

Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna

El Romanticismo fue uno de los movimientos artísticos y estéticos de mayor proyección en la cultura occidental, dando lugar a un legado que ha perdurado en las artes visuales y del espectáculo de los siglos XIX y XX y ha contribuido a la génesis de identidades nacionales y regionales. La presente publicación se destina al estudio de la pervivencia del Romanticismo en la danza, fenómeno que aquí se aborda de manera interdisciplinar, atendiendo a sus visiones desde otras manifestaciones artísticas como la fotografía, la pintura, la escultura, las artes decorativas, el cine y la literatura.

Tal y como apuntan las editoras de la monografía en su introducción, debido a la falta de estructuras de investigación dedicadas al estudio de la danza en España, este lenguaje artístico no siempre ha recibido, por parte de la historiografía, la atención que merece. Sin embargo, la danza española desempeñó un importante rol en la génesis de imaginarios, repertorios y trasvases estéticos en la Europa del Romanticismo y sus prolegómenos. Así, el campo de estudio de esta publicación se extiende desde el Romanticismo hasta los primeros años de la Segunda República, comprendiendo la Guerra Civil como un episodio que marcaría una clara disrupción en la evolución de estas actividades artísticas. Cabe destacar, además, como esta línea de estudio viene siendo cultivada desde el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC, especialmente a raíz del proyecto de I+D+i titulado *Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España (19836-1936)*.

Tras una introducción sobre mujeres y danza en tiempos de Federico García Lorca, escrita por Pedro G. Romero, el libro ha quedado articulado en cuatro secciones. La primera lleva por título “Danza en el Romanticismo. Géneros, circulación y canon”. En ella, diversos investigadores han recorrido fenómenos como el rol de Gautier en la difusión de danzas indias y españolas en el París de la primera mitad del siglo XIX, firmada por Tiziana Leucci; las figuras de Fanny Elssler y Michel de Saint-Léon estudiadas por Cara Gargano e Irène Feste; los bailes de máscaras en Aragón por Irene Turmo; el ballet en las ciudades de Zaragoza, Alicante y Palma de Mallorca por Laura Hormigón; o los jaleos en el siglo XIX, por Guillermo Castro.

La segunda parte de la publicación se dedica al estudio de “identidades, imaginarios y legados en construcción”. Uno de los principales valores del libro son los nuevos datos arrojados sobre el rol de la danza en estas cuestiones identitarias que configuraron las imágenes de España y de los españoles y que tuvieron además una proyección en el contexto hispanoamericano. Aportan nuevas visiones sobre estos complejos fenómenos Elena Matamoros, quien reflexiona sobre feminidad, estética y virtuosismo en la danza del siglo XX; Irene López Arnaiz, cuyo texto se centra en el espiritualismo y orientalismo de las danzas de Tórtola Valencia en Madrid; Alicia Navarro, que aborda el cuerpo flamenco desde la óptica queer; Ana Alberdi y Eugenia Cadús, encargadas de estudiar las figuras de La Argentina y La Argentinita; Idoia Murga, quien reflexiona sobre danza española e hispanidad tras 1898 y Fuensanta Ros quien investiga la obra *Paso a cuatro* de Antonio Ruiz Soler.

La tercera sección se destina a uno de los fenómenos más interesantes de la danza española de este periodo: su presencia en el panorama internacional. Lynn Matluk reflexiona, desde el contexto de Filadelfia, sobre la presencia de la danza española en la temprana escena

americana; Olga Fedorchenko, Mariela Delgado y Gonzalo Preciado abordan el contexto ruso (las dos primeras) y letón (el tercero); Claudia Carbajal estudia la Escuela Nacional de Danza de México y Joellen A. Meglin analiza las reappropriaciones del flamenco por la bailarina de Chicago Ruth Page.

La última parte recibe por título “Imagen y escritura de la danza” y en ella se recogen las aportaciones de Carolina Miguel Arroyo sobre la representación visual de la danza en el Romanticismo español; Guillermo Juberías sobre el imaginario goyesco y los trasvases entre danza, pintura y cuadros vivos; Susana Oñoro, quien ha investigado las relaciones entre fotografía y danza; Rosario Rodríguez, sobre las aportaciones del cine temprano en el análisis del repertorio de la danza; Tessa Ashlin sobre el bolero en la obra de Georges Sand; Alejandro Coello sobre el panorama de la dramaturgia para ballet; Ana Abad sobre la danza como metáfora y Beatriz Martínez sobre Sebastià Guasch como crítico de danza.

Resulta complicado resumir las aportaciones individuales de todos estos capítulos, elaborados por profesionales adscritos a universidades españolas y extranjeras y a relevantes museos y entidades dedicadas al estudio de la danza. Por ello, quisiera señalar el valor global de esta publicación en acceso abierto, que sin duda constituye desde ahora una referencia fundamental, no solo para los estudios sobre danza sino para cualquier análisis sobre la construcción del imaginario de lo español y la imagen nacional de España, fuera y dentro de sus fronteras, en el periodo abarcado.

Cisnes. Cien años de danza clásica en Zaragoza

La propuesta expositiva del Centro de Historias –ubicado en parte de los terrenos del antiguo convento y cuartel de San Agustín– ha procurado demostrar con cada una de sus propuestas, que es un museo de arte moderno y contemporáneo que apuesta por la diversidad en formatos y temáticas. Por su espacio interior y exterior han pasado variadas disciplinas artísticas tan variopintas como la moda, diseño gráfico, cine, comic, urbanismo, graffiti..., que unidas a las ya tradicionales y su exposición permanente de la Escuela-Museo de Origami (EMOZ), conforman un corpus erendededor en el panorama expositivo de Zaragoza. Igualmente, ha dejado siempre un hueco en su programación para la muestra de músicas y danzas de distintos estilos y procedencias. Sin embargo, en esta ocasión y por primera vez, se ofrece esta danza musealizada.

Precisamente y entendiendo esta musealización en su sentido más canónico –es decir como una transformación de un bien de interés cultural en museo, con el fin de preservarlo– el equipo formado por la museógrafa y gestora cultural Beatriz Lucea, la comisaria Ana Rioja y el director de arte Anto Moreno, junto con el apoyo del Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, se han puesto como objetivo hacer un recorrido por la trayectoria del ballet en Zaragoza, desde María de Ávila hasta la actualidad.

La temática de la exposición surgió durante el pasado confinamiento en 2020 por la Covid. Fue entonces cuando Bea Lucea (Lucea Valero) conoció la noticia del centenario del nacimiento de la bailarina y profesora de ballet María de Ávila (10.04.1920-27.02.2014) y pensó en que un personaje tan relevante para el panorama artístico de Zaragoza, no iba a recibir ningún homenaje visible debido a las circunstancias. A partir de la figura de esta insigne bailarina, reflexionó

sobre lo poco conocido para el gran público, de la historia del ballet en Zaragoza, que sin embargo ha contado con figuras internacionales de la danza clásica. Una vez conceptualizada la muestra, Lucea definió y desarrolló la misma, gracias a la colaboración conjunta con la periodista y escritora Ana Rioja, que es autora de la más relevante biografía sobre María de Ávila (Rioja Jiménez, 1992) hasta la fecha y posee además un amplio conocimiento de las figuras del ballet, surgidas desde Aragón en las últimas décadas. Cerrando el círculo creativo de esta muestra, se encuentra el diseñador y director de arte Anto Moreno, el cual aporta la propuesta gráfica y visual.

