Miguel Ángel Encuentra. Retrospectiva. 50 anys

El pasado 29 de mayo falleció Miguel Ángel Encuentra (Aliaga, Teruel, 1951 — Barbastro, 2025), uno de los artistas más queridos en el mundo del arte contemporáneo aragonés.

Junto a Pablo Serrano, Salvador Victoria, José Gonzalvo, José Lamiel, Enrique Trullenque y Gonzalo Tena, estaba considerado uno de los referentes de las artes plásticas en Teruel, tal como lo consideró la Diputación Provincial al abordar la edición especial de una carpeta de serigrafías de los componentes de este grupo en 1976.

Artista incansable, persona entrañable, cercana, humilde, siempre embarcada en mil proyectos colectivos, pintor intuitivo, refractario a las modas y ajeno a las corrientes comerciales, se entregó con tesón a lo largo de su vida al difícil empeño de encontrar un lenguaje propio en la pintura. Su búsqueda de nuevos procesos pictóricos está marcada por la estética del despojamiento, por un radical reduccionismo de todos aquellos elementos accesorios de la pintura que le distraían de su objetivo. Una austeridad formal y cromática que fue depurando el campo semántico de las composiciones, ensanchando el marco conceptual de su obra.

Fue, además, un agitador cultural que desarrolló su pasión por el arte en paralelo a una inequívoca y generosa conciencia social de izquierdas. Su obra y su vida se presentan imbricadas en todo su trabajo trasladando a la tela su rebeldía y su crítica del sistema capitalista, pero también su convencimiento de que el arte podía transformar y mejorar el mundo.

En su exposición, *Visiones Yi*, celebrada entre los meses de marzo y abril en la Sala dels Trinitaris de Vilafranca del

Penedés, Encuentra demostró que había alcanzado su objetivo, dejando patente su madurez pictórica basada en el dominio de las técnicas y el lenguaje oriental a través del empleo de la tinta china en rotundas y atractivas composiciones.

La muerte le sorprendió mientras preparaba una exposición retrospectiva de 50 años de práctica artística para el Castell de Benedormiens en Platja d'Aro, Girona. Su mujer, Carmen, sus hijas, Ester y Violeta y el ayuntamiento de la localidad gerundense decidieron seguir adelante con el proyecto, que se ha convertido en el primer homenaje póstumo al pintor turolense. Así, el 14 de junio se inauguraba Miguel Ángel Encuentra. Retrospectiva. 50 anys, con la asistencia de un nutrido grupo de familiares, amigos y artistas procedentes de las tres provincias aragonesas y de la comarca catalana del Penedès.

La muestra se estructura en tres etapas. La primera de ellas abarca 20 años de producción entre 1975 y 1995, recogiendo sus primeros registros informalistas, y algunas obras de sus series Fachadas y Rupturas. La segunda, entre 1995 y 2020, recoge una selección de sus trabajos de las series Realidad pirenaica, Eclipse, Constructivismo/Suprematismo y por último Negro Esperanza. Esta última, desplegada en 2020 en el Museo de Teruel, le valió el Gran Premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

Tras ese colofón se abre la tercera y última etapa, desde 2020 hasta 2025, centrada en dos series: Yi y Del mar. La primera fue la protagonista de las exposiciones que Encuentra desarrolló en la Sala de la UNED de Barbastro en 2022 y en la Sala Trinitaris de Vilafranca del Penedès en 2025. De ella, el crítico de arte Fernando Castro señala el estado de meditación oriental de Encuentra y la "búsqueda zen de sintonía armónica con el mundo y de revelación de una existencia serena". Una serenidad que el pintor extendió a la serie Del mar, para cuya realización se trasladó a la Cala Montgó de L'Escala, próxima

a Platja d'Aro. En ella, Encuentra desplegó sus lienzos sobre la orilla del mar para atrapar la luz del Mediterráneo y el rumor de las olas en contraposición al paisaje interior de Teruel, sumido en la oscuridad y el silencio como resultado de la decadencia de la minería del carbón y el cierre de la central térmica de su Aliaga natal.

