

Un nuevo libro de Víctor del Río

La Neovanguardia supone uno de los momentos quizás más interesantes durante el pasado siglo XX desde el punto de la teoría del arte. Este viraje, que tuvo lugar en torno a los años sesenta y setenta supone el punto de apoyo sobre el que pivotan los planteamientos y reflexiones teórico-artísticas que conformaron los paradigmas artísticos de los últimos decenios hasta hoy. De esta forma, autores como Guy Debord, Peter Bürguer o Baudrillard pusieron las bases de una nueva forma de entender el arte que tenía lugar en el último tercio del pasado siglo XX, siglo que había albergado el nacimiento de las vanguardias y el horror de dos guerras mundiales.

A pesar de su cercanía en el tiempo, poseemos una cierta distancia desde la cual poder analizar y reflexionar desde un modo más científico y objetivo cuales fueron los principales aspectos que comprenden la neovanguardia. Y será en esta empresa en la que Víctor del Río tome como compañero de viaje a Jeff Wall, fotógrafo y teórico a través del cual recorrerá y analizará los aspectos preeminentes de su obra, desde las primeras prácticas conceptuales hasta la conformación de un lenguaje propio y diferenciable, condicionado por el devenir histórico-artístico que supuso la Neovanguardia.

Víctor del Río posee un amplio bagaje en teoría del arte y fotografía. Así lo atestiguan publicaciones como *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento* (2008) o *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas* (2010) que junto a sus numerosos artículos suponen un sólido soporte desde el cual llevar a cabo el presente ensayo.

El presente libro está compuesto por un ensayo inicial y tres entrevistas del autor con Jeff Wall a lo largo de las cuales irá abordando distintas facetas a sobre la

percepción de su obra y el contexto artístico y teórico en el que desarrolló su obra.

Victor del Río comienza su recorrido en los inicios de Wall, más eminentemente conceptuales. Su estancia en Londres constituyó una pieza clave en su formación, compuesta por estudios, lecturas filosóficas y el contacto con lo experimental a través del nuevo cine alemán y francés. Este contacto insufló sus ansias por hacer cine, lo que conllevó su capacidad de crear escenas, imágenes, que al final no tomaron forma en el cine, pero que fueron decisivas en la creación de imágenes que posteriormente captará con la fotografía. Como vemos, Jeff Wall presenta el concepto de simulacro de Baudrillard, en el que la fotografía está conformada por protagonistas-actores que se prestan para reconstruir algo ya visto o anteriormente concebido en la mente de Wall, reelaborado y perfeccionado. Esta imagen por tanto no es tanto como el autor lo ha visto sino como piensa que mejor se podría ver. Esta elaboración de la imagen no impide que trabaje con la imagen directa, especialmente en el caso de paisajes y escenas urbanas, cuyo protagonismo serán los avatares propios del medio fotográfico como la luz del día o la caprichosa naturaleza. También es interesante la tensión que produce la incursión del montaje digital en la configuración de la obra y en la obtención de la composición general.

Jeff Wall poseía desde sus inicios, una sólida formación en Historia del Arte y en teoría del arte. Todo este aprendizaje no fue indeleble en su producción sino que es clave a la hora de analizar su obra ya que este amplio acervo de imágenes está presente de forma latente en sus fotografías.

Las imágenes de Wall se alejan de su consumo inmediato, de su fagocitación instantánea. Requieren un análisis, detenerse y lograr cierta tensión visual, obligando a ejercer una lectura, convirtiendo al espectador en lector. Se aleja por tanto del consumo de imágenes exacerbado que se ha producido desde la

posmodernidad y alejado de la publicidad y el consumo de masas.

La relación entre obra y espectador es otro de los puntos hacia el que Victor del Río centra su atención durante la entrevista. Tema de gran interés pero que, sin embargo, no deja de plantear numerosas dudas y problemáticas. Dicha relación sufre de numerosas transformaciones tanto en cuanto está sujeta a los cambios que se producen en la propia fotografía de Jeff Wall.

Por ello, no nos sorprende la relación que existe entre la obra de Jeff Wall y la literatura. Wall toma fragmentos de autores alejados de la primera plana como Ellison (autor de referencia en la literatura negra norteamericana) y Mishima o Breton. En este punto, podemos diferir con Víctor del Río con respecto al conocimiento de estas obras por el público. Si bien es cierto que no han sido grandes *best seller*, han constituido obras presentes en el panorama cultural de los años sesenta y setenta.

Uno de los interrogantes que sirve como punto de reflexión será la necesidad o no de una temática en la imagen. Wall manifiesta que poco a poco se ha ido alejando de este imperativo que supone la temática y ha avanzado hacia la desaparición del tema. El resultado es una búsqueda intrigante de la belleza, que lleva a la imagen a un reto, a un paso más allá que consiste en apelar a su capacidad comunicadora. Wall deja entrever como el arte está en esta dirección. Por ello, no deja de ser curioso esta vuelta o retorno a la idea de la belleza como valor del contenido del cuadro en detrimento del tema (social o cultural) del mismo. Estamos por tanto ante una batalla teórica, con numerosas complejidades y en el que la obra basará su existencia en una oscilación entre ambos bandos, con numerosas referencias entre ellos.

A lo largo del libro, Wall también hace referencia a lo

monocromo como fin del progreso occidental y el inicio de una nueva era del arte y la cultura, insistiendo en entender lo monóculo como bello. Esta concepción, en la que para Wall la belleza radica en lo monóculo, nos permite pensar sobre los distintos planteamientos de artistas que también siguieron esta senda tales como Yves Klein o Malevich.

De hecho, este interés por la vuelta al arte autónomo como modo de formar una imagen del mundo y especialmente del individuo radica en la relectura del libro de Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, cuya introspección le permitió reflexionar desde otras perspectivas minimalistas y conceptuales. No podemos olvidar que, desde el inicio de las vanguardias, uno de los principales interrogantes dentro de la teoría artística ha sido la autonomía del arte, siendo una de las más lúcidas aportaciones la de Peter Bürger, sobre la cual debaten ampliamente ambos interlocutores en los planteamientos que concluyen el libro.

Pero quizás, una de las principales cuestiones que aborda el presente libro sea la discrepancia entre dos modos de entender la posmodernidad. Jeff Wall ejemplifica ese tránsito entre las cuestiones presentes en el contexto de los años sesenta hacia la idea de una *posfotografía*. Frente a este planteamiento, teóricos como Thomas Crow, consideran que Wall ha sido capaz de trascender los círculos autorreferenciales de la neovanguardia para reinsertarse en una relación crítica con la tradición artística moderna. Este apoyo teórico contrastará con la curiosa reacción de Rosalind Krauss. La que es una de las figuras más relevante de la Revista October se opone de forma visceral a la forma de entender la obra de Jeff Wall y a que ese trasgredir sea considerado como referente de la neovanguardia. En sentido contrario se manifiesta un autor clave como es el anteriormente mencionado Peter Bürger, quien considera que la obra de Wall aún esa unión entre arte y praxis vital que ha de adecuarse al nuevo contexto y las situaciones sociales

posterior a la Segunda Guerra Mundial, sirviéndose de los *Mass Medias* como los medios propios de ese contexto en el que se producen y con los cuales se puede llegar a esta comunión entre arte y praxis vital defendida por Bürguer.

En definitiva, Víctor del Río nos presenta a través de un libro escueto (no llega a las cien páginas) pero conciso, las principales cuestiones que han supuesto la conformación de la neovanguardia y la consideración de la obra de Jeff Wall dentro de este interesante pero no menos complejo momento en la Historia del Arte del pasado siglo XX.

Arte colaborativo

Manchas de tinta china negra como formas abstractas componiendo un paisaje flotante, intensos gestos individuales dispuestos sobre el papel para generar una imagen unitaria, son las expresiones recogidas por los alumnos del primer Workshop de Retrato Colaborativo celebrado en la galería y escuela de pintura Zamorano Espacio, el día 26 de enero de 2013, y que podrá contemplarse hasta el 2 de mayo de 2013.

Aplicación de un concepto en apariencia sencillo, pero que abre un posible camino en lo que a transformación lenta pero paulatina del arte se refiere, en la ciudad de Zaragoza. Acostumbrados a exposiciones convencionales de artistas tanto profesionales como amateurs, esta galería de arte y escuela de pintura nos ofrece una visión fresca y actual de lo que podría acabar perteneciendo también al arte *culto*, a través de esta nueva categoría realizada entre el profesional y el estudiante, que podríamos calificar por tanto de *híbrida*, pero también didáctica.

Partiendo del concepto de Pintura Colaborativa: “formato en el

que varios artistas realizan entre todos una única obra", como lo definió la entidad organizadora, dicho taller reunió a dieciocho alumnos de la escuela, los cuales dirigidos por la pintora Francisca Zamorano, crearon mediante la técnica de tinta china un rompecabezas de treinta y seis piezas alcanzando 2.40 x 1.80 metros, a partir de otras tantas reproducciones de los fragmentos de un retrato hecho por la fotógrafa Lara Albuixech en 2011, y sin tener en ningún momento acceso a la imagen original.

Así pues, este ejercicio parte de una segmentación de la imagen principal, para traducirse en múltiples síntesis en tinta china sobre papel. Las distintas piezas realizadas, así como el conjunto, reflejan el espíritu tanto del método educativo de dicha escuela, como de la propia voz de cada alumno transportada a una única obra de arte.

Un todo que refleja una imagen de un niño que cierra los ojos, en la que diferentes miradas plasman gestos individuales con distintas texturas, ritmos y contrastes, pero que en su conjunto no destacan por su individualidad sino por lo que suman en la totalidad. Olvidándose de los arquetipos en la enseñanza de la pintura como la realización de figuras, se intuye que la mejor figuración es posible mediante la abstracción.

La exposición resultante de dicha actividad podemos valorarla en un sentido positivo por ser una obra colectiva, motivadora y con gran impacto visual, así como ser muy llamativa por la técnica empleada. Hay que mencionar que se realizaron cuatro talleres de dibujo con tinta china durante el año 2012 en dicho lugar, por lo que era de esperarse un buen trabajo.

Regoyos, el artista que enseñó a amar el paisaje

La singularidad de Darío de Regoyos, radica en su posición en el panorama internacional, por su participación en los círculos artísticos belgas y franceses. La labor paisajística al aire libre, que había impuesto Carlos Haes, culminó por Regoyos en un experimento de pura indagación plástica a partir de su formación en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas, donde tuvo la oportunidad de formarse con Van Sevedonck y particularmente en el paisaje con Joseph Quinaux, y convertirse en el único pintor español puntillista, reconocido por Seurat. Con esta formación, en adelante, la temática de la pintura de Regoyos estaría formada por paisaje, acompañado de presencia humana o animal. Aunque en verdad, la figura humana aparecerá en la obra de Regoyos reducida a unos pocos retratos, algunas escenas de interior, en los que aparecen figuras solitarias, envueltas en una atmósfera silenciosa. Por otro lado en lo que respecta a los paisajes, empleaba formatos menos panorámicos, y más propios de la figura humana. Así pues tenemos el ejemplo de *Salida de misa con siroco* (1885) o *Noche de difuntos* (1886), donde los rostros de las mujeres que aparecen, no son identificables, sino más bien quedarán integradas dentro del paisaje. Precisamente en lo referente al paisaje, Regoyos destaca la naturaleza a plena luz del día, obras como *Tempestad en los Pirineos* (1885) o *Camino de los neveros* (1911), así lo destacan. Otras obras en cambio, sitúan la escena bajo luz crepuscular o eléctrica. *El puerto de Ondarroa* (1907) o *Nocturno, marina* (1902) recogen, en ambos dos casos, estudios de luz. El primero un atardecer sobre el río, mientras se vislumbran los destellos de la luz eléctrica de las casas. El segundo en cambio, trata de un estudio, de dimensiones

reducidas, del efecto de la luz de la luna sobre el mar.