La exposición *Cisnes. 100 años de Danza clásica en Zaragoza*, se ha ubicado en el espacio expositivo del nivel 2 del Centro de Historias y ocupa al completo sus tres salas y anexo para proyecciones audiovisuales a través de objetos personales, vestuario, fotografía, diseño gráfico, ilustraciones y esculturas-objeto. La primera sala está dedicada a María de Ávila y su biografía. Es el comienzo de este viaje, en el que se hace un guiño muy especial a su hija, la bailarina, maestra y coreógrafa Lola de Ávila, que sigue con su trabajo perpetuando el legado de la danza. La sala aparece cubierta de fotos e información relacionada con la vida y trayectoria profesional de ambas. Así mismo, se pone a disposición del espectador, gran cantidad de objetos personales, entre los que destaca la silla de madera que utilizaba María de Ávila durante sus clases. Tras esta sala, se accede al mundo que envuelve la práctica y los sacrificios de la danza clásica aragonesa, presentado a través de los ojos de algunos de sus artífices. Gracias a ellos, llegamos a un espacio dedicado a cartelería y vestuario de los grandes estrenos, que enlaza y dialoga con la siguiente sala. En este último espacio, se pueden ver las fotografías de los rostros más relevantes e internacionales de la danza aragonesa, así como una auténtica introducción en la representación escenográfica, a través de elementos y recursos de la puesta en escena. El último espacio pretende cerrar narrativamente la propuesta, mostrando a los

protagonistas de la actualidad del ballet y danza contemporánea, como un futuro esperanzador ante la incógnita actual de una disciplina artística, que precisa de un mayor apoyo por parte de las instituciones. El visitante puede encontrar en este tramo final, algunas exquisiteces propias de un gabinete de curiosidades, como ilustraciones y objetos escultóricos de propuestas escenográficas firmadas por los artistas Antonio Saura, o Pepe Cerdá entre otros.

Se trata, de una muestra sin precedentes en Aragón, para la que se ha reunido gran cantidad de material de archivo, visual y objetual, que ya es marca de autor de las exposiciones generadas desde Lucea Valero. Desde el punto de vista del espectador habitual, resulta muy curioso ver como de un día para otro, se han cubierto por completo todas las pinturas murales de la anterior exposición efímera, "El color de lo público". Sin embargo, la sensación de pérdida se atenúa al ver una muestra tan dinámica como la que nos ocupa y si reflexionamos sobre el largo proceso de preparación –dos años nada menos– durante el que se ha cocinado a fuego lento. En ella prima lo emocional, ya que es un homenaje y busca una narrativa para captar al espectador. Equilibrando la balanza, encontramos el sofisticado trabajo de diseño gráfico de Anto Castro, que utiliza en muchos casos la jerarquización de tamaños y fuentes, para facilitar la lectura del ingente material documental aportado por Ana Rioja en sus cartelas. Y es que, una parte fundamental de la muestra es generar una historiografía que ponga en valor la danza clásica en Aragón, disciplina sobre la que no existen muchos estudios. Intuimos igualmente, la voluntad de alzar una voz reclamando atención para el ballet y en cierto modo, para todas las artes escénicas en nuestra Comunidad.

"Cisnes, cien años de danza clásica en Zaragoza" resulta, en definitiva, una sentida celebración de la vida y legado de la que fuera *prima ballerina assoluta* del Teatro Liceo de Barcelona – María de Ávila– y maestra de miles de alumnos de

danza, esos cisnes que dan título la exposición. Aquí solo se han podido mostrar algunos de sus rostros, pero son muchos más. Porque esta muestra trata de mostrar al gran público, la riqueza local de esta disciplina a través de sus fotos, tutús, zapatillas de ballet, cartelería, documentos y objetos. Todo ello, aparece dispuesto mediante claves de la puesta en escena: carga expositiva focal en los centros de los espacios, piezas suspendidas desde el techo, objetos-escultura pertenecientes a atrezo auténtico... Se persigue el lirismo y lo etéreo, incluso lo flotante como vehículo más conceptual. La parte más emotiva se disfruta con objetos dispuestos por las salas, como la silla en la que María de Ávila estuvo dando clase hasta los 80 años –evoca de manera especial su presencia– la chaqueta con la que recibió el Premio Zaragoza y sus icónicas gafas de ver. A la postre, nos encontramos ante una muestra que, partiendo de premisas clásicas, consigue incorporar a su estructura y contenido, aspectos de la museología más actual. Se trata de, no lo solo conectar con el público general, si no captar y ofrecer propuestas para un público más joven a partir de guiños frescos e interdisciplinares, como la cortina de plástico que acoge un texto del artista Maiky Maik, que sin pretenderlo, se ha convertido en uno de los espacios más *instagrameables* del Centro de Historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Rioja Jiménez, A. (1992) **María de Ávila**. Zaragoza: Gobierno de Aragón

Ellas salen de su(s) reserva(s)

El pasado 14 de diciembre fue inaugurado un nuevo itinerario en el Museo del Prado bajo el título “El Prado en femenino”. Comisariado por la profesora Noelia García Pérez, es una invitación a la relectura de las colecciones del museo prestando atención a las promotoras, coleccionistas e inspiradoras de algunas de las obras más destacadas de la colección. Como era esperable, no han tardado en aparecer ataques reaccionarios a esta iniciativa a los pocos días de la presentación del proyecto. Entre ellos, ofendidos usuarios quejándose del “ataque a la libertad” al borrar de una cartela una puntualización sobre el aspecto “poco agraciado” de María Tudor. Pero no todos los comentarios vienen firmados por hombres cis, heteros, blancos y, presupongo, de clase media-alta. Así, dos días después de la inauguración, publicaba un artículo María Serrano en *El Debate* criticando la eliminación de la expresión “mujer de” del discurso expositivo. La autora considera que estas acciones son muestra de una “corrección política” y constituyen una “concesión woke”. No he tenido aun la oportunidad de viajar a Madrid y contemplar este itinerario en persona, pero, a priori, creo que acciones como esta son la mejor manera de resignificar nuestras colecciones, investigadas y expuestas frecuentemente desde una óptica masculina y eurocentrista que ha perdido toda su legitimidad.

Sin embargo, no todos los discursos de género funcionan. El mejor ejemplo lo encontramos en la exposición titulada *Elles sortent de leur(s) réserve(s). Artistes femmes de la collection*, que puede verse en el Musée des Beaux-Arts de Burdeos. Mucho podría escribirse sobre la política museal de la capital de Aquitania, una de las metrópolis francesas que más ha crecido y más se ha gentrificado en los últimos años.

Su condición, desde 2016, de capital de la región más grande de Francia, no ha venido acompañada de una actividad cultural acorde. Burdeos no es Nantes, ni Toulouse, ni Lille. Aquí no hay festivales de arte urbano de relevancia y las exposiciones temporales más visitadas son las programadas desde la carísima Cité du Vin o las realizadas en el Bassin des Lumières (a cambio de pagar 15 euros por entrada para asistir a un espectáculo de *art numérique* que en nada favorece el desarrollo de los artistas locales). Mientras tanto, el museo de Bellas Artes de la ciudad, poseedor de una riquísima colección, languidece en un edificio pomposo y mal acondicionado, distribuyendo unas cuantas obras de diversas escuelas por salas casi vacías que el visitante recorre rápidamente.

