha remodelado y ampliado el Museo Arqueológico Nacional (2013), bajo proyecto de Juan Pablo Rodríguez Frade, quien ha dotado también de condiciones museográficas a una sede más amplia y representativa para el Museo de Málaga en el palacio de la Aduana (2017).

	
<p>Louvre Lens, exterior (foto Alicia Herrero)</p>	<p>Louvre Lens, interior (foto Alicia Herrero)</p>

Por otro lado, una de las fórmulas de extensión y reconceptualización institucional del museo contemporáneo es la diversificación de sedes en una red dependiente del museo matriz. Las descentralizaciones son una tendencia actual heterogénea en la que se pueden distinguir subcategorías en su concepción y gestión museística, entre ellas destacan las subsedes expositivas dependientes como el Pompidou Metz con diseño de Shigeru Ban y Jean de Gastines (2008), la sede del Louvre Lens (2012) de diseño del equipo japonés SANAA o las subsedes del Museo del Hermitage tanto en Rusia, en Kazan (2005) y en Vyborg (2010), como en el extranjero con su sede de Amsterdam (2009) y centro de estudios en Italia; otra subcategoría son las subsedes museísticas vinculadas, como las diferentes sedes de la Tate Gallery que fue una institución pública pionera en este aspecto, con las subsedes de Liverpool (1988) y de St. Ives (1993) y la Tate Modern (2000); por otro lado, las sedes dependientes por cesión de uso de nombre y control de actividad museística como el Guggenheim Bilbao

(1997); las sedes expositivas temporales como el Pompidou Málaga (2015), proyectado con carácter provisional de duración de cinco años y concepción experimental; las descentralizaciones creadas por préstamos de larga duración, como el Museo Rodin de Salvador de Bahía (2009) que expone obras cedidas por el Museo Rodin de París en un centro de creación y arte contemporáneo de Brasil; y de modo particular el caso del Louvre Abu Dhabi (2017), gestionado por la Agencia Internacional de Museos de Francia y proyectado por Jean Nouvel por adjudicación directa que, no siendo una descentralización al uso, supone la creación de un museo por colaboración intergubernamental entre Francia y Emiratos Árabes Unidos. Fue planteado en 2007 como museo de carácter universal que contribuya al diálogo entre Oriente y Occidente, la comprensión mutua y la amistad entre los dos países y con este fin se basa en el patrimonio y la identidad del Louvre, institución de referencia internacional que descentraliza la experiencia museística, el uso del nombre, la programación y el asesoramiento, así como el apoyo para la formación de su colección en la que participan trece instituciones de Francia.

Considerando este panorama, una observación de los museos extendidos permite realizar un análisis compositivo de las nuevas configuraciones arquitectónicas que adquieren las sedes museísticas, en el que se detectan diálogos figurados entre las construcciones original y contemporánea a modo de una conversación entre los autores de los proyectos trasladada en el tiempo, en la que intervienen distintos agentes sobre la sede de una misma institución en diferentes contextos y tiempos históricos, contribuyendo así de modo relevante a fortalecer el proceso de reformulación museística a lo largo de la trayectoria del museo. Esta idea de diálogo puede ofrecerse desde el tono equilibrado y respetuoso o bien demostrar la preponderancia de la obra actual sobre la antigua.