El recorrido por las tres plantas del castillo termina con un video en el que el artista nos habla de su proceso de experimentación en busca de nuevas técnicas pictóricas y los principios estéticos y anímicos que lo han alentado.

De todos ellos, Yi constituye, sin duda, el punto álgido de su trayectoria, como a él mismo le gustaba proclamar. El lenguaje definitivo al que llegó, no por una cuestión de azar, sino fruto del trabajo constante y de una rigurosa autoexigencia con los ensayos y los resultados en el taller. "Momento de revelación" o "punto de iluminación perfecta" eran algunos de los términos que empleaba para describirlo, apostillando: "a partir de ahora solo va a existir el negro y la pincelada única, que es lo que decía Hokusai, de llegar a ver y reconocer el mundo simplemente a través de eso". Esa aparente simplicidad no es sino el alambicado resultado de muchos años de búsqueda, trabajo y depuración, a través de procedimientos previos como los *lavados* o los *décapages* de la superficie de las obras.

Encuentra hace suyos el gesto y las técnicas de la caligrafía oriental creando una técnica personal, de la que Manuel Martínez-Forega destaca "la plasticidad de la pictografía china" así como "las indudables y dilatadas posibilidades que el pictograma tiene para expresarse pictóricamente".

Un estado de gracia, resultado de su tesón investigador, que el pintor supo disfrutar y aprovechar, mientras reclamaba más tiempo para desarrollarlo: "Pido tiempo, porque me apremia la vida, y quiero estar perfectamente preparado para poder hacer algunas piezas de este tipo que me parecen que son

fundamentales. He encontrado un camino y una visión conmovedora a la hora de hacer estas últimas obras".

Un camino que el pintor turolense nos invita a recorrer en el Castell de Benedormiens hasta el 27 de julio.

José Guerrero: Expansión

Con motivo del 25 aniversario del Centro Jose Guerrero, la colección permanente, compuesta inicialmente por obras al óleo sobre lienzo, de formatos mediano y grande, y por papeles pertenecientes a las distintas épocas del artista, ahora se amplía con dibujos, monotipos, frescos portátiles, collages y otras técnicas que aportan una completa visión de toda la trayectoria de José Guerrero (Granada 1914 — Barcelona 1991).

De su etapa inicial, los años cuarenta, la colección posee varias telas perteneciente a una figuración renovada por el tratamiento del color y la forma, a las que se le suman ahora nueve acuarelas y dos cuadernos con dibujos, realizados en sus estancias en Bruselas, Amberes y Londres, en los que se aprecia su camino hacia la abstracción, que será definitivo tras su llegada a Nueva York, iniciándose en la práctica del grabado con Stanley William Hayter y el Atelier 17, de este momento podemos ver veintiséis grabados y monolitos que ahora ya forman parte de la colección. A la par estaba trabajando en sus frescos portátiles dentro de sus investigaciones para incorporar la pintura en la arquitectura, expuestos por primera vez en Chicago, en el Arts Club en 1954, uno de esos frescos fue adquirido para la colección Guggenheim. Ahora el Centro José Guerrero cuenta con siete de ellos.

En los años cincuenta se integra plenamente en el expresionismo abstracto americano, aportando en los años

sesenta una visión propia que le confiere su raíz española. Muy importante en este momento es el viaje, junto con su esposa, la periodista Roxana Pollock, por Andalucía, periplo emocional que le lleva a realizar treinta nueve dibujos que han pasado a formar parte del Centro, en los que retoma una cierta figuración. Uno de estos es el embrión de lo que luego será *La brecha de Viznar* (1966), obra emblemática homenaje a Federico García Lorca.

En los años setenta el artista, saliendo del expresionismo abstracto, va en busca de una mayor construcción, claridad y concreción, sus *Fosforescencias*, carteritas de cerillas, y otros objetos de consumo. A los grandes óleos contenidos en la colección, se añaden los collages, más de veinte en distintos papeles, muchos en papel charol, y doce más pequeños en papel milimetrado, acompañados de pequeñas esculturas.