La falta de espacio podría ser la respuesta a una de las preguntas que me hice visitando la exposición. ¿Cuál es el objetivo de dedicar una sala a las artistas al final de la colección permanente? Lo justo sería reescribir el discurso museográfico dando un sitio a estas obras, insertándolas en los discursos académicos y expositivos, explicando los condicionantes que vivieron por el mero hecho de ser mujeres, en un mundo cuyas normas estaban hechas a la medida masculina. Esta exposición de Burdeos separa a las artistas, las relega a un espacio minúsculo en el que se exhiben nada menos que 110 obras y, además, las silencia, pues ninguna de las obras viene acompañada de una cartela con el título y la autoría. No sé si este detalle es precisamente un gesto simbólico del silencio y anonimato al que las reservas de los museos condenan a las artistas. Sin embargo, el efecto es la confusión del visitante, incapaz de poner nombre a las autoras sin mirar el folleto explicativo.

Creo que la exposición ha dejado pasar la oportunidad de poner realmente en valor estas obras, muchas de ellas merecedoras de ser expuestas de forma permanente. Tan solo por citar algunas, se presentan brillantes retratos decimonónicos de Domenica

Festa-Monvoisin o de Jane de Montchenu-Lavirotte o ya propios de las vanguardias del siglo XX de la artista Germaine Lacaze. También es muy interesante la sección dedicada al desnudo femenino, del que por cierto tampoco se explica nada, gracias a las obras de May Maxwell o de Suzanne Martin. O los paisajes naturales y urbanos que van desde el Romanticismo hasta la actualidad.

También es original la disposición de las obras imitando su anclaje a los peines de un almacén. Nos hace ser conscientes de la oscuridad y del anonimato al que las reservas condenan a estas creadoras. Ojalá salgan de ese olvido gracias a discursos expositivos más efectivos.

Recepción y restauración de una arquitectura emblemática

La arquitectura medieval que ha llegado hasta nuestros días presenta una imagen que es el resultado de múltiples transformaciones a lo largo del tiempo. Las fotografías históricas dan buena muestra de ello y se convierten en una herramienta clave para poder interpretar los cambios experimentados por los edificios históricos en este proceso. El libro de la profesora María Pilar García Cuetos, Catedrática del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, parte precisamente de esta premisa: el análisis del proceso de construcción de la imagen de la arquitectura prerrománica asturiana en un período acotado que va desde 1844, el comienzo de la tutela patrimonial en España con la creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos, hasta 1936, estallido de la guerra civil española; y es una excelente muestra de cómo una

investigación histórica rigurosa debe utilizar estas imágenes para poder establecer una crítica de autenticidad científica de los monumentos. Un conocimiento nada desdeñable, al contrario, útil y relevante que pone de manifiesto los esfuerzos realizados por generaciones de artistas, eruditos, arquitectos, restauradores y amantes del patrimonio artístico, en pro de la conservación de estos singulares edificios.

La autora lleva estudiando estos temas desde hace décadas, puesto que en 1999 publicó ya un libro premonitorio, *El Prerrománico asturiano (1844-1976). Historia de la Arquitectura y Restauración*, que marcó un hito en la investigación sobre la arquitectura medieval sentando las bases de un método de análisis diferente centrado en el estudio de la restauración como un fenómeno cultural manifestación de las preocupaciones de una época. Este planteamiento pone de manifiesto el carácter emblemático de esta arquitectura, reconocido ya en el siglo XVIII por el ilustrado Jovellanos, y determina su conservación desde el primer momento en el que se pone en marcha el proceso de patrimonialización de este conjunto de edificios históricos iniciado a mediados del siglo XIX, que culminaría en la declaración de la arquitectura prerrománica asturiana como Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1985.

Precisamente la relevancia de esta arquitectura para la identidad de la sociedad asturiana fue la que impulsó desde mediados del siglo XIX la recuperación del estado original hipotético de estos edificios en numerosas publicaciones como la serie *Monumentos Arquitectónicos de España*, mucho antes de ser llevado a la práctica en las intervenciones que se irían produciendo en los mismos desde mediados del siglo XIX. García Cuetos profundiza en esta notable circunstancia, que se aprecia en restauraciones contemporáneas españolas: la historiografía artística romántica creó un caldo de cultivo que alentaba las intervenciones de recuperación (o invención, cuando no quedaban elementos suficientes) del edificio

original. Las hipótesis en torno al posible estado original de Santa Cristina de Lena y Santa María del Naranco son evidencia fidedigna de esta situación.

En su estudio, a partir de las numerosas imágenes localizadas, la historiadora asturiana aplica el método de la crítica de autenticidad para determinar qué hay de original y qué de restaurado en un conjunto significativo de edificios que, además de su valor simbólico y social para los asturianos, tienen un extraordinario valor histórico artístico reconocido desde mediados del siglo XIX por artistas, historiadores, arqueólogos, eruditos, así como por los numerosos viajeros que acudieron a visitarlos. Para acometer su tarea, la investigadora no sólo ha consultado la documentación directamente relacionada con las intervenciones como son los proyectos de restauración y toda la documentación administrativa ligada a ellos, sino que ha manejado una extensa serie de imágenes, además de noticias de prensa y artículos de revistas de la época, incluyendo dibujos, grabados y fotografías.

En particular, la cantidad de fotografías históricas existentes sobre estos monumentos localizadas en diversas instituciones nacionales (entre ellas la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fototeca del Instituto de Patrimonio Cultural de España, el CSIC, el Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu y el Archivo del Centre Excursionista de Catalunya) e internacionales (Bildarchiv Foto Marburg, y la Universidad Montaigne Bordeaux), pone de manifiesto el atractivo que la misma ha suscitado desde hace tiempo, pero también el rigor en la investigación de la profesora García Cuetos, que ha aportado como colofón a su estudio, un singular recorrido fotográfico de sobresaliente valor documental y artístico por el prerrománico asturiano. Tanto fotógrafos y arquitectos nacionales (Juan Bautista Lázaro, Alejandro Ferrant, Fortunato de Selgas, Pelai Mas, Gustavo Fernández

Balbuena, Aurelio de Colmenares, entre otros), como extranjeros (Charles Clifford, Jean Laurent, Jean-Auguste Brutails, Arthur Byrne, Richard Hamann, Otto Wunderlich, Lucien Roisin Bernard, Edith H. Lobwer y Georgiana Goddar King), tomaron imágenes durante años de estos edificios, dejando como testimonio una vasta serie de fotografías que son hoy documentos clave para entender su proceso de transformación hasta llegar al presente. Algunas de estas imágenes registran incluso el mismo momento de ‘liberación’ de la arquitectura histórica (por ejemplo, las fotografías tomadas por Richard Hamann en 1932 durante el proceso de restauración del interior de Santa María del Naranco), permitiendo al espectador asomarse a una ventana histórica inédita hasta el momento.

Además, este libro da a conocer extraordinarios dibujos arquitectónicos como los de Santa Cristina de Lena realizados por Ricardo Velázquez Bosco, o los de San Miguel de Lillo de José María Avrial y Flores, de Roberto Frasinelli y de Jerónimo de la Gándara, todos ellos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, muestra del minucioso trabajo de los arquitectos del XIX, así como de su habilidad para plasmar visualmente la arquitectura histórica. De hecho algunos de estas láminas formarían parte de la conocida serie *Monumentos Arquitectónicos de España*.