La presente exposición, formada por ciento cincuenta obras aprovecha el centenario de la muerte del artista, acaecida en Barcelona en 1913, para reunir un conjunto de obras, algunas de ellas inéditas, que permitan realizar un mayor conocimiento sobre su vida, su trayectoria y claro está, su pintura

Dejo decenas de testimonios de imágenes que sirven para conocer y entender el tiempo en que vivió, el de la industrialización y los grandes cambios del siglo. En sus obras, se inspiró en la verdad, tanto en asuntos, como en ejecución. A través de ello, encontró la tristeza castiza, dentro de la vida moderna española. La publicación de *Viaje por la España negra*, recogería la ignorancia de la población frente al progreso proveniente de vertiginosos cambios, fue un libro, cuyo origen radica en un viaje que realizará Regoyos junto a poeta belga Émilie Verhaeren, por el País Vasco, Cantabria y Castilla de 1888. Los dibujos y grabados que ilustrarán este libro, bien podrían considerarse precedentes del horror que aparecerá, años después, en el *Guernica* de Picasso.

A comienzos del siglo XX, la obra de Regoyos, se había convertido en un caso inusual, pues para unos era un artista extraordinario, en cambio para otro, un desequilibrado. Mientras la crítica de la época no podía admitir aquellos cuadros por el talante conservador y los criterios académicos, sin embargo, para los espectadores inteligentes, que conocían bien la pintura francesa, podían comprender su aprecio por los impresionistas puros: Pissarro, Degas y Gauguin. Sin embargo, las necrológicas publicadas en Barcelona, el día de su muerte, reconocían unánimemente el talento, la calidad humana y sobre todo la discreción y dignidad con que había afrontado tanta incompreensión

Darío de Regoyos (1857-1913). La aventura impresionista

-Museo Bellas Artes Bilbao

7/10/2013-26/01/2014

-Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

18/02-1/06/2014

-Museo Carmen Thyssen Málaga

26/06-12/10/2014

Lagunas, buscador de la autenticidad

Hoy en día, es conocido por todos, el papel transcendental que Santiago Lagunas tuvo tanto para el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XX, como para la historia del arte abstracto español, por su contribución, como integrante del Grupo Pórtico, formado por Fermín Aguayo y Eloy Laguardia, en la recuperación de los lenguajes de vanguardia. Su lucha por la libertad creativa de su lenguaje plástico, ocupa dos grandes periodos. El primero va desde 1948 a 1952, donde su obra está compuesta principalmente por triángulos o rectángulos, con bordes negros. Mientras que el segundo periodo, que va desde 1974, hasta su muerte en 1995, donde los trazos se volverán más anchos, y los colores primarios tendrán más cabida verde, amarillos luminosos o rojos ardientes.

El título de la muestra que tenemos la oportunidad de ver en el Palacio de Sástago, *vuelo alto y profundo*, hace referencia al poemario de San Juan de la Cruz, una de las lecturas predilectas de Lagunas. No se trata de una exposición antológica, pues se ha prescindido de la obra más importante, que se encuentra fundamentalmente en colecciones públicas, para mostrarnos otra más “familiar”, entiéndase como obra menos conocida, y en algunos casos, inédita. Como es el caso de las tres obras de los años 50, que se encuentran en la sala de los arcos, del Palacio de Sástago, que el autor había expuesto en París, y que no le fueron devueltas. *Cantico de Navidad, Primera comunión y El vendedor de molinillos*, obras que según la comisaria de la muestra, Lola Durán, aparecieron en San Sebastián, en manos de un particular, quién las había adquirido. En una de las salas laterales, no sólo de muestra al artista, sino al hombre familiar que era, de ahí que la sala esté compuesta casi en exclusiva por retratos familiares y varios autorretratos. Entre la obra figurativa que aparece a continuación, destacaremos la obra titulada *Caléndulas* (1944), obra casi impresionista, que se encuentra en la colección de las hijas del artista. Cabe destacar, de las salas de la planta calle, el espacio dedicado a la cerámica diseñada y pintada, en muchos casos, por el propio artista para edificios dispares de Zaragoza. Algunos de ellos muy conocidos como el Cine Dorado, otros menos como es el caso del Ayuntamiento de Quinto de Ebro. De la segunda parte de la muestra, titulada “Abstracción. Estructura y organicismo”, destacaremos las obras *Bodegón con peces* (1948) y *Alegría del mar* (1949), obras de fuertes colores, que esconden cuadrículas organizadas y estructuras geométricas.

En la planta superior, se nos muestra el tercer y último periodo de la muestra. Titulado “Delimitando el espacio”. Quizás la parte de la exposición más pobre en cuanto a calidad, donde quizás solo cabe destacar la obra *Sinfonía azul* (1983), obra procedente de la colección de la Diputación Provincial de Zaragoza

Un pintor nace, se hace y se expande. Decía Lagunas: “Todo lo que es arte y por tanto pintura, es ante todo emoción y tiene la emoción como base”. Esta muestra, es un buen ejemplo

Santiago Lagunas. Vuelo alto y profundo

Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

03/10/2013- 05/01/2014

De musas a creadoras

Entre el retrato de la *Marquesa de Ecinares*, de Pradilla, y el collage de Françoise Vanneraud, titulado *Miradas desplazadas*, hay más de noventa años de “eterno femenino”. Un recorrido desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX, en torno a la figura femenina inspiradora como objeto erótico y madre inmaculada por los creadores artísticos, es el eje vertebral de la exposición organizada por la Obra social Ibercaja. La exposición presenta una selección de 50 piezas, realizadas en diferentes soportes: pintura escultura, fotografía, obra gráfica, instalación y dibujo.

La transformación de la mujer, como queda reflejado en el arte, ha sido condicionante de la transformación de la sociedad contemporánea. Si en el siglo XIX los simbolistas y modernistas representaban damas elegantes, refinadas y distinguidas, que aparecen ataviadas con lujosas ropas, adornadas con valiosas joyas. Buen ejemplo de todo ello es la ya descrita *Marquesa de Ecinares*, de Pradilla o *Dama de sociedad*, de Sorolla. Frente a este modelo, aparece la *femme fatale*; Decía Valle-Inclán: “la mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre”. Con obras como *La mujer*

morena de Romero de Torres, *Consuelo*, de Nonell o *La empolvada*, de Zuloaga.

En la España los primeros años del siglo XX, la lucha por las visibles desigualdades de género, hace que artistas como María Blanchard, Maruja Mallo y Olga Sacharoff, pasen a ser iconos del feminismo, configurando el modelo de la mujer moderna, que se adentra en la crítica y enseñanza del arte. Pero una cosa es la teoría, y otra bien distinta, la práctica. El pesimismo social, se verá representado en la obra *Mujer ante el espejo*, de Gutiérrez Solana, una mujer abnegada, de agria expresión, ante el inminente cambio producido con la victoria del bando nacional, tras la Guerra Civil. Quizás un pequeño problema de ubicación, incluso de representación, presenta la obra *vieja y joven*, de Zubiaurre, obra atemporal, que apuesta por la diversidad entre el regionalismo, y el modernismo cosmopolita, tan enfrentados en esta época.

Las vanguardias, en especial el surrealismo, pondrá de nuevo, la representación de la mujer desnuda, sin más atributo que su propia belleza. Debemos destacar, de este periodo. *Figura de mujer*, de García Gondoy, *Femme au miroir*, de Julio González, Pablo Serrano, con su *mujer acostada* y por supuesto, Picasso, con su *Femme debout*.

Hacia finales del siglo XX, nuevas formas de ver el arte irán dosificando lo femenino, con el medio artístico, varias generaciones de artistas, se dan cita en esta exposición con ese objetivo. Desde Botero, Manolo Valdés pasando por el Equipo Crónica, hasta las nuevas geografías representadas por Mapi Rivera o la ya citada Francoise Vanneraud darán una visión propia, tan variada como la propia persona o sus propias creencias

Quizás, esta exposición sirva para dar a conocer, en pleno siglo XXI, la omnipresencia de la mujer como objeto representado por parte del hombre, mientras se lucha por recuperar la poca o escasa representación de creadoras en

museos o exposiciones

En eterno femenino. Retratos entre dos siglos.

Ibercaja Patio de la Infanta

24/10/2013- 16/03/2014

Hacia un arte-otro: Edgardo Antonio Vigo y el Grupo Integración

Desde la ciudad de La Plata, a comienzos de los años sesenta, Edgardo Antonio Vigo (La Plata, Argentina 1928-1997) conformó un grupo llamado *Integración*, que constituye el objeto de estudio en esta oportunidad.* Se pretende con estas líneas contribuir a la recuperación de un hito relevante que ha sido soslayado en los relatos del arte argentino porque conecta dos instancias que, no obstante, no han sido objeto de estudio en tesis doctorales relativamente recientes aunque su tema lo amerite; me refiero a *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, de María Amalia García (2011) y *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, cuyo autor es Alejandro Crispiani (2011).

Estas dos instancias son, por un lado, la recuperación de ex integrantes Madí para generar esta *estrategia disciplinar colaborativa* (Lilia Beatriz Herrera y Guillermo Adolfo Gutiérrez)_y de un brasileño que venía incursionando en la poesía concreta (De Campos, 1967: 5-15), Antonio Miranda.

Aunque Herrera y Gutiérrez no aparecen firmando en los manifiestos iniciales de 1946, es posible mencionar algunas exposiciones madí en las que sus nombres figuran: *Groupe Argentin Madi. Exposition Internationale* (1958), Catálogo *Arte Madí Internacional* (1956).

Ambos elementos suponen una actualización de la derivación madista[1] del invencionismo inicial de mediados de los cuarenta[2]. Esto es, Edgardo Vigo ve en Madí, en los escritos de Kosice, en Herrera y Gutiérrez una apertura hacia su proyecto de una *estética de la participación* que, en ese entonces, a tientas delineaba; así como un aprovechamiento de la difusión del concretismo brasileño que había comenzado a ensayar desde inicios de los años cincuenta.

Por otro, y en relación a lo anterior, la organización de una exposición que propone espacios de convergencia y ambientación[3] disciplinar. La propuesta de la exposición ya es claramente una *presentación simultánea*, término con el que Vigo propondrá posteriormente un género, un tipo de *señalamiento*[4] “en acto”[5] que lo conecta con los *actos poéticos* de Iommi, de los cuales nos cuenta Crispiani en su escrito.