Termina el recorrido con varias obras de los años ochenta a noventa, finalizando con las obras que realizó antes de su fallecimiento, que suponen una síntesis de su pintura hacia el color puro y la luz. Completándose la colección con dos cuadernos y diversidad de dibujos realizados en sus estancias hospitalarias.

Esta magnífica colección, por el número e importancia de las obras poseídas, posibilita con las nuevas adquisiciones un estudio completo de todas las etapas del artista y el conocimiento de su obra y de su labor investigadora. Una completa exposición de un gran pintor que habla de su obra: Mi pintura nace del fuego interior. No sé si es color o memoria, pero arde siempre en dirección a la luz.

Gesto y forma. Luis Fega

Luis Fega (Vegadeo, Asturias, 1952) presenta *Gesto y forma* en la galería Carmen Terreros Andréu. Es un artista con una dilatada y reconocida trayectoria, imprescindible en la abstracción contemporánea, que expone por primera vez en Zaragoza. La exposición reúne 18 pinturas recientes, en su mayoría de 2025, junto con algunas piezas de la década anterior, para permitirnos realizar una síntesis de lo que es su lenguaje plástico.

El título nos indica como es su pintura, se articula entre dos núcleos expresivos, la geometría y el gesto, si bien el gesto gana protagonismo en sus últimas creaciones, predominando frente a los campos de color geométricos de momentos anteriores. El gesto, por lo general en negro, está cargado de energía y emoción, es heredero del expresionismo abstracto americano y del informalismo español.

El color y los grandes y expresivos trazos transmiten a la superficie del cuadro una gran tensión, su obra es profundamente emocional, como explica el artista: Cuando pinto pretendo trasmitir mediante el lenguaje de la pintura una emoción. Lo mejor de una obra surge cuando se logra contactar con algo distinto de lo intelectual.

Fega es un autodidacta convencido de que el arte no se enseña, y de que la obra no se puede explicar, hay que sentirla: La mejor explicación de un pintor es su obra. Lo demás es literatura. Su forma de trabajar, por lo general colocando el lienzo en el suelo, le confiere espontaneidad y le facilita una herramienta necesaria para él, el azar.

En su obra es imprescindible el color, que va distribuyendo en diversidad de capas que aportan profundidad, colores extendidos muchas veces sobre fondos cremas o amarillos, que confieren a la obra gran luminosidad, que hacen que su pintura

sea vibrante e intensa en contraste con el impulso de los grandes brochazos negros.

Luis Fega sigue abordando su pintura como una búsqueda constante de la manera de manifestar su yo íntimo sin contención, pero a la vez conseguirlo con el mínimo de medios posibles: Lo que persigo, fundamentalmente, es con lo mínimo poder expresar lo máximo.

Expresión musical, mímesis y representación de la música en el arte: reflexiones y perspectivas

Se parte de la representación de la música en el arte visual para reflexionar sobre la expresión musical, especialmente la instrumental, a través de la mímesis. De hecho, el estímulo visual a través de imágenes que representan escenas musicales (iconografía musical) puede ser capaz de impulsar un discurso a través de la interpretación musical. La mímesis como fenómeno puede estar presente en la performance musical durante la contemplación de cualquier obra artística, si bien en este caso se propone que la propia imagen visual tenga un contenido musical figurativo (representación de instrumentos musicales, de música escrita, de escenas de interpretación musical, etcétera). Esta cuestión puede abordarse, no sólo desde el estudio de las obras artísticas, su contenido y la interpretación musical, sino también desde la filosofía, la teoría de la imagen y la neurociencia. De esta forma, partiendo de la revisión de los conceptos de iconografía musical y mímesis, se reflexiona sobre la expresión

instrumental como final de un complejo proceso en el que ambos interactúan.