El libro se plantea el análisis de las restauraciones como un recorrido cronológico en cuatro capítulos desde el romanticismo hasta la llegada de criterios de intervención más modernos en el primer tercio del siglo XX, en el que la autora analiza las restauraciones de las obras clave del prerrománico asturiano, explicando las razones y criterios que llevan a la toma de decisiones como la sustitución de la cubierta de madera por una bóveda de piedra en Santa Cristina de Lena planteada por Juan Bautista Lázaro, el tratamiento ruinista de los muros con pintura mural en San Julián de los Prados de Fortunato de Selgas, o la moderna y conservadora actuación de

Alejandro Ferrant en la Cámara Santa de Oviedo tras la explosión de 1934, poniéndolas en relación con la trayectoria profesional del arquitecto responsable del proyecto, el contexto legal y cultural que permite comprender estas intervenciones. Es una ardua tarea de exégesis que se basa en el profundo conocimiento de la profesora Pilar García Cuetos de la teoría e historia de la restauración arquitectónica, manifestado ya en sus numerosos trabajos precedentes, entre ellos los dedicados a figuras como Alejandro Ferrant (figura sobre la que publicó en 2007, una relevante monografía titulada *Alejandro Ferrant y la conservación de la arquitectura monumental en España (1929-1939)*, o a la restauración de la arquitectura andalusí (hay que citar en este sentido su ensayo *El lenguaje de las bellas construcciones. Recepción y restauración de la arquitectura andalusí*, publicado en 2016).

Entre otras cuestiones, el estudio pone de manifiesto la responsabilidad y el peso de la Comisión Provincial de Monumentos de Asturias, que no cejó en buscar el estado original de los monumentos, apoyando intervenciones que suponían la eliminación de añadidos históricos en los monumentos (sacristías, pórticos, campanarios, y ornamentación interior), pero que en su opinión debían ser eliminados, planteándose incluso la necesidad de reconstruir elementos desaparecidos. Los casos de San Miguel de Lillo y Santa María del Naranco son especialmente significativos al respecto.

La conservación de todos estos monumentos fue posible, es preciso subrayarlo, gracias al cuidado y atención de numerosos arquitectos e historiadores. Figuras tan importantes como Ricardo Velázquez Bosco o Juan Bautista Lázaro, responsables de la intervención en Santa Cristina de Lena, Alejandro Ferrant (que intervino en la Cámara Santa Oviedo y en San Pedro de Nora), Luis Menéndez Pidal (a quien se debe el estado actual de numerosos edificios entre ellos San Salvador de Priesca, Santa María del Naranco, la Cámara Santa de Oviedo y

San Pedro de Nora), José Fernández Menéndez (responsable de la restauración de San Salvador de Valdediós), o Fortunato de Selgas (que impulsó una interesantísima intervención en San Julián de los Prados), son profesionales sin los que hubiera sido imposible conservar este legado patrimonial. La profesora García Cuetos estudia en profundidad todas estas actuaciones subrayando su originalidad y valor no sólo en el contexto nacional, sino internacional, completando de esta manera un importante capítulo en la historia de la restauración monumental en España.

El estudio de la profesora García Cuetos no es sólo relevante en tanto que contribuye a un conocimiento científico veraz y riguroso de monumentos emblemáticos de la arquitectura asturiana, sino también porque nos acerca a la recepción y el aprecio que a lo largo del tiempo han experimentado, circunstancia que explica tanto la proliferación de imágenes en torno a ellos como la necesidad de restaurarlos que sintió la sociedad asturiana. Por otro lado, esta investigación contribuye a desmontar la historiografía artística, poniendo de manifiesto que lo que hasta el momento considerábamos arquitectura medieval, fijada en nuestra memoria visual como tal, es el producto de intervenciones acometidas hace poco más de cien años, por tanto nos obliga a reconsiderar el conocimiento construido a partir de estas imágenes, planteando la necesidad de revisar también nuestra disciplina, algo extremadamente útil y necesario en tanto que no podemos seguir aceptando como original el estado actual de edificios históricos que ahora sabemos responden a fases diferentes estratificadas, la medieval y la decimonónica. Es este un proceso de deconstrucción y reconstrucción de la historia del arte inevitable (a pesar de las reticencias que a veces suscita en nuestro mismo medio), que evidencia un cambio sustancial puesto que si antes nos fijábamos de manera restrictiva en el análisis del objeto o de su autor, desde hace algunas décadas los historiadores del arte nos ocupamos de la recepción y transmisión del mismo, así como de su

transformación en un bien cultural, un cambio de paradigma sustancial que nos obliga a tener en cuenta otros elementos para poder reconstruir la cultura visual en la que insertar las obras de arte históricas a cuyo estudio nos enfrentamos.

Por último, el libro se nutre del intenso afecto de la autora por esta arquitectura cercana a su trayectoria vital y profesional, que ha estudiado durante décadas, y tiene como objetivo final estimular el conocimiento y el aprecio colectivo hacia estos singulares edificios históricos, y, tras su lectura, puede decirse que sin duda lo logra. Alentar desde la pasión intelectual y el rigor científico la curiosidad y el cariño de las futuras generaciones es lo que mueve la tarea de la profesora Pilar García Cuetos, razón que ha impulsado el singular regalo científico y cultural que constituye esta obra, colofón de la espléndida trayectoria investigadora de su autora.

Concluyo esta reseña con las propias palabras de Pilar García Cuetos en las conclusiones del libro:

“Es necesario comprender para conocer, y conocer para querer y respetar ese legado que vinculamos a nuestra identidad colectiva. Acercar ese conocimiento, descubrir esa memoria de nuestros monumentos prerrománicos, es una forma de contribuir a garantizar ese acceso y ese disfrute.”

Amalia Avia. El japon en Los Ángeles. Los archivos de

Amalia Avia

Hasta el 15 de enero de 2023 puede verse la exposición *El japon en Los Ángeles. Los archivos de Amalia Avia*, en la **Sala Alcalá 31** de Madrid. Una retrospectiva de la pintora manchega (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1930 – Madrid, 2011) formada por 110 obras, que bucea en la relación entre su pintura y las fotografías en las que se apoyó para realizarla, ya fueran de periódicos, revistas o tomadas *in situ* por ella misma. A sus características fachadas de comercios del viejo Madrid se suman interiores de viviendas de amigos y de su propia casa. Llaman particularmente la atención tres obras que se salen de este repertorio más conocido de la artista que recogen las duras condiciones de vida de tres colectivos durante la dictadura franquista: los mineros, los presos del penal de Ocaña y los huelguistas, aunque para pintar a estos últimos tuviera que recurrir a la imagen de una portada del *Paris Match*.

La obra de Amalia funciona como el testimonio de un Madrid que se desvanece. Tal vez seleccionaba sus motivos a sabiendas de que estaban condenados a desaparecer y le reclamaban una última mirada que les dejara congelados en el tiempo. Y parece que acertó, porque en la actitud del numeroso público que llena cada día la sala hay una constante necesidad de comentar con sus acompañantes sus experiencias personales relacionadas con el escenario de cada obra. Así lo entiende también la comisaria de la exposición, Estrella de Diego, cuando afirma que Amalia “no retrataba lugares, objetos o paseantes: los archivaba para la memoria, que es cosa muy distinta”.