El equilibrio entre los lenguajes arquitectónicos se advierte

en múltiples ampliaciones museísticas entre las que pueden destacarse la ampliación del Museo Van Gogh de Ámsterdam (1999) por Kurokawa como extensión del edificio que había sido la última obra del arquitecto holandés Gerrit Rietveld diseñada en 1963, siguiendo la inspiración estética de DeStijl a la que la obra de los 90 le aplica un juego de contrarios en la construcción generar un edificio de líneas curvas de apariencia inestable que se contrapone a la tipología prismática del edificio original, lo que provoca una tensión y una simbiosis mismo tiempo entre los dos edificios. Por otro lado, la obra de Zaha Hadid para el Ordbruggaard Museum (2005) conforma igualmente un diálogo de contrastes constructivos y simbólicos a partir de un estudio de la interrelación entre la arquitectura y el entorno en el que se encuentra, de modo que el nuevo edificio se inserta en el paisaje, basado en su interpretación del espacio circundante y en el tipo de relación que se produce con el edificio original; otro ejemplo relevante es el juego de luces y materiales contrastados que planteó la ampliación del Museo Nelson Atkins de Kansas City (2007), proyectada por Steven Holl basándose en sus estudios de la luz sobre el espacio arquitectónico de modo que el arquitecto propone un diálogo de contrastes entre la sede histórica y la nueva a través de la contraposición entre la opacidad del edificio original y la transparencia de la arquitectura moderna, el carácter único de la sede antigua y la multiplicidad del edificio de ampliación y el juego de contrastes entre conceptos como lo definido o limitado y la indefinición o la falta de límites, la hermeticidad y la interrelación entre el exterior y el interior, la circulación dirigida y la circulación libre (Holl, 2003: 408). En nuestro país, la sede del Museo del Prado permite ver cómo la arquitectura dieciochesca de Juan de Villanueva, tras varias intervenciones menores, pasó a ser extendida y reinterpretada por el diseño de Rafael Moneo desde una intención de conversación respetuosa con la obra neoclásica a partir de las propuestas de la posmodernidad.

Estos ejemplos responden a una casuística muy repetida en la construcción de extensiones de museos que podemos señalar que tuvo como origen la inspiración en el diálogo que generó la obra de Pei para la National Gallery de Washington (1978) contrapuesta a la construcción original de John Russell Pope, de estilo Beaux Arts tardío; esta ampliación contribuyó al cambio institucional a través de la incorporación de una nueva arquitectura que se proyecta desde el respeto por la sede histórica con la que dialoga bajo nuevos lenguajes proyectados para nuevos usos. Por otra parte, se han desarrollado extensiones que evocan el contenido e identidad de la colección como puede ser la nueva sede del Museo de la Acrópolis de Atenas que modifica la orientación de su planta para estar en la misma posición que el Partenón, en actitud de subordinación conceptual a la primacía de la obra clásica; o el caso de la cúpula de Foster en el British Museum, inspiradora de los valores de núcleo integrador de colecciones multiculturales, o bien las referencias al resurgimiento cultural sobre el pasado industrial evocado por la construcción de la torre denominada Switch House de la nueva ampliación de la Tate Modern. En este sentido de construcción evocadora destaca la inspiración en la colección que se produce en el proceso de ampliación del Moritzburg Museum de Halle en el que Nieto y Sobejano interpretaron las formas pintadas de Lyonel Feininger, o bien la ampliación del Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Arte Brut de Lille (2010), proyectada por Manuelle Gautrand a partir de la inspiración en formas pictóricas que aportan un componente artístico a la construcción arquitectónica (van Uffelen, 2010: 212-213). Otro ejemplo sería la extensión del Glass Pavilion de SANAA para el Museo de Arte de Toledo que rinde homenaje a la producción industrial de vidrio de esta ciudad desde finales del siglo XIX (Self, 2008:147) sobre el cual se refirió el crítico Simón Marchán Fiz al tratar sobre los valores simbólicos transmitidos por el efecto traslúcido de la arquitectura del vidrio, haciendo referencia a algunos de los museos contruidos con esta tendencia como es el caso del Glass

Pavilion, en los cuales se llegaría a producir que "el cruce entre las sensibilidades miesiana y minimalista, tamizadas en sus transparencias y reflejos, culmine en las cajas mágicas construidas enteramente de vidrio" (Marchán Fiz, 2008: 147).

Un paso más en esta relación de respeto ha sido la que puede calificarse como una mimesis de la sede original en clave contemporánea, que tiene como ejemplo particular la ampliación del Museo Unterlinden de Colmar proyectada por los arquitectos Herzog y De Meuron en la que los edificios que componen el museo comparten materiales, elementos formales y dimensiones, reinterpretados desde el lenguaje del presente con grandes dosis de sometimiento formal a la arquitectura histórica.