1. La representación de la música en el arte: la iconografía musical

Podemos definir la iconografía musical como aquella disciplina o materia que estudia lasrepresentaciones musicales en las artes visuales (Brown, 1980). Se considera una rama de la historia del arte que se interesa por el análisis e interpretación del contenido musical en las obras, propio a su vez de la disciplina musicológica, que puede revelarnos cierta información en relación a los usos sociales y culturales de la música —los instrumentos musicales, los intérpretes y la práctica interpretativa— entre otras cuestiones. No obstante, el valor de estas aportaciones queda superada por el interés de los programas iconográficos en sí mismos y de los procesos que explican la representación de determinados elementos musicales.

Aunque se ha considerado la concepción iconográfica clásica de Panofsky, paralelamente, a mediados del siglo XX, tal y como recoge Piquer (2013: 5), se comenzó a reivindicar que la obra de arte y su contenido iconográfico no es sólo una manifestación cultural o histórica sino el resultado de la intención del artista y, más allá de esta, de las sucesivas interpretaciones de los estudiosos y receptores (Gombrich, 1994). Asimismo, se consideró que no se podía partir de una obra como paradigma cultural sino observar programas iconográficos más amplios para obtener ciertas conclusiones (Winternitz, 1972).

Como materia, la iconografía musical tiene por tanto una doble filiación —arte y música— que no se basa en una suerte de eclecticismo sino que es el resultado de un campo de especificidad (Baldassarre, 2000; Blazekovic, 2019) que,

cuando tiene una finalidad investigadora, debe basarse en el análisis de las evidencias artísticas y musicológicas (Roubina, 2013). Además, la iconografía musical puede abordarse desde la sociología, la antropología, la etnomusicología, la semiología y la psicología de la música, entre otras disciplinas (Piquer, 2013, pp. 15-16;Blazekovic, 2019, p. 3).

También debe considerarse que la obra de arte que representa un tema musical es una expresión artística cuya visualización e interpretación se produce en el presente, que puede incluir la acción performativa como planteamos en este estudio, y cuya contemplación es un acto que trasciende la cultura descrita en la propia imagen (Baldassare, 2000). De esta manera, la iconografía musical puede superar sus usos tradicionales como reflejo de un contexto histórico, social y cultural determinado para representarse en otro lugar y época, y "hacerse imagen" en el presente.

La música como concepto cultural amplio, no sólo audible sino también visual y performativo, puede desarrollarse dentro de un marco metodológico híbrido (Piquer, 2013: 14), desde el que plantear una reformulación del concepto de mimesis y ciertas acciones relacionadas que contribuyan a mejorar la experiencia interpretativa musical así como visual respecto a la imagen artística con iconografía musical.

2. Pensando la mímesis en el arte y la música

Toda reflexión rigurosa sobre la mímesis exige liberarse de su lectura escolar como mera imitación o copia, en particular cuando se la quiere aplicar a las artes sonoras, cuya naturaleza no representa tanto como presenta o intensifica. Desde sus primeras apariciones en la literatura griega —en Esopo, Tucídides, Jenofonte o Aristófanes— el término μ í μ ησις refería a una actividad que, antes que replicar un objeto, lo

evocaba mediante un gesto, un timbre o un ritmo. Contrariamente a la concepción moderna de mímesis como copia visual, su origen griego fue estrictamente performativo: refería a danzas, cantos y gestos sagrados en contextos rituales, especialmente en el culto dionisíaco. Mímesis no era una duplicación de la realidad visible, sino una encarnación expresiva del pathos interior mediante el cuerpo y la voz. Es por ello por lo que, con las actuales corrientes dentro de la psicología y la filosofía, como la cognición encarnada, aplicable a la experiencia musical (Partida-Valdivia, 2024), se puede retomar esta noción original mimética. Como señala Tatarkiewicz, el término "mímesis", en todo caso siempre posthomérica -pues no aparece en las obras de Homero o Hesíodo— fue aplicado originariamente a la música, no a las artes visuales, y designaba la capacidad del canto y la danza invisibles o afectos evocar fuerzas (Tatarkiewicz, 1976: 301—302). Así, la mímesis musical no nace representación de lo real, sino como expresión intensificada de la interioridad sonora.

