

El Paisaje en la Colección de la CAI

Si “vacaciones” rima con “libertad”, el turista normal y corriente acepta sin embargo plegarse a esa pequeña obligación que, consiste en el envío ritual de las tradicionales postales.

Esos pequeños recuerdos rectangulares han gozado de una individualidad propia, debida a las propias particularidades del lugar de donde eran enviados. Sin embargo, si nos paramos a considerarlas en su conjunto, vemos que forman un todo uniforme, independientemente de que estén enviadas desde Rusia, Barcelona o Jerusalén. Pues todas son vistas desde perspectivas o ángulos diferentes, en blanco y negro o en color, de las cosas reconocidas más singulares o representativas de un lugar concreto. Montañas con chalet bajo la nieve, playa desierta al atardecer, el templo de la Sagrada Familia o la Salamandra del parque Güell...

Todos esos ejemplos forman un conjunto variado por sus características formales y geográficas pero coincidentes en cuanto al objetivo que persiguen. Pues todas han sido designadas y aceptadas como expresión de la belleza “formal” de un lugar. Es una visión estereotipada del paisaje, una belleza ordinaria la que se puede contemplar sobre cualquier postal.

A esta primera concepción del paisaje se opone otra, mucho más subjetiva que tiene que ver con su propia “alma” o esencia. Ese alma no reside ni en la espectacularidad ni en el exotismo de un panorama, sino en la relación que comparte con el espíritu humano, una relación que evoca sentimientos muy diversos. A la hora de pintar un paisaje, es

esa relación que pasa de la mano del pintor hacía la tela y es ella la que da su fuerza a la representación artística.

Es con esta idea con la que debemos considerar la exposición que ha ofrecido del 25 de Enero al 24 de Febrero de 2012 la sala Luzán (Paseo Independencia, 10, [Zaragoza](#)). Como indica su título, “El Paisaje en la colección CAI”, la exposición reúne un buen número de obras pertenecientes a su colección, referentes al mismo tema: el paisaje, aunque no todas lo sean. Una de las características claves de esta exposición reside justamente en lo que llamaremos su diversidad, que se acentúa por el montaje con criterios poco precisos.

Diversidad primero por la amplitud de los recursos artísticos con que fueron realizados . Del óleo al acrílico, de la fotografía a la escultura, del realismo hasta la abstracción, no encontramos una técnica o estilo que predomina sobre los otros. Esa diversidad es también la que permite al espectador gozar de una mayor libertad en este “paseo” por el arte. Pues si no está del todo convencido por el estilo “naif” de una Isabel Villar (“Gitana y tití dorado en trigal”) quizás le puede complacer más, por ejemplo, la visión del “Oxeja” de Virgilio Albiac.

Esta mezcla de medios empleados es la que impide dar a la exposición una estructura predefinida y rígida, y permite la introducción de obras con formas más singulares, como la de la artista zaragozana Lara Almárcegui. En este caso, se trata de una proyección continua de diapositivas, las que sobrevivieron como único testimonio físico de una “performance”.

Imagen a imagen se cuenta cómo la artista tuvo la iniciativa de ocupar la estación del tren fuera de uso en Fuentes de Ebro para convertirla en un hotel tipo albergue. Pero más allá de sus características formales, esta obra tiene una propuesta que la hace distinta a las demás. Y es que supone una intervención directa y física del artista sobre su propio entorno. Ella no retrata, con más o menos subjetividad una

realidad, sino que actúa sobre ella, la transforma, eso sí con el máximo respeto hacía la naturaleza original del lugar. No se destruye para construir algo nuevo, sino que se crea a partir de lo ya existente, dotando así el lugar de una segunda vida, podríamos decir de una segunda "alma".

Uno de los logros de esta exposición es, por tanto, que a partir de un tema central presenta multitudes de respuestas, tan diversas como para dar lugar a amplias reflexiones sobre el tratamiento del paisaje dentro del ámbito artístico. Pero, va aún más allá, ampliando las pautas que definen generalmente el género artístico. Es decir, incluye obras que a primera vista, poco tienen que ver con el paisaje, en sentido estricto.

Tomando un ejemplo concreto, la pieza "Ellas XXIII", fotografía en blanco y negro de Rafael Navarro, es una visión en primer término de unos miembros humanos, cuya naturaleza no se puede determinar con exactitud. Con esta fotografía, se reivindica la consideración de un paisaje mas allá del ámbito rural o urbano, dentro de las propias curvas del cuerpo humano (en este caso del cuerpo femenino). La imposibilidad de determinar que parte del cuerpo está aquí representada lleva la fotografía a la abstracción, la que nos permite ver en esos pliegues, en esas líneas del cuerpo algo mas que carne humana. Eso si, no es el típico paisaje al que estamos acostumbrados sino una obra que llama a la imaginación, a la capacidad de abstracción y que promete al que sepa apreciarla un viaje aún mas sensual.

La crítica de arte en Cataluña (de la posguerra a la posmodernidad)

La crítica predominante en Barcelona en los años cuarenta carecía, en general, de una visión amplia y actualizada del arte, y se limitaba a información periodística, con tendencia a utilizar un lenguaje ampuloso y grandilocuente, pretendidamente poético. Y este rasgo estaba extendido incluso entre críticos que practicaban cierto rigor. Recordemos que José Camón Aznar, crítico relevante en su época, pronunció una conferencia en un curso de la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander, que titularía a su publicación: "La crítica de arte, síntesis de historia y poesía". No se trata, por mi parte, de desmerecer las aportaciones críticas de grandes poetas como Beaudelaire, Apollinaire y Max Jacob, sino recordar que el enfoque pseudo lírico -que por cierto no fue el que practicaron los grandes poetas que acabo de citar- era muy pobre.

Se ha creído durante mucho tiempo que la guerra civil había cortado el desarrollo de la vanguardia y, en general, del arte verdaderamente creativo, y que los años cuarenta, en comparación con los treinta, habían sido estériles. Sin embargo, la vanguardia de preguerra se había limitado a algunos ilusionados y esforzados artistas y seguidores del arte, agrupados en círculos reducidos. Al franquismo le bastó con consolidar ese gusto predominante, que frenaba un arte renovador y que, con su libertad artística, connotaba a ojos del régimen franquista un ansia de libertad política y social.

Las voces críticas más abiertas que se alzaron mediados los cuarenta eran raras y pasaron generalmente inadvertidas. Cómo no sorprenderse de que Alexandre Cirici escribiera en 1946 que se ha de dar un puesto en la cultura "al tocadiscos, el

lavabo, el tenedor, el sombrero o la botella". Esta afirmación, basada en la evidente calidad de tantos trabajos artesanos, predecesores del diseño industrial, era muy avanzada para la época. A lo largo de los años cuarenta se irán produciendo otros hechos aislados que demuestran que el espíritu de la vanguardia seguía alentando en algunos artistas formados en la preguerra y en jóvenes, que al final de la década, fructificarán de manera decisiva para la renovación del arte y, correlativamente, de la crítica.

Es importante destacar un acontecimiento registrado en Barcelona en 1948: la celebración del primer Salón de Octubre. Este Salón, con su carácter amplio, permitía la participación de seguidores de las tendencias aparecidas desde el principio del siglo XX y contribuiría con su eclecticismo a la configuración de un nuevo arte, al salvar en parte la resistencia del público y la crítica. El crítico Sebastià Gasch, dado a conocer en la preguerra con lúcidas y brillantes intervenciones, fue el encargado por los organizadores de escribir la presentación del catálogo de este primer Salón. En él se refiere al "amaneramiento y (...) la fabricación en serie en que se halla estancada buena parte de la pintura y la escultura barcelonesas". Gasch, que colaborará en las revistas "Dau al Set" y "Cobalto", mantendrá largo tiempo en la revista "Destino" la sección titulada "En el taller del artista", que firma con el seudónimo de Mylos y en el que presenta a los artistas jóvenes más prometedores y valiosos.

El grupo Dau al Set, que editaba una revista con este nombre, donde se publicaban especialmente reproducciones de obras de arte de sus miembros y textos críticos, fue creado, también en 1948, por el poeta Joan Brossa, principal inspirador de su estética, los pintores Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart y J. J. Tharrats y el filósofo y crítico Arnau Puig, y a ellos se uniría al año siguiente el también poeta y crítico Juan Eduardo Cirlot. Practicaban entonces un arte surrealista, seguidor del grupo de Breton. Y aunque el surrealismo había

empezado a declinar ya en París, ante el empuje de nuevas tendencias de carácter abstracto, entre nosotros resultaba entonces nuevo e incluso rompedor.

En el bienio 1948-1949 ocurren varios hechos cruciales para la Barcelona artística, que cuenta con el apoyo de algunos críticos, que participan incluso en la creación y el impulso de estas manifestaciones. Además de la citada creación del Salón de Octubre y de Dau al Set hay que citar las exposiciones organizadas desde fines de los años cuarenta por Juan Antonio Gaya Nuño en las Galerías Layetanas de Josep Gudiol, y los Ciclos Experimentales de Arte Nuevo presentadas asimismo a partir de 1948 por el crítico Àngel Marsà en la barcelonesa Galería Jardín. El año siguiente se crea el Club 49, en el que volvemos a encontrar a Sebastià Gasch y a Rafael Santos Torroella, como críticos, y a algunos artistas de los supervivientes de la vanguardia de preguerra, y se presenta también el grupo R, del que formaban parte la mayor parte de los arquitectos más valiosos del momento, uno de los cuales, Oriol Bohigas, se convertirá en su principal teórico.

En el mismo 1949, se celebró la primera de las dos reuniones de la Escuela de Altamira, en Santillana de Mar, donde participaron activamente los críticos barceloneses Sebastià Gasch, Santos Torroella, y Joan Teixidor lo haría en la celebrada al año siguiente. Eran momentos de gran inquietud también en otros núcleos del resto de España. Recordemos que el mismo 1949 se crea en Zaragoza el grupo Pórtico, y que en 1950, en Canarias, se presenta la primera exposición del grupo LADAC. Y no olvidemos que Eugenio d'Ors, hombre clave de la cultura franquista, presenta en el Salón de los Once de 1949 de su Academia Breve de la Crítica de Arte exposiciones dedicadas a Tàpies, Cuixart y Joan Ponç.

En los años cincuenta fructifican los intentos de renovación y se llevan a cabo planteamientos de clara madurez. La Asociación de Artistas Actuales, que había comenzado a preparar en 1953 un grupo de artistas barceloneses, forma en

1956 su primera junta. Su primer presidente es Alexandre Cirici, principal impulsor de la modernidad desde mediados los años cuarenta, con Cesáreo Rodríguez Aguilera como vicepresidente, con quien comparte muchas de las iniciativas más fructíferas de los años cincuenta y sesenta. Según avanza la década de los sesenta, Alexandre Cirici se reafirma como el crítico catalán más influyente. Partidario de una renovación radical, no aceptaba un arte que no estuviera tocado por la vanguardia más radical de cada momento, salvo en el caso de las generaciones formadas antes de la guerra.

La consolidación de la necesidad de una actualización artística mueve a un sector de la administración y a algunos órganos políticos a cierta apertura, sin perder la vigilancia de que no implicase una correlativa apertura política. Al tiempo que una muestra de oportunismo se trataba esencialmente de un simulacro. Esto se debía, en buena parte, a que el régimen de Franco había alcanzado cierta recepción internacional, en buena parte debido a su posición decididamente anticomunista, en momentos de la guerra fría. Fue decisiva en este sentido la acción del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, que en 1953 -en el momento en que se organizaban por iniciativa oficial las Bienales Hispanoamericanas de Arte y los Congresos Internacionales de Poesía- organizó un Congreso de Arte Abstracto, que se celebró en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander. En él, junto a críticos de otros centros de España, como Camón Aznar, Gaya Nuño y Sánchez Camargo, intervinieron los catalanes Sebastià Gasch y Alexandre Cirici. Por otra parte, Luís González Robles, personaje clave para la apertura internacional de nuestro arte y que no ha sido justamente reconocido por su adscripción franquista, consigue, como comisario de España en dicha Bienal que los artistas representantes de España lo sean del nuevo arte. Esto se debía, tanto a la perspicacia y eficiencia de González Robles como a que el arte abstracto no se prestaba a convertirse en vehículo de protesta social y política.

Así como algunos críticos se abrían tanto a la figuración realista continuadora de la tradición como a la vanguardia y se centraban en cada exposición, en cada comentario, sin que quedara explícita una concepción general de la crítica propia, Cirici, partiendo de las últimas tendencias, crea una visión orgánica del arte y de su función crítica. Su aportación, además de la publicada a través de sus colaboraciones periódicas en "Serra d'Or" y sus brillantes intervenciones orales, se conserva en numerosos libros. Destacaré su *Picasso antes de Picasso*, (1946), *El arte modernista catalán*(1951), *Art i societat*(1964), en el que establece relación entre la acción social que puede llevar a cabo el artista con su obra y el mantenimiento de una creación que se inscriba en las nuevas tendencias vanguardistas. Otros libros que destacan en su larga bibliografía son los titulados *L'art català contemporani*(1970), *Tàpies, testimoni del silenci*(1970), *Miró en su obra*(1970), *Miró mirall*(1977) y *La estética del franquismo* (1977).

Poeta de obra muy creativa y singular, Juan Eduardo Cirlot fue autor también de numerosos libros sobre arte, llenos de intuiciones extraordinariamente creativas y de artículos publicados en las escasas revistas de la época, entre ellas "Dau al Set" y "Correo de las Artes". A través de sus libros y de sus artículos, dio una singular visión de la crítica esencialmente poética, pero de gran altura. Parte del surrealismo, del que fue en Cataluña y en España su principal adalid, y también del informalismo, que se extendía a fines de los cincuenta y que estudiaría en los libros *El arte otro*(1957) e *Informalismo*(1959). Como ha comentado Joan M. Minguet Batllori, el autor que mejor y más ampliamente ha escrito sobre la crítica en Cataluña, los libros de Cirlot, "por su tono y su grado de información abrieron caminos para el conocimiento del arte contemporáneo hasta entonces inexplorados en la España de la dictadura" (Joan M. Minguet Batllori, 2003, pág. 187). Muy interesado en temas esotéricos, Cirlot es también autor de un *Diccionario de los símbolos* que

ha sido durante mucho tiempo en España la principal fuente de consulta en su especialidad.

Me es muy grata la referencia que se hace en el presente ciclo a Rodríguez-Aguilera, que fue quien, en 1961, me inició en la crítica y sería mi primer maestro. Andaluz de Quesada, fijó su residencia en Barcelona en 1946, donde desempeñaría inicialmente la actividad crítica en "Revista", que establecía un puente cultural entre Cataluña y el resto de España. Si bien demostró especial entusiasmo por las nuevas tendencias era capaz de ver con imparcialidad los valores de aquellos que continuaban otras anteriores. Su libro *Antología del arte español contemporáneo* (1955) fue prologado por Eugenio d'Ors, con quien mantuvo amistad y que le llamaría para formar parte de su Academia Breve de la Crítica de Arte y del jurado del Salón de los Once, que sería decisivo en la renovación del arte español en los años cuarenta. Libro destacado, dado el tema que nos ocupa, es, sobre todo, *Arte moderno en Cataluña* (1986). Tras una larga y fecunda trayectoria, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, avalado por su prestigio crítico y personal, ocupará la presidencia de la Asociación Española de Críticos de Arte en el periodo 1985-1988.

En los años sesenta, formada ya la Asociación Española de Críticos de Arte, se crea la Sección Catalana, presidida por el crítico y catedrático de Universidad Alberto del Castillo. Recuerdo algunas de nuestras reuniones, que reunían muy escasos miembros. En ellas coincidí con algunos críticos que se habían dado a conocer en la preguerra, como el ya citado Sebastià Gasch, a quien ya me he referido, y Joan Cortés, que tenía gran experiencia pero escasa inquietud y simultaneó durante un tiempo la crítica en el diario "La Vanguardia" y la revista "Destino", en la que sería sustituido por el escritor Joan Perucho, junto a otros que comenzaron a escribir sobre arte después de la guerra, como Alberto del Castillo, que lo hacía en "Diario de Barcelona"; el también poeta Fernando Gutiérrez, en "La Prensa"; Rafael Manzano, en "Solidaridad

Nacional"; el más equilibrado y abierto a las nuevas corrientes Ángel Marsá, que escribía en "El correo catalán"; Alexandre Cirici, que empezaba a promover con gran dedicación y entusiasmo las tendencias más avanzadas, a través de "Serra d'Or"; Rodríguez-Aguilera, en "Revista", que cambiaría este nombre por el de "Revista Gran Vía"; Rafael Santos Torroella, que publicaba en "El Noticiero" artículos de gran rigor, y Juan Eduardo Cirlot, con críticas en "Correo de las Artes". Otros críticos muy activos entonces eran Mercedes Molleda y Josep Vallés Rovira. Como parte de los cambios producidos en el arte en general aumentaron las relaciones con otras regiones de España. En Cataluña se intensificaron las realizadas con Madrid y también con Valencia, gracias a la acción, extraordinariamente positiva, llevada a cabo por Vicente Aguilera Cerni. Es de especial interés el número monográfico dedicado a Cataluña de su revista "Suma y sigue del arte contemporáneo".

Los medios artísticos estaban entonces en parte divididos entre los que, inspirados o instigados por el Partido Comunista, consideraban que el arte tenía que ser siempre o predominantemente de denuncia y afirmación de unos valores determinados, en relación con el realismo socialista, y aquellos otros que creían que el arte ha de ser libre, por más que pueda, libremente también, incidir en la denuncia en un momento dado. Pero recordemos la libertad de la que daba ejemplo Picasso, miembro del Partido Comunista y que, con ocasión de un acontecimiento que le conmovió fuertemente durante nuestra guerra civil, pintó, con la misma libertad, el *Guernica*. Aún ahora hay quienes –críticos y artistas– creen que, en tiempos tan duros y conflictivos en los que vivimos, es forzoso que el arte vuelva a ser necesariamente de denuncia, cuando cabe preguntarse si es que ha habido en la historia algún tiempo en que no se hayan registrado injusticias, matanzas y opresiones como aquellas de las que somos hoy víctimas o testigos.

En la segunda mitad de los años setenta, la aplicación de las nuevas metodologías en boga sustituye la opción realista beligerante o se compagina con ella. Recordaré como fue recibida en Barcelona en 1967 la que pareció a muchos “buena nueva” del estructuralismo, con ocasión de la visita del Grupo 63, formado, entre otros, por los críticos y profesores italianos Gillo Dofles y Umberto Eco, invitados por la Escola Eina. La elite arquitectónica y del diseño barcelonesa, sobre todo, sentía entonces un gran respeto y admiración por la cultura visual italiana, especialmente la de Milán. En el mundillo artístico de Barcelona no se había hablado todavía del estructuralismo, que conocían bien antropólogos y lingüistas. Recuerdo muy bien su reacción, tan *snob* y devota. Inmediatamente se hicieron fotocopias de algunos trabajos sobre el estructuralismo, que se repartían y se compraban fervorosamente. Y, a partir de ese momento, crecieron con rapidez los comentaristas e improvisados expertos en estructuralismo.

Clave en el nuevo entendimiento tanto del estructuralismo como de la semiótica que le siguió es la concepción de la crítica como ciencia. Así, en un coloquio privado sobre “Los críticos y la crítica”, organizado por la revista “Qüestions d’art” en 1973, Alexandre Cirici afirmó que el crítico estudia las obras de arte con un método científico “que no tiene nada que ver con el contacto directo que la obra ha de tener con el público (...) Este -añadía- es el trabajo científico de cualquier ciencia. Y esto creo que es lo que ha de hacer el crítico”. Según creía Cirici, y muchos otros, el crítico no ha de sentir emoción ante la obra, sino que ha de ser un espectador frío, cuando, en mi opinión, un crítico es un espectador que siente ante la obra como cualquier otro espectador sensible y experimentado, pero que tiene el privilegio de comentarla.

El proceso que siguió la crítica, en su creciente racionalización y que la apartaba de la contemplación de la obra es paralelo a la que seguirán las tendencias de

vanguardia. La teoría sustituye la práctica en cuanto a material, produciéndose una gran inflación teórica, y la crítica no es posterior a la realización de la obra, sino simultánea e íntimamente unida a ella, y finalmente incluso se le anticipará. La obra se desmaterializa aceleradamente, y lo que queda substancialmente de ella es el concepto. Y, con el conceptual, la obra es sustituida por la teoría que se hace sobre ella. La intemporalidad que se atribuía tradicionalmente al arte desaparece y éste pasa a ser efímero y permanece un concepto abstracto. Arte conceptual, *land art*, *earth art*, *body art* y tendencias afines constituyen variantes de una misma concepción del arte, que encontraba en la crítica su versión correspondiente. El artista será sustituido, en el caso del conceptual, por el crítico y, sobre todo, por lo que constituye su continuación: el comisario. Una exposición de un artista o de obras sobre un tema se justifica por una tesis que el comisario presenta, y esto es lo que interesa substancialmente, por encima de las obras mismas.

En 1971 se celebra en Granollers la Mostra d'Art Jove, que marca el comienzo del arte conceptual en Cataluña como tal tendencia -dejando aparte casos de *arte povera* aislados que no encajan plenamente en esta tendencia-. El proceso venía de lejos, y varios artistas y algún grupo como Art Language llevaban varios años con esta orientación. La segunda Mostra de Granollers, de 1972, supone el momento culminante del conceptual catalán. Pero sólo tres años más tarde iniciará el declive. Paralelamente al arte, la crítica llevará a cabo profundos giros. No ya, o no sólo, como reflejo de lo que ocurre en la práctica artística, sino producto de profundos cambios culturales y sociales.

Los veteranos Arnau Puig y María Lluïsa Borrás seguían con atención y rigor el desarrollo del nuevo arte, ésta última, muy activa en su apoyo a las nuevas tendencias a través de la revista "Destino". Asimismo había cuajado la labor de Daniel Giralt-Miracle, movido por una gran curiosidad y tan atento

como flexible, que se convertirá en personaje destacado y verdaderamente clave de la nueva crítica, a través de su intensa labor en publicaciones diversas y especialmente en "Destino" y posteriormente en el diario "Avui", así como con su labor como comisario e impulsor de iniciativas muy diversas. Como la revista "Batik", creada por él en 1973, donde se gestó una verdadera escuela de nuevos críticos, que afirmarían su presencia a partir de los años ochenta. En 1972 se había dado a conocer en la revista "Serra d'Or" el grupo 64 de críticas jóvenes, formado, entre otras por Mercé Vidal, y Alícia Suárez, seguidoras del método semiológico, y al año siguiente el grupo TMGFD (J. T. Triadó, F. Miralles, M. Gudiol, F. Fontbona, y J., de los cuales se han dedicado plenamente a la crítica del arte contemporáneo Francesc Miralles y, durante una breve etapa, muy activa e incisiva, Joaquim Dols, mientras los restantes, F. Fontbona, R. Triadó y Gudiol, se han dedicado preferente o totalmente a la historia de siglos anteriores. Dos críticos que conviene destacar también, por su larga dedicación, son Josep María Cadena, en "El Periódico" y Joan Bufill, en "El País".

El número de mujeres críticos aumenta en gran medida a partir de la década de los setenta, muchas de las cuales se han iniciado en la revista "Batik". En general se muestran muy activas y radicales, al tiempo que rigurosas, en favor de las nuevas manifestaciones de la vanguardia, como Victoria Combalía, a través de sus documentadas colaboraciones en "El País" y en sus libros, y Pilar Parcerisas y Conchita Oliver, de larga trayectoria en el diario "Avui", y aquellas que alternan la crítica con el profesorado, entre las que se cuentan Maria Teresa Blanch, Teresa Camps, Immaculada Julián y -ya posteriormente al periodo que nos corresponde tratar- Anna María Guasch, o con el comisariado de las exposiciones, así, Rosa Queralt, Gloria Moure, Gloria Bosch y Gloria Picazo.