Godofredo Iommi (Buenos Aires, Argentina 1917- Viña del Mar, Chile 2001) fue poeta, tío de Ennio Iommi. Éste último, afirma en la conferencia “Veo veo. Qué ves?” (2007), publicada en ocasión de la *Exposición Arte abstracto argentino* (Proa, 2003), que Godofredo es antecedente del concretismo que los invencionistas practicaban, del mismo modo que Vicente Huidobro: “En realidad el movimiento concreto no comienza con nosotros (...) [ellos inician] en 1939, la ‘invención poética’” (2007: 31).

Según Crispiani, desde 1948, G. Iommi comenzó con los actos poéticos durante la reforma de la Escuela de Arquitectura de Santiago de Chile. En un principio, era una experiencia entre artistas que, posteriormente integra las actividades del

Instituto de Arquitectura (2011: 239). Se afirma que el acto poético se instala “en lo público como una suerte de espectáculo o juego” (239). Se sostiene en la búsqueda de un nuevo formato, con carácter colectivo, participativo, traslaticio y expansivo del marco del poema tradicional. Hasta acá, una propuesta que conecta con lo que Vigo postula desde el '50, trabaja en el '60 y define en el '70. Crispiani, señala las conexiones con el invencionismo y con el grupo Madí en la línea de Carmelo Arden Quin; sin embargo, aclara que el acto poético involucró un proyecto mayor de corte institucional (240):

En su versión más simple y esencial, el acto poético consistía en el recitado de un poema en una situación pública, por lo general sin previo aviso ni preparación de sus receptores. Se trataba de provocar una interrupción artística en la realidad cotidiana que actuara como un momento de descalce de su sentido (...) La phalene[o acto poético] era un acto poético que desembocaba en una obra o pieza determinada (...) La típica phaleneo creación en ronda de ese momento consistía en la creación de un poema a partir de la intervención de distintas personas, que no necesariamente estaban iniciadas en su sentido y que podían haber sido recogidas al azar en un sitio público (...) Se entregaba a cada uno una suerte de naipe con una ilustración de carácter más o menos indefinido que debía interpretar una frase (...) También podían incorporar artistas plásticos o provenientes de otras áreas (Crispiani, 2011: 240)

Baste esta mínima referencia de Iommi, para articular el invencionismo argentino con la constitución de la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo. Con esto, presentación y acto poético son las claves de reinención del invencionismo,

aquella vanguardia argentina de mediados de siglo de la cual se ha seguido, principalmente, su trazo informalista y su cauce arquitectónico.

Actualización Madí

La “ludicidad” y la “pluralidad” como principios Madí (1947), son criterios que Edgardo Antonio Vigo adopta y que se manifiestan con intensidad en la descripción de la luminotécnica utilizada en la *Exposición* de 1962, realizada en la Galería de Arte Radio Universidad Nacional de La Plata, desde el 11 al 30 de Septiembre. El manifiesto del grupo, en el catálogo, indica que buscar la integración es una actitud frente al arte y que lo nuevo es la conciencia de síntesis:

*Reunir las disciplinas estéticas ordenándolas armónicamente en una estructura vertical con sentido de **simultaneidad operante**. Colaboración en busca de una unidad sinfónica. Labor de equipo en comunicación cósmica: **obra-integral- en el resultado (...)** Nos impone el abandono del concepto tradicional de hacedor de objetos estéticos, de ‘artista’.* [\[6\]](#) *Exige perder parte de nuestra personalidad como individuos para así recrearnos en una nueva ‘gestalt’ humana, capaz de producir obra en una dimensión a la que el individuo – con su concepción anárquica de arte – no puede aspirar. **Buscamos la síntesis**. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores* (Cat. *Exposición Grupo Integración*, 1962).



IMAGEN 1. Objeto construido presentado en la Exposición de 1962. Biopsia 1961-5. CEAV, La Plata. Inédito



IMAGEN 2. Vista del objeto. *Primera Exposición Grupo Integración*, Septiembre de 1962. Biopsia 1961-5. CEAV, La Plata. Inédito

Posteriormente Vigo destacará este aspecto en las apreciaciones de Gyula Kosice cuando, en la sección plástica del diario *El día*, escribe que se observa en el “escultor” “un no respecto por los materiales nobles heredados”, la ruptura tradicional del marco y la introducción debido a la superficie irregular de la obra-objeto: “Pese a que Madí utilizará para autoclasificarse en sus teorías un léxico que respeta las diferencias entre las palabras pintura – escultura. Sin embargo el resultado es una perfecta simbiosis entre estas dos disciplinas” (1968a).

La síntesis es en Vigo un concepto superador de una concepción anárquica del arte en la que los rótulos, las etiquetas funcionarían como individualizadores. La libertad creadora

producto del trabajo, exige un replanteo del modo en que el hombre participa en esa creación. La aspiración marxista del invencionismo argentino de la década del cuarenta como transformación de los hombres y representada en los objetos contruidos, la invención como categoría estética y política de intervención (Pérez Barreiro, 2007; Crispiani, 2011; García, 2011) muta hacia la creación integrativa. Edgardo Vigo propone para ello, un cambio en los modos de nombrar: “creemos que cuando hablamos de terminología y su cambio a ajustes necesarios es justamente que los términos señalen concretamente la actitud y acción del creador contemporáneo” (*Hacia una nueva terminología*, s/d).

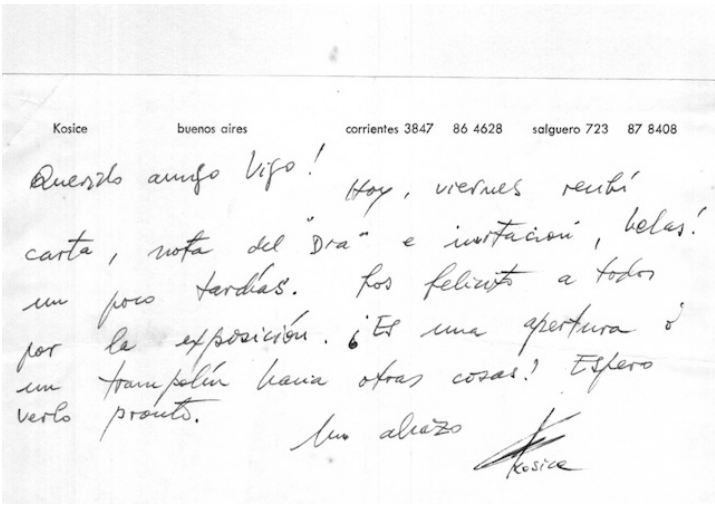
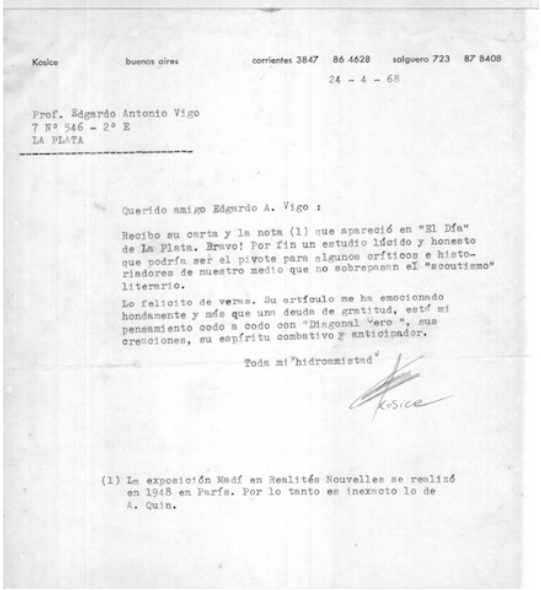
En la misma línea modifica la calificación de los hacedores (artista por proyectista, realizador), los modos de exhibición de los productos (presentación^[7] antes que exposición) y los productos mismos (objetos, cosas, múltiples ante la conclusiva obra de arte, ejemplar único).

Retomando el fragmento del catálogo de la *Exposición del Grupo Integración*, citado al inicio del apartado, es posible afirmar que la “reunión de disciplinas estéticas” en términos de una “unidad sinfónica” si bien es un objetivo logrado en la *Exposición* señalada, mantiene resabios^[8] que hacia mediados de los sesenta, Vigo se encargará de modificar y que resume en el manuscrito inédito *Hacia una nueva terminología* (s/d), al que referí precedentemente.

Si la integración es gestáltica, en la que el todo es más que la suma de sus partes, proveerá un resultado-*otro*, una obra “integral”. El interrogante formulado por Gyula Kosice en 1968, a propósito de la nota escrita por Vigo sobre aquél en *Diagonal Cero*, se responde afirmativamente. La actualización Madí, no sólo en la *Exposición* de 1962, según Kosice –en cuanto a la muestra de Vigo organizada por Miguel Ángel Fernández *Xilografías y Cosas Visuales* (18 de Junio a Julio de 1968) realizada en la Galería ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales) de Asunción (Paraguay)- está

“codo a codo” con *Diagonal Cero*.

Cabe recordar que el concepto de “invención integral” fue propuesto en base a un trabajo colectivo en las diversas reuniones de los jóvenes de la *Asociación Arte Concreto-Invención* (en adelanteAACI) y Madí en 1946 (Rossi, 2012: 12), por lo que no sorprende el lugar que adquiere el término integración como objetivo colaborativo y el diálogo invención-creación.