No obstante, no todos los diálogos entre las construcciones museísticas ampliadas han sido de respeto, puesto que se han diseñado construcciones para mostrar un carácter dominante sobre la construcción original o la sede histórica con la intención de mostrar el cambio en la identidad institucional del museo o por motivaciones propiamente urbanísticas. Desde un análisis de precedentes, puede señalarse que estas construcciones estarían inspiradas en la influencia de tres hitos fundamentales de la transformación arquitectónica del museo público, como fueron la presencia urbana de la *arquitectura máquina* del Centro Pompidou (1977), el lenguaje irónico y crítico de Stirling aplicado a museos europeos como la Staatsgalerie de Stuttgart (1983) y la influencia de la pirámide del Louvre (1989) proyectada por Pei, como elemento posmoderno de distorsión y foco visible de la ampliación y reformulación integral que supuso el Grand Louvre. Entre estas ampliaciones podemos señalar la obra de Daniel Libeskind para el Royal Museum de Ontario (2007) y el Museo de Historia Militar de Dresde (2011) ambas de enorme impacto visual y preponderancia del volumen sobre las sedes originales, que transforman con intencionalidad rotunda de crítica y enfrentamiento a la sede precedente. Desde el mismo aspecto de juego de contrarios pero en un sentido más cordial puede

situarse la intervención de Benthem Crouwel Architects en la sede del Stedelijkmuseum de Amsterdam (2012) en donde se genera un nuevo acceso público a través de un elemento discordante con la fachada histórica, que reivindica la contemporaneidad de la institución y de su colección, o bien, el efecto simbólico similar que se concede a la ampliación del Museo de la Naturaleza de Canadá de Ottawa (2010) por el estudio de arquitectos KPMB que, siendo el primer museo de Canadá, ha sido ampliado bajo el lenguaje contemporáneo de la evocación de la transparencia y la luz. En España, destaca el carácter dominante de la extensión del antiguo hospital de Sabatini del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que fue completado con un anexo premeditadamente indefinido en su concepción formal por Jean Nouvel, compuesto por tres núcleos y cubierta que trasladan un diálogo entre los dos autores hacia el presente, bajo los mecanismos de la sociedad de la comunicación; otro ejemplo de relevancia en este sentido es la ampliación del Museo Pablo Serrano, sede del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos, proyectada por Pérez Latorre que destaca sobre las construcciones originales de antiguo uso industrial con un volumen de elevadas dimensiones de corte deconstructivista.

En la actualidad, gracias a las altas dosis de creatividad arquitectónica que adquieren los edificios museísticos y su capacidad regeneradora del espacio urbano público, especialmente en los distritos históricos culturales (Layuno, 2016: 129-158) se genera una situación en la que el edificio del museo se convierte en un privilegiado elemento receptor y generador de valores de enriquecimiento a través de los efectos derivados de la cultura y de su rentabilidad social y dimensión económica. En este contexto, podemos señalar que se han realizado ampliaciones de museos con el objetivo de potenciar el papel de estas instituciones en la estrategia de la política cultural de gentrificación urbana o por otro lado, de impulso a localidades en declive. El estudio de Iñaki Arrieta Urtizberea presentó el panorama de confluencia de

motivaciones del turismo y de la gestión museística, que impulsó que se considerase a los museos entre los recursos más relevantes en la política cultural (Arrieta: 2006). Las ampliaciones realizadas bajo la fórmula de la descentralización de los museos del Louvre en la ciudad de Lens o el Pompidou en Metz o la descentralización del Hermitage, responden a planteamientos de desarrollo turístico y económico a través del impacto de la infraestructura museística en el entorno. Obviamente el modelo tomado como referencia, con la distancia impuesta por la diferencia entre la titularidad pública o privada de estas instituciones, es el caso del Guggenheim de Bilbao, en el que convergieron intereses económicos y culturales en su concepción como institución museística de origen americano en el País Vasco.