A fines de los años setenta y primeros ochenta, con motivo de los cambios que se advierten en el entendimiento de la

crítica, se producen varios enfrentamientos públicos entre críticos que defienden distintas posiciones. De uno de ellos da cuenta un artículo de Francesc Miralles aparecido, que en “La Vanguardia” del 1 de octubre de 1985, titulado *La inocua crítica barcelonesa*. Este autor, que muestra un criterio amplio y comprensivo de las diversas tendencias, en este artículo, al tiempo que se refiere con palabras duras y valientes a lo que califica de nepotismo de cierto grupo crítico, expone algo que es aplicable con frecuencia a la crítica en otros campos culturales: que “Un artista es alabado o atacado por una parte de la crítica no por su obra en sí, sino según el círculo en que se mueve”. Otro de los puntos que trataba en su artículo respondía al enfrentamiento de las distintas metodologías y a la actitud con que algunos de sus representantes se enfrentaban entre sí.

Los problemas esenciales, como la reconsideración del papel del crítico, su perplejidad, correlativa y probablemente superior a la del artista, y el desapego de la semiótica, estaban en la segunda mitad de los años setenta candentes. La exposición y discusión de estos temas no se solían plantear en su extensión y magnitud, sino que daban lugar a manifestaciones aisladas y sectoriales. A nivel europeo un momento de reconsideración de la función de la crítica y de sus limitaciones se produce en el congreso “Crítica 0”, sobre teoría y práctica de la crítica de arte, celebrado en mayo de 1978 en la ciudad italiana de Montecatini, y en el que, entre otros, se encontraban Gillo Dorfles, que presidía, Umberto Eco, Giulio Carlo Argan, Jean-François Lyotard, Renato Barilli, Maurizio Calvesi y Lamberto Pignotti. Me parece oportuno referirme a cómo se enfocaron los problemas y cuáles fueron los principales resultados, porque resumían inquietudes y preocupaciones compartidas entre nosotros. De todo ello fui testigo, como invitado, junto a Tomás Llorens (Aleixandre Cirici, invitado también, no pudo asistir). En el Congreso podían apreciarse diferentes actitudes en relación a las metodologías. Era manifiesta la preferencia por planteamientos

teóricos de extremado rigor, que concebía la crítica como algo independiente y previo a la práctica artística, que pretendía y llegaba a determinar, y un frente muy diverso que planteaba la crítica como comentario o lectura de la obra artística ya existente, como hizo, de manera decidida, Gillo Dorfles. Es decir se trataba de la misma confrontación que existía entre nosotros, en momentos en que las tensiones derivadas del desarrollo histórico estaban plenamente extendidas.

Dos son las notas que más me llamaron la atención. Umberto Eco, sorprendentemente, teniendo en cuenta la actitud que había mantenido hasta entonces, manifestó que la semiótica había fracasado aplicada al arte y a la literatura. Jean-François Lyotard, por su parte, en su brillantísima intervención, no habló para nada -como no lo hizo tampoco ningún otro- de posmodernidad, cuando él mismo, al año siguiente, publicaría el libro, que sería famoso, *La condición posmoderna*. Esto parece indicar que los críticos allí no parecían percibir la importancia de las manifestaciones de este nuevo movimiento registradas hasta entonces y su repercusión en la crítica de arte. Manifestación de Lyotard especialmente interesante fue la de que “una de las características principales del arte contemporáneo es la falta de significación” (Corredor-Matheos, 1980: 3).

En el mismo año 1978, y debido a ciertos desencuentros con la presidencia de la Asociación Española de Críticos de Arte, en modo alguno de carácter personal, los miembros de la Sección Autónoma de Cataluña de la AECA decidieron crear una asociación propia. A tal fin, el 3 de julio de 1978 se formó una comisión, formada por Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Rafael Santos Torroella, Daniel Giralt-Miracle, José Corredor-Matheos, María Teresa Blanch y Josep Vallés Rovira, que solicitó oficialmente al Ministerio del Interior el permiso correspondiente. El 28 de noviembre siguiente se recibió la respuesta del Ministerio, que, “después de recibir los informes favorables del Ministerio de Cultura y del Gobierno

Civil de Barcelona" aprobó los estatutos y reconoció la personalidad jurídica de la Associació Catalana de Crítics d'Art. El 10 de julio del año siguiente fue elegida una junta directiva presidida por José Corredor-Matheos, de la que formaban parte también Daniel Giralt-Miracle, como vicepresidente; Rosa Queralt, secretaria; Gloria Moure, tesorera, y Gloria Picazo, Francesc Vicens y Mercé Vidal como vocales. Al año siguiente se convocaron nuevas elecciones y, tras la renuncia de José Corredor-Matheos, se formó una nueva junta, presidida por Daniel Giralt-Miracle. (En sucesivos periodos han presidido la ACCA: Arnau Puig, Josep Bracons, Pilar Parcerisas y, en la actualidad, Joan M. Minguet Batllori.) De acuerdo con los propósitos fijados en sus Estatutos, llevaría una intensa campaña en defensa de los intereses profesionales de los críticos y tratadistas de arte, de promoción de la investigación artística a todos los niveles y de velar por el patrimonio artístico y de relación con otras asociaciones españolas para lograr objetivos comunes. De sus actividades concretas destacan los premios anuales, que distinguen diversos tipos de exposiciones, publicaciones y otras iniciativas.

En aquellos momentos de gran tensión política y social, el ansia de democracia se manifestaba en diversos campos a menudo con crispación. El mundo de los críticos no parecía ser una excepción, y a las razones colectivas se sumaban discrepancias y enfrentamientos personales, que se reflejaron, por ejemplo, en la asamblea celebrada en Madrid para proceder de manera verdaderamente democrática a la renovación del cargo de presidente de AECA. Tras crispados debates, el cargo recayó en Antonio Bonet Correa, de acreditada actuación académica y personal, que había recibido el apoyo de varios miembros llegados desde Barcelona, tres de los cuales -Daniel Giralt-Miracle, Arnau Puig y José Corredor-Matheos- formaban parte de la nueva junta. Durante breve tiempo, la nueva Asociación Catalana mantuvo una relación federativa con la española, y así, en octubre de 1979, participó con ella en la organización

de la Asamblea y el Congreso anual de la Asociación Internacional, una de cuyas dos sesiones se celebró en Barcelona y fue copresidida por Antonio Bonet Correa, presidente de AECA y José Corredor-Matheos, como presidente de ACCA. Siendo ya Cesáreo Rodríguez-Aguilera presidente de AECA, accedería ésta al reconocimiento de la Asociación Catalana como entidad independiente. Y poco después, Alexandre Cirici, que ocupaba el cargo de presidente de la Asociación Internacional (AICA), haría aprobar el ingreso de la Asociación catalana como miembro.

A comienzos de los ochenta, las tendencias son muchas y muy diversas. El hecho de que, en cada momento, alguna de ellas sea preponderante es debido, además de a la necesidad de cambio propio del ser humano, a fuertes razones de mercado, que necesita que la oferta se vaya renovando periódicamente. Y esto conlleva que la tendencia que goce de mayor promoción sea en cierto modo opuesta a la inmediatamente anterior de manera relevante. Así, a comienzos de dicha década, después de la exacerbada racionalidad del conceptual y otros movimientos más o menos afines, se difunda rápidamente el expresionismo “salvaje” iniciado en Alemania, latitud donde el expresionismo ha sido endémico, al par que fructífero. Las vanguardias artísticas, por más que constituyan la aventura artística más rica del siglo XX, han tenido mucho de pararreliosas. A la muerte de Dios anunciada hace más de un siglo han seguido ideologías sociales y políticas y tendencias culturales impregnadas de una religiosidad de raíces judeocristianas y, en el nivel más profundo, de una humanísima ansia de absoluto.

En la misma Cataluña, los teóricos, y por lo tanto críticos han manifestado en ocasiones sus reservas a la crítica dominante y han expuesto lo que piensan en este sentido. En este sentido es importante el encuentro de Antoni Marí y Eugenio Trías con Antoni Tàpies en 1986. El primero pronunció palabras que muchos podemos suscribir: “que la crítica ha de hacerse desde unos presupuestos ideales y teóricos, y a partir

de esto, tratar de ver como se aplica a la obra de arte. No obstante, la crítica actual -añade- se ha convertido en un género excesivamente informativo" (Marí, 1986: 45). Por su parte, Eugenio Trías consideró que "No se puede asegurar un instrumento metodológico a partir del cual se descifren los misterios del arte. En esto se cayó hace algunos años: estructuralismo, marxismo...", palabras igualmente esclarecedoras (Trías, 1986: 455).

Habían ido desapareciendo, en general, los grandes relatos, las grandes ideas rectoras. El collar se rompía y las cuentas se esparcían. En medio de una generalizada sensación de crisis, después del estructuralismo y la semiótica vendrá algo esencialmente opuesto: la posmodernidad, que se extenderá en los años ochenta y pretenderá convertirse en un nuevo paradigma, vestido de antiparadigma. Cualquier cosa parece ahora validada y no existe ya, por más que sigan empeñándose algunos, una visión exclusiva o predominantemente racionalista. El arte no mira sólo al futuro. Puede entrar a saco en el pasado, como baúl de donde sacar vestidos de época para vestir el presente. Lo que priva no es una norma externa al artista ni al crítico, sino el gusto individual. La vieja historia del gusto, tan debatida, se disuelve, precisamente al triunfar.

Recordemos la afirmación de Thomas S. Kuhn según la cual "Los paradigmas obtienen su *status* como tales debido a que tienen más éxito que sus competidores para resolver unos cuantos problemas que el grupo de profesionales ha llegado a reconocer como agudos" (Kuhn, 1975: 52). Pero, como añade este autor, "el tener más éxito no quiere decir que tenga un éxito completo en la resolución de un problema determinado o que dé resultados suficientemente satisfactorios con un número considerable de problemas". Después de los paradigmas anteriores, ya caducados, no cabía esperar, pues, que la posmodernidad, respuesta errónea a un problema real, fuese la vía providencial que creen ser sus propulsores. Lo cierto es

que, si anteriormente, importaban el discurso que determinaba la obra, la posmodernidad ignora el discurso previo y devuelve a la obra una absoluta libertad, tanto ante las metodologías y la teoría vigentes hasta entonces, como ante el tiempo, convirtiendo el pasado en presente. La posmodernidad ponía ciertamente de relieve la necesidad de dar un giro directo a la realidad y al arte como espacio de libertad, pero su aportación no ha llegado a solucionar los problemas, sencillamente porque no puede hacerlo, dado que los problemas de la crítica y del arte tienen sus raíces en la cultura y la sociedad y, más aún, en una visión determinada del mundo.

La crítica de arte actual muestra, especialmente desde los años ochenta, diversidad y opiniones encontradas, paralelas a la del entendimiento del arte que tienen los mismos artistas.

Actualmente conviven, en Cataluña, al igual que internacionalmente, actitudes y opiniones muy diversas, en el seguimiento de un arte en crisis que parece permanente, derivada de la situación general de la cultura y del conjunto de nuestra sociedad, y, en nivel más profundo, de una visión del mundo que, a mi juicio, da muestras de haber llegado a su agotamiento y haber perdido su validez.

La ópera Madama Butterfly a través de la revista L'Illustrazione Italiana (1904-1945)

El último cuarto del siglo XIX y el primero del siglo XX es un periodo histórico complejo. Oriente pasó a ser el punto de mira a donde todos los ojos se dirigían y como dice Edward W. Said:

“Oriente es una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que la han dado una realidad y una presencia en y para Occidente” y “por medio de su arte y sus colores, sus luces y sus gentes se hicieron visibles a través de las imágenes, los ritmos y los motivos que los describían”. (Said, 2003).

Como consecuencia del Imperialismo, comienzan a conocerse las culturas y tradiciones lejanas, lo que provocará un fenómeno: el exotismo que se pondrá de moda y conquistará todos los campos de la cultura. Y junto al exotismo, surgirá el culturalismo como una huida al pasado donde encontrar nuevos elementos para la creación artística.

Así pues, en música sería Felicien David (1810-1876) quien, con sus *Melodías Orientales*, pondría de moda el exotismo convirtiéndose en un punto de referencia para la ópera, con sus melodías sugestivas, sus personajes y su rico colorido e inundaría los teatros de ópera. Le seguirían *El pescador de perlas* (1863) de Bizet, *Aida* (1871) de Verdi, *La princesse jaune* (1871) de [Camille Saint-Saëns](#), *Lakmé* (1883) de Delibes o *The Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan. De este modo, el Japonismo musical continuó la estela de la obra de Pierre Loti (1850-1923) *Madame Chrysanthème* (1887).

Esta moda por Oriente se desarrolló en Italia en fechas

tempranas debido a sus fluidas relaciones político-diplomáticas. Así debemos citar el caso de Alessandro Kraus (1853-1931), autor de la obra *La musique au Japon* (1878) que intentaba acercarse, de manera científica, a otras músicas y que se basaba en los escritos de Pietro Savio (1838-1904). Pero fueron Pietro Mascagni (1863-1945) y Giacomo Puccini (1858-1924), máximo representante de la corriente verista, los mayores exponentes de este *Japonismo* musical en Italia.

L'Illustrazione Italiana, revista publicada en Milán, fue un eficaz medio de difusión de Japón y del *Japonismo* en la sociedad italiana de su tiempo. El editor Emilio Treves (1834-1916) fue una de las personalidades más importantes del *Risorgimento* italiano y de la dinamización cultural del Norte de Italia. Nacido en el seno de una culta familia hebrea, recibió una exquisita formación, llegando a dominar a la perfección el latín y el griego. Aunque en un primer momento se dedicó a escribir dramas posteriormente se convirtió en editor creando *Il Corriere di Milano* (1869-1874), padre del actual *Corriere della Sera*. En 1873 dio vida a una revista ilustrada que tituló *La Nuova Illustrazione Universale*. Posteriormente, la revista de Treves cambió su nombre por el de *L'Illustrazione Universale* (1874-1875) y, finalmente, por el de *L'Illustrazione Italiana* (1875-1962). (Almazán y Araguás, 2006: 748-749).

La primera referencia sobre una ópera que se desarrollaba en Japón apareció publicada por *L'Illustrazione Italiana* en su ejemplar del 25 de noviembre de 1892. (Alt, 1892: 210-211). En dicho número, R. Alt. redactó un comentario sobre la ópera *Madame Chrysanthème* de Andrè Messenger (1853-1929) y Andrè Alexandre, la cual era una adaptación de la obra homónima de Pierre Loti, una de las fuentes literarias de la ópera *Madama Butterfly*.

Pero, sin lugar a dudas, la ópera más famosa de ambientación japonesa es *Madama Butterfly*[\[i\]](#) de Giacomo Puccini. Puccini conocía perfectamente la debilidad de la época por lo exótico, una moda europea que coincidía con el movimiento modernista del *stile floreale*. Policromados de madera, objetos de arte, muebles, porcelanas y kimonos procedentes del Japón estaban de moda. (Krause, 1985: 151).

Para esta obra maestra de tres actos Giacomo Puccini adaptó la obra de David Belasco (1859-1931), *Madama Butterfly*, quien a su vez adaptó el cuento de John Luther Long (1861-1927), publicado en 1898 en la revista americana *Century Magazine*. A su vez, Long se había inspirado en la novela del escritor francés Pierre Loti titulada *Madame Chrysanthème* (1887). En él se narraba la historia de una geisha y su hijo, abandonados por el amante y padre, respectivamente, un oficial de la marina norteamericana. Puccini contó con los libretistas Giacomo Giacosa (1847-1906) e Luigi Illica (1857-1919), él mismo con el que trabajó Mascagni así como con la señora Ohyama, mujer del embajador en Italia. (Krause, 1985: 161). En abril de 1902, coincidiendo con la *tournée* europea de Sada Yacco, Puccini acudió al teatro para tomar buena nota del sonido de las voces y la música y encontrar en ella la inspiración necesaria para ciertas notas de su *Ciao- Ciao san*. Ese mismo año Puccini se desesperaba ante la falta de material musical japonés:

“Ormai sono imbarcato in Giappone e farò del mio meglio per enderlo (...) N’ho cercata e ne ho trovata, ma è povera e poca cosa”. (Gross, 2003: 353)

De todos es conocido el argumento de *Madama Butterfly*: con el trasfondo del conflicto entre dos civilizaciones, la

tradicional y la moderna, una dulce geisha de quince años Ciao- Ciao- san, se casa con un teniente de la marina estadounidense, Benjamín Franklin Pinkerton, en Nagasaki. Tras la boda, Pinkerton, personaje cuya insensibilidad contrasta a lo largo de la historia con la delicadeza de Ciao- Ciao- san, marcha a su país, donde se casa con la también norteamericana Kate, mientras la protagonista aguarda contando los días para su llegada. Para mayor dramatismo, cuando Ciao- Ciao- san averigua la realidad, a punto de regresar Pinkerton tras tres años de ausencia, se anuncia al auditorio la existencia de un hijo común. El drama, lleno de sentimentalismo, acaba con el triste suicidio de la abandonada esposa. Esta obra representa, sin duda alguna, el gran icono de la construcción occidental de la mujer japonesa.

En julio de 1903 comenzaban los ensayos de esta obra, (Anónimo, 1903: 192 y 196) que se había retrasado debido a un accidente con el coche (Chauffeur, 1903: 182) y que le hizo perder cinco meses, pero que era esperada con ansias por parte del empresario Morichini y Baccelli (1832-1916), *ministro dell'Istruzione*. (Anónimo, 1904: 158).

Esta obra fue estrenada en La Scala de Milán en 1904 con una cuidada escenografía de Vittorio Rota (1864-1931) y Carlo Songa (1856-1911), bajo la dirección del pintor teatral parisino Lucien Jusseaume (1851-1925) y vestuario de Giuseppe Palanti (1881-1946). (Gutiérrez, 2006: 507).

El reparto de *Madama Butterfly* cuidadosamente elegido, recayó en Rosina Storchio (1872-1945) para el papel de *Butterfly*, Giovanni Zanatello (1876-1949) para Pinkerton y Giuseppe De Luca (1876-1950) interpretaría al cónsul Sharpless. La dirección musical se otorgó a Cleofone Campanilini (1860-1919)

pero la *première* fue calificada sencillamente de “*orrorosa*”. En ellase alababa el trabajo de Puccini en su búsqueda de una armonía y melodía occidentales con otras de origen oriental. Asimismo se ensalzaba la voz de Rosina Storchio en el papel de *Butterfly* pero se criticaba con dureza la representación de Giovanni Zenatello y Giuseppe De Luca.

“conceziosi interpreti in parti poco simatiche e poco atte alla scena lirica (...)”,podíamos leer en la crítica musical. (Leporello, 1904: 106-107).

El crítico musical de *L’Illustrazione Italiana*, Leporello, proponía como solución para su éxito:

“(...) in realtà credo che l’insuccesso di Madama Butterfly sia dovuto tutto a piccoli errori facilmente correggibili con qualche tratto di penna. Gli basterà tagliare un po’ di giapponiseria al primo atto, e ridurre a più gustate proporzioni le affascinante dueto finale; accordare un momento di pausa fra la prima e la seconda parte del secondo atto, e regalare un costumino elegante all’artista che dovrà impersonare la bellezza di Kate”. (Leporello, 1904: 106-107).

Con unos pequeños cambios la versión revisada en el Teatro Grande de Brescia pronto se convirtió en un éxito y la desgraciada historia de *Madama Butterfly* fue muy popular en Europa y Estados Unidos. (Anónimo, 1904: 456-457). Con motivo de la representación de esta ópera en Milán en 1905 se publicó en la revista un fotograbado de una página completa realizado por Salvadori en el que podíamos ver los momentos más representativos de la misma así como una imagen de Angelica

Pandolfini como *Madama Butterfly*. (Anónimo: 1905: 397 y 403).

En *L'Illustrazione Italiana* no se publicó ninguna referencia al estreno de esta ópera en España.

Tras su éxito la ópera recorrería los grandes teatros del mundo destacando la *première* de 1906 en L'Opéra Comique de un París donde el *Japonismo* estaba en pleno auge después de la Exposición de 1900. Este estreno iba a marcar un hito en la historia del drama japonés, encargándose la dirección escenográfica a Albert Carré (1852-1938) y el papel de *Butterfly* a su esposa Marguerite Carré (1880-1947). Marcel Jambon y Alexandre Bailly introdujeron en los bocetos un toque simbolista que el maestro Puccini aprobó. De este modo el segundo y tercer acto fueron un:

“lusso e buon gusto di allestimento scenico”. (Anónimo, 1907: 7).

Prueba de este éxito son las críticas que *L'Illustrazione Italiana* realizó sobre la tercera versión de esta ópera en el Covent Garden de Londres: *“Madama Butterfly ha avuto un gran successo”* (Anónimo, 1905: 53). Asimismo obtuvo también buenas críticas en Nueva York en 1908 con Enrico Caruso (1873-1921) donde pudimos ver una escena del Acto I (G, 1908: 324-326) o en Viena donde Puccini fue llamado a escena seis veces (Caburi, 1907: 466) o en el teatro Dal Verme de Milán. (Anónimo, 1905: 397 y 403). Fue en el teatro del Metropolitan Opera House de Nueva York donde pudimos ver una escena del Acto II donde Suzuki y *Butterfly* hablaban en un jardín con cerezos en flor.

(G, 1908: 324-326).

Otra noticia pudo leerse en febrero de 1908, bajo el título de *"Uomini e cose del giorno"*. (Anónimo: 1908: 164). En ella podíamos ver a la célebre cantante Salomea Kruszelnika (1872-1952), que actuaba en el teatro Zizinia de Alejandría, vestida de japonesa con un abanico en sus manos. Asimismo, en 1912, pudimos ver una imagen de Puccini navegando en su yate de gasolina Cio-Cio-san que compró con las ganancias producidas. (Anónimo, 1912: 151).

Años más tarde, en 1920, se estrenó *Madama Butterfly* en el renovado teatro Malibran de Venecia. (Baroni: 1920: 17). En enero de 1926 con motivo del primer aniversario de la muerte del maestro Puccini se representó la ópera *Madama Butterfly* en La Scala de Milán que fue descrita como:

"...un'opera che abbia maggiore calore e sincerità di sentimento, più squisita modellatura di caratteri. È un'anima di donna vera, viva, la piccola Butterfly presa nel suo sogno d'amore che la uccide!". (Gatti, 1926: 88-89).

Meses después con motivo de la apertura de la temporada de ópera en el teatro Dal Verme de Milán se informaba de la representación de *Madama Butterfly*. Asimismo, esta información se acompañaba con las imágenes de sus intérpretes. Semanas después se indicaba el tremendo éxito por parte del público en Milán. (Anónimo, 1926: 226-227). En 1929 apareció un curioso dato: entre 1907 y 1919 la ópera *Madama Butterfly* se había representado 107 veces en Viena. (Zinagarelli, 1929: 787-789).

Resulta curioso comprobar cómo, paralelamente a que *Madama Butterfly* consolidara el gusto japonés por los escenarios operísticos, otro músico italiano, Adolfo Sarcoli (1867-1936) durante el periodo Taisho (1912-1926) fortaleciera en Japón la tradición occidental de música vocal, mientras que el también italiano Giovanni Vittorio Rossi, fomentaba el desarrollo de la ópera y la danza.