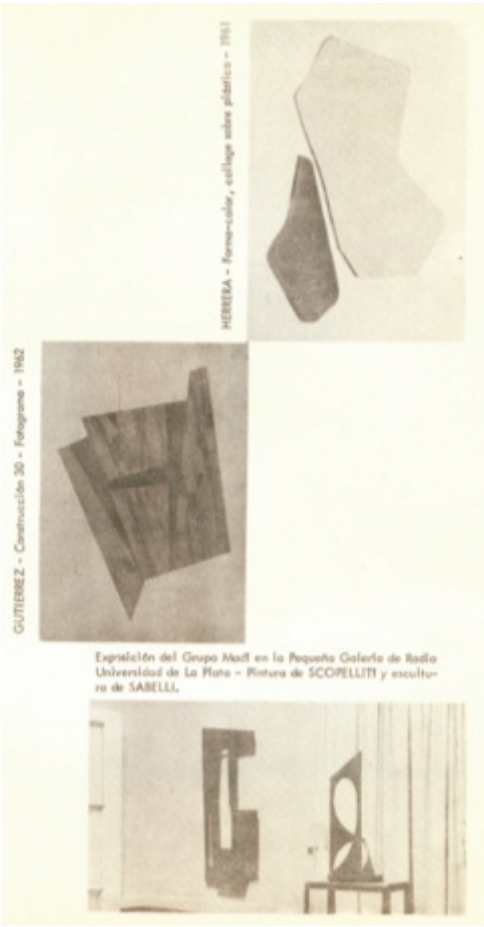
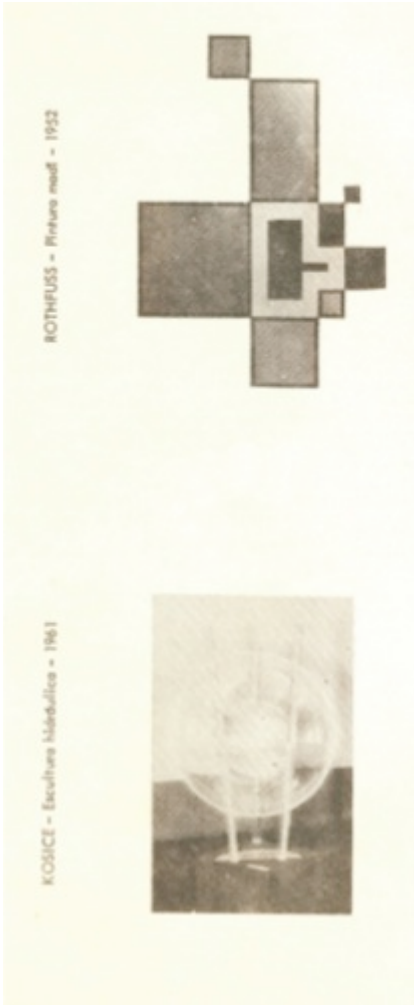
 Kosice buenos aires corrientes 3847 86 4628 salguero 723 87 8408 Querido amigo Vigo! Hoy, viernes recibí carta, nota del "Dra" e invitación, belas! un poco tardías. Los felicitó a todos por la exposición. ¿Es una apertura o un trampolín hacia otras cosas? Espero verlo pronto. Amo abrazo Kosice	 Kosice buenos aires corrientes 3847 86 4628 salguero 723 87 8408 24 - 4 - 68 Prof. Edgardo Antonio Vigo 7 N° 546 - 2° B LA PLATA Querido amigo Edgardo A. Vigo : Recibo su carta y la nota (1) que apareció en "El Día de La Plata. Bravo! Por fin un estudio lúcido y honesto que podría ser el pivote para algunos artículos e historizadores de nuestro medio que no sobrepasan el "scoutismo" literario. Lo felicito de veras. Su artículo me ha emocionado hondamente y más que una deuda de gratitud, está mi pensamiento codo a codo con "Diagonal Cero", sus creaciones, su espíritu combativo y anticipador. Toda mi "hidronmistia" Kosice (1) La exposición Madí en Realités Nouvelles se realizó en 1948 en París. Por lo tanto es inexacto lo de A. Quin.
IMAGEN 3. Envío Kosice a Vigo ["Hoy, viernes recibí carta..."] en Edgardo Vigo, Biopsia 1968. CEAV, La Plata. Inédito.	IMAGEN 4. Envío Kosice a Vigo ["Recibo su carta y la nota..."] en Edgardo Vigo, Biopsia 1968. CEAV, La Plata. Inédito.

El número tres de *Diagonal Cero*, revista editada por Edgardo Vigo en la ciudad de La Plata, dedica un espacio de difusión a quienes fueran integrantes de Madí, Guillermo Adolfo Gutiérrez y Lilia Beatriz Herrera y, en ese entonces, comprometidos con la tarea del grupo *Integración*.

El texto titulado “Madí”, redactado por Gutiérrez describe la articulación entre la modalidad derivada del inicial eclecticismo de la revista *Arturo* (1944), pasando por *Arte Concreto – Invención* hasta fue *Madí*, en 1946 conducida por Arden Quin y Gyula Kosice y la propuesta del *Grupo*

Integración, formado coetáneamente (1962).

Cabe destacar que las imágenes reproducidas en el artículo son: *forma-color* de Herrera (collage sobre plástico, 1961), *Construcción 30* de Gutiérrez (fotograma, 1962), *Exposición del Grupo Madí en la Pequeña Galería de Radio Universidad de la Plata* en la cual se observa una pintura de Scopelliti y una escultura de Sabelli, *Pintura Madí* de Rothfuss (1952) y *Escultura hidráulica* de Kosice (1961).

 HERRERA - <i>Forma-color</i>, collage sobre plástico - 1961 GUTIERREZ - <i>Construcción 30</i> - Fotograma - 1962 Exposición del Grupo Madí en la Pequeña Galería de Radio Universidad de la Plata - Pintura de SCOPELLITI y escultura de SABELLI.	 ROTHFUSS - <i>Pintura madí</i> - 1952 KOSICE - <i>Escultura hidráulica</i> - 1961
IMAGEN 5 Reproducciones en "Madí" de Gutiérrez, <i>Diagonal Cero</i>, Nro 3, s/p.	IMAGEN 6. Reproducciones en "Madí" de Gutiérrez, <i>Diagonal Cero</i>, Nro 3, s/p.

En primer lugar, antes que el concepto de invención, es el de creación el eje que guía la descripción de dos actitudes: una dialéctica, expresiva y lírica; la otra, geométrica, racional

y provocadora de un “puro goce estético”. Si bien ambas actitudes se mueven en los polos “racional-irracional”, Madí “recibe la savia de las tendencias racionales en su intención de vivir un acontecer personal” y presenta un carácter universalista pese a su surgimiento no “en el continente europeo sino (...) en las márgenes del Río de la Plata” (Gutiérrez s/d: s/p).

Madí, propone, según Gutiérrez, el logro *sintético* de una *estructura significativa* con la utilización de “productos y técnicas” del “mundo maquinista”. Una diferencia respecto de los postulados de la AACI es, por ejemplo la recuperación de la individualidad expresiva del creador. Frente a ella, la AACI, exigía dejar de lado todo sentimentalismo, toda expresión y melancolía. La regulación racional en este acontecer individual, lo otorgaría “la conciencia mecánica” en tanto “elevaba al máximo rango artístico la invención” (s/p).

En este punto, Madí anticipa aquello con lo cual Edgar Maldonado Bayley acuerda hacia los cincuenta: una ampliación de la noción de invención, no restringida al ámbito del arte concreto; me refiero a uno de los argumentos centrales de *Realidad interna y función de la poesía* (1966). Dice Gutiérrez al respecto: “para el madismo, la invención es un ‘método’ interno, superable, y la creación una totalidad incambiable. Madí por lo tanto, INVENTA y CREA”. El término creación, no es abandonado por Madí ni desvinculado de la invención por considerarse ésta como superadora. La invención como superación de la creación se observaba en *Arturo* (1944) respecto del diálogo filial con el creacionismo del chileno Huidobro, o en la sistematización de Juan Jacobo Bajarlía en *Literatura de Vanguardia. Del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas* (1946).

En segundo lugar, Gutiérrez instala la discusión (aunque sin mencionarlo directamente) en relación con “El marco: un problema de la plástica actual” (1944), un artículo de *Arturo* redactado por el uruguayo Rhod Rotfuss; es decir, en el giro

en el arte rioplatense que supone el concepto invencionista del *marco recortado*. Gutiérrez, en este sentido, remite a la “concepción aventanada de la pintura” y el cambio radical que supone esta concepción novedosa del marco:

La crisis del fondo-figura llega en esos momentos a su punto álgido. El fondo ha quedado relegado a la condición de simple plano de proyección o apoyo sobre el que hacer inteligible la valoración espacial, creada por recursos ópticos y psicológicos (...) El fondo se transforma en el trozo necesario y suficiente de muro sobre el que la figura adquiere su mayor intensidad estética (s/d: s/p)

Esta acción, es una muestra del alejamiento de los “residuos románticos” como la tela, el caballete, la paleta, el bastidor; elementos que las esculturas móviles y los objetos espaciales de la *Exposición* de 1962 intentarán socavar. Según Juan Bay en “Desde el cubismo y futurismo hasta madí” (1953), Kosice “renuncia a la tradicional ventana en la pared” (1953: s/p); sin embargo, Gutiérrez expone la limitación de éste señalando que:

Con la escultura hidráulica, no logra desentenderse definitivamente de ciertos resabios románticos, tal vez por el ahogo al que somete el agua, encerrada en formas geométricas puras (...) tal vez porque la novedad mecánica aún se encuentra por encima de la creación profundamente estética (“Madí” s/d: s/p).

Hacia el final del artículo, Gutiérrez sintetiza las diferentes propuestas que se corresponden con las imágenes seleccionadas en la edición. El uso de un material “actual” como el metal en Eduardo Sabelli, la “dualidad transparencia-opacidad” en Beatriz Herrera, con una producción que supera los “términos usuales” de denominación, el “ordenamiento estructural” extraído de la “restitución del caos inicial” en

los fotogramas del propio Gutiérrez.

Por otra parte, anticipa el final de Madí, al menos en los términos en los que había sido entendido: “ha aportado mucho, y mucho también es lo que aún debe aportar (...) pero habrá de cumplir dolorosamente el ciclo correspondiente. Habrá de morir” (s/d: s/p).

Resulta interesante la reiteración (en palabras de Vigo al comienzo, en palabras de Gutiérrez luego) de que estas propuestas suponen una actualización de Madí, su reinscripción en una “orientación hacia nuevas dimensiones”, el despojamiento de la individualidad (anterior) y la preparación para la integración colaborativa:

Se siente la necesidad de no ser ‘escultor’, o ‘pintor’ o ‘arquitecto’ simplemente, sino de integrarse en una construcción donde color, forma y espacio, trasciendan desde lo inédito hacia lo permanente, aún a costa de renunciar a las más profundas tradiciones. Una construcción donde ‘arte’, sea más que escultura, pintura o arquitectura (Gutiérrez, s/d: s/p).

La exposición y las críticas

Beatriz Herrera escribe en el número tercero de *Diagonal Cero*, un artículo de presentación de Miranda (cuyo seudónimo es Da Nirham Eros) y señala que éste produce un “arte verbal” antes que poesía. Este gesto, implica instalar el poema concreto de Miranda titulado “cais-navio-mar” con sus perforaciones, papel de calco que permite un efecto translúcido y la necesidad de participación para acercar o alejar el navío, a medida que se superponen las páginas en el límite entre lo verbal-visual. Baste dejar sentada, al menos, esta referencia que será reconstruida en otra ocasión.