Es el caso de numerosos establecimientos del Barrio de Malasaña, plasmados por Amalia cuando todavía las tiendas de ultramarinos y los puestos de oficios y de artesanos se mezclaban en armonía con las humildes viviendas del vecindario, dando sentido al término *barrio*.

O el óleo *La Bobia* (1963), un bar situado en la embocadura del popular Rastro madrileño, que se convirtió durante la Transición de los años 80 en un local mítico donde se daban cita rockers, punks, mods y otras tribus de la movida madrileña. Cuando Amalia pintó la esquina de la cervecería, recreando una ordenada fila de pasajeros esperando el bus, no podía imaginar que se convertiría, años después, en una bulliciosa terraza invadida por la algarabía de aquella ecléctica clientela.

O *Ministerio de Fomento* (1988), una bella estampa otoñal de la glorieta de Atocha, tomada desde el paso de peatones que te dirige a la Cuesta de Moyano, el popular paseo contiguo al Jardín Botánico en el que se alinean las casetas de libreros que cada domingo reúnen a un numeroso público amante de la lectura.

Hay que agradecer a sus hijos, Lucio, Nicolás, Diego y Rodrigo el gran esfuerzo desplegado para localizar, seleccionar y ordenar tantas pinturas, fotografías y recuerdos para esta bella muestra. En especial a Rodrigo, autor del entrañable texto que acompaña al de la comisaria Estrella de Diego en el catálogo.

OPS, EL ROTO, RÁBAGO. UNA MICROHISTORIA DEL MUNDO

Andrés Rabago (Madrid 1947) muestra en Granada cerca de cincuenta años de trabajo, sus facetas como dibujante y pintor bajo distintos heterónimos, pertenecientes a diferentes momentos y circunstancias. Su estilo es filosófico, audaz e ingenioso. Los elementos de sus dibujos y los temas son constantes, se repiten a lo largo de su recorrido: familia,

guerra, poder, pájaros, tauromaquia, sombreros, figuras dobles, insectos, bosques, el arte... Ha ilustrado en *Informaciones*, *Triunfo*, *Hermano Lobo*, *Cambio 16*, *Tiempo*, *Diario 16*, *El Independiente*... Y sobre todo en *El País*, donde cada día publica una nueva viñeta. Así diariamente, a lo largo de tantos años consigue su objetivo, ser testigo de su época y hacernos reflexionar.

Como OPS firma sus dibujos durante los últimos años de la dictadura, en estos momentos sus imágenes no tienen texto, afirma que se sentía más cómodo sin palabras que usando palabras a medias. Sus ilustraciones en blanco y negro siguen la estética de los anuncios y carteles decimonónicos. Podríamos decir que hace humor negro. Está próximo al *Dadá*, no se considera surrealista aunque su lenguaje está cercano, no deja vagar su subconsciente libremente, él persigue un fin. En esta época realiza un corto de animación dirigido por Gabriel Blanco, *La edad del silencio* (1978), que obtiene el premio al mejor cortometraje en el festival de cine de San Sebastián.

Surge *El Roto* y se va retirando OPS, ahora introduce la palabra en sus dibujos. También va cambiando el estilo de sus diseños, que reciben la influencia del cómic americano, se trata de un lenguaje más abierto, a veces introduce leves toques de color. Su método de trabajo consiste en estudiar diariamente los periódicos nacionales e internacionales, recorta los elementos y fotografías que le parecen más interesantes. Afirma que las fotos no hay que verlas, hay que escucharlas. Después hace cribas para destacar las ideas que le parecen más sugerentes, con más recorrido. De ahí pasa al dibujo, y finalmente realiza el trabajo que le parece más difícil, elaborar el texto de la manera más concreta y concisa. El crítico de cine Carlos Boyero dice: *Mi principal razón para abandonar la cama es observar la viñeta diaria de El Roto. Es el único editorial que me creo sobre el estado de las cosas.*

Es heredero de Goya. En 2019-2020 expone en el museo del

Prado *No se puede mirar*, con dibujos inspirados en Goya, realizados ex profeso para esa exposición, y que coinciden con la muestra de dibujos de Goya *Solo la voluntad me sobra*. Rábago afirma que ha aprendido mucho del gran artista y que su intención es como la de aquel, ser espejo de su época, sostiene que el título de un dibujo del maestro, *Yo lo vi*, es lo más que puede decir un periodista, reflejar lo que está viendo.

Con su apellido, Rábago, firma la pintura. Esta faceta de pintor la ha llevado a la par que la de dibujante. Los lienzos expuestos pertenecen a los últimos años. Con una manifiesta influencia de Chirico, Morandi, Hopper y Magritte, se ocupa de la dimensión humana, de lo sagrado, de nuestra faceta espiritual que cada día está más abandonada. Su pintura es metafísica, las imágenes oníricas, los colores que emplea emocionales y las tintas planas. Reivindica un contacto con el ser superior, el alma colectiva, considera que todos deberíamos de tener un momento cada día para esta tarea, como una forma de ritual.

Cristina Alabau. Espacios interiores

Cristina Alabau (Valencia, 1963) se forma en Bellas Artes, trabaja y expone intensamente desde los años ochenta, sin embargo es la primera vez que lo hace en Zaragoza. Nos muestra en la galería de Carmen Terreros obra muy reciente, óleos sobre lienzo o cartón y esculturas en vidrio.

En los primeros momentos de su trayectoria presenta una abstracción lírica, de formas orgánicas, de ricos fondos y texturas muy trabajados, por los que parecen flotar lo que

podrían ser fósiles o animales y plantas primarios marinos. Estas obras son el germen de su posterior creación, siempre dentro de la abstracción. En su espacio está presente el hombre y la naturaleza, utilizados para manifestar mediante una iconografía propia su rico mundo interior. Sus formas han evolucionando a unas figuras geométricas, más bien biomórficas.

Las obras de la exposición que nos ocupa son de la serie *Hombre-Naturaleza*. La autora nos relata su investigación pictórica en la búsqueda de un lenguaje propio que sea su expresión íntima. Las figuras que representan el ser humano están realizadas en colores cálidos, rojo, naranja u ocre que nos hacen pensar en el color de la sangre, el cuerpo, la piel... la vida. La textura que imprime al lienzo semeja la piel humana, empleando en ocasiones ceras y resinas. Protagonista de su obra es el espacio, aquí pone en relación al hombre con la naturaleza, con sus cuatro elementos, fuego, agua, tierra y aire. La naturaleza es representada en verde, gris, a veces en tonos opalescentes, o a través de elementos fotográficos que aportan al cuadro riqueza dentro de la aparente simplicidad de su planteamiento. La gran figura blanca que habita sus cuadros, llena de luz, muchas veces etérea, evanescente, necesariamente tiene que ser el espíritu, que con frecuencia se funde con la forma que representa al ser humano.

A la importancia de las formas, tres o cuatro a lo sumo, que a pesar de su gran presencia parecen ingravidas, y de los hermosos y trabajados fondos donde se presentan, existe un elemento apenas perceptible, pero sustancial en su obra, son las líneas que ponen en contacto estas figuras, delgados hilos que representan los sentimientos.