En 1931 se informó de la muerte del “*fecondo autor drammatico*”, David Belasco. (Anónimo, 1931: 781). La siguiente crónica sobre *Madama Butterfly* la encontramos cuatro años después, ya que se representó en Vichy ya dentro del contexto prebélico. (Anónimo, 1935: 114). En 1936, encontramos otra referencia de esta ópera, esta vez en Holanda. (Anónimo, 1936: 852- 853). Semanas después se publicó otra reseña sobre la representación de *Madama Butterfly* en Montecarlo. (Anónimo, 1936: 936). Al año se representó con un gran éxito en Buenos Aires (Anónimo, 1937: IX), Lisboa (Anónimo, 1937: VI) y Milán (Anónimo, 1937: VII). En agosto de 1937 se inauguró el teatro Giacomo Puccini en Rodi con la representación de esta ópera y con la presencia de los duques d’Aosta. (Anónimo, 1937: IX). Una semana más tarde encontramos un significativo artículo bajo el título de “Entusiasmo di masse per la lirica popolare” donde pudimos ver unas imágenes de la dulce geisha con su niño. (Anónimo, 1937: 948).

En 1938, encontramos una pequeña noticia sobre la representación de *Madama Butterfly* en Como. (Anónimo, 1937: VII). Poco después Carlo Gatti le dedicaba varias páginas a la representación de esta ópera, organizada por el P.N.F., en el teatro de La Scala de Milán con los bocetos de Roba, la

dirección de Victor de Sabata (1892-1967) y las voces de Iris Adami Corradetti (1903-1998) y Lugo. (Gatti, 1938: 157-158). Asimismo vimos la imagen de un cuadro donde las ramas de los árboles se iban entrelazando conformando un todo del que participaban la casa y el resto de los elementos que aparecían en la composición. Igualmente vemos el puente, una imagen típica japonesa, así como la frontera entre dos pueblos, Occidente y Oriente, dos vidas, la Butterfly niña y Butterfly madura y entre la ilusión y la tragedia. Desde que cruza el puente su destino queda marcado Igualmente la casita tiene el suelo elevado de manera que quedara el jardín más bajo. (Greenwald, 2000: 46-50).

Meses después encontramos una reseña sobre la representación de esta ópera en Bérgamo dirigida por Franco Capuana (1894-1969). (Anónimo, 1938: IX-VII). Poco tiempo después se representó en Bolonia. (Anónimo, 1938: VIII). En diciembre de 1938 se representó en la antigua Yugoslavia donde el director Erede (1909-2001) y los artistas italianos fueron condecorados por las autoridades locales. (Anónimo, 1938: LXVI). En 1939 se encarnó esta ópera en la ciudad del Cairo (Anónimo, 1939: XV) y en Milán. (Anónimo, 1939: XV). Pero fue en 1941 cuando esta obra alcanzó un gran triunfo en Turín (Anónimo, 1941: IX), Venecia, (Anónimo, 1941: VII), Roma (Anónimo, 1941: XVI) y Alemania, donde se representó en 56 teatros ya que se veía como una unión entre dos aliados: Italia y Japón (Anónimo, 1941: XI). Tal es así que en 1942 el Ministerio de Cultura Popular representó esta ópera en diversas ciudades menores. (Anónimo, 1942: IX).

En 1944, leemos numerosas reseñas sobre la representación de esta ópera en el teatro Medica de Bolonia con Mafalda Favero

(1903-1981) como Cio-Cio-san, (Anónimo, 1944: V), en el teatro de la ópera de Roma, (Anónimo, 1944: V), en Turín con Toshiko Hasegawa (Anónimo, 1944: 5) y Milán. (Anónimo, 1944: V y VII).

Al año siguiente, encontramos una noticia sobre la figuración de esta obra en Milán. (Anónimo, 1945: V).

Con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Giacomo Puccini en 1944 encontramos dos reseñas interesantes. En la primera vemos una parte de la partitura de *Madama Butterfly* y la tumba de Puccini en Torre del Lago (Scuderi, 1944: 726-727), que en palabras de Krause, “*no es ni suntuoso ni sentimental*”. (Krause, 1985: 97). La segunda de ellas hace referencia a la prolija correspondencia del compositor. Así leemos en una carta cómo concebía Puccini su obra:

“la stampa e il pubblico possono dire ciò che vogliono; ma non riusciranno a seppellirmi, né ad ammazzare la mia Butterfly, la quale risorgerà più viva e sana di prima”. (Rost, 1944: 758-759).

En 1945, con motivo de la muerte de Rosina Storchio encontramos una reseña acompañada de una fotografía sobre esta “*giapponissima Butterfly*”. (Valerio, 1945: 23).

En 1936, encontramos una curiosa noticia la consejera de Derecho laboral dentro del régimen de Benito Mussolini, Adele Pontecorvo Pertici, escribió ese año un pequeño libro de tono propagandístico sobre *Le donne di Puccini*. (Anónimo, 1936: 116).

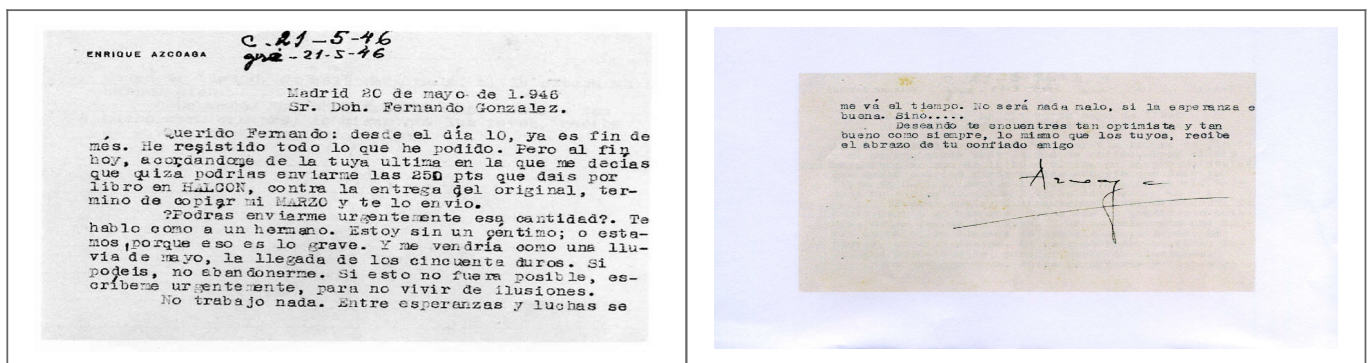
Debido a las connotaciones negativas del personaje del yanqui Pinkerton, así como la exhibición y burla de la bandera nacional, la ópera fue suspendida en Estados Unidos durante los años de la Segunda Guerra Mundial en el enfrentamiento bélico entre Japón y Estados Unidos.

[\[i\]](#) Actualmente, Luisa María Gutiérrez Machó está realizando en el Departamento de Historia del Arte y bajo la dirección de las Dras. Elena Barlés y Cristina Giménez su tesis doctoral bajo el título de: *Puccini y su Tragedia Giapponese: Madama Butterfly, Arte y Mito*.

Enrique Azcoaga: La crítica de arte y la ‘reconstrucción de la razón’ durante el franquismo

Querer reducir a estas páginas la complejidad y riqueza de la figura de un crítico de arte [\[i\]](#) y también escritor tan prolífico como Enrique Azcoaga es causa perdida de antemano. Su dilatada trayectoria lo iba a obligar a vivir varias Españas, teniéndose que adaptar a ellas: los años de la república, el primer franquismo, la “España peregrina” en su tardío exilio argentino, las últimas décadas del franquismo y la España democrática. Trayectoria en la que uno de sus

objetivos primordiales iba a ser siempre el de recobrar la memoria de la vanguardia anterior a la guerra civil, tarea que entrañaría numerosas dificultades, en especial en un contexto como el de los primeros años del franquismo, años de su actividad fundamentales y que si no se trataran aquí harían poco comprensible cuál fue su gran contribución a la crítica de arte en nuestro país. Censura, olvido, críticas, incomprensión, desaliento..., su actividad se desarrollará a veces en condiciones muy duras, incluso desde el punto de vista económico, como él mismo expone en una carta el 20 de mayo de 1946 a Fernando González:



He resistido todo lo que he podido. Pero al fin hoy, acordándome de la tuya última en la que me decías que quizá podrías enviarme las 250 pts que dais por libro en HALCON, contra la entrega del original, termino de copiar mi MARZO y te lo envío.

¿Podrás enviarme urgentemente esa cantidad?. Te hablo como a un hermano. Estoy sin un céntimo; o estamos, porque eso es lo grave. Y me vendría como una lluvia de mayo, la llegada de los cincuenta duros. Si podéis, no abandonarme. Si esto no fuera posible, escríbeme urgentemente, para no vivir de ilusiones.

No trabajo nada. Entre esperanzas y luchas se me va el tiempo...

Para justificar el enfoque que he dado a este trabajo tengo que comenzar haciendo mención a un ya lejano congreso titulado “Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)” celebrado en Granada (Cabrera, Castillo, Henares, Zalduondo, 2000:15-16). En él la conferencia inaugural corrió a cargo del profesor Elías Díaz, catedrático de Filosofía Jurídica y Política de la Universidad Autónoma de Madrid, y llevaba por título “Los inicios de la reconstrucción de la razón (España, 1939-1956)”, en ella el autor ya precisaba, al comenzar su disertación, cómo este título podía fácilmente considerarse “optimista” dadas las adversas condiciones en las que “podía empezar a reconstruirse la razón destruida y la razón prohibida” durante los primeros años del franquismo: “No era mucho, en efecto –afirmaba Elías Díaz-, lo que podía hacerse y lo que se hizo para esa reconstrucción de la razón, y con la razón en la España anterior a 1956...”, por lo que resulta muy comprensible que “más de un crítico y estudioso... se haya preguntado extrañado por la posibilidad misma de una verdadera vida intelectual y de un pensamiento digno de ese nombre en la España de esos difíciles años: sin libertad –se afirma así con razón- no hay lugar para la abierta discrepancia y la pública contradicción y sin ellas se da un grave riesgo de decadencia y falseamiento también en el mundo de las ideas y de la cultura”. Precisamente, esta ausencia de libertad, de la que se queja a menudo nuestro crítico, aboca a Azcoaga a marcharse a Argentina, -“esta ciudad, que lo es de supervivientes”, a decir del autor- en una fecha tardía como la de 1951, “para ganar tiempo” –según sus propias palabras-, para alejarse del asfixiante panorama vivido en los años 40, en el que intentó trabajar por esa “recuperación de la razón” y de la modernidad proscrita...”Pero -queremos subrayar estas palabras de Elías Díaz- sería a su vez un gran error desconocer o despreciar lo que, con mil condicionamientos e insuficiencias, de hecho se estaba haciendo, pues allí...encontraron impulso intelectual y político actitudes críticas que ya se manifestarían con mucho mayor claridad y decisión en torno precisamente a 1956” .

Y si dicha libertad no existía, cabía “adoptar la actitud de ir ganándosela palmo a palmo, día a día”, ese iba a ser el mérito de representantes de la cultura como el que aquí tratamos, Enrique Azcoaga, que desde dentro y pese a la feroz propaganda de la doctrina oficial, la censura, la represión..., por honestidad intelectual, coherencia, dignidad personal, emprendieron el camino de la reflexión, de la crítica y, en la medida que fue siendo posible, el diálogo con el exterior - tanto con la cultura del exilio como con los nuevos desarrollos artísticos internacionales-; primero de manera sutil y episódica, para poco a poco -significándose cada día un poco más- convertirse en crítica más o menos abierta y en oposición al discurso oficial.

En este punto, para poder entender mejor la labor de ese contingente de intelectuales y artistas que se quedaron después de la Guerra Civil -por diversas circunstancias y no siempre por afección al régimen- y que engrosan las filas, muchos de ellos, del que se ha denominado “exilio interior”, hay que matizar también esa división maniquea del país -desde antes de la guerra- entre gentes de izquierda y derecha. Desde el punto de vista ideológico y cultural cabría y sería lógico matizar y plantear la existencia -que la hubo- de otras posturas -ello exigiría analizar cada caso detenidamente y pese a todo, algunos interrogantes se quedarían sin respuesta-, incluida la de aquellos que no terminan de alinearse o manifiestan su voluntad de mantenerse alejados de la política -por muy difícil que esto fuera- como se desprende de esta cita de Guillermo de Torre durante la guerra:

en el fondo, comunistoides y fascistizantes de toda laya se dan la mano y se reconocen como hermanos gemelos en el común propósito de aniquilar o rebajar la libre expresión literaria y artística, queriendo rebajarla a mera propaganda (De Torre, 1939)

Nos ayudará también a la comprensión de la actividad de estos autores, señalar que la historiografía artística sobre el

franquismo pone cada vez más de relieve ciertas continuidades con los desarrollos culturales anteriores a la guerra civil: por ejemplo con el pensamiento conservador español y europeo, con un sentimiento que se extiende ya antes de la Guerra Civil de que los alardes más experimentales y provocativos de la vanguardia habían pasado ya -a la vista de los terribles sucesos de la primera Guerra Mundial y la durísima posguerra-, pero también con la sintaxis de algunos movimientos de vanguardia como el Surrealismo, el Cubismo, el Expresionismo y más aún con ciertos lenguajes de la vanguardia que vuelven a la figuración en los años veinte y treinta -pensemos en los realismos europeos de entreguerras- y también, en arquitectura, no sólo con el Movimiento Moderno, sino con otra línea de “modernidad medida” que se esforzaba por crear expresiones arquitectónicas de carácter regional y nacional o que hacía una nueva lectura del clasicismo y que coexiste con el racionalismo de los años treinta.

No olvidemos tampoco que algunas de las figuras relevantes que participaron activamente en los procesos de la renovación artística de los años treinta, como Caballero, Dalí, Cossío, Ponce de León, Sáenz de Tejada, Olasagasti, Vázquez Díaz, Palencia, Cabanas, Euraskin, Adriano del Valle, Pruna..., arquitectos como Aizpurúa, Gutiérrez Soto, Prieto-Moreno, Bigagor, Luis Moya, Muguruza..., además de historiadores del arte, críticos, escritores, músicos..., iban a continuar activos en nuestro país tras la guerra (Brihuega y Llorente, 1999; Caparrós y Henares, 2008: 289-313); muchos de ellos asumiendo la causa de los rebeldes o colaborando con el régimen franquista, ocupando algunos puestos decisivos en las instituciones encargadas de gestionar la cultura artística de nuestro país en la inmediata posguerra.

Constatamos así, al estudiar la producción artística de los años cuarenta, cómo una considerable cantidad de aspectos propios de los lenguajes renovadores de los años veinte y treinta -tanto en la plástica como en arquitectura y

urbanismo- continuaron existiendo después de la Guerra Civil, aunque ahora convenientemente reinterpretados por la ideología dominante. Elementos formales del Cubismo, el Expresionismo, de los realismos de entreguerras como la Pintura Metafísica, e incluso del Surrealismo o el Racionalismo arquitectónico...aparecerán camuflados en la producción artística oficial, aunque carecerán del sentido y vigor que los vio nacer; y otras veces asomarán con cierta autonomía en la obra de artistas que tuvieron la voluntad de resaltar la modernidad a través de ellos, siempre de manera comedida, pese a las directrices culturales del régimen y sus mecanismos de censura, que pretendió eliminar del panorama el arte más renovador con sus connotaciones de progreso y libertad.

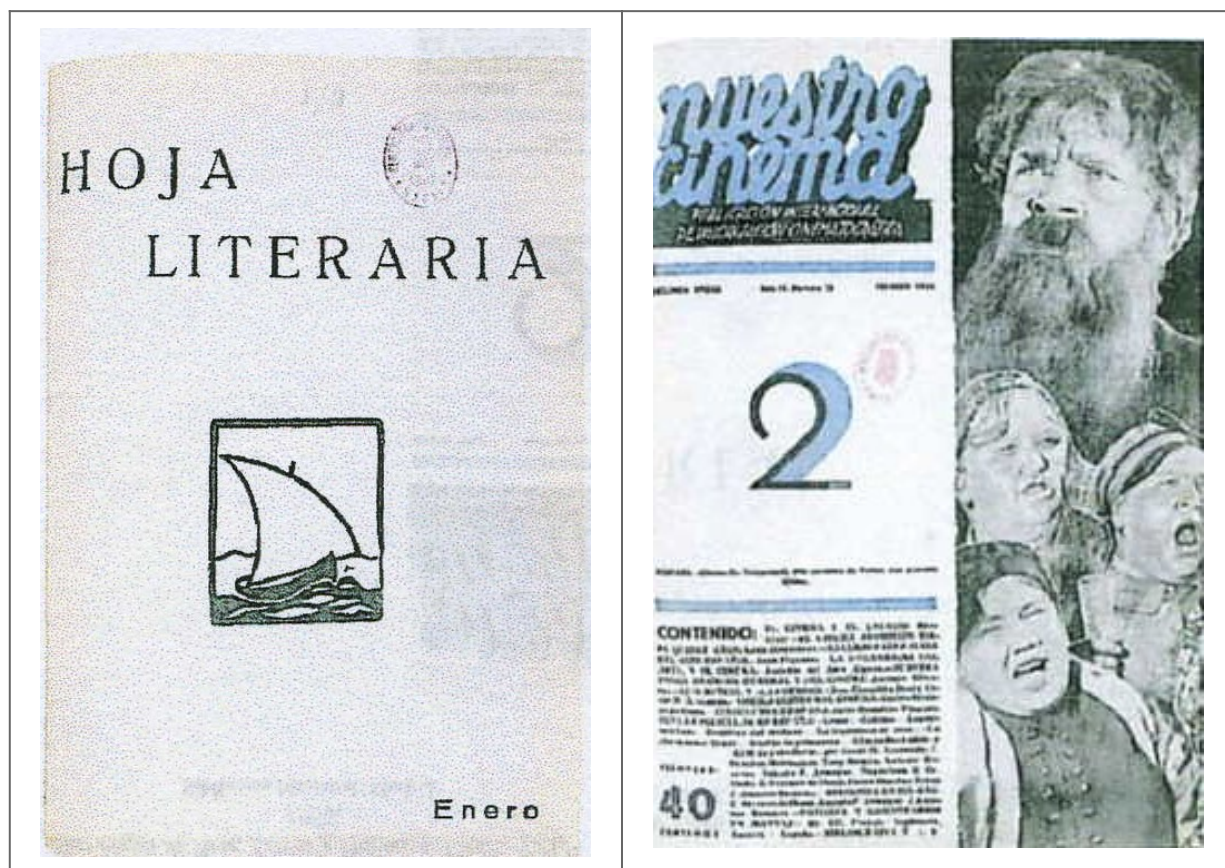
Estas pervivencias o continuidad con los lenguajes artísticos anteriores a la contienda y la modernidad en general, también se pone de manifiesto en la actividad y producción de la crítica, como ocurre en el caso de Enrique Azcoaga. Éste es su contexto, pertenece a esa importante nómina de críticos que figuraron a los dos lados de la Guerra Civil en activo, que antes de la guerra van a formar su ideario en contacto directo con la vanguardia –llegando algunos a participar activamente en sus desarrollos-. Entre ellos, un número importante verán dar un vuelco a sus ideas al entrar en contacto con determinadas corrientes de pensamiento europeas y determinados episodios políticos como son los fascismos o totalitarismos, terminando por convencerse de la viabilidad de su ideario y procedimientos para dar solución a los problemas de nuestro país; mientras otros, desde una posición más moderada, se decantarán por una línea de modernidad mesurada. (Caparrós y Henares, 2008: 289-313)

La relación de autores es considerable: Eugenio D'Ors, Ernesto Giménez Caballero, Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Samuel Ros, José M^a Alfaro, Juan Ramón Masoliver, Manuel Abril, Joseph María Junoy, Tomás Borrás, Pedro Murlane Michelena, Luis Felipe Vivanco, Francisco de Cossío, José

Francés, José Camón Aznar, Rafael Benet, Joan Teixidor, Juan Antonio Gaya Nuño, Luis Gil Fillo, Eduardo Llorent, Manuel Sánchez Camargo, Enrique Lafuente Ferrari, Benito Rodríguez-Fillo y entre ellos Azcoaga. La procedencia de estos críticos es diversa así como heterogéneas sus trayectorias, frecuentaron lugares comunes en la preguerra y es intensa su actividad periodística. Observaremos que muchos de ellos, a medida que nos acercamos al 36, harán una crítica más ideologizada e intensificarán su colaboración en una serie de revistas y prensa de tinte conservador más radical como *La Gaceta Literaria*, *Cruz y Raya*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Acción Española*... y luego en títulos que canalizarán la propaganda franquista durante la guerra y la posguerra tan significativos como *Vértice*, *Destino*, *Arriba*, *Santo y Seña*, *Arte Español*, *Escorial*..., demostrando algunos, ya en la preguerra, un mayor compromiso con la política y el fascismo por su militancia en Falange y por asumir tras la guerra, puestos de responsabilidad en las institucionales franquistas, queriendo con su obra "dirigir" el discurso artístico y la creación, a fin de someterla y constreñirla a los asfixiantes límites de un pretendido estilo oficial.[\[1\]](#)

Otros, sin embargo apostaron por la renovación artística de nuestro país y el contacto con los desarrollos europeos, este iba a ser el caso de Enrique Azcoaga (Madrid 1912-1985) antes de la guerra. Como poeta y crítico de arte se implicó en diferentes e importantes iniciativas con otros artistas de vanguardia y colaboró en significativas revistas de los años 30, siendo así redactor de *Hoja Literaria* junto a Sánchez Barbudo y Serrano Plaja -formando parte estos dos últimos también del grupo de *Hora de España*-, revista que acogería a ex-ultraistas y escritores del 27 y contaría entre sus colaboradores gráficos con artistas como Souto, Mateos, Climent... Azcoaga también colaboraría con el grupo de *Nuestro Cinema*, que defendiera en sus páginas el cine soviético y el realismo socialista, reuniendo firmas tanto nacionales como internacionales -por citar algunos Fernand Léger, Eisenstein,

Lunacharsky- muy comprometidas con la renovación; fue socio igualmente de ADLAN, y entre las exposiciones que impulsara la agrupación Azcoaga prologaría el catálogo de la exposición de Maruja Mallo en 1936, y por supuesto es conocida igualmente su colaboración con las Misiones Pedagógicas y la obtención del premio nacional de literatura en 1933.



Nuestro país se había mantenido al corriente de lo que ocurría fuera y permeable a los lenguajes de la vanguardia. Es importante para nosotros, de cara a comprender la posición estética de algunos artistas y críticos activos tras la guerra civil, más moderados pero abiertos a lo nuevo, el contacto con una vanguardia mesurada que se desarrolla entrado el XX y en especial en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales, poniendo en cuestión los lenguajes de la vanguardia más experimental, rompedora y elitista. Recordemos aquí la expansión internacional de los realismos de entreguerras y el debate teórico que se desarrolla con intensidad en la década de los años veinte y sobre todo en los treinta en Europa entre realismo y vanguardia



Azcoaga con Eugenio
D'Ors

Estas nuevas propuestas surgidas por el cansancio y desconfianza hacia las vanguardias llegan a España en los años veinte y el debate tendrá un importante calado en algunos críticos. Recordemos al respecto los escritos de Eugenio d'Ors [\[2\]](#) -en cuyo círculo se moverá Azcoaga en la posguerra- y cómo, al comienzo de la década de los veinte, las revistas del ultraísmo empezarán a introducir en sus páginas información sobre el “retorno al orden”, favoreciendo la aparición de elementos del “retorno al orden” o de las trayectorias más clásicas de artistas como Picasso en la obra de muchos de nuestros artistas, imponiéndose así una vanguardia mesurada los años que preceden a la Guerra Civil. No olvidemos tampoco el desarrollo del neoclasicismo musical en España en estas primeras décadas del siglo XX.