En la actualidad este fenómeno se encuentra en ascenso, no obstante con respecto al momento del cambio de siglo de elevada efervescencia en la transformación museística, recientemente se ha producido una reducción del ritmo acelerado de las ampliaciones museísticas, afectadas por la falta de recursos por la crisis económica mundial y por las críticas a las dimensiones y magnitudes que han adquirido las actuaciones de extensión del museo desde finales de los 90, pero esto no ha evitado que se sigan realizando, ahora bien bajo los criterios la sostenibilidad en el marco de la institución, lo que ha llevado a una adaptación en la programación de las extensiones de museos para ofrecer soluciones a las necesidades actuales. Se han generalizado los procesos de ampliación anexa de los museos, los cambios de sede y las extensiones por descentralización como estrategia de prolongación del museo superando fronteras e incluso ámbitos continentales. Como ejemplo de la situación más reciente, cabe señalar a inauguración en 2018 del Museo Victoria and Albert Dundee en Escocia, como extensión descentralizada del museo de Londres, cuyo edificio ha sido proyectado por el japonés Kengo Kuma. En nuestro país, dos proyectos que se plantean como objetivos en un futuro cercano

como son la remodelación del Salón de Reinos para el campus museístico del Museo del Prado por Norman Foster y Carlos Rubio, lo que permitirá el incremento de la superficie expositiva y la recuperación del mensaje de la construcción palaciega, al tiempo que reformulará el espacio urbano en el ámbito del paseo del Arte de Madrid generando un nuevo núcleo receptor de público; o la intención de crear una nueva sede descentralizada del Hermitage en la ciudad de Barcelona, con proyecto de Toyoo Ito.

La capacidad de adaptación al cambio del museo como institución sociocultural ha favorecido la creación de un rico fenómeno de ampliaciones y diversificaciones de los museos que aporta valores beneficiosos a la institución, al ritmo que varía su significado conceptual; no han de entenderse por lo tanto las extensiones de los museos como un fin en sí mismo, sino que cabe considerar que este fenómeno facilita y contribuye al progreso museístico y fomenta el acceso a la cultura. No obstante, el panorama actual invita a una reflexión sobre las motivaciones y los efectos de las extensiones museísticas como estrategias de la gestión de los museos y de la política cultural. Tal y como se advierte en el recorrido trazado, es evidente el apoyo público a las instituciones del ocio cultural, a las que se considera productos culturales rentables para la recuperación y creación de distritos culturales, en los que se aplican fórmulas del marketing urbano (Precedo, Orosa, Míguez, 2010: 5-27). En este sentido, adquiere un especial papel la renovación museística y también la creación de museos como productos culturales empleados en estrategias de competitividad entre metrópolis cuyos distritos de la cultura se potencian para superar los estándares de calidad paulatinamente. En relación con ello y como conclusión a modo de nota de atención desde el ámbito museológico, cabe expresar que sería un gran riesgo para la institución museística que las extensiones de los museos se justificasen meramente bajo criterios de intencionalidad política, cuyo objeto sea tanto la obtención de méritos

culturales aplicables a su actividad, la generación de relaciones de apoyo a partir de los valores de la institución museística, o bien una inversión financiera recuperable, que se funda simplemente en la consideración del museo histórico modernizado como atractivo escenario de consumo, en calidad de ser receptor de públicos internacionales al ostentar una posición privilegiada en los canales del turismo de la metrópoli contemporánea.

[1] El interés por los cambios en la concepción museística ocasiona que este sea objeto de debate en diferentes foros, entre ellos, destaca el simposio internacional *Nouvelles tendances de la muséologie* organizado en 2014 por el Comité para la Museología del ICOM, ICOFOM sobre los nuevos cambios en la museología derivados de la importante transformación de los museos, con la intención de presentar los nuevos discursos museísticos y las aplicaciones de estos en la museografía actual y poder avanzar las perspectivas de los enfoques futuros; posteriormente, ICOFOM organizó un simposio internacional sobre la definición de la institución museística del presente, *Definir le musée du XXI siècle*, celebrado en 2017. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisite_s/icofom/images/LIVRE_FINAL_DEFINITION_Icofom_Definition_couv_cahier.pdf. Como precedentes podemos encontrar simposios como *Museum metamorphosis-The adaptable and changing museum*, organizados por la Universidad de Leicester en 2012 y 2013.