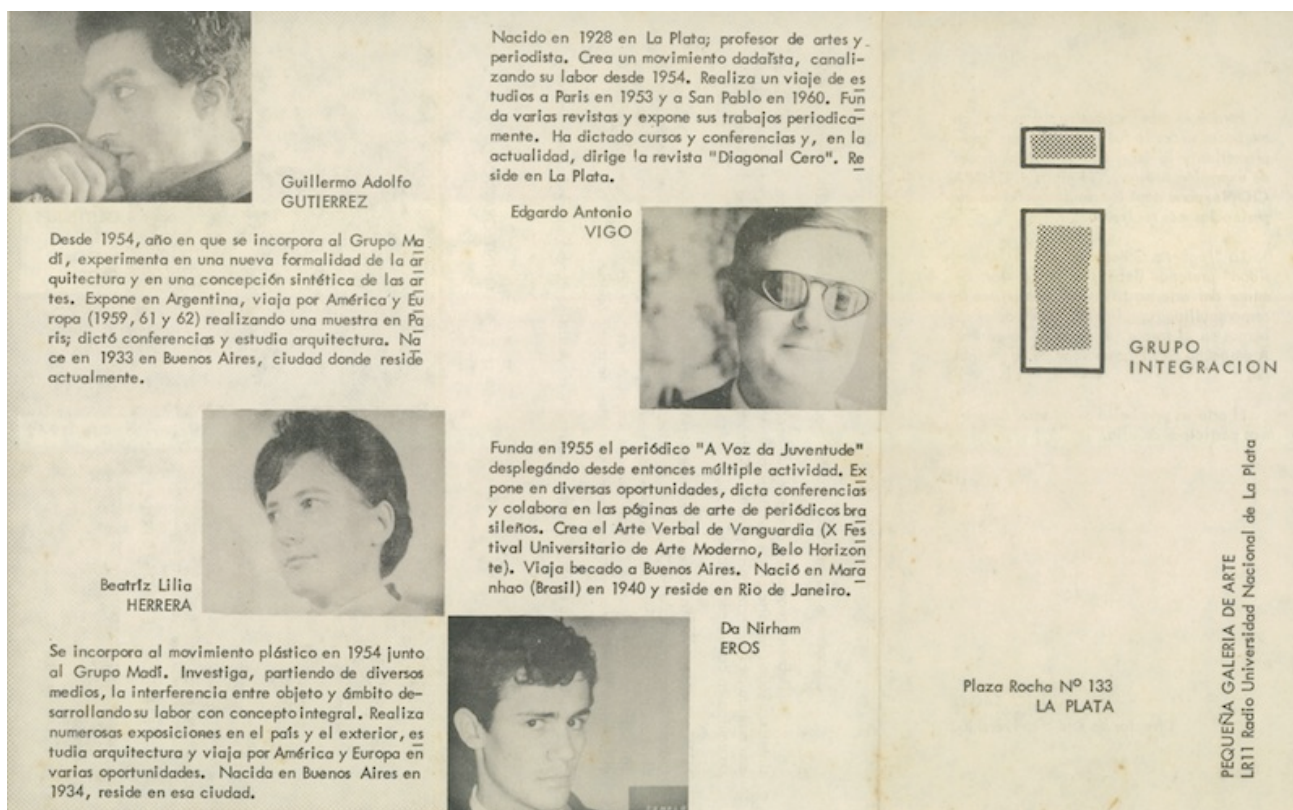
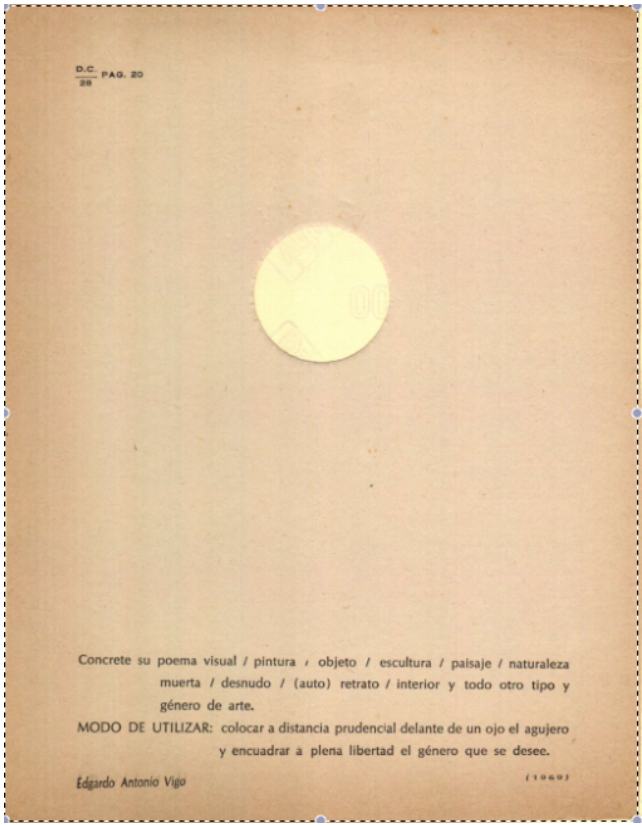
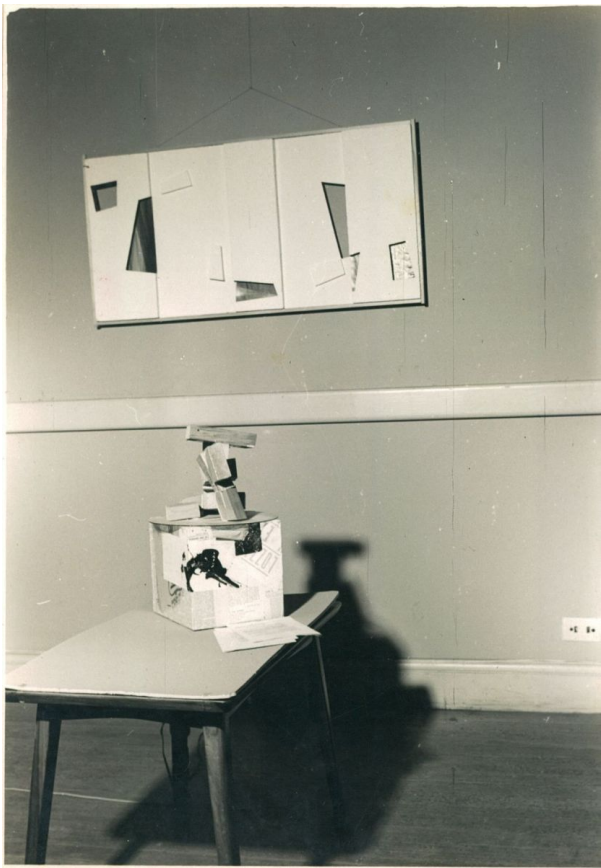


IMAGEN 7. Catálogo *Primera Exposición Grupo Integración* Septiembre de 1962, Radio Universidad de La Plata. CEAV, La Plata.

La formación en arquitectura de Herrera y Gutiérrez y la hibridez -alejada de la poesía discursiva- de Miranda, sumado a la participación de todos ellos en diversas instancias del arte Madí argentino y a las experiencias europeas alrededor de 1953^[9], constituyen un espacio de trabajo propicio que supone la integración de materiales "innobles" (telgopor), técnicas (luminotecnia) y disciplinas. Estos elementos, tienen un efecto positivo en la crítica del diario *El argentino*; en la cual se destaca que el material y la técnica daban más un carácter de "espectáculo" que de "muestra de arte". Cabe suponer que la crítica sería muy bien recibida por Vigo en tanto dominancia de la presentación por sobre la exposición. En la misma publicación, más adelante, se menciona que "la totalidad de los objetos-cosas son también función preponderante para justificar este escape no hacia el anti-arte, sino más bien fuera del arte" y que los trabajos presentan la voluntad de construcción porque "que (...) se cuelguen no les da derecho a ser llamados cuadros, que los

mismos interpenetren espacios, no les da la clasificación de esculturas" ("Integración", 1962). Vigo sostuvo en la década del setenta que si "presentamos creaciones, éstas requieren múltiples visitas porque la 'ambientación' creada por elementos movibles siempre están en una constante metamorfosis" (*Hacia una nueva terminología*, s/d). Por el contrario, el exponer supone contemplación y quietud, esa intervención espacial, irá progresando hacia el espacio real poético (espacio abierto, de contacto); un ejemplo de ello es "Concrete su poema" (1968 d), aparecido en el último número de *Diagonal Cero*.

 D.C. PAG. 20 28 Concrete su poema visual / pintura / objeto / escultura / paisaje / naturaleza muerta / desnudo / (auto) retrato / interior y todo otro tipo y género de arte. MODO DE UTILIZAR: colocar a distancia prudencial delante de un ojo el agujero y encuadrar a plena libertad el género que se desee. Edgardo Antonio Vigo (1968)	
IMAGEN 8. Edgardo Vigo: "Concrete su poema" en <i>Diagonal Cero</i>, Núm. 28, 1968. La Plata, Argentina.	IMAGEN 9, Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.

Siguiendo con la exposición, ésta propone un espectáculo audiovisual (*Síntesis I*) "objetos-cosas-espaciales" lumínicos, con proyección de diapositivas, música y poesía.[\[10\]](#)La

descripción[11] de Gigli (aunque negativa), permite reconstruir, junto a las escasas fotografías, el espacio presentativo.



IMAGEN 10. Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.



IMAGEN 11. Vista objetos en Primera Exposición Grupo Integración, 1962. Biopsia 1961-65. CEAV, La Plata. Inédito.

Los principales puntos de ataque en la nota titulada “Papá Noel sueña con juguetes recreativos en Radio Universidad” son: la búsqueda de un nuevo lenguaje, la originalidad de la propuesta (se la describe como “archiconocidas combinaciones de cromatopía tan de moda en las décadas medias del siglo anterior”), la imperfección de la técnica (en comparación con un producto de *Walt Disney*). Se los acusa de “usureros artistas”, productores de “objetos sin objeto y cosas que cosean”:

Reducido a penumbras, pudimos reconocer cuatro paneles de telgoplast, laminillas de plástico, rayas y coloreadas, un poco de metal, más un artificio cúbico de mesa y un complejo trípode, hechos de madera. El último reforzado en su base circular con agujeros, lleva luces, pantallitas difusoras y un exiguo cielo raso blanco, sobre el cual, al oscilar un péndulo de grueso disco combina interferencias de luces y sombras coloreadas (Gigli 1962: s/p).

El “espectáculo audiovisual” se asemejaba “a los que ofrecía Rodolfo Salis en su cabaret *Le chat noir*, en París (1912)”. Sin embargo, el detalle proporcionado no pareciera orientarse hacia un teatro de sombras:

Mediante una linterna mágica–visiomatic o slideprojector, como se llaman ahora- se proyectaron en una pared de la piecita tres o cuatro “diapositivas” coloreadas, en tanto los asistentes escuchábamos, proveniente de una grabación magnetofónica, un poema interpolado por ruidos acumulados o sucesivos. El poema, acaecido a la dosis de estruendo y a la proyección abstracta, aludía sintéticamente a la creación del mundo. Para un juego tan ingenuo creemos que fue demasiado trabajo el que se tomaron los autores tratando de sincronizar la velocidad de la grabadora con el zipper de la linterna (Gigli 1962).

En concreto, las descripciones a las que hemos podido acceder de la *Exposición del Grupo Integración*, del cual no se conservan vastos registros fotográficos, muestran claramente la opción de la estrategia disciplinar colaborativa a partir de la actualización y reinscripción de la derivación invencionista Madí en la elección de los materiales, en su combinación y comportamiento (móviles y manipulables), con ambientación y presencia simultánea a la manera de espectáculo. Es decir, actúan en el sentido de “simultaneidad operante”, tal como glosaba el *catálogo* de la Exposición. Como se dijo, estas decisiones tendrán un rumbo definido a comienzos de los años setenta.