Sería lógico por tanto que, tras la Guerra Civil, artistas y críticos mostraran su inclinación por estos presupuestos, de manera que la sintaxis y el ideario plástico de la Italia de entreguerras -el entorno de la revista *Valori Plastici* y el posterior grupo Novecento- perviviera y se convirtiera en punto de referencia imprescindible de un buen número de artistas e intelectuales españoles en los años cuarenta (artistas como Juan Antonio Morales, Juan Cabanas, Miguel Villá, Carlos Chevilly, Luis Castellanos, Palencia, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, Cristino Mallo...), pensemos

al respecto que la poesía de Azcoaga se ha calificado también de neoclasicismo de posguerra.

No es necesario recordar que la Guerra Civil y la posterior dictadura supondrían una durísima sangría en nuestro panorama artístico y cultural. Muchos de aquellos críticos que mencionábamos, activos antes de la guerra pero más ideologizados, colaborarán en la definición de un estilo oficial a través de la prensa, convirtiendo su crítica en mera apología política. Pero en los años iniciales, entre el 39 y el 45 y pese a la condena y persecución de todo el pensamiento moderno, liberal y democrático -el exilio, la muerte, la cárcel, las depuraciones e inhabilitaciones o el miedo y la consiguiente autocensura-, hubo intelectuales y artistas que permanecieron en el país o regresaron en los primeros momentos por diferentes motivos, que pudieron desarrollar su actividad en mejores o peores condiciones, colaborando en mayor o menor medida con el régimen y consiguiendo dignificar con su labor la cultura de los primeros años, y se ha hablado de muchos de ellos, por las condiciones que les tocó vivir, aludiendo a un “exilio interior” o “exilio sin exilio”. Debemos por tanto resaltar que frente a la vulgaridad, la mediocridad de la cultura artística oficial, surgieron una serie de iniciativas –como la Segunda Escuela de Vallecas[\[3\]](#), la Escuela de Madrid, la Academia Breve de Crítica de Arte y los Salones de los Once, así como la actividad de algunas revistas, galerías de arte- que hay que valorar en su justa medida, pues –aunque promovidas la mayoría desde la oficialidad- muchos de los autores y artistas implicados en ellas habían conocido las experiencias renovadoras de preguerra. No en vano habían vivido en esos ambientes, formando parte de tertulias, colaborado en revistas, oído conferencias, visitado exposiciones, salido al extranjero...y entre ellos no pocos creyeron en esas experiencias, se aproximaron a ellas, experimentaron con los nuevos lenguajes. En algunos casos sería un entusiasmo por lo nuevo con matizaciones, las más de las veces en la convicción

de que había que adaptarlo a las peculiaridades de lo español, o un abrirles los brazos a la mitad, sólo a las experiencias más medidas y que no prescindían completamente de la figuración. Precisamente por ello, por ese rodaje y trayectorias de preguerra, a algunos les costaría abandonar del todo los postulados de la modernidad, de manera que más o menos tímidamente o prudentemente, intentarán deslizar –unos más abiertamente, otros de manera subliminal- elementos de la estética contemporánea en su actividad.

Es en el contexto de esas tímidas iniciativas donde hay que situar la actividad de Azcoaga, que perteneció –ejerciendo como secretario-, junto a José M^a Alfaro, José Camón Aznar, Eduardo Lloset o Luis Felipe Vivanco, al sector de críticos más abierto del entorno de la Academia Breve de Crítica de Arte, que tuvo su impulsor en 1941 en Eugenio d'Ors, proponiéndose superar el academicismo reinante a favor de iniciativas entroncadas con la modernidad, así rezaba en sus Estatutos [\[4\]](#) y así lo pone de manifiesto el propio Enrique Azcoaga en *Destino*, en 1943 al decir que “la Academia Breve de Crítica de Arte no ha venido a traer la paz”.



Enrique Azcoaga desarrollará una gran actividad en toda la década, colaborando asiduamente en publicaciones oficiales como *Haz, Santo y Señá, Informaciones, Vértice, Escorial, El Alcázar...*-que canalizan el ideario del régimen- o en otras más abiertas como *Revista de Ideas Estéticas, Revista Nacional de Arquitectura, Leonardo, Cartel de las Artes, Índice de las Artes*. Así el 20 de octubre de 1941 en *Santo y Señá* publica

un artículo con título “Los dos rumores: Eduardo Vicente”, un artista que había participado activamente en los círculos de vanguardia de preguerra [5], nuestro crítico en una fecha tan temprana -en la que el férreo control del Estado y la propaganda política y cultural del régimen es protagonista absoluta y contamina casi al cien por cien el discurso artístico poniendo fuertes limitaciones a la autonomía del arte y de los artistas-, apuesta por la visión interior del artista, por el valor de la subjetividad, ejemplificada en la pintura de Eduardo Vicente y arremete contra el realismo:

La pintura, como la poesía, o se arranca del pecho o es una cosa superficial. La pintura, como la poesía, o arranca del pecho o arranca de la piel. La pintura que arranca de la piel da lugar a un realismo. La que arranca del pecho da lugar a otro realismo profundo, auténtico, superior. Por causa de tan diferentes arranques, y de tener muy pocos los pintores, el realismo es cosa que anda un tanto desprestigiada. Se le confunde casi siempre con la caligrafía. Y así cuando de Velázquez se dice por pedantuelos o peritos que es un “pintor realista”, nos duele el alma con inexpresable dolor”... “Los caminos de Eduardo Vicente –hemos escrito en otro lugar-, que se salen del pecho, no conducen a la piel de las cosas...sino a su verdad.

En otro artículo de 1942, “La vida artística. Pinturas de José Caballero, Luis Calzada, Victor María Cortezo y Juan Antonio Morales” (Azcoaga, 1942), volviendo a incidir en la subjetividad y en el valor expresivo del arte se pregunta: “¿Cuál es el mensaje humano, profundo, palpitante de Caballero, Calzada y Morales? ¿Cuál es el estremecimiento íntimo de estos cuatro plásticos de nuestro tiempo, frente a la vida y frente a la realidad?...”...“¿Pero hasta cuando no vamos a hacer otras cosas que “naturalezas muertas”?¿Hasta cuándo, intervengan en pintura figuras humanas o no intervengan, un cuadro va a ser tan mudo, tan seco, tan decorativo, tan

muertamente formal?" y en una especie de grito desesperado solicita "necesitamos iipintura!!"

Comprobamos por tanto que el mensaje estético del primer franquismo no es unívoco (Cabrera García, 1998). Pese a los intentos de unidad, a la voluntad de creación de un estilo del régimen, habrá artistas y críticos en esos primeros años que darán constancia de la desorientación y mediocridad de la producción artística al amparo de un tradicionalismo convencional, mostrando su profunda insatisfacción, si bien nunca desde posiciones beligerantes o excesivamente demoledoras. Surgen con ello bien pronto críticas que pretenden romper con el academicismo existente para encontrar, aún desde posturas oficiales o pseudo-oficiales y no excesivamente comprometedoras, alternativas más válidas y actuales. En 1943 en *El Español*, Azcoaga publica un texto en el que expresa ya desde el título la necesidad de poner al día nuestra producción artística, "Frente al academicismo y la iconoclastia (Necesidad de una pintura actual)". Y en otro artículo publicado ese mismo año en *Arte y Letras*, con un lenguaje muy claro y directo, hace una crítica desfavorable a la Exposición Nacional de aquel año, y por extensión a toda la pintura académica:

...no basta como en otros tiempos, adscribirse con toda la pobretería y mezquindad creadoras que esta adhesión implica, a un academicismo barato, o a una iconoclastia desmelenada. Es necesario volver a "pintar". Y como en eso de lo que es pintura, aunque la cosa parezca perogrullesca, no nos hemos puesto de acuerdo, todas las personas que vivimos alrededor y en la salsa de estos problemas, es muy fácil cuando a una exposición colectiva se asiste, contemplar como la liquidación de una época de sectarismos pobres, en la que en muy pocas obras se anuncia la pintura necesaria para el porvenir. Es por todo, por lo que debe considerarse la época actual de tránsito, de paso, de liquidación y esperanza. En la que

todos tenemos que exigir tremendamente, para que las artes plásticas desemboquen en un momento, donde no quepa la corta y pobre aspiración”

Así, en fecha muy temprana, y como primer paso en el camino de vuelta hacia una concepción liberal del arte, algunos intelectuales, artistas y críticos van a retomar y a poner el énfasis en los presupuestos estéticos románticos, reivindicando los valores de lo personal, la espontaneidad, la imaginación...antes marginados o excluidos por la doctrina oficial del régimen al considerarlos peligrosos, dejando así de identificarse con un “espíritu rebelde”, subversivo, individualista...[\[6\]](#). Enrique Azcoaga se alinea con estas posiciones y junto a él el círculo de *Revista de Ideas Estéticas* y se pronuncian también a favor de la separación de funciones entre arte y política, preparando de este modo el terreno a la reivindicación y revalorización de los lenguajes de vanguardia.

Nuestro crítico no estaba solo, en 1942 en una crónica sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes, Manuel Sánchez Camargo en *Revista Nacional de Educación*, admite que no existe una vía única para los creadores; en 1944 en *Destino*, Juan Teixidor en su artículo “Grandeza y miseria de nuestra vida artística”, se queja también del bajo tono de las numerosas exposiciones que tienen lugar en Barcelona y junto a ellos también se pronunciaron en términos parecidos José Camón Aznar desde *ABC*, Benito Rodríguez Filloy en *Arriba*, Juan Ramón Masoliver o en el ámbito de la arquitectura Juan de Zavala, Pedro Bidagor... Las referencias a la vanguardia, antes acompañadas de un buen número de prevenciones y descalificaciones, cada vez se hacen más frecuentes y pasan a considerarse una fase legítima de nuestra historia del arte, valorando su utilidad como revulsivo contra fórmulas menos felices como el eclecticismo y academicismo de finales del XIX y primeros del XX, pues habrían servido para hacer reaccionar a los artistas. Así lo declara Enrique Azcoaga en *Revista de Ideas Estéticas*,

subrayando su importancia histórica pero no su vigencia en los años cuarenta:

La considerable cantidad de “ismos” que suceden en la historia de las artes al “impresionismo” universal, no pueden considerarse a estas alturas, si queremos formular un concepto de la pintura que saque a la plástica de su perplejidad actual, ni con el desprecio que los encogidos la enjuician, ni valorándola como los desequilibrados la valoran... Los “ismos” terminaron hace mucho tiempo como “movimientos”, y cualquier pintor que resucite su formulario resulta ahora un antiejemplar anacrónico. Pero todos estos movimientos... tuvieron una importancia que no es posible tergiversar en la actualidad, cuando lo único que nos legaron estas manifestaciones... da a la mejor pintura contemporánea una amplitud y una frescura que, sin ellos y sus consecuencias, no hubiera podido tener... (Azcoaga, 1943: 93)

Reflexiones como ésta nos recuerdan otras similares de anteguerra vertidas en una revista como *La Gaceta Literaria*, en su famosa encuesta sobre la vanguardia, [\[7\]](#) donde sector más moderado de los encuestados la consideraba beneficiosa como acicate y revulsivo, pero pasada; rechazaban su vigencia ya al filo de los años 30, muy en línea con algunos puntos del debate que generan los realismos de entreguerras en Europa. Esta conciencia más abierta de Azcoaga con respecto a la vanguardia, no sería óbice para que nuestro autor no incluyera en el texto conceptos aún muy cercanos a los presupuestos estéticos más tradicionales y del gusto del régimen.

Desde *Informaciones*, en estos primeros años, Azcoaga defiende también la libertad del crítico para exponer sus ideas, insistiendo en sus críticas al academicismo oficial y la estética normativa del régimen, a la vez que especula sobre lo que debe ser la crítica:

...Durante todo el verano hemos procurado, en ocho o diez

crónicas –sin olvidarnos de lo que en la misma crítica personal y particular había de posición-, de justificar nuestro punto de vista. Ahora bien; ese punto de vista que todos nos exigimos como referencia indispensable para juzgar la obra de arte puede encontrarse en peligro. En la actitud o en la reserva con que nos situamos ante determinada pintura y escultura se instala muchas veces lo más tópico de nuestras apreciaciones, encasillando nuestra manera de ver y sentir. Son necesarios al acercarnos a la obra de arte, una desnudez, un desinterés, una entrega absoluta, que pocas veces nos califican. Y sobre todo, el sentirnos invadidos por un deseo de libertad, de liberación, que busca en la pintura ámbito propicio donde residir, sin lo que el tópico artístico más despreciable puede valernos para tan importante función.(Azcoaga, 7-10-1942: 3)

Y en otro número de febrero de 1943, vuelve sobre estas ideas contestando un artículo de José Aguiar:

Como usted sabe muy bien, existe una copiosa minoría dispuesta a defender cierta clase de pintura imposible, producto de la paciencia y de la constancia, al margen del dolor tremendo que al pintar han sentido los plásticos universales de todos los tiempos, que en mi concepto es la culpable de que el público y la juventud española no tengan un sentido demasiado claro de su quehacer en este plano. En el colmo de la soberbia, cuando se siente noblemente atacada, incordia y funciona de manera prodigiosa, hasta que convence a quien quiere de que nuestros ataques contra su “fossilización” son ataques a España, al estado, a todo aquello que nos consiente día a día subvertir. Y, claro está, en mi concepto la crítica tiene la misión de desenmascararla. La crítica no puede estar dispuesta a que su influencia, absolutamente perniciosa, se extienda sin parar.(Azcoaga, 5-II-1943: 3)

La insatisfacción cada vez mayor por los modelos

historicistas va a llevar a Azcoaga a ocuparse también de la arquitectura, sumándose al debate que emprenderán autores como Juan de Zavala, Miguel Fisac, Francisco Cabrero, Francisco Mitjans..., pretendiendo dar por clausurado el modelo escorialista que el régimen había querido imponer y apostando por el Movimiento Internacional:

Comprenderás por qué hemos repasado cosas demasiado sabidas, con el fin de abominar del “neo-herrerismo” de nuestro tiempo. Si todos estamos de acuerdo en la diferencia que existe entre un escultor y un marmolista, no sé por qué llamamos algo más que “albañiles” a esos distinguidos arquitectos de este tiempo duro e ingrato que, apoyando sus codos en la mesa de la técnica, levantan sus pretensiones arquitectónicas “según” la vida eterna del escorial...es preciso, amigo mío, que los arquitectos de nuestra hora intenten... una arquitectura correspondiente a su tiempo.(Azcoaga, 1945: 247-276)

Pero será en la segunda mitad de los años cuarenta, cuando empiecen a cuajar las primeras iniciativas serias de vanguardia que tienen ya una cierta resonancia social, a través de la prensa nacional e internacional, que abocarán a la definitiva recuperación de lo nuevo acontecida durante los años cincuenta, coincidiendo con la caída del fascismo en Europa tras finalizar la Segunda Guerra Mundial.[\[8\]](#) La actividad editorial se hace más intensa entonces, surgiendo revistas de gran interés y alejadas de la política, que dan cabida en sus páginas de manera cada vez más abierta a la vanguardia, inaugurando el debate sobre la necesidad de poner al día culturalmente a nuestro país; revistas como *Postismo* (1945), *Ariel* (1946), *Insula* (1946), *Algol* (1946), *Cobalto*. *Arte Antiguo y Moderno* (1947), *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948), y concluiremos esta relación con la aparición en septiembre de 1948 del primer número de *Dau al Set*... Prensa en la que colaborarán críticos más comprometidos con la renovación, con un mayor conocimiento de la producción

artística exterior y que desarrollan una intensa actividad en la década siguiente: Gaya Nuño, Moreno Galván, Lafuente Ferrari, Sartoris, Aguilera Cerni, Camón Aznar, Westerdahl, Ferrant, Gullón...

Enrique Azcoaga participaría de manera activa en dos empresas editoriales de esta línea más renovadora, como colaborador en la revista catalana *Leonardo*, aparecida en abril de 1945 dirigida por Alejo Climent y el crítico Tristán La Rosa, que contó además con las colaboraciones de Eugenio d'Ors, Ricardo Gullón, Eugenia Serrano, José Camón Aznar, Carmen Conde, Julián Marías, Fernando Díaz Plaja... Y tomaría la iniciativa promoviendo la puesta en marcha de otra interesante experiencia, *Cartel de las Artes*, editada en Madrid, de periodicidad quincenal y cuyo primer número verá la luz el 1 de julio de 1945, dirigida por él y que dejaría de publicarse al año de vida aproximadamente. Fue una publicación muy abierta al arte contemporáneo y en ella nuestro crítico manifiesta su opinión sin reservas, como se deduce del estilo empleado en la nota necrológica dedicada a Solana en el nº 2:

En la madrugada del 25 de junio murió el primer pintor de España José Gutiérrez Solana. Cuando la cicatería, la inconsciencia y el mal gusto le discuten la medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes correspondiente, este artista, a quién José Camón Aznar estudia en el presente número...ha dejado de existir. Eugenio d'Ors, anticipándose con su magnífica intuición a todos los demás, lo ha definido: Solana, uno de los primeros pintores de nuestro tiempo, era un estafado. Estafado por una burguesía irresponsable, que no ha sabido nunca comprenderlo...

..Pedimos que por respeto a su muerte callen las grullas, los cretinos y los que le odiaron cordialmente.

En *Cartel de las Artes*, Azcoaga reúne nombres de críticos más abiertos como José Camón Aznar, Emiliano Aguado, Francisco

Mateos (bajo el seudónimo de Martín Mago) Luis Figuerola Ferreti y de la generación más joven, protagonista de primera línea en la renovación de los años 50, como Rafael Santos Torroella o Juan Eduardo Cirlot, y tenderá puentes con la producción artística renovadora anterior a la guerra y con el exilio, pues figuran entre los articulistas [\[9\]](#) Marjan Paszkiewicz que se movería entre los círculos ultraístas de preguerra; Ortega y Gasset, en el exilio desde que comenzara la guerra y que empezará a frecuentar nuestro país a partir de 1945; Ramón Gómez de la Serna, también en el exilio en Argentina, que desde 1944 escribirá artículos para el *Diario Arriba* y en 1949 visitaría España o Juan Ramón Jiménez y Pedro Salinas , poetas ambos que no llegaron a volver, muriendo en el exilio americano.

La selección de artículos nos informa de sus preferencias estéticas y así tienen cabida en sus paginas –volviendo a la producción anterior a la guerra civil- las corrientes clasicistas, del noucentismo al retorno al orden ("Palabras de Arístides Maillol", nº 3, 15-VII-1945, "David Ingres y el arte de lo bello", nº 6, 15-IX-1945), están muy presentes el Cubismo, ocupándose de Picasso en varios artículos, y el Surrealismo ("Los collages de Max Ernst", nº 3, 15-VII-1945, "Los films abstractos del pintor Man Ray" y "La esencia del arte de Salvador Dalí", firmados por Eduardo Cirlot, ambos en el nº 5, 15-VIII-1945). Es evidente que Azcoaga pretende que la revista sea una ventana abierta al exterior, por lo que incluye en sus páginas a articulistas destacados como Pierre Reverdy, Amédée Ozenfant, Rainer Maria Rilke, P.C.G. Jung, André Guarnido... o artículos monográficos como "El arte de la nueva Turquía", nº 4, 1-VIII-1945; "La evolución artística en los Estados Unidos", nº 5, 15-VIII-1945 o "Notas sobre pintura italiana contemporánea", nº 6, 15-IX-1945, y destina una sección llamada Brújula a recoger información, no sólo de las exposiciones que tienen lugar en España, sino a la actividad artística de otros países europeos y americanos.

La revista iba a recibir una buena acogida entre los sectores más inquietos, pero no dejaría de tener sus detractores, como se insinúa en algunos párrafos escritos por Azcoaga. Así, en su segundo número, en una nota con título "Reconocimiento", aparecida en la sección que nuestro crítico se reserva para informar de la actualidad expositiva, nos dice:

Es obligado agradecer con verdadera cordialidad desde cualquier rincón de nuestro CARTEL DE LAS ARTES la acogida que por parte de la crítica, de los artistas y del público ha tenido nuestra modesta publicación...

Ahora bien; no ha faltado el talentudo para quien nuestro esforzado trabajo suponía, según su destilada y augusta murmuración, un acceso de grafomanía. La pobreza, la modestia –que son hermanas de la honestidad, amigo-incapacitadas para EXIGIR colaboración a los demás, limitándose como corresponde a ROGARLA, le han parecido al ingenio hipócrita afán de figurar. ¡Y no!... Como no nos gustan los consuelos baratos, somos incapaces de decir aquello de "cree el ladrón que todos son de su condición", entre otras cosas, porque estimamos altamente a quién nos ha ofendido con una...frivolidad muy poco intelectual. Pero... somos discípulos y aprendices, deseosos de que las artes plásticas tengan su revista, por la que nadie se ha preocupado.

En la segunda mitad de la década, junto a la aparición de nuevas revistas, se impulsará de manera significativa la edición de monografías sobre algunos movimientos de vanguardia o artistas concretos, contribuyendo igualmente a la nueva orientación que iba tomando el panorama cultural y a la gradual recuperación de los ismos de preguerra. Recordemos cómo en 1944 la Condesa de Campo Alange publica su monografía sobre María Blanchard, en 1946 aparece el libro de Alexandre Cirici Pellicer "Picasso antes de Picasso", el mismo año publica Eugenio D'Ors "Picasso en tres revisiones" y "Mis salones. Itinerario del arte moderno en España", otras dos

monografías dedicadas a Miró verán la luz en 1949, "Joan Miró" de Juan Eduardo Cirlot y "Miró y la imaginación" de Alexandre Cirici Pellicer, que publicará otra el mismo año dedicada al Surrealismo... También Azcoaga iba a hacer su particular contribución en esta puesta al día de la historiografía sobre el arte contemporáneo.

Hacia 1948 se inaugura la colección "Pequeña Biblioteca de Arte" que, con motivo de la exposición de Gregorio Prieto en el Instituto Británico, reunirá una serie de monografías dedicadas al arte y en la que estaban bien representados artistas que se habían aproximado a las formas novecentistas y a la plástica italiana antes o después de la guerra, como Gregorio Prieto, Benjamín Palencia, Cristino Mallo, Juan Antonio Morales...Gregorio Prieto, que había fijado su residencia en Londres y colaboró con Chicharro hijo en la aventura postista, en abril de 1948 expondría en Barcelona y luego en Madrid, dando lugar estas exposiciones a la monografía sobre él que tendrá a su cargo Azcoaga. Al comienzo del texto, para contextualizar al pintor, nuestro crítico se muestra muy rotundo cuando reivindica la producción artística anterior a la Guerra Civil:

Cuando la obstinación o la insolvencia pretenden desconocer todo el gran período de ensayo que en la plástica supone el transcurso de los años 1900 a 1930, por ejemplo, acudimos a la contemplación de algún dibujo moderno. En el momento que los llamados "tradicionalistas" en arte no quieren darse cuenta que, al "repensarse" en este período los problemas de oficio y del sentido artísticos, se ha enriquecido la expresión de manera considerable, es preciso detenerse ante un dibujo para tonificar nuestra actitud. ..Ya que si la pintura moderna se ha conformado muchas veces con llamar plenitud gráfica, el buen dibujo de hoy, la enorme conquista probablemente de todos los "ismos", resume en su condición positiva los más altos valores alcanzados en un período de tentativa y

preocupación. (Azcoaga, 1948)

Conecta el dibujo del pintor con la obra de Ingres, Picasso o Doufy..., los “clásicos del dibujo vivo”, como los llama y pone de manifiesto su proximidad con la estética del pintor y los valores del retorno al orden, esa herencia novecentista o clásica de anteguerra. [\[10\]](#)

Junto a esta obra merece destacarse igualmente su monografía “El Cubismo”, publicada en 1949 por ediciones Omega, en cuya introducción el autor afirma el necesario conocimiento y “reconocimiento” de las vanguardias, cuestionando a la crítica que “estos últimos tiempos” las había condenado:

... La crítica de estos últimos tiempos, ha supuesto en la mayoría de los casos una defensa tendenciosa, en lugar de una valoración necesaria. Planteado el abismo entre el arte clásico y el arte moderno, fueron innúmeros los escritores y los poetas, que en vez de enfocar los acontecimientos desde una contrastada actitud viva, se dispararon bastardeándola la mayoría de las veces, para salvar ésta o aquella manera de hacer. Por lo pronto, quien tenga la paciencia de leer estas líneas, debe saber en seguida que, para su autor, ser cubista en 1949 es ser fundamentalmente un retrógrado. Y que desconocer por otro lado, lo que hubo de interesante en “ismo” tan mal comprendido, denuncia no haberse hecho problema de todas aquellas cuestiones que desde Delacroix al surrealismo, por ejemplo, han enriquecido sin duda alguna el concepto de quienes en el entendimiento de las obras de arte tratamos de comprendernos un poco más.