De forma sucinta, se pueden distinguir cuatro nociones diferentes de *mímesis* en la antigüedad clásica, desde las cuales se han desarrollado las concepciones actuales. La primera corriente sería la ritualista, asociada a los cultos, la cual entiende la mímesis como expresión del pathos, de la interioridad. Posteriormente surgió la corriente técnica, defendida por Demócrito, donde *mímesis* pasó a ser una imitación de los procesos naturales. La corriente platónica sería la tercera vía, donde mímesis pasó a ser una copia degradada del mundo visible, y la cuarta la aristotélica, donde no era pura imitación más perfecta o imperfecta, sino una reconfiguración ideal de lo posible. De estas cuatro nociones básicas se pasó a una dicotomía que durará bastante tiempo en la historia del arte y de las ideas: la *mímesis* como representación pasiva o como invención activa. Esta tensión es aún más clara en la música: ¿el intérprete imita un texto sonoro fijo o lo re-crea desde su corporeidad? ¿La partitura

es imagen o es matriz de gestos por venir?

En La República, Platón articula su crítica más conocida: la mímesis como producción de una copia degradada, tres veces alejada de la verdad. Esta desvalorización no es meramente estética sino fundamentalmente gnoseológica y política: la mímesis —en particular la poética y musical— excita la parte irascible del alma, fomenta la confusión emocional y debilita la razón (Platón, Rep. X, 595a—605c). No obstante, esta crítica no implica una negación absoluta: Platón exige que la mímesis sea regulada por la idea de bien, es decir, que imite lo inimitable —la forma en sí— desde una fidelidad a su origen eidético (Nancy, 2006).

Aristóteles, por su parte, redime la mímesis como facultad constitutiva del ser humano y como origen de la experiencia estética. En la *Poética*, sostiene que "es natural al hombre imitar, y en esto se distingue de los demás animales: aprende sus primeras lecciones por imitación y siente placer en imitar" (Aristóteles, *Poética*, 1448b). La mímesis no es aquí una réplica empírica, sino una construcción simbólica de lo posible, una racionalización sensible del pathos. En la música -aunque el tratado aristotélico se ocupa más de la tragediaesta concepción encuentra eco en su Política, donde se afirma que la música modela el ethos del oyente al imitar las pasiones del alma mediante armonías y ritmos (Aristóteles, *Política*, 1340a-1341b).

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, la teoría mimética se convirtió en norma artística y poética. Pero dentro de esta hegemonía se multiplicaron voces que pedían una mímesis selectiva, bella, idealizada, incluso metafórica. Así, autores como Varchi, Comanini o Patrizi defendieron que imitar es, en el fondo, inventar: ficcionar. Tatarkiewicz documenta cómo esta mímesis creativa preparó el paso al Romanticismo, donde el artista ya no es un imitador, sino un demiurgo (Tatarkiewicz, 1976: 306–308).

A partir del siglo XVIII —especialmente con Batteux y luego con Burke— se generalizó el concepto: toda obra de arte, incluso la arquitectura o la música, sería imitativa en tanto que se inspira o toma como modelo una estructura natural o ideal (Tatarkiewicz, 1976: 309—311). Ya no podía limitarse a la mímesis visual o mimética en sentido platónico. La música se convierte, así, en una forma de mímesis no figurativa, sino estructural: imita proporciones, relaciones, tensiones, tiempos. Este punto permite pensar las representaciones visuales de la música (pintura, escultura, cine) como dispositivos que no solo evocan lo audible, sino que lo interpretan miméticamente según la sensibilidad de su época: como huella, como código, como experiencia compartida.