[1] Dos textos clave en relación a Madí como vanguardia son Rivera (1976) y Chiérico (1979). Según Gabriel Pérez Barreiro “Madí hoy, representa una red de problemas historiográficos, debido en gran parte a la falta de trabajos consistentes realizados en su momento, insuficiencia de documentación independientes y el largo período de oscuridad desde sus orígenes hasta 1990. Madí fue ‘re-descubierto’ en el ámbito internacional después de la exhibición *Art in Latin America* [Ades 1989] en la galería *Hayward* de Londres, donde se presentó por primera vez una selección de estos trabajos” (2012: 127-128).

[2] Considero necesario, hacer funcionar, a modo introductorio las principales hipótesis desarrolladas por Giunta (2012: 88-97). Remito, en particular, a la inscripción de tramas específicamente regionales en diálogo con un pretendido universalismo; a los gestos vanguardistas, la constitución de una vanguardia proyectual bajo la articulación entre el pasado y el porvenir en Kosice, entre otros. La dispersión imitativa se observa interregionalmente, en el caso que aquí exponemos.

[3] Según Pérez Balbi y Santamaría, en el archivo Vigo se han encontrado AMBIENTACIONES (1959) “Inspiradas en los Merz de Schwitters, estas construcciones se proyectan en el espacio real incorporando la luz y el cuerpo humano como elementos significantes. Estas obras también fueron destruidas, conservándose sólo documentos fotográficos” (s/p).

[4] Para una ampliación del género *señalamiento*, remito a un artículo reciente Bugnone (2013).

[5] “un arte tocable que se aleja de la posibilidad de abastecer a una ‘elite’ que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pueda ser ubicado en cualquier ‘habitat’ y no encerrado en Museos y Galerías. un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. (...) no más contemplación sino actividad. no más exposición sino

presentación. Donde "la materia inerte, estable y fija, tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen." (Vigo, 1968-1969)

[6] El destacado es mío.

[7] De acuerdo con el registro de Vigo, el día 23 de octubre se realizó el "MANOJO DE SEMÁFOROS" (1968b). Se trató de una "experiencia estética con aprovechamiento de elemento cotidiano. Se citó a las 20 horas al público pero no me hice presente en esa cita. Una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días dos espacios la duda de lo que iba a pasar".

[8] Los resabios a los que me refiero son, por ejemplo, el concepto de obra. Vigo, posteriormente, comenzará a trabajar con objetos, aludiendo directamente a la revisión de las "categorías perimidas". Un caso lo constituyen los "POEMAS MATEMÁTICOS in-COMESTIBLES" (1968c). Según el registro cronológico de Vigo: "Dos cajas de productos comerciales que se sueldan conteniendo un elemento que guarda el secreto de lo que es creando la sensación del misterio. Un concepto lúdico y de pérdida de respeto hacia la tradicional obra de arte que merma el acercamiento"

[9] Vigo establece contacto por azar en su viaje a Europa junto a Guereña, con José Luis Soto.

[10] Según relata Da Nirham Eros participó con sus *poegoespaços* en telas sobre las paredes, y "una película animando sus poemas que ha sido hecha en aquella oportunidad" (Archivo personal del autor).

[11] Gigli duda en esa crítica que la nota aparecida en *El argentino* no sea una autopromoción de Vigo, "pues la sintaxis lo denuncia". Fue integrante de *Standard '55* junto a Guereña y Comas.

* Este artículo se desprende del proyecto de investigación doctoral sobre invencionismo argentino y la poesía visual de Edgardo Antonio Vigo a partir de una beca de doctorado del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET-Argentina), radicada en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Agradezco a Ana María Gualtieri y a Mariana Santamaría del Centro de Arte Experimental Vigo (La Plata, Argentina) por su colaboración en la selección de los materiales que en esta instancia se exponen y autorización de publicarlos.

El dibujo mediante el bordado

“Algunas artistas actuales han cuestionado la distanciación tradicional entre arte y artesanía al combinar técnicas artísticas y artesanas para hacer obras que son, a su vez, reivindicativas de las mujeres” (Porqueres, 1994: 28).

En este artículo no pretendemos hablar de la historia del bordado o su significación, que ya han sido ampliamente estudiadas. Ni queremos hacer hincapié en el valor del bordado y la costura como arte o artesanía, que es un debate histórico ya superado. Ni potenciar el trabajo de las mujeres, que ya fue reivindicado en los años ochenta. Sino que queremos mostrar y reivindicar la incorporación del bordado como proceso y técnica de dibujo, como un medio válido para el arte. Al igual que se ha estudiado el dibujo aplicado a los procesos tradicionales de bordado en su creación y diseño, aquí se habla de estas relaciones en el sentido inverso: como el bordado influye y afecta al dibujo al considerarlo una

técnica.

En la clasificación del bordado ha habido siempre cierta controversia: si pertenece a las artes mayores o a las artes decorativas. Lo hemos incluido en los museos de artes y costumbres o en los museos de artes decorativas y diseño, como el Victoria & Albert Museum, pero no ha sido hasta finales del siglo XX cuando realmente lo hemos considerado como un arte mayor debido a su inclusión en los museos más importantes.

Debemos considerar al bordado y a la costura como técnicas plásticas con las que se han trabajado y se trabaja en los siglos XX y XXI por todo tipo de artistas, tanto de renombre como menos conocidos. Al igual que consideramos al collage como una técnica independiente, debemos considerar al bordado de la misma forma. Es una técnica más con la que se dibuja, que no es lo mismo que una técnica a la que se le puede aplicar el dibujo.

Consideraciones sobre el bordado

La consideración del bordado como arte no es una idea nueva del siglo XX, sino que viene de mucho más atrás: en la Edad Media el bordado estaba equiparado en importancia a la pintura o a otras artes. En cambio, en el Renacimiento, a pesar de que la mayoría de bordadores profesionales eran hombres, se empezó a considerar al bordado como un arte inferior, que realizaban las mujeres nobles y se impone la idea de que el bordado es igual a la feminidad. Esta idea perduró hasta el siglo XIX en el que se democratizó el bordado y los primeros movimientos feministas buscaron volver a equipararlo con otras artes, como Elisabeth Stone con su libro *Art of Needlework*, de 1840.

En el hogar la que mayoritariamente bordaba era la mujer, fuera de él no era así. Generalmente obviamos que en la Edad Media bordaban tanto hombres como mujeres en los gremios y en los monasterios; que en España algunos de los mejores

bordadores han sido y son hombres en los talleres de bordadores.

A principios y mediados del SXX, existían varias corrientes de opinión respecto a las labores del hogar. Por un lado estaban los que pensaban que eran actividades de mujeres, que era un arte menor y el pasatiempo ideal que debían practicar las mujeres. Los movimientos feministas se dividían en dos vertientes completamente opuestas: las sufragistas que se aprovechaban de la popularidad del bordado para reclamar sus derechos y las feministas que renegaban del mismo. En los años 70 del siglo XX se produce una recuperación del uso del bordado y el arte textil por un grupo de artistas feministas para hacer un manifiesto. Es la Segunda Ola Feminista. Dentro de estas artistas destaca Judy Chicago, con la obra *The Dinner Party* de 1979, en la que emplea bordado, con una alta carga simbólica, realizado por hombres y mujeres.

En la actualidad la reivindicación feminista no es el único motivo por el que los artistas emplean el bordado. Hombres y muchas mujeres emplean el bordado en sus obras, sin un sentido tan específico. Existen varios motivos por los que usar -o no- el bordado: por el interés de la técnica en sí, sin tintes feministas; los fines feministas -el llamado *Craftivism*- (Parker, 2010: xvii); porque recuerda a la familia; porque quieren reivindicar la explotación; por motivos *kitsch*. Aunque no debemos olvidar a las artistas que no lo emplean por considerar que con su uso se “refuerza el machismo que la mujer quiere olvidar” (Villegas, 2000: 161).

Otro motivo es la economicidad de medios y de espacios, además de que no es tóxico. Emma Dexter en *Vitamin-D* apunta que el motivo por el que estamos viviendo el auge del dibujo desde la década de los noventa del siglo pasado es la facilidad de realización -se hace en cualquier sitio y es barato-, el único elemento indispensable que necesita es la creatividad. Esta cualidad la cumple el bordado.

En cuanto a las publicaciones y exposiciones existentes sobre el bordado aplicado a las artes plásticas, nos encontramos con pocos ejemplos que estudien el bordado y la costura como técnicas de dibujo y pintura, que se pueden mezclar con otras técnicas o emplear de forma autónoma. Destaca el libro *Push Stitchery. 30 Artists Explore the Boundaries of Stitched Art*, de Jamie Chalmers.

Cuatro artistas que emplean el bordado

Para demostrar que el bordado se puede aplicar a las artes plásticas al igual que otras técnicas, siendo algunas incluso algo recientes como el *collage*, vamos a mostrar algunos ejemplos del tipo de obra que se está haciendo en España en la actualidad con la muestra de parte de la obra de cuatro autores. La información que proporcionamos sobre estos artistas es fruto de conversaciones mantenidas con los mismos. El criterio de selección de los artistas que mostramos aquí se basa en la elección de artistas con diferentes características: dos son hombres y dos son mujeres; dos son artistas consagrados y dos son artistas emergentes.

María Díaz Montero



María Díaz Montero, *El estrecho espacio que nos separa*, 2006. Plástico de colchoneta de playa cosido con hilo de oro (foto cortesía de la artista).

María Díaz es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y en Escenografía por la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla tiene un Master in Business Administration en empresas e instituciones culturales y es Técnico de Vestuario por Goymar.

Es una artista multifacética que se dedica principalmente a la dirección de arte y vestuario para audiovisuales y a la gestión cultural. Su obra plástica es interdisciplinar (pintura, escultura, fotografía, instalación y videoarte), de la que cabedestacar *El estrecho espacio que nos separa*, como la obra que encuentra mejor acomodo con el objeto de esta tesis. Aunque a coser le enseñó su madre, tanto le interesa el mundo del vestido que en 2008 hizo un curso de técnico de vestuario, aunque ya anteriormente empleaba la costura en su obra.

El motivo por el que emplea la costura es un uso simbólico de unión entre el hombre y la naturaleza, de expresión de sentimientos e ideas, de unión y tensiones y en un nivel más secundario y personal, la feminidad como recuerdo a su madre y su abuela. Le gusta mucho el poder revelador que tiene, marcando sensaciones y conceptos. Además dice María: “tiene para mí algo de ritual, que me acerca al mundo de las mujeres, pero en cualquier caso no considero éste su valor fundamental”.[\[1\]](#) En otros casos, emplea la costura como mera solución técnica para construir volúmenes, como en *Meduse*.

Al igual que ocurre con el empleo de la costura, el uso de los materiales en la obra de María Díaz tiene en muchas ocasiones un carácter simbólico como en las germinaciones de *Transmutaciones*, en la que recurrió a un tipo de puntada con lana roja, bastante agresiva, que es más bien un remiendo para

encajar pedazos de un todo. La obra *El estrecho espacio que nos separa* ha sido cosida con hilo de oro, con el que muestra realidades escondidas y hace una reflexión sobre los inmigrantes que cruzan en patera el estrecho de Gibraltar.