Asamblea General Ordinaria

En la reunión anual ordinaria celebrada el 10 de enero de 2019, a las 18.30h en primera convocatoria y a las 19h en segunda convocatoria, en la biblioteca del IAACC Pablo Serrano se han tomado los siguientes acuerdos:

1-Aprobación de las actas de la anterior reunión, disponibles para pública consulta en <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idindice=12> [1]

2-Aprobación del Informe de la Presidenta y de la Tesorera.

3-Deliberación y votación de los premios AACA 2018, en las siguientes categorías:

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística a Natalia Escudero López, por su exposición "Blanco" en la galería A del Arte y las que a lo largo del 2018 ha presentado en otras ciudades del mundo destacadamente Tokio, donde estuvo en una residencia artística del Art Center Ongoing.

-

Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés a Ana Asión Suñer, por su libro *El cambio ya está aquí: 50 películas para entender la Transición española*, publicado por la UOC.

-

Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo a Paco Rallo, por su blog, mailing y demás labores de difusión del arte contemporáneo que de forma tan entusiasta realiza.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo a

Etopia, Centro de Arte y Tecnología, por sus exposiciones y los programas educativos con que las complementan.

-Premio especial ex aequo a las exposiciones y museo de la Escuela Museo de Origami de Zaragoza y a la exposición "Paseando la mirada. Historias ilustradas desde Zaragoza", presentada en La Lonja de Zaragoza entre enero y abril de 2018.

-

Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición a Sergio Abraín por su exposición en la Lonja de Zaragoza, desde octubre a diciembre de 2018.

Y sin otros asuntos que tratar, se levantó la sesión.

Luis Camnitzer: Hospicio de utopías fallidas

¿Hasta qué punto nuestras vidas pueden ser dirigidas por un sistema genérico? La política del capital en la que, desde niños, se nos adoctrina asume la responsabilidad de mandarnos a todos a un fallecer invisible e indigno. Nosotros, los ciudadanos, los urbanitas, los fruteros y granjeros, los que contribuimos con unos mínimos al Estado, acariciamos ilusos la falsa magia del dinero que tantos caprichos promete, obteniendo a cambio de nuestro trabajo un éxtasis tan fugaz como el cruce de miradas entre dos personas que caminan aprisa por la Gran Vía madrileña. Si algo interesante se pudiera extraer del mimado arte actual, eso es *Hospicio de utopías fallidas* de Luis Camnitzer. La estética se rinde, la forma se humilla, los sentidos se aburren y las puertas de una fresca

manera de percibir el arte se nos abren de par en par, al llegar a la tercera planta del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Allí nos recibe Camnitzer, alemán de nacimiento que fue criado en Uruguay, a quien a lo largo de su fructífera trayectoria profesional como crítico de arte, pedagogo, ensayista y comisario (entre otras ocupaciones), le han ido asaltando las cuestiones que más ahondan en las capas de nuestra globalizada sociedad. Gran ponente en temas como política y economía social, neoliberalismo, participación ciudadana y educación inclusiva, destapa con la suma de estos conceptos una obra que gana en contenido y actitud, frente a su forma o atractivo visual.

La exposición que aquí se comenta forma parte de la programación -salto de año- del M.N.C.A. Reina Sofía junto con otras interesantísimas muestras como *Detrás de la puerta, invisible, otra puerta* de Dorothea Tanning (hasta el 7 de enero) o *París pese a todo, Artistas extranjeros 1944-1968* (hasta el 22 de abril).