Son conocidas las aportaciones del filósofo y musicólogo de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno. Con él, la mímesis se emancipa del paradigma representacional y se torna un gesto expresivo no racionalizado, una resistencia preconceptual al mundo cosificado. Según este filósofo postmarxista, interpretación musical es una forma de mímesis que revela lo oculto de la obra -como una imagen de rayos X que te permite ver más, algo que estaba allí-: "La reproducción verdadera es la imagen por rayos X de la obra. Su tarea consiste en hacer visibles todas las relaciones [...] que yacen ocultas bajo la superficie del sonido perceptible -y ello a través de la articulación, precisamente, de esa manifestación perceptible." (2006: 1). Como se lee, Adorno sostiene que la interpretación auténtica —la verdadera reproducción— no consiste en repetir mecánicamente un texto sonoro, sino e n radiográficamente lo que está oculto bajo su superficie audible. El acto interpretativo es mimético no porque copie el sonido, sino porque desvela, a través del sonido, las relaciones internas que configuran la obra como totalidad estructural (Adorno, 2006). Esta mímesis no representa un objeto, sino que reconfigura un sentido latente, encarnado en la forma. Curiosamente, esta noción no pertenecería solo a la estética o gnoseología, sino a la ontología: no es una

cuestión solo de belleza o conocimiento, sino de acceso a la verdad. Pero una verdad entendida como los antiguos: como $\alpha\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ — $al\acute{e}theia$, como el nombre Alicia en castellano—, es decir, como desvelamiento. La música permitiría la $al\acute{e}theia$, la des-ocultación, haciendo evidente lo que es. Esta noción de verdad no es la frecuente en la actualidad, donde prima más la visión de la correspondencia —muy compatible con el representacionismo— o la de la coherencia —en lógica, principalmente—.

Siguiendo con Adorno, permite aunar varias aportaciones de la *mímesis* antiqua. Distingue tres elementos que interactúan en la notación y la ejecución musical: el mensural, es decir, el componente simbólico y objetivo de la partitura (lo medible, lo gráfico); el neumático, esto es, el residuo gestual de la antigua notación (gestos del cantor o director como índices del fraseo); y el idiomático, a saber, el elemento expresivo incorporado por el intérprete desde su experiencia subjetiva y corporal. Así, la *mímesis* se ubica especialmente en la transición entre estos niveles: la tarea intérprete es transformar el elemento idiomático (corporal, gestual, situado) en neumático (estructura expresiva) mediante el filtro del mensural (notación escrita) (Adorno, 2006: 67). Para Adorno, el músico se asemeja al actor: no traduce un contenido fijo, sino que incorpora una gestualidad que no está del todo escrita, pero que es esencial para la inteligibilidad de la obra. La interpretación es "interpolación de detalles" —pequeñas decisiones expresivas que no alteran la estructura, pero sin las cuales la obra no respira. Esta interpolación es mimética en tanto es una recreación de una intención sonora ideal que el texto apenas sugiere (Adorno, 2006: 2).

Un analista más actual, Cecchi (2017), sugiere que Adorno no logró integrar plenamente la creatividad performativa en su modelo, y propone una relectura que invierta la dirección: no transformar lo idiomático en neumático, sino lo mensural en

idiomático, activando una mímesis situada y encarnada, dado que el componente idiomático —propio del cuerpo del intérprete— es intencional, expresivo y situado (Cecchi, 2017: 133-136).

Esta aportación adorniana propone y presupone una visión donde el cuerpo del intérprete no es secundario. La interpretación musical se asemeja a la del actor: no traduce significados, sino que *incorpora* —de forma gestual y sonora— una figura de la alteridad. La mímesis musical es, en este sentido, una "imitación idiomática" en la que lo subjetivo —el gesto individual— se pone al servicio de una estructura autónoma: la partitura. Una noción similar ha hilado Nancy, un filósofo bastante corporal.

Nancy tensiona el desarrollado concepto de mímesis —imitación, representación, producción figurativa— con el de méthexis: participación, copertenencia, resonancia (Nancy, 2006). Toda imagen es una interferencia irreductible entre mímesis y méthexis: no hay representación sin participación. La mímesis no es mera re-producción, sino que más bien puede pensarse como un acto que solo cobra sentido cuando en él se produce un tocar participativo del fondo. La mímesis que no participa del fondo —de esa inasible alteridad que vibra tras toda forma— degenera en copia, en simulacro —evocando a Deleuze—sin deseo ni tensión. La imagen no reproduce, sino que produce una resonancia, una inscripción tonal que comunica una experiencia en la que el espectador mismo es arrastrado.