En el interior del país, tras la derrota de las potencias del Eje y la definitiva caída del fascismo en Europa, algunas cosas estaban mostrando signos de cambio en el régimen, aunque sólo fuera en la estrategia política, queriendo subrayar con énfasis la condición de país neutral y no beligerante y el profundo hiato que lo separaba de aquellas. Así el franquismo,

en su voluntad de presentar una imagen de normalidad interior, de cara a lavar su imagen hacia el exterior, promoverá no sólo algunos cambios políticos sino una serie de iniciativas culturales. En 1947, el Gobierno español –en una línea que lo llevará a la organización de otros eventos y muestras como la I Bienal Hispanoamericana de Arte (Cabañas Bravo, 1992) -, a través de la Dirección General de Bellas Artes y del Instituto de Cultura Hispánica, organiza la exposición “Arte Español Contemporáneo”, que se exhibirá en Buenos Aires en octubre y en cuya inauguración Ramón Gómez de la Serna, allí exiliado, pronunció una conferencia. Los responsables de la muestra y de la selección de los artistas que figuraban fueron Eduardo Llorent, director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, Fernando Álvarez de Sotomayor, pintor y director del Museo del Prado y el pintor José Aguiar. A propósito de la muestra Azcoaga escribe un artículo en el que pone claramente de manifiesto su nadar contracorriente y contra esa España oficial, expone sin tapujos sus críticas a la misma y a algunos de sus responsables, defendiendo una visión del arte moderno español absolutamente integradora, que estaba por encima de censuras y exilios:

Eduardo Llorent, es uno de nuestros espíritus más finos al servicio del arte entre nosotros. José Aguiar, que ha resultado con el anterior, el culpable de la recolección artística, no necesita en estas líneas, elogio a su personalidad. Sabemos que el Marqués de Lozoya, presidente del comité de este conjunto, ha pretendido la amplitud más loable. Y, sin embargo, no podemos estar de acuerdo con el “perfil” de la exposición.

Siempre hemos creído, -antes y después de que el Sr. Sotomayor pretendiera contra nosotros una maniobra un tanto extraña-, que este respetable Director del Museo del Prado, no es tan extraordinario artista como parece. En alguna ocasión hemos señalado los defectos de su obra, en cualquiera estamos dispuestos a desmenuzarla para

valorarla justamente en lo que merece y no merece, y en la presente, obligados a creer, que el mejor tono de este certamen que luce en Buenos Aires, se debe a los esfuerzos de Llorent y Aguiar, y el peor, al patente mal gusto del Sr. Sotomayor. Naturalmente que él dirá, que los del mal gusto, y los incontrolados, y los un tanto extraños somos nosotros”

“(....) Toda nuestra argumentación la hacemos frente al nominalismo de un catálogo. Y que en él, un artista de la categoría de MANOLO, no figura por ningún lado. ¿Se nos puede decir por qué? ¿Se nos puede argumentar de otra manera, que indicando, que encontrar obras de “Manolo” no es fácil por aquí?

Siguiendo el repaso, y el punteo, faltan –y para nada importan a la hora de valorar, las causas- Rafael Benet, Francisco Bores, Emilio Bosch-Roger, Díaz Caneja, Juan Conmeleran, Julián Castedo, Martín Durbán, Monserrat Fargas, Roberto Fernández Balbuena, Pedro Flores, José Luis Florit, Margarita Frau, Juan Gris, Manuel Humbert, Isaias González, Maruja Mallo, Francisco mateos, Eliseo Meifren, Jaime mercadé, Joaquín Mir, Juan Miró, Jesús Molina, José Mompou, José Moreno Villa, Isidro Nonell, José Obiols, Mario Pí de la Serra, Santiago Rusiñol; Santiago Pelegrín, Ángeles Santos, Ismael González de la Serna, José Serrano, Arturo Souto, Rosario Velasco y Miguel Villa.

Entre estos nombres, los hay excepcionales, los hay discretos y los hay escasamente interesantes. Naturalmente que con todos ellos, y con los que se muestran en Buenos Aires, el arte español queda más significado que allá. En la escultura, aparte el nombre de “Manolo” echamos de menos los de Apeles fenosa, Francisco González Macías, Martín Llauradó, Jaime Otero, Mario Vives y Juan Rebull. Porque, naturalmente, nosotros no creemos que el arte español tenga varias caras, sino una, exclusivamente una, en la que caben, o deben caber todos los que en España y

en el mundo, significan el arte español.

Lloset y Aguiar, no nos pueden decir – pueden, eso sí, darnos razones de muchísimo peso-, que ciertos nombres que faltan en el certamen español, deben brillar por su ausencia. El Sr. Sotomayor, es posible que justifique la ausencia total. Nosotros, con todos los respetos, no hemos nacido para dar la razón al Sr. Sotomayor, sino a nuestro tiempo. Y en nuestro tiempo, en ese tiempo que abarca desde finales del romanticismo a nuestros días, no sólo se echan de menos los pintores y escultores citados en la “Exposición de Arte español contemporáneo”, de Buenos Aires, sino algunos más(Azcoaga, 1947)

El comienzo de la nueva década verá partir a Azcoaga para Argentina, en concreto el año 1951, estableciéndose en Buenos Aires, donde permaneció once años. Su incorporación tardía a la cultura del exilio no le impedirá llevar a cabo una intensa actividad, con proyectos significativos encaminados a esa recuperación de la memoria histórica de la España en el exilio. En la capital argentina fundaría la revista de poesía “Mairena”(1952-1953), y dirigió “Atlántida”, trabajando también para otros periódicos, aunque no sin dificultades, así en una carta fechada el 20 de febrero de 1960 dirigida a su amigo el escritor José García Nieto le decía: “Vivir del trabajo es casi lo mismo aquí que allí... Me ocurre en “La Prensa” lo que me ocurriría en el “ABC”, que no es posible publicar más que lo que ellos quieren”. Continuará igualmente escribiendo sobre arte, así en 1956 en Argentina, publicada por la editorial Schapire, vería la luz su monografía “Goya”. En 1953 Enrique Azcoaga verá aparecer un importante trabajo, “Panorama de la poesía moderna española”, en el que por primera vez se reunía en un volumen la obra poética producida en la España del interior y en la España peregrina, se tomaba en cuenta no sólo a los incluidos en otras antologías elaboradas en nuestro país, sino, además, a una serie de figuras que la guerra y el exilio habían borrado de

la historia de la literatura oficial y en las palabras preliminares, que redacta el autor a modo de introducción, manifiesta su clara solidaridad con el exilio, menciona las duras circunstancias vividas y su posición integradora:

Teníamos que reunir en la medida de lo posible, la tarea de quienes dentro y fuera de España dan cuerpo en una u otra forma al momento poético presente...

..."deseo de ver reunidos en panorámico abrazo, en cordial conjunto, en unidad generosa, a la mayor cantidad posible de cantores con linaje español...

...Tratamos de rendir un homenaje de solidaridad a todos los poetas españoles...

En la breve semblanza de cada poeta indicará su situación en ese momento, así al mencionar a Alberti apunta "reside en Buenos Aires" y al referirse a Lorca escribe: "muere violentamente en Granada en agosto de 1936".

Tampoco viviría nuestro autor en estos años tiempos de tranquilidad precisamente, serán años de inestabilidad, conflictos sociales, violencia, en los que el peronismo sería derrocado y los golpes militares se sucederán después. Es por ello que muchos exiliados, como nuestro crítico, deciden volver ante la difícil situación del país. Enrique Azcoaga una vez en la península a comienzos de los años sesenta, en la correspondencia mantenida con su amigo el pintor Luis Seonae[\[11\]](#) –exiliado también y en Argentina en esos años–, en una carta con fecha 21 de enero de 1961, da cuenta de esta situación del país americano y del retorno de exiliados: "Te me muestras muy circunspecto respecto a la "realidad argentina". Aquí está siempre en primer plano, por los corresponsales, y por todo lo presentido alrededor de la operación "Retorno"". Y el 17 de mayo de 1963 apunta en otra: "El que te escribe, contento de haber hecho lo que hizo, ve las cosas con la calma que más o menos consiguió en la

“trepidante Argentina”, de la que tenemos las peores noticias”.

La incorporación de Enrique Azcoaga a la vida cultural de la España de los años sesenta no será fácil y de ello nos deja testimonio en sus cartas al pintor Julio Seoane. En esta correspondencia, que mantendrá largo tiempo, nos hace partícipes de cómo es su reencuentro con su país y la difícil tarea de volver a empezar aquí, de adaptarse, de ir abriéndose de nuevo camino en el complicado panorama cultural, ahora más abierto pero no exento de problemas, censuras y control, pese a la pretendida apertura que las políticas del desarrollismo parecían impulsar. Así en mayo del 64 informa a Seoane de que “aunque Dionisio Ridruejo o Moreno Galván estén detenidos, en la calle sólo se habla de la corrida de Bienvenida en Vista Alegre...”, dándonos una pincelada más sobre las contradicciones internas que se viven en nuestro país.

En otra carta de 1961 se lamenta de la atonía de la vida artística mencionando sin mucho entusiasmo a la Asociación Española de Críticos de Arte que había comenzado su andadura ese mismo año, presidida por José Camón Aznar (Fernández Cabaleiro, 2005 : 32): “Las galerías y las exposiciones madrileñas, por las que me preguntan, no han dado muestras de gran novedad en estos tres meses y pico que llevamos de temporada. Expuso el sobrino de Picasso verdaderas “caquitas”. Se habla de no sé cuantas cosas por parte de la Agrupación de Críticos de Arte, que luego no se hacen”.

En otra misiva del 17 de mayo de 1963, nuestro crítico es bastante elocuente al exponer sus vivencias:

(...) a disfrutar de la tierra como podéis imaginaros, y a soportar los encuentros y desencuentros naturales de quienes vivieron lejos de ella, once años y medio (...)

Yo voy tomando contacto con amigos de las artes, con galerías, etc, etc, pero no paso por ahora de ahí (...) No

sé en realidad como enfocaré mi vida, vale decir, de qué manera ganaré lo antes posible mi urgente subsistencia.. Pero te confieso que tengo una calma como de millonario, sencillamente improcedente.

(...) aquí toda la gente con la que me encuentro, considera “naturalísimo” que los españoles peregrinos, sentemos un poco la cabeza y continuemos nuestra tarea por estos pagos.

La vida, mucho más cara de lo que supuse (...) El que te escribe, contento de haber hecho lo que hizo, ve las cosas con la calma que más o menos consiguió en la “trepidante Argentina”, de la que tenemos las peores noticias...

Poco a poco empieza a moverse entre revistas relevantes de los años sesenta que apostaron por la apertura desde los cincuenta, tanto haciendo crítica como publicando obra literaria, así nos dirá en la misma carta:

(...) y en los “Papeles” de Camilo José Cela, a quien he entregado algunos poemas de mi nuevo libro. También entregué un par de cosas a José Ortega para la “Revista de Occidente”, cuyo segundo número –segunda época- está en los kioscos. Debería entregarme al “colaboraciones” por lo menudo, con el fin de ganar y no gastar, operación a la que entusiásticamente nos dedicamos (...)

Escribo poquísimo como me lo sospechaba (...) Paco Leal Insua solicitó mis servicios como director de “Mundo Hispánico”, pidiéndome una cosa sobre la Antológica de Sorolla que se celebra en el Casón del Retiro (...)

En lo expansivo, arquitectónico y aparente, España ha variado de manera considerable en estos once años y medio. En lo otro, ni parole de plus...Las gentes, más dispersas y desparramadas como consecuencia de las exigencias vitales, van apareciendo, con una cordialidad y generosidad generales, que a mi me honran y sorprende (...) Se me ha

sugerido hacer la crítica de arte mensual en "Índice", aunque no he concretado nada...Hablé con los Bioscas, sin que mis entrevistas cuajaran en ningún resultado... Como yo me vine dispuesto a todo y pensando que pasarían seis meses hasta que nuestro caudal familiar y creador se encauzara, no grito SOS...

Y en otra carta de junio del 63 vuelve a insistir "mi "reinstalación española" no me está resultando nada fácil... esto de vivir de lo que a uno le echan, no es por otra parte nada simpático".

A finales de la década de los sesenta su trabajo y colaboraciones se van haciendo más regulares:

(...) Uno, en lo que a lo artístico se refiere sólo tiene que contaros: que lo echaron una vez más, del vertical y sindicalista PUEBLO; que luego hizo algunas cosas en el BLANCO Y NEGRO y que ahora -¡oh descanso!- no tiene tribuna en este plano de cosas (...)

Pero no puedo dejar mis diez artículos mensuales de ABC, mis ocho o diez en la radio, mis dos de la Estafeta Literaria -donde me gustaría escribir algo de tus retratos furtivos cuando los reciba-, y últimamente mi frecuente colaboración en una página literaria que ha iniciado INFORMACIONES...(carta de 29 de julio de 1958)

Además de su labor como crítico y escritor, participará en homenajes como el realizado a Eugenio D'Ors en la Galería Biosca el 28 octubre 1965 en el que intervendrán, entre otros, Enrique Azcoaga, José Antonio Gaya Nuño, Luis Moya, Manuel Sánchez Camargo y Juan de Zavala. Se va prodigando como conferenciante asistiendo, por ejemplo, como invitado en varias ocasiones a los cursos de verano organizados en el palacio de la Magdalena de Santander -en el curso de 1968 titulado "La crítica de las artes" y en el verano siguiente, "Valoración de las artes"- . En 1969 lo encontramos también

trabajando para la galería EDAF, que se cerrará en el 76, y nos dice “Hemos tenido bastante resonancia y toda la competencia está en punta. ¡Qué le vamos a hacer! Entre esto y que uno no es “dueño” de la galería, sino “capataz”, te explicarás todo...” Y también lo encontramos colaborando en las Sesiones de crítica de la arquitectura organizadas por la *Revista de Arquitectura* dirigidas por Carlos de Miguel.

Los años setenta verán incrementarse su actividad, las colaboraciones literarias, la edición de sus libros es reseñada en la prensa, su labor como crítico se irá intensificando a medida que avanza la década y su colaboración con periódicos, instituciones y galerías y aunque el reconocimiento le irá llegando, Azcoaga se lamenta del ostracismo en el que parecen tenerle aún. Así el 6 de octubre de 1970 en una nueva misiva se queja a Seoane del poco eco que ha tenido en la prensa su nombramiento como académico por Argentina en un acto celebrado en la Embajada de este país: “El día 6, a las 8, en la sede de la representación argentina, Bonifacio del carril nos entregó los diplomas correspondientes a Barbeito, a Castro Arines y a mi. Salvo el “A.B.C”, ningún periódico ha dado la noticia completa; era lógico. A mi y a Pepe, nos han borrado elegantemente, porque pertenecemos a la nómina de los que hay que borrar.”

Seguirá trabajando cada vez más intensamente como crítico. Colabora asiduamente con *ABC* y *Blanco y Negro*, junto a Camón Aznar. En 1972 figura entre otros en el catálogo de la “Exposición de Artistas Españoles en homenaje a Don José Camón Aznar”, organizada por el Club Urbis en colaboración con el Tercer Programa de Radio nacional. También escribirá con asiduidad en la madrileña *Bellas Artes* y en una nueva revista, *Batik. Panorama General de las Artes. Arte, Diseño y Arquitectura*, mensual, aparecida en noviembre de 1973 en Barcelona, dirigida por Daniel Giralte Miracle.

Y siempre figurará como constante en su trabajo la reivindicación de la vanguardia de preguerra y los artistas

del exilio, persiguiendo esa reconciliación con la otra España de la que formó parte. En esta línea publica en *ABC* el 25 de julio de 1970 un interesante artículo dedicado a Alberto, al que considera su amigo, “sentí su forzoso alejamiento de España como el de pocos...”, reivindica su figura y se lamenta de cómo la guerra y posterior exilio iban a truncar su carrera: “somos conscientes –poderosamente conscientes- de lo que este pionero del arte moderno sacrificó en nuestra guerra civil, y posteriormente, en esas horas profesoraes rusas que no le permitieron hacer signos nuevos...”. Es un artículo jugoso en el que Azcoaga confiesa abiertamente su alineamiento en la preguerra con los renovadores: “Una de las figuras que más destacó en las primeras muestras de la modernidad española fue Alberto Sánchez... era el más alto, destartalado y grandote de los que por los años treinta soñábamos un futuro para el arte español, que la guerra civil truncó en cierto aspecto”. Y en otro lugar reconoce:

Al mismo tiempo que las banderas de quienes, una vez con cuartillas coloradas, porque ello nos parecía muy moderno, y otras celebrando sus hallazgos –y los de sus herederos- en salones y galerías de arte, por otros medios más normales, hemos creído siempre que criaturas de esta importancia son los continuadores de una tradición viva, auténtica, en nada parecida a la que defendieron los anticreadores, los hijos de un oficio mejor o peor aprendido y de la superficialidad.

Artistas renovadores de los que se ocupa con asiduidad, así dedica artículos a Daniel Vázquez Díaz, Picasso, Gargallo, Juan Cabanas, Godofredo Ortega, Rafael Zabaleta, Joaquín Sunyer, Nonell, la Escuela de París... Sobre José Planes nos dirá en *Bellas Artes* en el nº 33, de mayo de 1974: “Planes –como en otros niveles Alberto Sánchez y Ángel Ferrant- pertenece al grupo de escultores que en España acabaron con la majestuosidad teatralera, desmesurada, de lo modestamente representativo”... Y prestará su apoyo también a las nuevas

generaciones, escribe así sobre Antoni Clavé, Zóbel, Cuixart..., aunque no se prodigará tanto con las propuestas vinculadas a la abstracción.

Al fin llegarán los reconocimientos, aunque tardíos, así la Asociación Española de Críticos de Arte en abril de 1970 le concederá el Premio Lázaro Galdiano “por su labor crítica en defensa del arte”; será asidua igualmente su presencia en jurados desde finales de los setenta y en los ochenta, como los premios Blanco y Negro de pintura; ocupará lugar destacado en homenajes a artistas de vanguardia como en la Cena homenaje a Pablo Picasso en octubre de 1980 en Madrid con motivo del centenario de su nacimiento, o en el centenario de Pablo Gargallo celebrado en enero del 1981 en ABC. Presidirá una de las tres candidaturas presentadas en enero de 1984 al Ateneo de Madrid para relevar a Fernando Chueca Goitia al frente de la institución, junto a Azcoaga como presidente iban Eusebio García Luengo, Carlos García Gual, Antonio Bestard, Juan Ignacio Ferreras, César Antonio Molina, Luis Alberto de Cuenca, Francisco Cabrillo, Lauro Olmo, Enrique Llovet y Cristina Alberdi. Y en 1981 asumiría la presidencia de la AECA sustituyendo a Antonio Bonet Correa. El periódico ABC del 11 de febrero publicaría una entrevista que titularía “Enrique Azcoaga, nuevo presidente de la AECA”, en la que el crítico explica de esta manera sus objetivos al frente de la Asociación, poniendo de manifiesto una vez más las que habían sido siempre sus metas, su profesionalidad y su infatigable labor en defensa de la crítica de arte:

Durante mi “liderazgo”, lo que pretendo es que a la asociación y a la actividad que ejercen sus asociados se la respete un poco más; y que todo aquel que quiera contar con el trabajo de un crítico de arte, se lo comuniqué a la AECA. Es decir que esta asociación adquiera una funcionalidad que hasta ahora no ha tenido. Antes funcionaba más como grupo de amigos, pero hay que conseguir que tenga una función, profesional, laboral,

reivindicativa, social; en definitiva, que se convierta en el aglutinante de la función de los críticos del país.

28-4-70

**CONCESION DE LOS PREMIOS
DE LA CRITICA DE ARTE**

**A don Fernando Gutiérrez y don
Enrique Azcoaga**

La Asociación Española de Críticos de Arte ha otorgado los premios para la crítica creados en 1939.

El premio "Camón Aznar" para un artículo o estudio de crítica, concedido por el Ministerio de Información y Turismo, ha sido adjudicado al crítico de Barcelona don Fernando Gutiérrez, por su estudio sobre el pintor Jaime Muxart, publicado en "Cuadernos Hispanoamericanos". Y el premio "Lázaro Galdiano", creado por la Fundación de este nombre, ha sido otorgado a don Enrique Azcoaga por su labor crítica en defensa del arte.

Estos premios han sido discernidos por los miembros de la Asociación Española de Críticos de Arte, afiliada a la A. I. C. A.

30 / A B C
CULTURA Y SOCIEDAD
MIERCOLES 11-2-81

FISCALIDAD DE LAS SOCIEDADES INTEGRADAS.

- Sociedades transparentes.
- Grupos de Sociedades (Balance consolidado).
- Unión y concentración de Empresas.

Duración: días 17, 18 y 19 de Febrero.

Asistencia: de 18,00 a 22,00 horas.

ACTUALIZACION DE BALANCES Y OTRAS MEDIDAS FISCALES DE LA LEY DE PRESUPUESTOS.

- Actualización de Balances.
- Incentivos a la inversión, I. T. E. y otras medidas.

Duración: días 3 y 4 de Marzo.

Asistencia: de 18,00 a 22,00

Enrique Azcoaga, nuevo presidente de la AECA

«No se ha contado con los críticos de arte para el centenario de Picasso»

MADRID (Pilar Trenas). Poeta, crítico, novelista, ensayista, divulgador del arte, Enrique de Azcoaga asume ahora una nueva función, la de presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA). Alrededor de 130 críticos de arte integran esta asociación a la que su nuevo presidente va a intentar infundir una savia nueva y vital que la convierta en un organismo plenamente activo.

Al hablar con Enrique de Azcoaga, hombre vitalista, permanentemente inquieto y polémico también, la primera duda que se plantea es la de si hay que considerar a la crítica de arte como una profesión.



— Hay muchas formas en el mundo que demuestran que lo es; pero yo creo que no, que la crítica de arte es una de tantas posibilidades que se le presentan al escritor, de realizarse, ante un tema tan importantísimo como es el arte en general.

— Entonces, ¿hasta qué punto es efectivo que los críticos se reúnan en una asociación?

propia personalidad, los de su manera de ser y de entender esta función, que en opinión suya debe dignificarse y ser considerada como algo serio en el mundo de las letras.

— Hasta ahora, a la AECA, a diferencia de otras asociaciones de este tipo, se la ha valorado, pero yo me propongo que se la respalde, se la tenga en cuenta como entidad con autoridad para la organización de cierto tipo de actividades. Por ejemplo, ahora, con los actos de homenaje a Picasso, nadie ha comunicado nada a la AECA para que participe en ellos. No se ha contado con nosotros y yo pretendo que en adelante sí se nos tenga en cuenta como grupo profesional.