Teresa Lanceta Aragonés

Teresa Lanceta es una afamada artista que trabaja el tejido desde principios de los años setenta, compaginándolo con otras técnicas como la pintura y el dibujo, siendo de las primeras artistas contemporáneas españolas que trabajan con los textiles y habiendo expuesto en museos tan importantes como el museo Reina Sofía. Al principio su obra estaba centrada en el tapiz, y en la actualidad en el bordado. Aunque el tapiz y el bordado puedan parecer dos vertientes diferentes, ella las considera como una sola: el tejido o lo textil que se manifiesta en dos modos diferentes.

Otra de las facetas a las que se dedica Teresa Lanceta es la investigación, concretamente al estudio de las tradiciones textiles en el arte del siglo XX, de hecho es licenciada en Historia Moderna y Contemporánea y doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense.

Teresa Lanceta pasó del uso del tapiz –técnica con la que se ha hecho famosa- al bordado, porque quería un medio más directo y rápido que el empleo del telar para el tapiz, logrando obras que son más espontáneas y directas, que se asemejan más a la idea clásica que se tiene del dibujo que las obras hechas mediante el telar. Aunque, según dice, más que bordado lo que hace son remiendos, que rompe para después coser.

En cuanto a la simbología de su obra, comenta que su obra no es una crítica a las labores femeninas, ya que muchas mujeres

se ganan la vida con ella. Solo critica el tapiz como explotación. Para ella hay un matiz muy importante, y es que el trabajo textil no es un trabajo feminista, sino de mujeres.

Juan Manuel Mendiguchía García



Juan Manuel Mendiguchía García, S/T, 2010. Fielto e hilo.

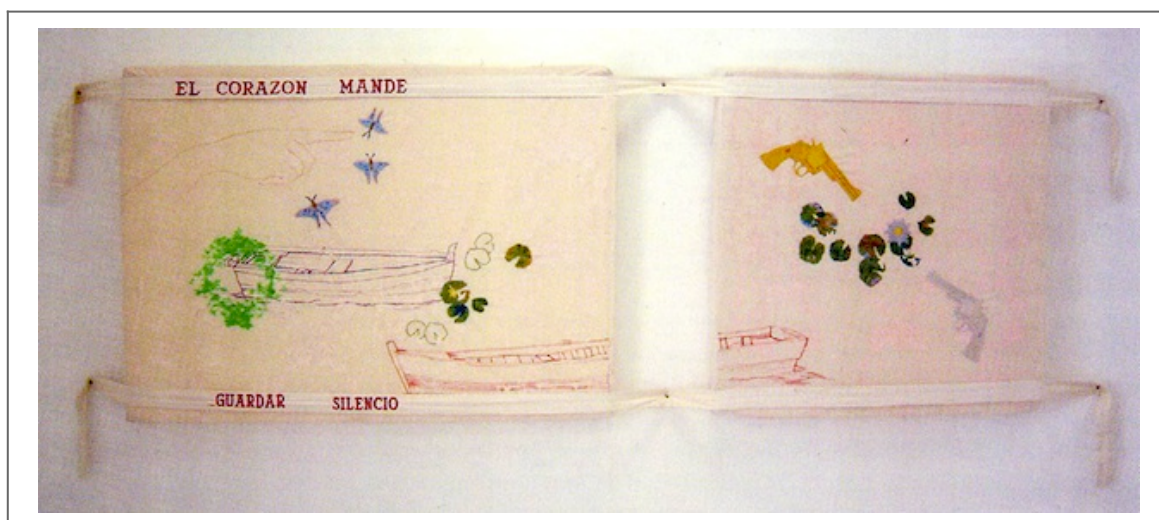
Juan Manuel Mendiguchía es un arquitecto que empezó a hacer dibujos en los que empleaba la costura y el bordado como técnica en el 2008. Su obra se basa en el interés por el fieltro, que descubrió haciendo un grabado, cuando por equivocación, puso la plancha al revés y el dibujo se estampó en el fieltro. A partir de ahí, se dio cuenta de la gran relación que había entre el fieltro y el hilo, aunque para él la costura sea secundaria y lo importante el fieltro al que le va añadiendo cosas. Pero cuando más se interesó por el empleo del fieltro y de los hilos fue tras ver una entrevista a la

artista americana *outsider*, Judith Scott -1943-2005-, con síndrome de Down, que acumulaba objetos y los envolvía en lanas, haciendo esculturas[\[2\]](#). Su aprendizaje es autodidacta, aprendió comprándose una máquina de coser, que rompió al poco de empezar a usarla.

Su trabajo tiene dos líneas, una basada más en el hilo y otra en el fieltro. Sus primeras obras estaban realizadas sobre papel, lo que producía un gran contraste matérico. En la actualidad está haciendo obras de fieltro muy grueso para hacer obras escultóricas. Este tipo de experiencias ya las hizo en Ciudad Real en el año 2009, en una exposición colectiva en una bodega de Almagro, donde cubrió un barril con hilo.

Las obras de Juan Manuel se caracterizan por ser abstracciones en las que los planos se consiguen con fieltros y las líneas con hilos, creando un contraste entre la frialdad de la geometrización y la calidez de los textiles. Esta complicación en la técnica y el contraste de materias y colores hacen que sus obras sean muy asequibles al público. El reflejo en la cara del espectador es lo que más le gusta a Juan Manuel de la técnica.

Pepo Ruíz Dorado



Pepo Ruíz Dorado, *Dummy III*, 2004. Tela serigrafiada, bordados, pintura, gomaespuma (Asensio, 2008: 66).

El interés de Pepo Ruíz por el bordado surgió cuando era estudiante de Bellas Artes y se marchó de Erasmus a Holanda. Allí empezó a hacer obras en las que combinaba la serigrafía con textos realizados mediante bordado, que aprendió a realizar de forma autodidacta.

En su obra no se inspira en artistas contemporáneos, sino que se basa en las artes tradicionales aplicadas a conceptos actuales y contemporáneos. Así su metodología de trabajo consiste en la búsqueda de una imagen y a partir de ahí elige el tipo de bordado que mejor se adapta a la imagen. Emplea el bordado hecho a mano y con máquina, según la necesidad, que previamente ha realizado a lápiz, como hizo en *Dummi III*.

Unos de los aspectos que más valora del bordado son su fácil adaptación y su fácil almacenaje y transporte –valores ya comentados en la introducción-, ya que viaja mucho.

Para la exposición *El novio de la muerte* hay obras que Pepo Ruíz realizó utilizando el bordado con una técnica mixta.

Conclusiones

El dibujo en los últimos años ha renacido como técnica principal de los artistas. Esta nueva visión del dibujo ha propiciado que se busquen nuevas técnicas de expresión o que se recurran a otras olvidadas o renegadas. Dentro de estas técnicas se puede y debe contar con el bordado. El bordado se puede considerar una técnica de dibujo. Esto está demostrado por la variedad de artistas que lo emplean, la cantidad de temáticas en que se usa y porque no se limita a un solo estilo.

[\[1\]](#)Declaraciones de la artista a la autora.

[\[2\]](#)Muy interesante el documental sobre Judith Scott de Julio Medem, Iñaki Peñafiel y Lola Barrera.

Primera exposición monográfica de uno de los mejores papiroflexistas europeos: Eric Josiel

El Grupo Zaragozano de Papiroflexia, junto con la Escuela Museo de Origami de Zaragoza y el CRIMP (Centre de Recherche Intrernacional de Modelation par le Pli) han organizado una exposición en el Museo de Historias de Zaragoza cuyo objetivo es el promocionar y difundir el arte de la papiroflexia en nuestra ciudad y rendir un especial homenaje a la trayectoria profesional de Eric Joisel.

A través de esta exposición que tiene como título “La magia del papel”, podemos contemplar una amplia cantidad de piezas nunca antes vistas en nuestra ciudad, de las cuales muchas de ellas son propiedad del Grupo Zaragozano de Papiroflexia.

Dicha muestra nos brinda además una oportunidad única de contemplar el gran trabajo desarrollado por el Grupo Zaragozano de Papiroflexia; que, con casi 65 años, ha logrado ser el grupo de papiroflexia más antiguo del mundo. A través de numerosos encuentros, talleres y charlas con artistas y gente afín a esta disciplina han contribuido de manera significativa a que exista una numerosa afición por este arte

en Zaragoza.

Esta exposición, junto con la creación de una Escuela Museo de Origami (que abrirá sus puertas a finales de año), forma parte de las diversas iniciativas llevadas a cabo por el grupo, que pretende hacer de Zaragoza un punto de referencia imprescindible en el arte del Origami (denominado comúnmente Papiroflexia).

La magia del papel está compuesta por dos exposiciones distintas distribuidas en diferentes plantas del Centro de Historias de Zaragoza. Éstas muestran un importante y elevado número de figuras de Origami, con un discurso que se centra en el acercamiento de este arte a todo tipo de público.

La segunda planta alberga la primera exposición monográfica en nuestra ciudad del artista francés Eric Josiel, bajo el título: ***Eric Josiel, (1956-2010) retrato de un artista***.

A este artista francés, considerado uno de los papiroflektas más importantes a nivel europeo, se le rinde un pequeño homenaje mostrando por primera vez la mejor colección de piezas que existen en la actualidad de este artista.

Para esta retrospectiva se ha contado con la colaboración de diez artistas de Origami, grandes amigos del artista (Paul Jackson, Bernie Peyton o Akira Yoshizawa entre otros), que participan con sus modelos en la muestra y servirán de antesala y presentación de la presente exposición.

Como ya se ha dicho anteriormente, muchas de las obras que vemos en esta muestra pertenecen al Grupo Zaragozano, ya que son ellos los que poseen la mejor colección de piezas de Eric Joisel. Pero también tendremos la oportunidad de contemplar piezas procedentes del museo de Angoulême que se han traído por primera vez a nuestra ciudad. Gracias al convenio de colaboración firmado por el Grupo Zaragozano con el Museo de Angoulême y por motivo de esta exposición, ha sido posible traer algunas obras del artista nunca antes vistas en nuestra

ciudad.

Dentro de esta parte de la exposición y dado el interés de la muestra en el acercamiento del Origami al público general, el visitante encontrará una zona pequeña zona interactiva en el que se podrá visionar el último taller impartido por el artista Eric Joisel en el encuentro celebrado en el 2010 en Zaragoza.

En la otra parte de la exposición, bajo el nombre de **"Arrugado"**, el equipo de CRIMP en colaboración con el Grupo Zaragozano de Papiroflexia ofrece una amplia gama de instalaciones de plegado que ocupará todo el espacio del primer piso y parte de la planta baja del Centro de Historias de Zaragoza. En la parte baja (Espacio Tránsito), se encuentran dos obras ("Modular", de Jorge Pardo y "Tornado" del CRIMP) que nos sirven de punto de partida en este viaje por el mundo del Origami.