3. La expresión musical frente a la imagen musical: perspectivas a través de la mimesis

Para realizar un breve bosquejo inicial de un concepto tan amplio y complejo como el de la expresión musical, debemos citar sus tres principales vertientes: la expresión vocal, el movimiento corporal y la danza, y la expresión instrumental,

esta última, sobre la que nos interesa reflexionar. Respecto a las dos primeras, estas son actividades intrínsecas al ser humano desde tiempos inmemoriales. El canto acoge la totalidad de los elementos musicales como el ritmo, la melodía, la armonía así como las texturas en el canto coral. Además, el uso de la voz humana como expresión musical a través del canto es la vía principal en el desarrollo de la audición interna, permitiendo asimilar las nociones de las cualidades del sonido. En cuanto al movimiento en relación a la música, en este caso, este implica al lenguaje corporal que constituye la principal capacidad de comunicación no verbal del ser humano, con una semántica propia. Este se basa fundamentalmente en movimientos, gestos y acciones, que bien pueden requerir una técnica y planificación previa a través del desarrollo de las capacidades corporales del movimiento en relación a la música, o bien pueden improvisarse.

La corporalidad está también presente en la expresión instrumental, que se puede definir como un proceso mediante el cual se adquieren y perfeccionan las destrezas necesarias para tocar diversos instrumentos musicales, tanto de manera individual como colectiva. Por su parte, el instrumento musical es más que un artefacto sonoro. Como objeto, tiene una memoria impregnada que es capaz de construir formas de identidad y de participar de forma sensual afectiva, espiritual y cognitiva. Además, el instrumento musical es un objeto sonoro que pertenece al contexto performativo que le es propio y, por tanto, actúa como una extensión de su intérprete (Garí, 2024: 19 y 22).

Podemos también apuntar que toda expresión musical, instrumental en este caso, es un fenómeno estructural que conserva características de mimesis, con la que se relaciona dialécticamente. Esta se convierte un impulso encarnado, con implicaciones dinámicas y cognitivas, en contraposición a las concepciones estáticas de la mera representación y semejanza. En este caso, la acción musical oscila entre procesos de

construcción racionalizados internos así como miméticos no racionalizados, de cuya tensión surge la expresión musical (Paddison, 2010: 126).

Respecto a la iconografía musical, más allá de la identificación, descripción y clasificación de las escenas y elementos —instrumentos— musicales representados (equiparable al contenido gráfico, mensurable y fácilmente decodificable de una partitura), esta también incluye el análisis iconológico que se ocupa de la "interpretación" de las imágenes, en tanto que estas cumplen una función simbólica o retórica, especialmente la de determinados tipos iconográficos e instrumentos musicales. Regresando el símil de la partitura musical, el elemento expresivo que el intérprete recupera de esta desde su subjetividad está también presente en la contemplación de la obra artística con iconografía musical, que puede estimular la interpretación a través de una suerte mímesis, considerando la exégesis original del término. La expresión instrumental a través de esta, por tanto, se podría dirigir hacia una mayor verosimilitud conceptual, que no formal, respecto a la representación de la imagen, gracias a la subjetividad creativa del intérprete —alejándose así de la concepción romántica de que la expresión de las emociones se consigue justamente imitándolas- (Neubauer, 1992: 23 y 223). En este sentido, el papel del intérprete, siguiendo "la retórica de la imagen" de Barthes (1971), puede ser el de reconstruir ciertas convenciones conscientes o inconscientes sobre "la música en la imagen" y el acto de "visualizar la música" (Piquer, 2013: 15).

Llegados a este punto, podríamos plantearnos si el uso de la iconografía musical para estimular la interpretación musical podría tratarse de un acto performativo complejo en el que la interpretación musical —adaptando la teoría mimética de Adorno— destapa también lo que permanece oculto en la obra artística en la que se refleja.

Para responder a esta cuestión, podemos considerar diferentes

perspectivas.