El espíritu inquieto de Azcoaga no se va a rendir ante el hecho de que ni siquiera cuentan con un local, o que todo su capital se re-

[1] Entre los títulos que sirvieron de vehículo a este dirigismo recordemos: Samuel Ros "Arte y política". *Arriba* (2-VII-1939); Luis Felipe Vivanco "El arte humano". *Escorial*, I (XI-1940), p.141-150; Rafael Sánchez Mazas "Confesión a los pintores". *Arriba* (17-III-1940) y "Textos sobre una política de arte". *Escorial* (X-1942); José Aguiar "Carta a los artistas españoles sobre un estilo". *Vértice*, 36 (IX-1940); Manuel Abril "También el arte es política". *Arriba* (25-III-1942), p. 3; José Luís López Aranguren "El arte de la España Nueva". *Vértice* (5-IX y X-1937); Pedro Laín Entralgo "Un médico ante la pintura". *Vértice*, 7-8, extraordinario, (XII-1937)...

[2] Son al respecto importantes los escritos de Eugenio d'Ors en las décadas de los años veinte y treinta: *Cézanne*, Madrid, 1923, *Nuevas glosas*, Madrid, 1922; "Bodegones asépticos" en *Revista de Occidente* XI-1923, "Mi salón de otoño" Madrid, *Revista de Occidente*, 1924; o los que publicara en *La Gaceta Literaria*, favoreciendo con ellos el relanzamiento del

Noucentismo; "Mario Tozzi" ".La Gaceta Literaria, 111 (1-XVIII-1931), p. 224...

[3] Así lo manifiesta Francisco San José al hablar sobre el plan de intenciones del grupo: "Había que dar la batalla total, contra académicos y contra impresionistas, nuevos académicos disfrazados. Nuestro espíritu celtibérico, muy acusado en Benjamín y en mi, nos conformaba en un clan intransigente que rechazaba los cuerpos extraños. Lo nuevo, sí, pero irradiado desde Vallecas, donde fijamos taller y residencia. Modigliani, Brancusi, Picasso, Calder, sí, pero había que reencontrarse por nosotros desde Vallecas y llegar a ellos con verdad, trabajo y depuración... estábamos muy informados sobre el arte contemporáneo. Admitíamos la asimilación, cualquiera que fuera, pero no la simulación externa y ligera de cualquier tendencia "a la última". SAN JOSÉ, Francisco.: "Breve autobiografía", 1972, recogida en el catálogo de la exposición "Escuela de Vallecas".1984.

[4] "Artículo 1.- La Academia Breve de Crítica de Arte es una Asociación de carácter privado cuyos fines son los siguientes:

a/ Orientar y difundir en España el arte moderno, por cuantos medios estén a su disposición.

b/ Favorecer la publicación y edición de los trabajos concernientes al arte moderno, dentro del criterio sustentado por la propia Academia Breve.

c/ Celebrar exposiciones o conferencias."

[5] Expuso en la SAI del 31 en San Sebastián, colaboró con el Museo Ambulante de Misiones Pedagógicas, estuvo presente en el pabellón republicano de la Exposición de París del 37 y era hermano de Esteban Vicente, más próximo al ideario republicano y exiliado en Nueva York, donde continuó su actividad, por tanto con razones para suscitar el recelo del régimen. Tras la guerra contó con la protección de José María de Cossío y Eugenio d'Ors, y figuró en el Primer salón de los Once en

1943.

[6] En 1941 Emiliano Aguado publica en *Escorial* "Historia y poesía" y en 1943 "El arte como revelación", apostando abiertamente por el Romanticismo.

[7] El novelista Esteban Salazar Chapela afirmaba: "La vanguardia existió, gozó y murió. Existió cuando debió existir, en momentos necesarios de réplica, de combate, de violencia por imponer un modo de literatura nueva, oriundo de la época...Abriendo las ventanas a alguna rezagada garita romántica...Eso fue todo.Murió" "¿Qué es la vanguardia?" La Gaceta Literaria, 84 (15-VI-1930). (Pérez Zalduondo y Cabrera García, 2010: 340).

[8] Recordemos la creación y actividad de grupos como Els Vuit, la Escuela de Madrid, el Movimiento Indaliano, el Grupo Z, el grupo Betepocs, Postismo, Grupo Pórtico, Cobalto, Dau al Set ...; las exposiciones sobre arte y artistas españoles anteriores a la guerra como la muestra "Escultura Española Contemporánea", la exposición "Arte Español Contemporáneo", la actividad de los Salones de Octubre...la creación de la Escuela de Altamira, la organización de la V Asamblea Nacional de Arquitectos.

[9] Algunos de los artículos publicados son: Marjan Paszkiewicz "Reflexiones sobre la pintura", nº 2, 1-VII- 1945, p.3, Ortega y Gasset "Discurso sobre la crítica de arte", nº 10, 1-I-1946, p.1, Gómez de la Serna "Chagall", nº 10, 1-I-1946, Juan Ramón Jiménez "Perfiles. Pintores españoles contemporáneos", nº 4, 1-VIII-1945, p.3 o Pedro Salinas "Pintores poetas. José Moreno Villa", nº 6, 15-IX- 1945, p. 1.

[10] Era mucho en realidad, incorporarse con una galanura, con un concepto tan personal de la síntesis, con esa aticidad que ha acreditado a lo largo de su carrera a Gregorio Prieto, al sentido actual, plenamente actual, del dibujo moderno"... "...no nos parece tan válido el dibujo que no aparezca injertado en

nuestro tiempo, dentro de la corriente que teniendo su alfa en Ingres, cuenta con las realidades extraordinarias de Pablo Picasso y Raúl Doufy, para no citar otros clásicos del “dibujo vivo”,...” p 9

[\[11\]](#)Correspondencia facilitada por el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Revisión crítica de la Historia del Arte contemporáneo

Las Bellas Artes, hasta el umbral del siglo XX, definían las actividades artísticas como la arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, retórica y danza, en contrapartida a las llamadas “artes útiles” que estaban formadas por las artes decorativas además de las ciencias. De esta manera, a las Bellas Artes, se les ha añadido en los últimos tiempos las llamadas “artes visuales”, en las que se incluyen los medios visuales de comunicación de masas y la ciudad. De esta forma para Giulio Carlo Argan: “La Historia del Arte, es la historia de las obras de arte valoradas como hechos históricos. La obra de arte es valorada como un hecho histórico, al igual que la reforma religiosa de Lucero, la política imperial de Carlos V o el descubrimiento científico de Galileo, aunque se trata de un hecho histórico de carácter específico, referido estrictamente al pensamiento y al lenguaje plásticos”. El

valor artístico, visto desde un juicio crítico, no radica en el concepto de *belleza ideal* , como ocurría en el pasado, hoy en día, se considera una obra de arte cuando esta tiene una importancia dentro de la Historia del Arte. Como mantiene Francisco Calvo Serraller: “el crítico sin historia juzga sobre vacío, pero el historiador sin crítica documenta la nada”.

No es intención alguna realizar ningún tipo de “clase magistral”, todo lo contrario, más bien, este comienzo sirve para “refrescar la memoria” de en qué situación se encuentran actualmente los estudios de Historia del Arte. Con motivo de la alocución laudatoria en el ceremonial del acto solemne de la festividad de San Braulio, el 26 de marzo de 2012 en Zaragoza, el Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza Gonzalo Máximo Borrás Gualis (Valdealgorfa, Teruel, 1940), pronunció sobre el tema “Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica”, Prensas Universitarias de Zaragoza, bajo la colección Paraninfo, acaba de publicar dicha clase magistral del Dr. Borrás. En la primera parte del estudio, se imparte una investigación sobre La escuela universitaria española de Historia del Arte (1901-1972), en donde se recuerda a entre otros, los aragoneses Julián Gállego y Santiago Sebastián, Francisco Abbad y Federico Torralba. La segunda parte, trata sobre la Gestión del Patrimonio Cultural, en donde el profesor alude diciendo: “La preocupación de los historiadores del arte por la problemática del patrimonio cultural no es nueva, aunque sigue en vigor. Las referencias en este sentido podrían remontarse hasta dos siglos atrás”. Ya lo dejó muy claro Alois Riegl en 1903: “Es verdaderamente importante tener presente que todo monumento artístico, sin excepción, es al mismo tiempo un monumento histórico, pues representa un determinado estadio de la evolución de las artes plásticas para el que en sentido estricto, no se puede encontrar una sustitución equivalente”. Borrás alude en el trabajo a uno de los mayores problemas dentro de los planes de estudio de la licenciatura

en Historia del Arte, que es sin duda alguna la profesionalización del historiador del arte dentro de la creciente demanda social, cuando dice: “Así se han ido incorporando a los estudios universitarios todo un grupo de materias de carácter más profesional y próximas a gestión, que van desde las más genéricas como las Técnicas artísticas y la Catalogación, hasta las más específicas como Museología, la Conservación y Restauración de obras de arte y la Legislación sobre Patrimonio Cultural. Pero por otro lado, en este caldo general de cultivo era lógico que se gestasen no pocos intentos de nuevas diplomaturas y licenciaturas en Patrimonio y Bienes Culturales”. La tercera y última parte del trabajo, rescata las “luces y sombras” sobre la gestión del patrimonio cultural en nuestra comunidad autónoma, destacando, dentro de las luces los Parques culturales, cuyo paradigma sería el del Río Martín (Teruel), el Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza, Los convenios de colaboración institucional para la restauración, de la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. El programa de difusión y de visitas culturales «Mudéjar abierto» en la Comarca Comunidad de Calatayud. La recuperación de la casa mudéjar de Benedicto XIII de Daroca por la Fundación Campo de Daroca. Mientras que en la sombra, citará ejemplos como el nonato Instituto del Patrimonio Cultural de Aragón, el informe profesional del historiador del arte en los proyectos de intervención en el patrimonio cultural o el cumplimiento de los deberes de visita pública por parte de los propietarios y titulares del patrimonio cultural.

No creemos que exista mejor descripción que la que realiza el propio autor al enumerar lo que debe ser un buen historiador, cuando dice: “pienso que una Historia del Arte, que no sea capaz de dar respuesta adecuada a las exigencias sociales de cada momento, ha de considerarse caduca. La demanda editorial de nuestra disciplina –en su mayor parte obras de síntesis y divulgación- ha constituido una buena piedra de toque en las últimas décadas; muchos de nosotros

hemos dado una decidida respuesta de estrecha colaboración con el mercado editorial sin preocuparnos en exceso del descrédito académico que para muchos conlleva este tipo de trabajo. Pero un compromiso ético con la sociedad no debe desnaturalizar el papel específico de cada disciplina universitaria, antes al contrario, esta debe proyectar un foco de luz propia sobre la realidad circundante. En definitiva, lo que la sociedad necesita y puede exigir a un historiador del arte es que este se comporte como tal”.

[Borrás Gualis, Gonzalo M.](#)

Historia del arte y patrimonio cultural: una revisión crítica

Prensas Universitarias de Zaragoza. Colección Paraninfo. 2012, 123 pp

Un libro con mucho sex-appeal

Este es un libro muy seductor –como no podía ser menos, tratando sobre el tema de arte y sexo–, con una cubierta preciosa, una maquetación muy cuidada, atractivas imágenes a todo color, y un título llamativo, basado en un conocido libro del poeta Juan Antonio González-Iglesias. También son muy interesantes los textos recogidos, que corresponden a las conferencias impartidas en un curso homónimo organizado en la primavera de 2008 por el Museo Casa Natal de Picasso y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Dos años se demoraron en editarlas, y dos más ha tardado el libro en llegar a mis manos, por cortesía de las coordinadoras, dos colegas de la Universidad de Málaga cuyos trabajos sigo siempre con mucho interés. Mucho han trabajado

ambas en este libro, en el que, tras las páginas de introducción y presentación, abre el tema la citada Maite Ménde Baiges con un estupendo estudio preliminar que ofrece el estado de la cuestión sobre el tema. Luego, la primera aportación, empezando en la Grecia clásica que nos legó el término “eros”, corre a cargo de Carmen Sánchez y versa sobre cuerpos desnudos en el arte clásico. En contrapunto, Cristina Val Lorenzo ofrece seguidamente una sintética reflexión sobre erotismo en el arte oriental. Entrando en el centro de gravedad del libro y del tema, Belén Ruiz Garrido aporta a continuación un interesante artículo sobre los engaños eróticos de finales del siglo XIX y principios del XX. Está apropiadamente situado delante del artículo de Juan Antonio Ramírez, a quien va dedicado el libro como homenaje póstumo: es una nueva vuelta de tuerca sobre argumentos previamente tratados por él mismo en torno a algunos de sus artistas favoritos, desde Manet a Duchamp, como autores de cuadros protagonizados por prostitutas; pero centrándose aquí muy especialmente en Picasso, para hacer honor a la Fundación que acogía el curso. Luego hay otras aportaciones sobre arte actual por Isaac Montoya y la propia Maite Méndez Baiges. Y, como no podía ser menos, el cine culmina por partida doble este análisis, con sendos artículos de Francisco García Gómez y Román Gubern. Mis felicitaciones a las dos coordinadoras y a todos los demás autores. Hago votos porque la Fundación Picasso siga apoyando, a través de su Departamento de Publicaciones, hermosos libros como éste, que es una prueba más de las actividades que coordinadamente están llevando a cabo museos y universidades en el campo de la investigación y difusión en Historia del Arte.

Entrevista a Daniel Canogar

El arte es para Daniel Canogar “como un bote salvavidas” y, ciertamente, algo tiene su taller de refugio. En él amontona cables, bombillas, cámaras antiguas que son, dice, metáforas de su biografía. “Me considero una bombilla más, que tiene su vida, su fecha de caducidad y que sólo brilla durante un tiempo. Tengo 45 años y, lejos de ser un artista joven’, creo que hay que cuestionarse qué relevancia tienes o quieres tener”.

P. Soto: Daniel ¿Por qué escogiste la luz como medio en tu trabajo?

D. CANOGAR: ¡No escogí yo la luz, fue ella la que me escogió a mí! Es un tema que al que se me va la mirada, sobre todo con la luz proyectada. La proyección es un tema que me interesa muchísimo por las posibilidades que nos ofrece como instrumento de trabajo.

P. Soto: Sus obras, como *Body Press* o *Contrabalanza*, ¿cómo surgen?

D. CANOGAR: Estas obras surgen en un momento difícil de mi vida que hace referencia al cuerpo humano. Se pone de manifiesto cómo la parte tangible está aprisionando la parte más espiritual de las obras. Una de las cosas que me interesan

mucho respecto a la luz es que esta se escapa de lo matérico nos libera de otras cosas.

Todo mi trabajo es como una especie de pugna, entre esa parte destinada de lo tangible y lo intangible. Es una paradoja el querer escaparse de lo tangible, de lo orgánico, de lo físico. Me interesa esa bipolaridad, el querer escapar de lo intangible y al mismo tiempo volver a esa tangibilidad. Son piezas que son autorretratos, pues utilizaba partes de mi cuerpo ante la idea de querer escapar de esa realidad que me pesaba mucho.

En *Gravedad Cero* posicionas al espectador en una nueva situación, el individuo parece que despegas de la tierra! La metáfora de la burbuja en aquel momento definía muy bien las burbujas tecnologizadas en las que nos encontramos en la actualidad, como en las que estamos ambos ahora mismo (conversación vía Skype), en esta especie de tubo comunicativo, en el espacio-tiempo. Me parece que en esta metáfora hemos perdido un poco el contacto, no solo con la tierra, sino con nuestra realidad más inmediata. Esas tecnologías que nos ayudan a escaparnos del peso de la realidad, del peso de nuestros cuerpos nos hacen sentirnos un poquito más efímeros, y esto al mismo tiempo tiene consecuencias. La metáfora del astronauta para mí resumía la paradoja de un ser humano que ha perdido ese sostén de la gravedad que le sujetaba y se encuentra en otras nuevas condiciones, otra dimensión y debe encontrar una nueva identidad. Es una nueva exploración un poco existencialista. Es una obra en la que las figuras han perdido su fondo. Y te hacen pensar ¿cómo éstas se sujetan en el espacio? Me interesa mucho de lo tangible de la escultura a lo intangible del universo.

Proyectar al ciudadano en monumentos muy centrales conocidos por el ciudadano, hacerlos mas cercanos. Tendemos a pensar por nuestra memoria histórica, que pertenece al pasado, que si estos monumentos perteneciesen a alguien seria al gobierno. Me interesa que el ciudadano se sienta cercano a la ciudad, muy heredero y dueño de esos monumentos, que estos que no deben ser únicamente un adorno, sino testimonios de un legado de una memoria histórica. Y a través de un juego tan básico como es el ciudadano reptando, asaltando en el caso de Segovia, el ciudadano se está adueñando de ellos, los está haciendo suyos, que no queden como ornamentos absurdos o aislados en la sociedad. La Puerta de Alcalá era muy importante para mí, era un monumento un poco absurdo que yo quería hacer mas cercano al ciudadano. Este elemento performativo me interesa mucho en la creación de la obra, ya que surgen elementos y cosas que no se controlan, yo solo hago de “maestro de ceremonias”.

Estas redes están totalmente insertas en nuestras vidas. Lo que yo detecto en mis neuronas es que el bombardeo de información me esta generando una amnesia, una perdida de memoria, detecto un agotamiento, me dicen cosas y las olvido. Estas tecnologías, que en un principio están creadas para hacernos recordar, lo que están haciendo es sustituir nuestra memoria. Para mi la perdida de la memoria es una perdida de la identidad básica, necesitamos de nuestras memorias para saber quienes somos. Y para mi, esa es la lucha de mi último trabajo, el intentar mantener esa memoria vigente ante el pánico a perderla. Esto también está presente en las obras de los cuerpos fantasmagóricos. Uno de los hilos conductores de mi trabajo es “ese miedo a la desaparición”, la perdida de las memorias que son en definitiva las que estructuran quienes somos, el alejarse de la objetualidad, entrar en el proceso, en la creación de la obra no historiable.

P. Soto: ¿Qué piensa de esa búsqueda de lo cambiante, de lo efímero, lo fluido, del arte ahistórico, que no se puede historizar?

D. CANOGAR: Estoy dedicado a la información y cada vez soy capaz de retener menos información. Este se está convirtiendo en un tema central en mi trabajo, soy consciente que la perdida de memoria es en cierto modo una perdida de identidad. Una memoria debe de estar construida con la sabiduría y experiencia pasadas. Las herramientas de la memoria del presente intentan ayudarnos en este desaparecer continuo de las cosas, pero a medida que se hacen mas obsoletas estas también son olvidadas. Los resultados de este proceso son turbadores: amnesia colectiva. Al tirar nuestra historia a la basura, la personal y la colectiva, estamos condenados a cometer los mismos errores. Quizás sea un esfuerzo absurdo, pero con mi obra espero detener un poco las cosas, recuperar algunos de estos depósitos de la memoria.

P. Soto. : Es evidente en tu obra *Sscanner* la proyección e interpretación del espacio de flujos lumínicos, de la que podríamos hacer diferentes lecturas que evidencian multitud de entornos de la realidad más inmediata pero ¿con qué sentido creaste esta obra?

D. CANOGAR: Fundamentalmente el deseo de conectar las redes sociales digitales con las conexiones cerebrales y los disparos sinápticos. Son dos redes de comunicación que perfectamente se reflejan una en otra. En la enfermedad de Alzheimer, el hipocampo en el lóbulo medio se degenera, creando simultáneamente pérdida de memoria y desorientación

espacial. Encuentro fascinante como nuestra función celébrales están conectadas para interferir en nuestra habilidad para movernos por el mundo.

P. Soto.: Teniendo en cuenta la interactividad como estrategia de acción de interrelación en tu trabajo ¿podríamos hablar de performatividad como estrategia de interrelación en tu obra? Y por lo tanto, ¿nos llevaría esto a considerar el conceptoperformatividad en el lenguaje de la luz? ¿performatividad como reflexión o incluso como memoria y/o historia?

D. CANOGAR: La performatividad ocurre en varios niveles en mi trabajo. Muchas de mis obras requieren la participación de grandes grupos de personas que tienen que posar para mí mientras hacen una acción. Estas sesiones son realmente interesantes para mí, y espero que también para los participantes. Les doy mucho margen de participación e iniciativa, sugiriendo acciones, actitudes, atrezzo, etc. Normalmente lo mejor de estas sesiones sale de la propia iniciativa de los participantes. Es realmente un performance colectivo, donde los participantes son actores, público cuando “actúan” otros participantes, y en los que intento crear un ambiente distendido, casi como un happening, con cerveza, música y algo para picar. Pero ya en el terreno de la exposición de mis obras, es la instalación y su capacidad para invitar al público, a rodear y ver la obra desde distintos puntos de vista, de recibir sobre su propio cuerpo reflejos proyectados y convertirse en una pantalla, la que incita a la participación preformativa del público. Me interesa esta idea última, sobre todo la proyección que cae sobre el cuerpo del espectador. Me gusta pensar en las proyecciones como metáforas psíquicas, proyectamos nuestros fantasmas al exterior a través del mundo de la luz y la proyección, al tiempo que otros

proyectan sus fantasmas sobre nosotros. Sin duda allí están nuestras memorias y nuestra historia. Este diálogo o interactividad es algo que ocurre en toda obra de arte, sea literalmente interactiva o no. Quizás, en mi obra hago esta interactividad fantasmagórica más presente. Es un tema que me apasiona.

P. Soto: En determinadas ocasiones habla de nuevas narrativas. ¿Cómo definiría estas nuevas narrativas?

D. CANOGAR: Las nuevas narrativas son fundamentalmente fragmentarias. Son las que aparecieron con los hipervínculos interactivos que surgieron con el auge de Internet, y que se han convertido en moneda corriente de las redes sociales tipo Twitter o Facebook. Son también las narrativas de los *reality shows*, que funcionan como un constante “coitus interruptus” de resolución narrativa. Sus protagonistas se gritan, se abrazan, lloran, pero nunca se cierra la narrativa, siempre queda interrumpida por otra similar e igualmente inconexa. Se nos presenta la zanahoria, pero nunca llegamos a pegarle un verdadero mordisco. Es un reto desestabilizador a las narrativas clásicas, regladas por leyes que vienen de la antigüedad clásica, y que han estado vigentes hasta hace muy poco tiempo. Lo interesante de las nuevas narrativas es que crean nuevas identidades, igualmente fragmentarias. El sujeto contemporáneo, que asiste a una reunión al tiempo que consulta su email en su teléfono móvil, es un buen ejemplo de esta nueva identidad fragmentada.

P. Soto: En tu obra es una parte fundamental la video-proyección. ¿Qué significado conceptual tiene esta para usted?

D. CANOGAR: Al hilo de lo dicho anteriormente, entiendo las proyecciones como fantasmas tecnológicos, y son fundamentalmente vehículos para nuestros mundos psíquicos, nuestros sueños, memorias, ese aspecto intangible pero tan presente en nosotros. En este sentido, la video-proyección me deja acercarme a un mundo onírico que permite explorar otras formas de ver la realidad.

P. Soto: ¿Cree usted que la instalación de luz interactiva es un medio de “construcción de sentido”? En su obra el medio y el mensaje se complementan, se potencian mutuamente. Hay momentos en los que parece una gran partitura, ¿cómo lo hace?

D. CANOGAR: El ritmo en mis proyecciones es algo a lo que presto gran atención, y que sin duda tiene mucho que ver con una partitura musical. Pero para contestar a su pregunta, realmente no separo medio de mensaje. Ambos son la misma cosa para mí. Sencillamente intento estar cerca de los temas que me apasionan, y cuando encuentro un vehículo que me permite explorar estos temas, la sincronía entre medio y mensaje es muy fluida. Si hacemos el recorrido de la exposición *Vórtices*, en la que haces una reflexión en cuanto al compromiso del reciclaje, “ríos de historia” que nos llevan hacia un futuro difícil, idea en la que trabajas ya desde hace bastante tiempo. En la obra *Vórtices* el espectador se va sumergiendo en cada una de las instalaciones y vive una experiencia tras otra, adentrándose y dejándose llevar por el flujo del agua en cada uno de los contextos, viviendo experiencias perceptivas, sensoriales y dinámicas. El espacio adquiere una plasticidad impresionante, al mismo tiempo el mensaje, la idea, te va empapando. Es una travesía que se hace rompiendo límites, lo rígido se convierte en fluido, lo estático en dinámico, etc.