Cuando uno se tiene que mudar a la ciudad dejando atrás un entorno familiar, tranquilo y saludable como puede ser un pequeño pueblo con su arroyo y pajaritos, experimenta lo que podemos denominar como una “caída al vicio de la saturación”. Las generaciones que cerramos el siglo XX e inauguramos el siglo XXI integramos en nuestra tabla de necesidades debido a la supervivencia aspectos des-humanizadores, que por ende inhiben naturalezas tan consustanciales como el altruismo, la empatía y la cooperación. Estos aspectos rebasan incluso a la propia personalidad de un individuo maduro que puede ver su estilo conductual transformado en aquello que la sociedad de masas le exige, quedando en ocasiones como un subproducto cultural con funcionalidad preprogramada. La amabilidad por la que un día él destacó, es ahora reprimida cuando presencia un robo o le saludan con mero interés comercial, en lugar de por una inclinación hacia su persona. Acostumbrado a correr en amplitud y respirar aire que no provenga de la axila de la

señora de al lado en el semáforo, con las marismas humanas de las grandes avenidas nuestro protagonista se siente pequeño e infravalorado. Acabamos por no ser nadie.

Con esta mortal cosificación de una persona cual materia vendible del mercado en una sociedad capitalizada, veremos aplicados los antecedentes de este y los anteriores temas en una muestra expositiva de tintes políticos que rinde homenaje a la extensa carrera de un curtido artista, que no por ello se siente mejor que ningún otro que acabe de empezar.

Con piezas como *Lección de historia del arte, lección nº 1* (2000, instalación audiovisual de diez cuerpos), se nos muestran unas proyecciones en blanco que, por mucho que se oiga que la imagen cambie, continúan sin contenido alguno. En este caso podemos hablar de una burlesca diatriba hacia las clases de historia convencionales donde todo está ya escrito y la intervención crítica del estudiante prácticamente se reduce a 0, o lo que es lo mismo, a memorizar y escupir. Ello nos lleva a reflexionar sobre un programa educativo cuantitativo que agrava la individualidad insistiendo en una motivación basada en la competitividad, en lugar de apostar por una asimilación de contenidos horizontal donde todos nos construyamos entre todos. Estas diáfanas proyecciones ofrecen al espectador un lienzo en blanco en el cual escribir con la pluma de la imaginación su historia, la historia de sus abuelos, las vivencias de su hermana... Verídico sea pues, que hoy en día con los superhéroes, el ideal del empresario exitoso, las clases sociales y las monarquías modernas, se nos vende la imagen de un individuo que puede tener más valor que muchos, y por tanto, nos creemos con la capacidad de llegar por nuestro empeño y esfuerzo individual a tales metas, cuando lo cierto es que ello no es más que una medida controladora más para mantener al pobre débil y al rico fuerte. Camnitzer, de igual modo con las piezas pertenecientes a la serie *Cuaderno de ejercicios* (2011-2017), se reitera no sólo en revelar la falta del papel activo del público para/con la

producción de la obra, sino también la decadente acción ciudadana en barrios gobiernos municipales, precisamente por el desconocimiento en los derechos y la fuerza colectiva del pueblo.

-¿Podemos escribir?

Preguntó con voz temblorosa una pareja de espectadoras al personal de sala. Acto seguido leyeron las indicaciones con las que el artista invitaba a intervenir, y cogieron uno de los lápices que colgaban de la pared contribuyendo a completar la pieza mural.

En la definición del arte de hoy, en la sociedad capitalista, arte y objeto de arte son sinónimos, y no permite ver el arte como una forma de actuar. Solamente lo reduce a una forma de producir. Una forma de producir no va ha transformar a la sociedad, una forma de actuar tiene una posibilidad de hacerlo.

Luis Camnitzer

Para este reivindicativo autor conceptual, el arte tiene y ha de tener una función eminentemente educativa hasta el punto de ser, como él mismo dice, “arte y educación (...) casi la misma cosa”. Las piezas *El aula* (2005), *Insultos* (2009) y *El museo en la escuela* (2009-2018) también son ejemplos de ello. La exposición finaliza con la producción más reciente del artista, de un mensaje esperanzador que nos dejó a todas con una renovada ilusión por hacer de nuestras vidas una experiencia artística más, y de igual nivel que la de un museo con la que disfrutar sin comparaciones ni competiciones.