Encontramos también, finos hilos de cobre en el interior de sus esculturas en vidrio de Murano, materiales con los que Alabau, tras una estancia en Italia, ha encontrado su forma de manifestarse en tres dimensiones y con los que consigue que la obra tenga vida propia, siendo el resultado final aleatorio en

función de la temperatura a la que han sido sometidos, por lo que los efectos finales son sorprendentes. Con esta materia logra distintas texturas, detectamos rugosidad y una finísima transparencia que se nos antoja hielo, en cuyo interior descubrimos el elemento aire dentro de pequeñas burbujas. Estos filamentos de cobre y los vidrios de color que introduce en su interior realizan la misma función simbólica que las figuras y líneas de sus lienzos.

Sus creaciones son puras, espirituales, refinadas, exquisitas, aportan a quien las contempla serenidad y equilibrio, una paz interior muy difícil de lograr en la agitación de la vida cotidiana.

Entrevista a Beatriz Lucea

Beatriz Lucea es historiadora del arte y especializada en museología. Con una larga trayectoria caracterizada por la gestión cultural y propuestas expositivas, desarrolla su trabajo a través de la empresa “Lucea Valero Museos y Patrimonio”, un despacho dedicado desde hace casi 20 años a la consultoría cultural y a la museografía. Además, junto a María Luisa Grau, es una de las fundadoras de la O.N.G. *Believe in art*. En esta ocasión, conversamos con ella sobre la gestación de su más reciente proyecto expositivo, “Cisnes. Cien años de danza clásica en Zaragoza”

¿Cómo definirías tu trabajo en el marco de un proyecto cultural?

Lo que más me gusta de lo que hago es pensar proyectos originales vinculados a la gestión, a la puesta en valor y comunicación del patrimonio cultural, así como conceptualizar, diseñar y producir museos, centros de interpretación y

exposiciones temporales. Me gusta mucho repensar Zaragoza.

Para entender esto, hablemos de tu último proyecto expositivo, ¿cómo surge esta idea?

Pues mira, el proyecto surgió de una manera muy contundente cuando estábamos encerrados en familia durante el confinamiento de 2020. En algún momento, leí o escuché que María de Ávila habría cumplido 100 años ese año. Como yo siempre estoy un poco en modo ON, pensando en si algo merece una exposición, inmediatamente pensé: «Fíjate 100 años...María de Ávila, famosa en todo el mundo, incluso para los que no son amantes de la danza... Qué casualidad... y por estar en pandemia no se le va a dar el homenaje que merece». Así que me dije: «Bueno, más vale tarde que nunca, ¿por qué no hacer una exposición sobre María y todo su legado?». Centré la idea, busqué la comisaria adecuada y presentamos el proyecto. Así nació, como un homenaje. Posteriormente hicimos el anteproyecto y lo presentamos en el Centro de Historias. Nos dijeron que sí y aquí estamos por fin dos años después.

¿De qué forma se estructura un proyecto como éste?

En primer lugar, cuando me surge la idea, investigo para conocer si hay material suficiente porque muchas veces, a lo mejor el tema merece una propuesta expositiva, pero no hay objetos u elementos que exponer y entonces es mejor que el formato sea otro que el expositivo. Una vez veo que sí, que lo hay, que hay una narrativa, una historia que contar que merece la pena, empiezo a buscar a la persona experta en ese tema. En ocasiones hago comisariados, pero la mayoría de las veces busco a una o un comisario experto en ese tema. Llegado este punto, yo le expongo la propuesta y nos ponemos a trabajar conjuntamente para generar un discurso que es como un esquema de trabajo sobre el contenido y todos los pasos conduzcan hacia la coherencia. Una vez hecho esto, pensamos en el sitio adecuado, pues sabemos que unas salas de exposiciones o museos encajan mejor a unos discursos u otros. Pero siempre hacemos

un anteproyecto a modo de una declaración de intenciones, para ver si el espacio al que lo hemos propuesto realmente está interesado. Y si nos dan su conformidad, ya desarrollamos un proyecto completo con el detalle museográfico, distribución de elementos, etcétera.

El reto se complica si la exposición es itinerante, claro.

Uff, sí... Adaptar a cada espacio... El efecto no es el mismo, no es lo mismo nada, ni los itinerarios, todo se complica. Tú siempre haces una propuesta para el primer sitio y la haces ideal para ese espacio, no pensando otros, pero claro, luego lo tienes que adaptar como bien dices a metros tabiques y lo que surja. Incluso los pintores son diferentes y eso suele ser un problema, ya no tanto las piezas que son exentas y transportables. En cualquier caso, tenemos la capacidad de ir adaptando los espacios, pero la gráfica, por ejemplo, hay que rehacerla prácticamente nueva, aunque cuenten con material con fotos, contextos, etcétera. Si el proyecto nace como itinerante, todo es algo más fácil.

¿Cuánto tiempo más o menos, ha costado preparar este proyecto?

Este proyecto lo inauguramos el día siete de octubre. Lo presentamos como hace un año y medio. Antes habíamos trabajado en esta idea. Para septiembre de 2021 nos dieron el okey ya nos pusimos a trabajar hasta octubre de este año. Tanto Ana Rioja, la comisaria, Anto Moreno, el director de arte, y yo misma, hemos ido trabajando durante este tiempo en proyectos paralelos, pero este ha sido al que le hemos dedicado con creces, mucho más tiempo. Al principio hubo un trabajo muy fuerte de la comisaria, que es la que tuvo que concretar las piezas que nos iban a prestar y contactar con todos los prestatarios y protagonistas. Y a partir de ahí, empezamos a trabajar ya la imagen creativa del proyecto una vez creado ese discurso.

Vamos a introducirnos a las salas de “Cisnes. Cien años de

danza clásica en Zaragoza", para que nos hables de cómo se han distribuido los espacios expositivos.

Bueno, aquí en el Centro de Historias, tenemos tres grandes espacios. Siempre hay una pequeña introducción en la primera sala, para que nos sitúe. En este caso había mucho que contar, a pesar de que la sala es muy grande. Así que ya nos hemos metido en materia desde el inicio. ¿Cómo? Pues, empezando con la que es la gran protagonista, María de Ávila, ella va a ser la que nos hará de hilo conductor de todas las posiciones hasta el final. Aunque la sala inicial es la que está dedicada a ella, su presencia va a percibirse durante toda la visita de una manera muy gráfica, con gran abundancia de fotografías.

Pues objetivo conseguido, ya que las zonas centrales por su impacto visual y belleza, han sido muy fotografiadas y se han visto mucho en redes. ¿Era la intención, buscar ese espacio instagrameable?

Desde luego, la intención inicial no era que fueran fotografiados. Este efecto nos lo hemos encontrado y fenomenal porque, bueno, no nos engañamos, que la gente comparta en redes sociales es interesantísimo ya que eso da difusión al proyecto. Mi intención con esas zonas centrales es que hicieran la exposición muy teatral y no quedara solamente en las paredes. Exponemos 100 objetos. Necesitábamos un punto de teatralidad, al final estamos hablando de danza. La danza es teatro y la danza sin espectáculo, no avanza. Hay movimiento y, además, tenemos la suerte de que este museo permite ciertas licencias creativas en los montajes, que a lo mejor con determinadas exposiciones son fundamentales, como esas pequeñas escenografías conceptuales referentes a la danza.

Me sorprendió particularmente la utilización de la cortina de plástico como introducción de un material distinto, frente a las plumas, gasas, etcétera, que vemos en el resto de salas.