En esta parte de la muestra podemos contemplar el trabajo experimental realizado por los dos equipos en los últimos diez años a través de complejas instalaciones que combinan la técnica de modelización de origami y la escenografía de algunos de los modelos. El discurso planteado invita al espectador a un espectacular recorrido en el que se plantearán las infinitas posibilidades que ofrecen estas piezas a partir de enfoques y puntos de vista sorprendentes.

Entre las piezas que en ella encontramos destacan las obras de Manuel Magdaleno perteneciente al grupo CRIMP o Luis Matias del Grupo Zaragozano de Papiroflexia que mostraran distintas instalaciones que evocan la naturaleza y lo orgánico a partir de la combinación de imágenes proyectadas en las figuras de papel. La combinación y el juego de las luces y sombras proyectadas en las propias obras generan ambientes sobrecogedores e impactantes. Esta parte de la exposición también se complementa con una zona interactiva en la que se visualizan videos relacionados con las obras expuestas.

Formando parte fundamental de la muestra, durante el tiempo en el que se lleva a cabo la exposición se desarrollan una serie de talleres para todas las edades, así como conferencias y reuniones que sirven para difundir y promocionar más este arte y la figura de Eric Joisel.

Toda la muestra, desarrollada bajo la supervisión de Felipe Moreno (miembro del Grupo Zaragozano de Papiroflexia) nace con el objetivo de promover y difundir este maravilloso arte, tan poco conocido y valorado hoy en día en los ámbitos artísticos de nuestro país. Además, esta exposición resulta una oportunidad única para contemplar una serie de piezas de gran calidad y complejidad.

In Memoriam Francisco Fuertes, Paisajes interiores.

Desde el 23 de noviembre de 2012, hasta el pasado 31 de enero, hemos tenido la oportunidad de contemplar parte de la obra de Francisco Fuertes; es la primera vez que se ven trabajos de este polifacético artista en la provincia de Teruel, concretamente, en Monreal del Campo, en la Sala de Exposiciones de la Casa de Cultura. Esto ha sido posible gracias a la iniciativa del Centro de Estudios del Jiloca, que, durante 26 años, ha desarrollado una intensa y destacada labor cultural en esta Comarca, y a la colaboración de los familiares del artista. Quiero destacar la importancia que, para núcleos urbanos situados en la periferia, como es el caso de Monreal del Campo, tienen iniciativas como la presente.

En esta exposición hemos podido ver una selección de pinturas, dibujos y esculturas, quedándose fuera su trabajo fotográfico (principalmente sobre figura humana), otra de las grandes

aficiones del autor además del grueso de su obra, que está custodiada por sus herederos, integrada por: 600 dibujos (de distintos tamaños), 220 óleos, 23 esculturas y dos series de fotografías (con 26 y 42 piezas respectivamente). La muestra se encuentra repartida por los cuatro espacios de la sala de exposiciones. La naturaleza y el paisaje son su fuente de inspiración y le sirven como excusa para desarrollar su trabajo, que evoluciona, desde una copia del natural, inicial, hasta casi la abstracción de sus últimas pinturas, y la aproximación al constructivismo en sus relieves y esculturas. Con motivo de esta exposición se ha editado una pequeña publicación con un texto del profesor de Historia del Arte de la Escuela de Arte de Teruel, Ernesto Utrillas Valero.

El artista Francisco Fuertes Martín nació en Singra (Teruel) en 1946, murió en Barcelona en 1994, y pasó los primeros años de su vida en su pueblo natal. Se trasladó a Zaragoza en 1964, lugar al que encaminan sus pasos todos aquellos aragoneses que tenían alguna inquietud cultural (y como él, otros creadores, turolenses fueron a la capital del Ebro). En esta ciudad, empezó su formación, o como él indica, su “*deformación*” en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. Con sus compañeros de estudios (entre los que se encontraba José Manuel Broto con el que compartía caballete) participó en varias exposiciones colectivas, como la del curso 1966/1967, en el Salón de Exposiciones del Centro Mercantil Industrial y Agrícola de Zaragoza. También, en esta ciudad, hizo su primera exposición individual, en el año 1969: “*Exposición Pintura. F. Fuertes*” en la Sala de Exposiciones “*BAYEU*” de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, mostrando óleos de temas clásicos: bodegones, paisajes, pueblos de Aragón (Alquezar, Albarracín, Muel, Cuarte) y rincones pintorescos de Zaragoza. En este periodo participó en varias exposiciones en Francia y logró premios en Zaragoza, Burdeos y Toulouse. Además, y por deseo familiar, se formó como tornero entre 1964 y 1967.

Tras realizar el servicio militar, en 1969, se fue a Barcelona, donde continuó su formación, realizando estudios de arte, en las especialidades de policromía y retablo, logrando, en 1981, el título de profesor de dibujo por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge. Entre 1983 y 1987, se dedicó a la docencia en las Escuelas Pías de Sarriá en Barcelona. Y, en 1986, le fue convalidado el título de Licenciado en Bellas Artes. En la ciudad condal, realizó su segunda y última exposición individual (en vida), en 1988, en la Galería Lleonart, situada en la Calle Palla, número 6, y, como hiciera en la primera individual de Zaragoza, sólo mostró óleos. Quiero destacar su admiración por el pintor catalán Joseph Roca-Sastre (1928-1997), que evolucionó de una etapa surrealista a una pintura matérica de base figurativa.

Centrémonos ya en la exposición: ***“Francisco Fuertes. Paisajes interiores”***. Se trata de una muestra de enorme interés, que consta de dibujos, pinturas y esculturas.

Los **dibujos**, están la mayor parte, elaborados con carboncillo y lápiz conté, entre los que destacan tres grandes obras de 205 x 150 cm., junto a unos pequeños apuntes. Además, hay uno hecho con tiza de colores, muy rico en matices, donde se aprecia, en su totalidad, la grandeza del paisaje que marcó a Fuertes. Este artista fue un excelente dibujante, dominaba tanto la línea como la mancha; en sus obras, prescindió de la figura humana (por voluntad propia) siendo su musa la naturaleza; dibujó árboles y rocas construyendo, con ellos, formas realistas de fuerte efectividad poética. En los pequeños apuntes, jugó con el tiempo y su paso, vemos árboles solitarios *con ramas cortadas, viejos, deshojados, olivos con troncos resquebrajados*, y paisajes rocosos (influencia directa de su pueblo natal). Su trazo era firme, seguro, pulcro y limpio, creando una atmósfera casi de ensueño que nos remite, en parte, al surrealismo de Dalí. Sobre sus dibujos dijo (en una entrevista que se le hizo en 1988 y que no se llegó a publicar):

Me gustan los árboles. Y con bastante frecuencia hago dibujos sobre árboles que no existen en la realidad, en el momento que los hago no siento que estoy expresando tal o cual sentimiento. Pero, cuando han pasado unos días y miro aquellos dibujos, me hacen, ver con una gran claridad, sentimientos que en un momento dado han existido en mí interior y que yo he sido más consciente de ellos después de dibujar estos árboles y analizar sus formas.

Las **pinturas** son en su totalidad óleos. Diez, de 65 x 81 cm., hay dos de gran formato de 146 x 146 cm. Todas ellas tienen rasgos impresionistas y su protagonista es la naturaleza de su tierra natal. Un paisaje de montaña, a más de 1.000 metros de altura, dominado por la violencia de la luz, pero cultivado y sometido por la mano del hombre. Sus óleos los podemos situar en la línea de algunos de los mejores paisajistas de nuestro país, como son: el aragonés, Virgilio Albiac (1912-2011); o los castellanos, Juan Manuel Díaz Caneja (1905-1988) y Benjamín Palencia (1894-1980); este tipo de pintura estuvo de moda en los años cuarenta y cincuenta, con ella intentaban redescubrir la realidad española del momento. Fuertes, en sus lienzos, no pretendía describir lo anecdótico, o lo particular, sino quedarse con la esencia. Le interesaba, el ritmo de los caminos, los surcos, los senderos, los límites de los sembrados y los perfiles de las montañas, que en su obra cobran una gran importancia, definen la imagen e imponen, a su pintura, una estructura cada vez más abstracta. En ocasiones, el horizonte aparece en la parte superior del cuadro, convirtiendo el lienzo en el campo de batalla de las masas cromáticas, que luchan en esta superficie, sin la oposición de ningún elemento figurativo. Francisco Fuertes (en 1988) manifestó, respecto de la ausencia de personajes en sus obras:

sí, es cierto, y tiene sentido concreto. Si yo me encontrara a gusto en la sociedad que me toca vivir, pues, posiblemente, pondría a alguno de sus miembros en mis

cuadros. Pero, como detesto esta sociedad, mis cuadros se convierten en un espacio donde no entra el Hombre, sino el espíritu". Su pintura se hace cada vez más matérica, más "pintura", pero sin abandonar nunca su condición de paisaje, evoluciona hacia masas cromáticas distribuidas sobre la superficie del lienzo, ricas en matices y texturas.



Las **esculturas**, que podemos considerar como conclusión del trabajo de Fuertes, las podemos enmarcar dentro de la corriente constructivista, que estuvo de moda en los años 70 y 80 en España, con una evolución lógica de todo su trabajo, de todo su aprendizaje: el dibujo, la pintura matérica, la policromía, las técnicas para construir retablos... todo esto quedó reflejado en sus esculturas. La escultura era su segundo amor artístico, se autodefinía como abstracto y prefería la madera como material de trabajo. La muestra consta de cinco relieves de grandes dimensiones: dos obras de 207 x 108 x 15 cm.; una de 250 x 107 x 30 cm.; una de 180 x 107 x 10 cm.; una 70 x 50 x 10 cm.; y una escultura de bulto redondo sobre peana de 42 x 30 x 30 cm. En sus relieves, las ramas de los árboles de sus dibujos se han transformado en formas geométricas que se superponen en las obras, y las pinceladas

de los oleos quedan reflejadas en la textura de las esculturas, ricas en matices y tonos. Están elaboradas con madera policromada, técnica que descubrió durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. Sus relieves se componen de planos y cilindros distribuidos en la superficie, ordenando el espacio con cierto sentido óptico-cinético, con una poética vibrátil cuya expresión cobra su máximo vigor en la parquedad del empleo de color, monocromo, con dominante verde. El artista, en su proyecto de exposición de 1988, indicaba:

Estas piezas son muy grandes, son de madera, una vez construidas en yeso, de forma que consigan una cierta textura, las plateo con plata fina, después las quemo con un corrosivo, les doy goma laca y las patino, de esta manera queda un acabado muy agradable, pues parece metal. Aunque yo, entre ellas, encuentro una relación, son muy distintas pues creo expresar en ellas los distintos estados de ánimo, en algunas ocasiones esa cierta tensión que existe dentro de la persona y que busca una salida.

Acta de la reunión de la Junta Directiva de AACA

El 11 de diciembre de 2012, previa a la Asamblea General de AACA, se celebró también en el IAACC Museo Pablo Serrano reunión de la Junta Directiva de AACA, en la que se aprobó la aceptación como nuevos socios de Carlota Santabárbara Morera y Belén Bueno Petisme. No hubo otras decisiones, dado que las relacionadas con los homenajes a Ángel Azpeitia se trasladaron a la Asamblea General.