P. Soto: El espacio adquiere dimensiones especiales, diferentes, ¿qué es el espacio para usted y cómo lo transforma con su obra?

D. CANOGAR: La relación de la obra con el espacio es fundamental. Paso mucho tiempo dentro de los espacios antes de planificar las exposiciones: intento sentirlas, conocer sus excentricidades, y sobre todo jugar con los espacios en lugar de intentar doblegarlos a ideas preconcebidas. En este sentido pienso mucho los espacios narrativamente. Me gusta imaginar al espectador viajando a través de la exposición como si estuviera viendo una película, con un primer plano seguido por un segundo plano, y así se va construyendo la narrativa general de la exposición, solo que esta película es tremendamente espacial. Me gusta siempre construir maquetas de los espacios expositivos, esto me permite planificar con gran cuidado cómo el público va a navegar a través de la sala, qué obra va a ver primero, y cual será la segunda obra y cómo transportar su atención a la tercera instalación, etc.

P. Soto: El espectador cuando entra en su obra va predispuesto a vivir una experiencia multi-sensorial en la que se hace partícipe. Ya que la obra convierte al espectador en un fluido más, en un “vórtice o remolino humano que provoca esta experiencia y a su vez es producto de ella. Cuando esta creando la obra ¿piensa de antemano en el espectador? ¿en un perfil de espectador determinado? ¿espera una reacción determinada?

D. CANOGAR: Me interesa llegar tanto a un público especializado en arte como a uno aficionado, y poder llegar a ambos públicos es siempre un reto. Pienso mucho en el espectador, pero no quiero predeterminar sus reacciones. Me

interesa recibir interpretaciones de mis proyectos, aprendo mucho de ellos realmente. Una vez que la obra abandona el estudio, deja de ser mía y se convierte en algo que pertenece al mundo y que tiene vida propia. Entiendo el arte como un medio, es decir, una mediación entre seres humanos. Para mí es un vehículo de comunicación con el mundo exterior, pero para que sea realmente comunicación, tiene que ser recíproco.

P. Soto: Para finalizar, ¿me podría decir alguno de los referentes que tiene para hacer su trabajo?

D. CANOGAR: Me interesa la historia del pre-cine, aparatos y juguetes ópticos que aparecieron sobre todo en el siglo XIX, y que fueron formando al espectador contemporáneo. Me interesan igualmente artistas que hacen referencia a esta arqueología de la imagen, entre ellos Anthony McCall, Tony Ousler, Jennifer Steinkamp, por nombrar algunos. Me apasiona ver como el cine construye espacios, y me interesan mucho las obras de arte que salen del ordenador e invaden nuestro espacio físico. Así lo hacen artistas vinculados a los nuevos medios como Jim Campbell y Charles Sandison.

Esta entrevista a Daniel Canogar comienza a finales del 2011 y finaliza en enero de 2012. Conversaciones vía Skype. (foto de Daniel Canogar por Sofía Montenegro, gentileza del artista)

Inminencia: ¿un agente hostil

o un catalizador?

«Una estética de la inminencia no es una estética de lo efímero». Esta frase –que podría haber pronunciado un artista tan comprometido con el significado de la obra enmarcada dentro del espacio social como lo fue Joseph Beuys– condensa plenamente las ideas centrales del último trabajo de Néstor García Canclini (La Plata, 1939), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Antropólogo y crítico de la cultura contemporánea, ha ejecutado desde los años setenta complejos y certeros análisis de la sociedad actual y sus constructos culturales, sobre todo (pero no sólo) de la órbita latinoamericana, en libros como *Culturas populares en el capitalismo* (1982), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) y *Diferentes, desiguales, desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004) donde ha desarrollado extensamente sus tesis sobre la *hibridación cultural*. Aunque en sus trabajos anteriores García Canclini había utilizado ejemplos de la esfera del arte (llamémosle «culto») para ilustrar sus argumentos relacionados con la teoría y la práctica de la industria cultural, es la primera vez que se lanza a la intrincada red que forma el sistema artístico (o si se prefiere *establishment*) de la actualidad.

Antes de abordar la estructura y las aportaciones del libro quisiera llamar la atención sobre el título –mejor que muchos textos completos de otros autores–, concretamente sobre la relación entre «sociedad» y «relato» y su comunicación y correspondencia con los conceptos «antropología-estética» e «inminencia». Aquella *sociedad sin relato* a la que se refiere Canclini (en líneas similares a las de Vicente Verdú o Ulrich Beck) y en la que estamos inmersos ha perdido, no sabemos si irremediablemente, por un lado, la capacidad para hacer más soportable la experiencia comunitaria y por otro, la aptitud para una realización más coherente de la existencia física. El estado de la sociedad (o mejor dicho, de la sociedad occidental estandarizada que se ha impuesto al conjunto

heterogéneo de las otras sociedades) es el de la desidia, a merced de hiperbólicos agentes postmodernos que legitiman lo injustificable y de los posthistoricistas que se asientan en un *inactivismo* sumamente cómodo e inercial. Asimismo, la entelequia *antropología-estética* resulta operativa por cuanto que la imagen y sus procesos de fruición y consumo han extendido sus tentáculos por doquier, de ahí que el análisis iconográfico (e histórico) sea pertinente para comprender los principios antrópicos del sistema artístico, un sistema que –como ha observado eficazmente García Canclini– extrae su energía de los virtuales yacimientos de la *inminencia*. El rasgo inminente del arte ocuparía un lugar destacado junto a la tradicional experiencia estética, es decir, como afirma el autor, ya no cabe preguntarse *qué es el arte*, sino *cuándo hay arte*; en efecto, inquirir sobre la temporalidad del arte orienta no sólo hacia el descubrimiento de nuevos potenciales sino también la observación de cómo se adapta de acuerdo con las condiciones ambientales. Así, es relevante la lección que extrae Canclini de la categoría de lo inminente en la práctica del arte contemporáneo por su eficacia para transformar su entorno «socialmente» (lo que demuestra con numerosas muestras a lo largo del libro), es decir, en qué momento se producen las circunstancias –en tanto que proceso– que diagnostican la emergencia de una experiencia estética y, por añadidura, social.

Con estas premisas podemos pasar al examen pormenorizado de *La sociedad sin relato*, un libro estructurado en siete capítulos más un epílogo y una introducción en el que García Canclini hace un repaso por distintos fenómenos actuales donde el arte y su dispositivo forman parte del conglomerado de la industria cultural contemporánea. Ahí se inician los prolegómenos con «Apertura. El arte fuera de sí», donde el autor sienta las tesis de un arte «postautónomo» que se ha tornado dependiente, cada vez más, de una organización reticular al mismo tiempo que dictamina la desaparición del relato artístico en los mismos términos usados por Lyotard para referirse al colapso del socialismo real. En palabras de Canclini es un proceso que desplaza la práctica objetual a otras «basadas en contextos hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*». Es

sumamente significativo el concepto de «participación social», sobre todo en artistas que desde los años setenta (George Maciunas, Gordon Matta-Clark, Vito Acconci, Hans Haacke, Krzysztof Wodyczko o Marcel Broodthaers, entre otros) han introducido fuertes modulaciones en su discurso artístico que iban más allá de la simple contemplación o deriva ambulatoria entre imágenes, representaciones u objetos, y que han promovido la intervención activa de los asistentes como medio de creación de vínculos interpersonales.

Canclini en el primer capítulo medita sobre la necesidad de una trayectoria convergente entre la estética y las ciencias sociales por la poderosa razón de que el arte ha ido asumiendo paulatinamente «funciones económicas, sociales y políticas». Tomando como punto de partida algunas de las obras en México D. F. del belga Francis Alÿs, fotografías donde el artista se presenta como un observador/documentador de las acciones cotidianas callejeras (sobre todo la serie *Ambulantes* del año 1992), pasa posteriormente a ilustrar la idea de la concordancia entre lo estético y lo social con la célebre conversación entre Hans Haacke y Pierre Bourdieu publicada con el título *Librecambio* (*Libre-échange: Entretiens avec Hans Haacke*, 1994) donde, a través de sus respectivas experiencias, encontraban una posición común sobre la transferencia de lo sociopolítico hacia las prácticas artísticas, además del «giro transdisciplinario del arte» y la transformación de éste a través de las tecnologías de información. Profundo conocedor del Pierre Bourdieu de *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1997), Canclini comparte con él una gran parte de su ideario, pero le recrimina abiertamente que su noción de *campo* sea demasiado extensa y, al mismo tiempo, que esos mismos campos literario y artístico tengan un funcionamiento autónomo; para García Canclini el concepto de *campo artístico* no explica ni predice algunos comportamientos del arte que se hallan en zonas de penumbra, como son los comportamientos sociales. Con este fin inserta el parámetro de la *inminencia*, que permite «insinuar sin llegar a nombrar» pues según Borges «esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizá, el hecho estético». En otras palabras, y recurriendo a Walter Benjamin cual salvavidas, se puede aventurar que la categoría de inminencia es al proceso artístico lo que el aura a la obra de arte.

El segundo capítulo lo dedica al espinoso asunto de la cultura visual y sus relaciones con el concepto de patrimonio y, aunque no lo cita expresamente, el de industria cultural. Esta es una de las secciones del libro que quizá resulte más reveladora, sobre todo por la soltura con la que maneja (y su proyección antropológica, no lo olvidemos) las variaciones y permutaciones que se suceden en el interior del significado de patrimonial y sus vínculos con lo que se cataloga de «universal» o no merced a distintas modas ideológicas. Cierra el capítulo con un rastreo del trabajo del artista jalapeño Gabriel Orozco, célebre por piezas enormemente sugestivas para los espectadores como *La DS* o *Ballena* y por manipular diversos módulos contextuales que van del muy restringido espacio de la “cultura-visual-autóctona-mexicana” a amplios referentes globales (que no universales) de la actualidad. Ello le permite a García Canclini sentenciar la miope perspectiva del *establishment artístico* con la siguiente conclusión no exenta de ironía: «Es curioso que en el campo del arte, donde existe un largo trabajo con la polisemia y la ambigüedad, tantos críticos se comporten como un policía de [in]migración: *Defínete, ¿eres un artista mexicano o global?* “Ninguna de las dos posturas me interesa”».

La sección media es quizá, a nuestro modo de ver, algo desigual no por la debilidad de los argumentos –al contrario– sino por el ritmo un tanto atropellado y casi sin respiración de los ejemplos de Antoni Muntadas, Santiago Sierra y Marco Ramírez Erre en el mismo capítulo dedicado a la estrategia apropiacionista; a ellos le sigue el tremendo escepticismo que demuestra en «Valorar el arte: entre mercado y política», donde las, en otro tiempo de necesariamente de moda, teorías del «arte relacional» del *commissaire-enfant terrible* Nicolas Bourriaud quedan desbancadas por la pertinencia de la «estética del desacuerdo» de Jacques Rancière y la acuñación de Canclini de los artistas como «trabajadores del disenso». Los siguientes son, respectivamente, una ilustración del concepto de lo discordante con la obra de León Ferrari y un análisis de la difícil pervivencia del concepto de lo público y las nuevas situaciones de retícula social en el siglo xxi a través de la obra de Carlos Amorales, denominada con tino como «archivo de interrupciones».

Finaliza su trabajo con un pasaje que tiene la estructura de un doble epílogo. Por un lado, cierra la cuestión sociológica de su investigación con un lúcido estudio centrado en la recepción que ejecuta el público en contacto con la obra de arte y como ha sido habitual a lo largo de todo el texto, utiliza la activa obra política de Teresa Margolles. Por otro lado, recapitula y catapulta hacia el futuro el libro en seis puntos muy precisos que van del enigma de la estética postautónoma a la prognosis de una nueva conjunción ética-estética-social, pasando por los conflictos entre las superestructuras, la sociedad utópica y los roles cambiantes del arte en la cultura contemporánea.

Estamos, sin temor a equivocarnos, ante uno de los mejores libros sobre arte –no sólo, sino también de estética, antropología aplicada, teoría política y pensamiento contemporáneo– de los últimos años. Sin embargo, a pesar de su documentación exhaustiva y de los cientos de exposiciones que se intuyen visitadas entre las colectivas, ferias, bienales y otros eventos internacionales, es una lástima que no haya incidido más en el trabajo de algunos de los artistas que consideramos sumamente complejos (y muy directos en sus mensajes políticos) como es el caso de Alfredo Jaar y Teresa Margolles. Estamos de acuerdo en que no son artistas específicamente «sociales», es decir, que no suelen trazar intervenciones en las que el visitante interactúe positivamente, pero sí utilizan y construyen sus discursos con la materia prima de la sociedad; y eso que el propio García Canclini percibe a cada uno de ellos como si fuese consciente de esa peculiaridad: a Jaar como un dispositivo retributivo de lo invisible mientras que a Margolles la inscribe dentro del desencanto a consecuencia del divorcio ciudadano de lo artístico, lo público y lo político. Aunque el prestigio internacional de Alfredo Jaar proviene de su monumental *Rwanda Project* (1994-2000), creemos que se habrían ilustrado de manera más eficiente las tesis de Canclini sobre el carácter efímero de la obra de arte y la reflexión dirigida hacia los modos de articulación de la institución artística con la irónica obra *Skogall Konsthall* (1999), que documenta la erección y fundación de un centro de arte que duró exactamente veinticuatro horas en la localidad sueca de Skoghall.

En lo concerniente a la obra de Margolles, vaya por delante una meditación. Quizá uno de los fenómenos más distorsionadores – sobre el que recae un manto de silencio, como si fuera un especie de exorcismo– en el tejido social y de la realidad (además de los conflictos bélicos, por supuesto) es el suicidio. La decisión personal de desaparecer del plano físico es el proceso más complejo de ejecutar por parte de un individuo, al tiempo que un paradójico acto de ejercicio de libertad; también parece ser que los suicidios son tan contagiosos como el catarro común y, por esta razón, los medios de comunicación no hacen menciones al respecto para evitar su proliferación: es, en cierto modo, el final de todos los relatos. En este sentido, se echan de menos la mención de los trabajos de Teresa Margolles cuando formaba parte del colectivo SEMEFO (Servicio de Medicina Forense) en los que se ahondaba sobre la necesidad de dar voz a los suicidas a través de sus notas que adjuntaba a los moldes y vaciados que sacaba de los cadáveres o que fijaba en caracteres en las marquesinas de los cines de Culiacán, en México, con la firme convicción de evitar que su acción quede reducida a un proceso incomprensible y que su naturaleza no los hiciera parecer sujetos alienados e insensibles.

Queremos concluir con la recomendación de leer este libro editado por Katz, quienes a pesar de su sencillez continúan añadiendo a su catálogo investigaciones que, como la de García Canclini, resultan de enorme utilidad e interés para los historiadores de arte (y cultura contemporánea) con ejemplos como los siguientes: *Antropología de la imagen* de Hans Belting, *Ecología de la cultura* de Antonio Lastra, *El cine, puede hacernos mejores?* de Stanley Cavell o *Medios, pantallas y otros lugares comunes* de Lisa Block de Behar son algunos ejemplos de la dinámica de esta editorial bonaerense.

Antonio Fernández Molina, crítico de arte

Hablar de A. F. Molina (Alcázar de San Juan, provincia de Ciudad Real, 1927-Zaragoza 2005), es hablar de una figura absolutamente inclasificable, por la gran diversidad de trabajos que realizó en los diferentes cauces de expresión: la literatura, la poesía, el teatro, la crítica tanto literaria como artística, el cine, la pintura o el grabado, todas estas expresiones las fue desarrollando a lo largo de su vida de manera autodidacta. Si bien la faceta más conocida sea la del “poeta-pintor”. No solo fue un gran creador, también un incansable estudioso por conocer todo lo que alrededor de las artes se estuviera produciendo, llegando a convertirse en un erudito especializándose en artistas, que como él, combinaran la escritura con la pintura. Recuérdese su ensayo sobre Picasso escritor, el primero editado en nuestro país. A lo largo del presente trabajo, rescataremos, dentro de su amplia biografía, una faceta quizás, menos conocida, la de crítico de arte. Debemos agradecer públicamente, las facilidades que la familia del artista nos ha brindado a la hora de poder revisar los cientos de papeles y recortes de periódico y revistas en las que participó. Especialmente, en la figura de su hija Ester Fernández Echeverría, por atender todas nuestras peticiones.

La niñez y juventud de A. F. Molina fueron duras, su padre muere cuando él apenas tiene siete años, teniendo que trasladarse toda su familia a Guadalajara, ahí vivirán con su abuelo paterno, Jacinto, quién vive en Casa Uceda, aquí será donde el joven Molina, descubrirá su vocación de poeta, se hará un apasionado lector, y conocerá a la que será su fiel e infatigable compañera para el resto de su vida, Josefa. En 1951 el joven muchacho habido de cultura, decide tomar un camino, con el dinero que su abuelo le había dado para comprar

un traje, creará el primer número de la revista literaria *Doña Endrina*, revista pequeña y humilde en tamaño y número de páginas, por la carencia de medios, pero enormemente ambiciosa por su contenido. En cada número aparecían una docena de colaboradores, cerrando el número con noticias escuetas y desenfadadas. Entre los primeros poetas que participaron en esta revista, cabe destacar la participación de Miguel Labordeta, pieza clave, años después, para que el manchego terminara sus días en Zaragoza. Por aquel entonces A. F. Molina, empezará a realizar colaboraciones principalmente de poesía en diversas revistas, entre ellas *Tricicle*, *El Pájaro de Paja*, *Deucalión*, *Despacho Literario*...etc...



La Bonanova, septiembre de 1964. De izquierda a derecha, Sánchez Monje, Camilo José Cela, Antonio Fernández Molina, Américo Castro, Charo Conde y Luis Asensio.

En 1954 muere su madre, este trágico echo, da un vuelco en la vida del joven muchacho, que tendrá que asumir como primogénito la dirección de la familia, para poder con ingresos fijos, y asumir las obligaciones familiares, decide hacerse maestro. Uno de sus primeros

destinos, recién casado con Josefa, será Alpedrete, aunque no durará mucho su vida cómo maestro. En 1963 pedirá la excedencia en la enseñanza, para dedicarse a la realización de un estudio sobre Silverio Lanza para el monográfico de la revista *Papeles de Son Armadans*, saliendo airoso de esta prueba, Camilo José Cela, que era el director de la revista, convierte a Fernández Molina en secretario de redacción de la revista, y le convida a trasladarse con su mujer y su prole hasta Mallorca. Trasladado ya a la isla, junto a Cela, se encargará de realizar en la revista poemas, cuentos, microcuentos, breves piezas teatrales de creación propia. En este periodo su economía empieza a cambiar, se instala en la

Bonanova, el barrio de los artistas, se permite el lujo de comprar material de pintura, encontrándose muy seguro de sí mismo y de su valía como pintor, alimentándose principalmente del surrealismo, aunque no es la única fuente. "La admiración que sentía por el Art Brut de Dubuffet, los universos plásticos de Michaux, de Wols, los misteriosos dibujos de Víctor Hugo, los de Paul Klee o de García Lorca... la afinidad con la filosofía del grupo El Paso o el magicismo de Dau al Set, determinaron en cierta medida sus creaciones. Pero sobre todo fue el contacto con los integrantes del movimiento pospista, lo que le convenció a mantenerse en el camino artístico que había tomado" (Fernández Echeverría. 2007). Es en este punto, donde Fernández Molina comenzará verdaderamente sus labores como crítico de arte.

Sus primeras colaboraciones ocasionales serán en revistas mallorquinas como por ejemplo *Hoja del lunes* (noviembre 1966- marzo de 1977) *Daily Sun* (marzo 1972- diciembre 1973), ambas revistas se editaban desde Mallorca para los ingleses residentes "temporales" de la isla, pero al mismo tiempo, comenzará sus primeros contactos literatos con las Américas, colaborando durante muchos años con diarios y revistas de Venezuela *Revista Nacional de Cultura* (octubre 1969- febrero 1978) *El Universal* (junio 1954- octubre 1969). Argentina *La voz del interior* (julio 1971- abril 1972), *La prensa literaria* (junio 1967- agosto 1978). México, con la *Revista Mexicana de Cultura* (enero 1971- septiembre 1981).

Estas colaboraciones fueron realizándose hasta que las crisis económicas en las que sumieron estos países lo hicieron imposible. La prosa utilizada por Fernández Molina para realizar tanto las críticas de arte como de literatura, utilizaba metáforas sorprendentes, con un dominio del lenguaje luminoso. Las críticas que realiza se adentraban en el mundo mágico de las cosas que ve.

Llega el año 1975, con su carrera artística consolidada y coincidiendo con la edad universitaria de su hija mayor,

decide dejar a Cela y trasladarse a Zaragoza, apoyado por la sólida amistad de la familia Labordeta, en especial del mayor de los hermanos, Miguel, quién llegará a proclamar de Fernández Molina “tiene un espíritu tremendamente fino, como un vidrio ardiente y luminoso” (Sánchez Ruiz.2007: pgs 7). Zaragoza en los años setenta, es una ciudad triste y decadente, que está empezando a despertar a la nueva realidad social y por supuesto cultural. Quizás la llegada de Fernández Molina a Zaragoza, no sea precisamente la “columna vertebral” de ese nuevo despertar cultural que la ciudad necesita, pero sí que le permitió ser, como dijo Manuel Pinillos, “un refuerzo para la ciudad” (Pinillos.1975: pgs 24) además de un gran dinamizador, contribuyendo a la fundación de nuevas revistas literarias, así como manteniendo la colaborando tanto con antiguas cómo con nuevas revistas y periódicos tanto nacionales como locales. Así lo recordará en sus memorias: “Cuando me instalé en Zaragoza traía conmigo el carné de crítico de arte, firmado por Enrique Azcoaga. Por entonces había publicado centenares de presentaciones en catálogos y abundantes artículos sobre temas de arte en diversos periódicos y revistas nacionales y extranjeras” (Fernández, Molina. 2003: pgs 104). Entre las revistas y diarios nacionales en los que colaboraba, destacamos *Árbol* (marzo 1973- febrero 1977), *Bellas Artes* (diciembre 1970- noviembre 1976) *Heterodoxia* (1988-1989), *Arteguía* (febrero 1974- marzo 1990), *Lápiz. Revista Internacional de Arte* (diciembre 1982- noviembre 1989) y con el periódico *ABC*, tanto en su edición diaria (noviembre 1965- enero 2004), cómo en su suplemento *ABC de las Artes* (febrero 1992- enero 1996)

En esta ciudad tomará contacto rápidamente con algunos de los principales artistas, desde Lagunas, integrante del ya desaparecido por entonces Grupo Pórtico, que conocería en los primeros viajes que realizó a Zaragoza en los años cincuenta de la mano de Miguel Labordeta.

Pintores como Saura, Sergio Abraín, Philip West, Ángel

y Vicente Pascual Rodrigo, integrantes de la conocida Hermandad Pictórica Aragonesa, galeristas cómo Pepe Rebollo, escultores como Alberto Pagnussat, Manuel Arcón, Florencio de Pedro, Ricardo Calero, Juan Fontecha, Pedro Tramullas, Javier Sauras..etc.. A lo largo de los años, publicará una veintena de monografías dedicadas a artistas varios, entre ellas las de los aragoneses Alberto Duce, Carmelo Rebullida, Juan Montserrat, Juan Fontecha y Abd Víctor.