Pues verás, el plástico me encantó como contraste. Yo tenía en

la cabeza algo, que una vez colgado, se quitara sin problema y bajara un poco el tono del resto de la sala, tan formal, más clásico. Quería introducir algo de actualidad y respecto a la elección del material plástico, en realidad es por su transparencia. Lo que queríamos era, sobre todo, que esa cortina dejara ver lo que había detrás con claridad y ayudara a atar la exposición a la actualidad. La frase escrita en ella, es muy chula, con esta tipografía tan utilizada por el artista Maiky Maik, que nos ha hecho un cameo genial. Hacer esto, significa traer el montaje expositivo un poco a las nuevas generaciones.

El día de la inauguración de esta exposición pude ver a algunos de los protagonistas de estas fotos que la visitaban junto a sus familias. Me pareció un viaje doblemente emocional. ¿Habéis pretendido mostrar las microhistorias existentes dentro de esta narrativa general?

Sí, sirva de ejemplo el final de esta sala, con la que cerramos hablando de la casi desconocida en Zaragoza, hija de María de Ávila, Lola de Ávila. Ella ha continuado con la tradición del estudio de danza y siempre se le ha conocido como “la hija de”, sin embargo, a nivel internacional es casi más reconocida que María y también tiene como su madre la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, cosa que no le ha pasado nadie más en España. Pero aparte de esto, Lola tiene una profesión muy desconocida y maravillosa llamada “repetidora”. La traducción viene del francés y se refiere a los maestros de la danza que se ocupan de adaptar las grandes coreografías clásicas para cada espectáculo. ¡Y ella es una de las mejores del mundo! Hemos querido destacar este gran trabajo y destacarla como mujer de gran talento. Al lado de su imagen, podemos ver silla en la que María estuvo dando clase hasta los 80 años y sobre ella su chaqueta, con la que recibió el premio Zaragoza, o como no, también las icónicas gafas que formaban parte de su imagen.

Realmente existe una gran abundancia de fotografías e

información...

Y en este homenaje nos hemos dejado mucho fuera, muchos artistas, mucho contenido. De manera simbólica hemos nombrado a 150 artistas. Hay que valorar en gran medida la labor de contención que ha tenido que hacer Ana Rioja y es que hay tanto que contar... Lo cierto es que la imagen es verdad y atrapa al visitante que viene a ver un bocado más visual. Pero lo importante es que se cuenta mucho, mucho, mucho contenido historiográfico en paneles, para quien quiera conocer de verdad la historia. Quien no quiera leer que no lo haga, pero hay mucha gente que sí quiere saber más y en el Centro de Historias no se editan catálogos. Así que igualmente, en esta exposición precisamente, el diseño gráfico es muy importante. Componer con tanta imagen no es sencillo y hemos conseguido que no abrume gracias a Anto Moreno, autor también del cartel de la exposición.

Como en casi todas tus exposiciones, existe en una gran cantidad de objetos personales diversos. ¿Cuéntanos como los consigues?

Bueno, investigas y das voces..., te pones en contacto y en ocasiones conectas con ellos un año antes. Un buen comisario es indispensable para esto, porque es quien está en el “mundillo”. Normalmente reaccionan con toda ilusión. Es curioso, a la gente le cuesta mucho valorar económicamente su objeto para poder contratar nuestro seguro. Obviamente, un goya tiene un precio, una cotización y la sabes, pero un objeto personal, una foto o un recuerdo... Quizás como objeto no tienen valor económico, pero tienen un valor sentimental que no tiene precio para ellos. Quizá esta parte es la más complicada. Distinto es el tema de los trajes y tutús que pertenecen al Ayuntamiento, porque son los del Ballet de Zaragoza que se extinguió a principios de los 2000, y desde allí los guardan y los prestan.

Y en esta exposición también hay un sitio para la cartelería

artística...

Si, sí. El hecho de incluir cartelería es realmente es un guiño para el visitante al que también, le gustan más disciplinas del arte y quiere que le ofrezcan una visión un poco más global.

En esta sala y la siguiente, los centros del espacio vuelven a articular la muestra. ¿Qué se buscabais expresar en concreto con esa lluvia de puntas de ballet de la penúltima sala?

Soy muy fan de utilizar las zonas centrales porque al final, articulan también mucho el recorrido. Queríamos en este caso ir un poquito más allá con el concepto y colocar algún elemento. Al principio, pensamos en llamarla sala de las estrellas, pero sonaba demasiado pomoso. Queríamos hacer una metáfora de ese momento en el que cuando se acaba un espectáculo de ballet, el público les tira flores y hacer así un homenaje a todos y cada uno de estos bailarines, los citados y los que no hemos podido incluir por capacidad expositiva. Esta sala está invadida por las imágenes y retratos de muchos de ellos. Tuvimos que trabajar mucho para hacer esta selección, sobre todo Ana que es la experta en esta disciplina. Fue muy complicado, es la parte dolorosa de cuando trabajas con personas y no con personajes. Hubiéramos querido que hubiera fotos de todos, cuestión imposible.

¿Y qué nos puedes explicar sobre el cierre al círculo conceptual de la última sala? Posee algunas exquisitezcas expositivas que el visitante experto disfrutará particularmente.

Pues queríamos finalizar para cerrar un poquito el círculo, hablando de la danza a día de hoy, claro. Y, aunque por desgracia no tenemos al Ballet de Zaragoza, hemos querido mostrar cómo está el panorama actual a través de los tres proyectos activos más importantes. En primer lugar, podemos ver a Miguel Ángel Berna que, aunque la baila jota, tiene

formación clásica y nos ha prestado sus características castañuelas de metacrilato. Están junto a las castañuelas metálicas del bailarín que fue pareja de baile de María de Ávila. Y luego tenemos también el proyecto de la compañía La Mov, que hace danza neoclásica, es decir reinterpretan ballet clásico, con lo cual tiene el vínculo y el Festival Trayectos, que es danza en la calle. Y, por supuesto para terminar, el Centro de Danza de Zaragoza, que es el que se ocupa de difundir el trabajo de la danza en Zaragoza, aunque no haya ballet. Esta ausencia es una pena ya que, aunque no sea rentable, tendría un retorno social y cultural de gran relevancia para la ciudad.

Y como guiño final, una pequeña muestra de escenografía vanguardista. ¿De dónde salen estas curiosidades?

Pues tenemos varias piezas, por ejemplo, unos dibujos de una propuesta escenográfica de Antonio Saura para la representación de *El Retablo de Maese Pedro* para El Teatro Principal en los años 90. La historiadora del arte Mónica Vázquez realizó un artículo sobre este tema. Se dice que la danza es la más completa de las artes y hemos querido demostrarlo un poco más. Mostramos también unas piezas de Jorge Gay, tiene mucho material. Y vemos bocetos de Pepe Cerdá que tienen apuntadas en ellos, instrucciones geniales sobre como ejecutarlos y del gran José Luis Cano, a quien conozco hace muchísimos años. Me pareció muy interesante integrar la visión sobre la danza de los artistas plásticos.

Pues sí, realmente porque cada uno de ellos ha aplicado sus estilemas a sus propuestas, ¿verdad?

Si, es realmente apasionante. Bueno, de hecho, en el caso de Jorge Gay lo que acompaña a estas piezas expuestas, lo que se proyecta en el fondo, es digital, sus dibujos junto a estas dos piezas físicas.