Antonio Saura y Antonio
Fernández Molina



A. Fernández Molina
y Philip West

Respecto a la tarea de escribir sobre arte, nuestro artista recordaba: “Escribir de arte es una de mis ocupaciones más agradables cuando el tema ofrece la posibilidad de decir algo de interés sobre la materia”, para continuar diciendo, “sobre la crítica de arte y el quehacer crítico en general, estimo que la infalibilidad no es posible y que el lector acaso juzgue más el modo de hacer las críticas que el tema del que tratan. Pero sino es con infalibilidad, sí se puede escribir con amor a la materia y contribuir a potenciar la sensibilidad”. Para acabar concluyendo. “En realidad no es posible ajustarse a un criterio perfecto para intentar la crítica absoluta” (Fernández Molina. 2003: pgs 105). Y es que desde los ochenta hasta la muerte del artista, la actividad creativa como crítico de arte en los dos medios locales

aragoneses más importantes del momento se dispara. Hablamos de *Heraldo de Aragón* (noviembre 1981- mayo 2004) y sobre todo, *El Día de Aragón* (junio 1982- enero 1987). Curiosa, fue la forma en que Fernández Molina entró a colaborar en este último diario. Así lo cuenta él mismo en sus memorias “Recién inaugurado el periódico buscaban la firma a propósito para conmemorar la muerte de Gala. Alguien bien informado de que había publicado un libro sobre Dalí, número 25 de la colección “Artistas Españoles Contemporáneos”, les indicó mi nombre. Aunque hube de realizarlo contra reloj, me satisfizo escribir este artículo. Lo titulé *La muerte está de Gala*. Con él contribuí a iniciar un modo de titular más acorde con el sentido poético de los nuevos tiempos” (Fernández Molina. 2003: 105-106). En ambos diarios “actuó como testigo de algunas cosas que sucedían en Zaragoza. En lo fundamental, fue una crónica del despertar de la pintura, que tuvo su escenario privilegiado en la galería Miguel Marcos” (Ratia. 2005: 91).

A finales de los años ochenta, comienza a profesionalizarse la tarea de crítico de arte, las revistas, pero sobre todo los medios de comunicación tanto locales como nacionales, empiezan a darse cuenta de la necesidad de que aparezcan autores con conocimientos suficientes para analizar una obra de arte, o una exposición de cara al gran público que lo está demandando. Pues como dice Fernando Alvira «la realización plástica entre nosotros ha vivido en los ochenta y vive en los noventa momentos de innegable intensidad. Los aragoneses han influido en el desarrollo de las artes de modo significativo, aunque, para lograrlo, han debido marchar de su país en demasiadas ocasiones. El testimonio de su trabajo está constituido, en primer lugar, por las obras que han producido y que ocupan lugares destacados en museos y colecciones públicas y privadas; pero no es menos importante la labor fedataria y de investigación de los comentaristas y críticos de arte que apoyan el camino de los realizadores plásticos y hacen de puente entre su trabajo y el interés de los aficionados» (Alvira, Fernando. 2000). Es por ello, por lo que

en 1986, los críticos aragoneses deciden asociarse en torno a la denominada Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA). El acto fundacional se celebró en Huesca donde se discutieron y aprobaron los estatutos que actualmente rigen dicha asociación. La primera junta directiva de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte estuvo compuesta por Ángel Azpeitia (presidente), Jaime Esaín (vicepresidente), Carmen Rábanos (tesorera), Pablo Rico (vocal), Ricardo Ramón (vocal) y Jaime Ángel (secretario). La relación de miembros se completaba con Miguel Ángel Albareda, Fernando Alvira, Ángel Aransay, Eugenio Estrada, Antonio Fernández Molina, María Teresa Gil, Mercedes Marina, Ricardo Ramón, Alfredo Romero y Pablo Trullén. Para la segunda junta directiva de la asociación, nuestro artista, sin que hayamos encontrado un motivo claro, ya se había dado de baja en dicha asociación junto a Pablo Trullen.

-A. F. Molina, autor de textos en catálogos de exposiciones

Si la producción de Fernández Molina como crítico o comentarista de arte es intensa, no lo es menos la colaboración en catálogos de exposiciones. Tanto como colaborador escribiendo alguna poesía o sintaxis sobre las obras expuestas de algún artista emergente, ya hemos anunciado anteriormente que nuestro artista estaba al tanto de todas aquellas novedades que ocurrían en el arte, o de algún artista que por amistad le pediría alguna colaboración.

En otras exposiciones, las menos, aparecerá como comisario de la misma. Desde principios de los setenta, año en que aparecen las primeras colaboraciones en catálogos de exposiciones entre Madrid, Mallorca y alguna pequeña galería en Zaragoza, hasta su llegada definitiva a esta ciudad en 1975, donde se centrará casi definitivamente, aunque no descartará el volver de nuevo a las anteriores ciudades descritas, así como otras ciudades o pueblos aragoneses.

Recordemos por ejemplo lugares cómo Huesca, Barbastro, Sabiñanigo, Jaca, ó lugares especiales para el artista como Fuendetodos, por su relación con el tan admirado Goya y sus grabados, o Teruel, y su Museo provincial, donde desde finales de los ochenta y comienzos de los noventa estaría vinculado a las “jornadas surrealistas”, que pusieron a este centro museístico en el mapa de las vanguardias españolas y le proporcionaron un prestigio indiscutible. Fernández Molina nunca tuvo un NO para nadie, allá donde era requerido ahí acudía. Por motivos de espacio, nos referiremos a las exposiciones más importantes realizadas fundamentalmente en Zaragoza.

En cuanto a Fernández Molina como comisario de exposiciones, es un echo, que como hemos comentado anteriormente ocurre muy pocas veces, pero las pocas que ocurren son muy interesantes. En 1979, es decir, cinco años después de instalarse definitivamente en Zaragoza, figurará como comisario de una exposición en la Sala Luzán de la Caja de la Inmaculada (CAI), titulada *pintura del siglo XVIII* y aunque su “especialidad”, o el tema que más trataría, tanto en los textos para catálogos, cómo en las críticas para los diversos medios de comunicación, sería desde el arte abstracto, hasta el contemporáneo, no es difícil verlo escribir sobre otros periodos artístico.

Recordemos que en 1991, realizaría varias fichas artísticas para la magna exposición *El espejo de nuestra historia*, exposición organizada por el Palacio Arzobispal y dividida entre el mismo palacio, La lonja, y la iglesia de San Juan de los Panetes. Aunque quizás de las exposiciones que más orgulloso estaba como comisario, y la que más trabajo le costó, sería la titulada *Arte aragonés en Nueva York*. En 1983 se celebró la Semana de Aragón en la Casa de España de Nueva York, por lo que se decide traer una selección del mejor arte aragonés, desde el siglo XVIII a comienzos del XX, siendo el autor de los textos del catálogo en español/inglés,

colaborando para ello el Gobierno de Aragón y las tres diputaciones provinciales, convirtiéndose en todo un éxito.

Así es como recordó esta experiencia a través de sus memorias "A finales de julio del año 1983 me llamaron del Departamento de Cultura de la Diputación General de Aragón y me propusieron el encargo de organizar una exposición de arte aragonés en Nueva York con motivo de la Semana de España, ese año dedicada a Aragón.

Parece ser que fue el pintor Javier de Pedro quien me indicó como persona que podría solucionar esta empresa. Acepté sin plantear ninguna objeción ni condiciones. Se trataba de preparar la muestra para que, a partir de primeros de septiembre estuviera lista, de modo que en cualquier momento pudieran venir a recoger el material y trasladarlo a Nueva York. Si no para mi bolsillo, esta experiencia me resultó enriquecedora culturalmente. Para el catálogo, hube de redactar un ensayo y una bibliografía de cierta extensión referidos al tema de la muestra. Realicé varios viajes a las provincias de Huesca y Teruel, visité bibliotecas y hube de localizar las piezas que formaron la exposición" (Fernández Molina.2003: 140-141).

De entre las piezas seleccionadas, se pudo ver en escultura piezas como *El profeta* de Gargallo, varios broncees, entre ellos el *Busto de Goya*, de Condoy, dos cabezas de Serrano, entre ellas la que hiciera para Miguel Labordeta. En pintura, varias obras de los hermanos Bayeu, de Goya un *autorretrato con gafas*, varios dibujos y dieciocho grabados de la serie *Los Disparates*. También pudieron admirarse obras de artistas aragoneses de los siglos XIX y XX tales como Pradilla, Unceta, Barbasán, Gárate, Marín Bagües, Berdejo, Acín, Aguayo o Saura. A la obra plástica la acompañaron representaciones etnológicas del Museo del Serrablo y del Museo de Teruel, con abundantes fotografías de autores como Duce, Duerto o Carmelo Tartón Vinuesa. El proyecto se completó con una conferencia pronunciada por el propio Fernández Molina

sobre la propia exposición en la Casa de España y una representación que daba todas las noches el ballet de Zaragoza en el Teatro Joyce.

En lo referente a la nómina de artistas para los que escribió en los correspondientes catálogos, es realmente intensa, incluso si sólo citásemos los artistas aragoneses, seguiría siéndolo. Desde maestros ya desaparecidos como Condoy (1983), pasando por los hermosos paisajes de la Hermandad Pictórica Aragonesa (1976- 1984), maestros consagrados como Baque Ximénez (1985), Maturen (1996), Broto (1984), Laguardia (1992) ó los que por aquel entonces estaban considerados como “nuevos artistas emergentes” Julia Dorado (1983), Ángel Aransay (1984), Sergio Abraín (1984), Víctor Mira (1984), Pedro J, Sanz (1993), Edrix Cruzado (1998) Jorge Gay (2007)...etc...

También tenemos que recordar algunos ejemplos de colaboraciones para aniversarios de toda clase e índole, cómo *20 años de diseño y figurinismo teatral 1974-1994* (1994), *Primera abstracción de Zaragoza 1948-1965* (1984-1985), *50 aniversario Casa Emilio* (1989), Miguel Marcos 1982-1986 (1986), *Corneille, retrospectiva 1948- 2001* (2001), *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la postguerra* (1998).

En cuanto a las instituciones o entidades bancarias con las que colaboró Fernández Molina, en cuantas exposiciones le ofrecieron, podemos recordar museos cómo el Camón Aznar, Museo Ángel Orensanz y las Artes del Serrablo, Museo Pablo Serrano o el Museo de Zaragoza. En lo que se refiere a entidades bancarias, nuestro artista, participaría en las dos más importantes de esta ciudad, Sala Luzán (CAI) y el Centro de Exposiciones y Congresos (Ibercaja).

En lo que respecta a salas de exposiciones institucionales, tenemos desde el Palacio de Sástago, Palacio de la Lonja, Monasterio de Veruela ó la Sala de Exposiciones de la Biblioteca de Aragón. Por último, por citar algunas de

las galerías, recordaremos quizás las dos más importantes e influyentes de la ciudad de Zaragoza Miguel Marcos y Pepe Rebollo.

En el año 2000 la Diputación Provincial de Zaragoza elegirá una pintura de Fernández Molina como regalo al Príncipe de Asturias con motivo de su visita a nuestra comunidad autónoma. En el 2003 se celebran los 50 años de su poesía, con tal motivo se organizan diversos homenajes a su persona entre Zaragoza y Madrid. Se publica una antología de relatos, la desaparecida revista *Trébede*, le dedicará el número de marzo del mismo año a su figura artística y literaria, clausurándose el homenaje sobre su persona con una conferencia multitudinaria que Fernando Arrabal pronunció en el Museo Reina Sofía.

En 2005, varios amigos del “poeta-pintor” escribieron a la Fundación “Príncipe de Asturias”, con la intención de que Fernández Molina optara al premio que otorga anualmente esa Fundación y que se encuentra entre las más importantes que se conceden en España. Personalidades como José Antonio Labordeta, Gloria Fuertes, Pere Gimferrer, Gabriel Celaya, Víctor García de la Concha, Guillermo Díaz-Plaja, Fernando Arrabal o la Fundación “Camilo José Cela” habían apoyado, en un momento u otro, su candidatura.

Mientras esto sucede, el artista, es ingresado de urgencia en el hospital, desde ahí, publicará su última columna en la revista *Nueva Alcarria*, dentro de su sección *veleta al viento*, donde escribía sobre cualquier cosa que le interesase, lo cual era mucho para un creador como él. Sin duda se trata de la revista más longeva en la que había colaborado, desde enero de 1950 hasta esta última columna publicada pocos días antes de morir. En ella Fernández Molina nos hablaba de otro “poeta-pintor” cómo a él le gustaba. “La poesía de Marx Ernst”, donde decía: “Todos nuestros actos tienen la cualidad del sonambulismo, es decir, de respuestas, y somos nosotros mismos quienes preguntamos. En cada uno de

nosotros hay un sonámbulo y un magnetizador” (Fernández Molina, 2005: 15).

En diciembre de ese mismo año, y organizador por el Gobierno de Aragón, la Universidad de Zaragoza y el Ayuntamiento de la ciudad inmortal, se decide montar una exposición antológica en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, escenario habitado en exclusiva por la magia del poeta, bajo el título *Antonio Fernández Molina: El poeta multiplicador*. Comisariada por Chus Tudelilla, la exposición intentó devolver, tras su muerte, algo de tanto tiempo invertido de creación y talento en nuestra ciudad. Poesías, pinturas, novelas, relatos, dibujos, aforismos, guiones de cine, obras de teatro, grabados. Todo esto y mucho más pudieron verse en la muestra cuyo catálogo estaba configurado por especialistas en cada una de las materias que Antonio Fernández Molina aportó al universo de las letras y las artes

Decía Antonio Fernández Molina “Cada días nos visita un aspecto de lo inesperado. Pequeñas causas inician una serie de sucesos fundamentales en nuestra vida. Las noticias difundidas por los medios casi siempre son fragmentos insignificantes de cuanto sucede, inexpresable e indefinible. Pero no dejan de llegarnos delicados bocados, como sabrosos postres en el banquete de la existencia. Estímulos de esa clase nos proporcionan los encuentros fortuitos” (Fernández Molina, 2003: pgs 192). Y es que la vida de Fernández Molina ha estado llena de esos estímulos que han dado pie a encuentros fortuitos de toda clase y forma. Encuentros que en el campo del arte, han dado lugar a maravillosas amistades y a la publicación de interesantes ensayos y curiosas críticas de arte a amigos artistas.

Esas publicaciones de personas que ya no se encuentran entre nosotros, pasarán a la posteridad, obras cómo las de Fernández Molina, cuya personalidad, además de su genio literario y pictórico, seguirá vivo en la memoria de todos aquellos que lo conocieron y lo admiraron.

Gli Anni folli; la Parigi di Modigliani, Picasso e Dalí, (1918-1933)

«La modernità – questo gran mistero – abita ovunque a Parigi: là si ritrova ad ogni angolo di strada, accoppiata a ciò che era un tempo, pregna di ciò che sarà. Come Atene ai tempi di Pericle, oggi Parigi è la città dell'arte e dell'intelletto per eccellenza» (De Chirico).

Estas palabras escritas en 1925 nos transportan hasta el esplendor de la capital francesa en un periodo irrepetible para la cultura artística, un periodo perfectamente definido en esta exposición como "*gli anni folli*", por el gran fenómeno cultural y social que se respiraba dentro de una comunidad intelectual que se reunía en los famosos cafés parisinos, en teatros o en los estudios de los artistas más revolucionarios; una suma de talentos extranjeros que comparten un mismo estilo figurativo y personal, marcadamente expresivo y que está unido esencialmente al ambiente bohemio y cosmopolita de Montparnasse.

París fue para el s. XX lo que para hoy, en pleno s. XXI, representa Nueva York en nuestra cultura. Ciudad cosmopolita, mundana y liberal, fue el centro de vanguardias artísticas y literarias, la cuna de la más extrema modernidad y fue, en definitiva, la máxima representación de la vitalidad artística y de la energía creativa de un periodo de entreguerras, a caballo entre la I y la II Guerra Mundial; nos transportamos así, dentro del Palazzo dei Diamanti de Ferrara, hasta los famosos años 20. En estos años, París, representaba la ruptura

con el pasado, un nuevo comienzo y una nueva búsqueda de la inspiración para conseguir una nueva armonía dentro de la atmósfera cultural.

Los protagonistas de esta extraordinaria exposición comisionada por Simonetta Fraquelli, Susan Davison y Maria Luisa Pacelli, son Monet, Matisse, Mondrian, Picasso, Juan Gris, Braque, Léger, Modigliani, Chagall, Tamara de Lempicka, Duchamp, Calder, De Chirico, Miró, Giacometti, Magritte y Dalí; maestros activos en el París de aquellos años, y en la que se hace una cuidada selección de más de ochenta obras provenientes de las colecciones públicas y privadas más importantes del mundo, como *El desnudo* de 1917 de Modigliani, *La Maternidad* de Picasso, *Desnudo con gato* de Derain, *El Gallo* de Chagall o *Dos Figuras Mitológicas* de De Chirico. Obras que van desde la pintura hasta la escultura, desde escenografías teatrales hasta fotografías o diseños, en definitiva, un compendio de obras que representan toda la efervescencia cultural del momento y que interpretan y asumen el ansia de buscar nuevas expresiones creativas que dejarán una huella profunda en la Historia del Arte del Novecientos. Se trata de una exposición de la “explosión cultural” en todas sus expresiones a comienzos del s. XX dentro del espíritu *bohémien* del París más cosmopolita.

Iniciamos la exposición de la mano de Renoir con su obra *La Fuente*, artista que fue fuertemente admirado por Picasso y Braque, y de Monet, con *El Puente Japonés*, quien se convertirá en el padre del lenguaje abstracto por su exasperada búsqueda de la luz. El Impresionismo continuaba siendo en los primeros años del Novecientos la corriente artística más aclamada, llevando hasta esta ciudad a artistas internacionales en busca de la creación y de las nuevas vanguardias que marcarán el s. XX. La atmósfera desinhibida y variopinta que se respiraba en todo Montparnasse será el punto de encuentro de estos jóvenes talentos a los que les unía un estilo figurativo personal y un

marcado ideal de libertad. Este espíritu creativo va tomando forma en el transcurso de la Exposición, que nos guiará desde el *Desnudo* de Modigliani (1917), que nace del influjo de las máscaras africanas y de las formas más manieristas del Renacimiento, hasta el postmodernismo, el fauvismo o el último cubismo de Picasso, Braque, Léger o Gris. La costa mediterránea, con su luz y su exuberante vegetación, ha representado para una gran cantidad de artistas un complemento más a la frenética modernidad parisina, Matisse con su *Desnudo acostado II* (1927) y Bonnard con su obra *Desnudo sobre fondo amarillo* (1924), serán los representantes de esta atracción por el sur, de esta mezcla de sensualidad, intensidad cromática y gran luminosidad tan deseada, admirada y anhelada por los grandes maestros. El holandés Mondrian se establece en París en 1919 con su neoplasticismo, y será allí donde lleve a efecto un sistema autosuficiente con respecto a la realidad, expresando, a través de una relación armoniosa entre líneas y planos cromáticos, un principio de paz y de equilibrio universal, *Composición con amarillo, negro, rojo, azul y gris* (1922) es una obra que rompe con cualquier otra composición anterior, rompe con cualquier otro legado perspectivo ya que su estructura está privada de un punto central, constituido principalmente por una ausencia de color; la obra tuvo un gran impacto visivo y acabó aplicando su neoplasticismo a la vida real. En 1930 el americano Calder visitó el taller del holandés y, quedando profundamente fascinado, este encuentro dio lugar a la obra que lo a hecho celebre, sus característicos *móviles*, construcciones geométricas básicas y simples que se activan a través de una manivela, *Dos esferas dentro de una esfera* (1931), es una clara muestra de ello y, representarán el equilibrio cósmico. Con el fin de la guerra se desarrolló una nueva experimentación teatral que se nos muestra en la sala VI de esta exposición por medio de representaciones escenográficas de los ballets rusos y suecos fruto de grandes artistas, escritores, músicos y coreógrafos. El Art Déco también tiene su hueco en este recorrido parisino a través del retrato femenino perfectamente representado por

la artista ruso-polaca Tamara Laempicka, quien cultivó un gran éxito entre al alta sociedad parisina del momento. Sus representaciones estáticas y sensuales, serán inconfundibles por su realismo, por sus ecos cubistas o por sus reminiscencias del cinquecento, tal y como observamos en su obra *Irene y su hermana* (1925). En estos retratos femeninos, se nos representan modelos de mujer andróginos, en perfecta sintonía con el primer momento de emancipación que estaba viviendo la mujer en el París de aquellos años 20 y, que ahora será total protagonista de la escena cultural y social. La exposición tiene una sala dedicada a los artistas italianos afincados en Paris en aquellos años, sala VIII, artistas que gozaban de gran reputación gracias a nombres como De Chirico, Severini, el ferrarese De Pesis o el gran maestro Modigliani. Tras el final de la guerra se vuelve a un moderno clasicismo, siendo Picasso uno de los pioneros en la vuelta al uso de técnicas pictóricas tradicionales y al redescubrimiento de los temas protagonizados por la figura humana, *Maternidad* (1921). La Comedia del Arte también vendrá representada en este nuevo realismo por medio de las máscaras de artistas como Derain, Cézanne o el gran genio Picasso y su *Arlequín*, figura que se convertirá en el emblema de todo artista contemporáneo que juega consigo mismo y con su obra, convirtiéndose en una metáfora del hombre moderno. Darain, después del Fauvismo y el Cubismo, vuelve a la tradición figurativa más occidental, y será considerado como uno de los más célebres representantes de la belleza femenina, su *Desnudo con gato* es una obra maestra de este género pictórico. En escultura, el artista catalán Maillol retomó el desnudo clásico, y tal vez inspirándose en la *Venus de Cnidia*, creó su *Torso de Venus* (1920). La sala X es un claro homenaje a la Torre Eiffel, representación máxima del progreso y de la vida de la ciudad de París, donde se nos presentan distintas visiones de dicho monumento desde la pintura hasta la fotografía. Mención especial tienen la obra del pintor cubista Delaunay y su *Tour Eiffel* (1924-1926), y la obra de Man Ray. Esta extraordinaria exposición finaliza con un giro radical, el París de los años

20 fue también el escenario de los últimos desafíos artísticos: el Dadaísmo y el Surrealismo. El Dada fue un ataque frontal al sistema de valores morales y culturales de la sociedad burguesa, la cual no había sabido impedir la brutal carnicería de la guerra. Las obras que aquí se nos presentan, son el testimonio de una total ausencia de normas y originalidad de los procedimientos expresivos experimentados por los dadaístas, todo ello perfectamente programado para no dejar indiferente al espectador. Picabia con su vocabulario industrial para describir comportamientos humanos, *L'oeil-caméra* (1919); Duchamp y sus "ready made", abjetos que va encontrando en la vida cotidiana y les atribuye el valor de obra de arte, *50 cc d'Air de Paris*, o Man Ray y uno de sus objetos perversos, *Cadeau* (1921), donde uniendo elementos incongruentes y un título engañoso juega con el sentido común. En definitiva, huyen de la tradición artística para convertirse en agitadores e iconoclastas maestros de la provocación. La ultima sala, la sala XII, nos adentra en las pulsaciones inconscientes relativas al sueño, en lenguajes disparatados que los surrealistas aspiraban a alcanzar con el dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control de la razón. Ernst y su *Beso* (1927), Masson y su obra *El hombre muerto* (1926), y los grandes maestros del surrealismo Joan Miró, *La reina de Prusia* (1929) y Salvador Dalí, *El eco del vacío*, nos adentran en esta poética surrealista, donde también encontramos su máxima expresión en la escultura de Giacometti y su *Mujer cuchara* (1927).

Gli Anni folli; la parigi di Modigliani, Picasso e Dalí, (1918-1933)

Palazzo dei Diamanti, Ferrara (Italia) del 11 de septiembre al 8 de enero