Toquem fusta. Disseny, fusta i sostenibilitat

El mundo contemporáneo, acostumbrado a convivir con el plástico, ha desplazado los materiales orgánicos a un segundo plano. Por su maleabilidad, elasticidad y otras propiedades que lo convierten en fácil de trabajar, desde hace años prácticamente todos los objetos lo incorporan como parte constituyente: envases, envoltorios, ropa, vajillas, juguetes e incluso obras de arte. Estos utensilios cotidianos tradicionalmente se fabricaban con materias primas procedentes de la naturaleza. Una de ellas es la madera, protagonista de la exposición *Toquem fusta. Disseny, fusta y sostenibilitat* del Museu del Disseny de Barcelona.

El título de la muestra hace referencia a la expresión secular de “tocar madera” como invocación apotropaica e intenta reivindicarla en el momento actual de crisis ambiental desde el punto de vista del diseño: recorrido histórico, uso y vigencia. Esta premisa se aplica en el propio espacio expositivo con paneles y vitrinas construidos con derivados lignarios. Además, en la zona educativa se ha creado una *xiloteca* (catálogo en el que se incluyen cortes de árboles de los cinco continentes que pueden tocarse y olerse), una biblioteca, juegos de mesa y un taller de montaje de muebles.

El recorrido se inicia con una reivindicación del propio material y su aprovechamiento por el hombre. Joan Farré Oliver, artesano dedicado a la cestería, explica en un audiovisual la transformación de la caña y el mimbre en bruto hasta tornarlos en un producto aprovechable. Como si retomase los principios del *Arts and Crafts*, pero no con sentido esteticista y decorativo, la exposición ensalza los oficios

tradicionales y lo que podemos aprender de ellos desde el punto de vista moral, rehuyendo de las cadenas de producción y la sobreexplotación de recursos.

La presencia de la madera en todas las culturas y épocas queda patente en un gran mapamundi en el que se señalan topográficamente los distintos diseños de cuchara a lo largo y ancho del globo, demostrando el éxito de un utensilio que no ha variado su forma en miles de años. El ser humano ha hecho uso de este material desde al menos hace 300 000 años y hoy lo contempla como solución a los problemas ambientales. Las lanzas de Shöningen, los telares de época ibérica, la espectacular rueda de molino del yacimiento de Riotinto (Huelva), las torres vigías carolingias y los instrumentos musicales del Barroco son los ejemplos que se han destacado para advertir al visitante de su polivalencia, pues puede transformarse en un objeto de lujo o rudimentario, en una obra de arte o una herramienta de trabajo.

Actualmente, la arquitectura y el diseño biosostenibles dan continuidad a estos valores. Un prototipo de casa construida enteramente en madera (o aglomerados, corcho y paja, económicamente más asequibles) ejemplifica la integración de lo orgánico en la vivienda contemporánea. El habitáculo es una respuesta al abuso de ciertos materiales energéticamente poco eficientes y que presentan otros problemas derivados como la toxicidad o una mayor huella de carbono. Sin embargo, está pensado para el clima mediterráneo, lo que revela que la aplicación de la madera no es la solución final y única a los problemas climáticos y que el medio condiciona el uso que puede hacerse de ella.

Aunque la exposición no lo explicita, la conclusión de aquel que la pasea es que quizás lo mejor sea no caer en el exceso al que nos tiene acostumbrados la sociedad de consumo y aprender de la economía circular. La sobreexplotación de los bosques ya es un problema en muchos países con sus consecuencias derivadas: pérdida de biodiversidad,

desertización y mayor probabilidad de sufrir catástrofes naturales. El replanteamiento del modelo productivo que trajo la industrialización debe ir acompañado de un cambio en nuestras costumbres, del reciclaje, de la reutilización, etc. “Tocar madera” tuvo y tiene un sentido mágico, pero su utilización unívoca no.

Statu Quo. Gema Rupérez

La posmodernidad puso el foco de atención en el conflicto entre individualidad y colectividad, la lucha de clases en una sociedad fagocitada por el imperialismo capitalista. En la actualidad han sido muchos los artistas que se han interesado por las consecuencias de esta situación, transmitiendo a través de sus obras un mensaje de reflexión y autocrítica. El ejemplo más reciente se plasma en la exposición “Statu Quo. Gema Rupérez”, donde existe «un combinado de acciones nacidas en la desobediencia con el objetivo de contener los horizontes de opresión que empañan nuestro futuro», tal y como indica su comisario, Adonay Bermúdez.

Gema Rupérez es una de las artistas contemporáneas más prolíficas del panorama aragonés. Su producción ha estado presente en lugares como Kiosko Galería (La Paz, Bolivia), Instituto Cervantes (Palermo, Italia), Acervo Galeria (Lisboa, Portugal), Centro Cultural Conde Duque (Madrid, España), North End Studios (Detroit, EEUU), Yam Lau (Toronto, Canadá) o Nagasaki Prefectural Art Museum (Nagasaki, Japón). Además, ha obtenido diferentes galardones, como el Premio JustMad de la Fundación Enaire (2018) o la Beca Ramón Acín de la Diputación Provincial de Huesca (2017).

En esta ocasión propone seis obras de nueva producción que interactúan con el espectador, buscando su participación

física en ellas o invitándole a pensar en el conflicto que ponen de relieve. La muestra la forman *Trans* -postales con impresión lenticular que juegan con las palabras REDES/RESES y CHANGE/CHANCE-, *Star* -audiovisual al que acompañan tres camas elásticas, hilo de algodón y galones militares-, *White collar*, *blue collar* -piezas de chaquetas y pantalones azules sobre los que coloca doce cuellos de camisas blancas, en una clara alusión a la bandera europea-, *Statu Quo* -mapamundi de metacrilato con lentejuelas que vibran y caen cuando el espectador se aproxima-, *Data lake* -instalación interactiva en donde el visitante se enfrenta con una enorme piscina en la que se proyecta una sucesión de ceros y unos- y *Bandera blanca* -una de las piezas principales, formada por seis máquinas de coser que comienzan a funcionar acompañadas del himno de China cuando el público se aproxima-.

El recorrido planteado en el IAACC Pablo Serrano busca generar una disrupción en la forma de observar el mundo que mantienen los espectadores que se acercan a la muestra. Ya sea para abrir caminos nuevos ante problemáticas que no hemos llegado a plantearnos o para desarrollar vías que actúan como piezas complementarias de un puzzle en nuestro pensamiento. En este sentido, existe un término vertebrador: la idea del mapa o de la cartografía y su subversión. El trabajo de Rupérez aporta un giro a conceptualizaciones a las cuales estamos acostumbrados, con las que convivimos. Nos enfrenta directamente a ellas en su parte menos visible, pero a su vez más importante. Nos muestra aquellos pilares sobre los que se construye el mundo contemporáneo. Un gigante con pies de barro en el que el estado-nación se vuelve cada vez más fluido en manos de las grandes corporaciones que controlan el mercado. En el que tienen poco sentido ya ciertos símbolos. Un mundo que podemos modificar con la acción colectiva, observando el plano creado a vista de pájaro. Llegando a la conclusión de que, al fin y al cabo, lo que vemos son tan solo meras líneas que no tienen que marcar las fronteras de nuestra vida.