La primera aquí mostrada nos sitúa en un contexto habitual: desde hace varias décadas, los museos son espacios en los que en ocasiones se realizan recitales de música y danza en relación a las colecciones allí conservadas, a pesar de ser espacios más relacionados con el silencio yla experiencia contemplativa (Hervás, 2022: 257). Estas prácticas comenzaron a llevarse a cabo en museos de arte contemporáneo y, con el impulso de la reconstrucción de instrumentos musicales utilizando las obras artísticas como fuente, son ya comunes en los museos de arte (de bellas artes, diocesanos, etcétera). En estos casos, encontramos mayoritariamente propuestas en las que se interpretan piezas musicales alusivas a la época o al contenido estético de las obras artísticas, independientemente de que estas tengan iconografía musical o no. A esto se le suma en ocasiones, en el caso de que sí se representen escenas o instrumentos musicales, que se utilicen en la interpretación reconstrucciones de instrumentos basados en la fuente histórico-artística e incluso que se adopten gestos o disposiciones del tema representado, que pueden incluir la propia indumentaria.







Figura 1. Detalle de ángel músico tañendo una vihuela de arco. Tabla central de la Coronación de la Virgen del retablo de la Resurrección (Jaime Serra, 1481-1482), conservada en el Museo de Zaragoza. Imagen: Museo de Zaragoza.

Figura 2. El violagambista Fernando Marín Corbi con la reproducción de la vihuela de arco realizada por el constructor de instrumentos Javier Martínez, junto a la pintura en la que esta se representa. Imagen: Museo de Zaragoza.

Figura 3. Recital didáctico en el Museo de Zaragoza para alumnos del Conservatorio de Música de Zaragoza, organizado por los profesores Fernando Marín Corbi y Carmen M. Zavala Arnal. Imagen: Museo de Zaragoza. En estos contextos, sin menoscabo del interés performativo, musicológico y organológico de estas acciones, su propia planificación nos alejaría de la concepción de mimesis que aquí se aborda, para acercarnos a un modelo más imitativo. A esto debe unirse el papel del receptor o espectador, que está presente en la finalidad del acto. Esto no es óbice para que el intérprete, motu proprio, incorpore elementos subjetivos en relación al contenido semántico de las imágenes para poner en marcha el proceso de mímesis como expresión revelada. De hecho, el propio instrumento musical, el "real" y el representado, tiene capacidad para "mostrar ontológicamente algo a lo que su forma no necesariamente alude o lo hace parcialmente" (Garí, 2024: 171). De esta forma, dentro del proceso mimético, la asimilación del contenido simbólico del instrumento o del tipo iconográfico-musical permite, a través de la música y el propio cuerpo, representar su valor simbólico(la vihuela de arco, antecesor del violín, encarnaba por tradición en el medievo lo apolíneo y los sonidos celestiales, así como su intérprete actuaba como mediador entre el cielo y la tierra —véase la figura 1-).

Partiendo de este último supuesto, otra perspectiva nos permitiría cambiar de espacio y trasladarnos, teniendo en cuenta obras anteriores al periodo del clasicismo, a la ubicación original para la que se realizó la obra de arte (iglesias, monasterios, edificios civiles, etcétera), en el supuesto de que allí se conserve. Conocemos que las pinturas rupestres se realizaban es espacios en los que había resonancia. Aunque ahora las podemos relacionar con el silencio, cuando se producía el eco es como si se escucharan las figuras representadas, que se concibieron con una función mágica y sagrada para representar ritos de danza y sonido (Gómez, 2023: 67). Iqualmente, los claustros de los monasterios románicos, en los que los monjes transitaban, pudieron concebirse como el resonador de una gran "instrumento musical" (Schneider, 2010). También en referencia al arte medieval, el historiador del arte Emile Mâle enfatizó la importancia de que la obra artística se asocie a su lugar de origen para poner "en movimiento todas nuestras capacidades interiores" y, que de esta forma, esta "nos revele alguno de sus secretos" (Mâle, 1969: 4 y 5). Así, el intérprete actuaría como mediador entre la música, el espacio y el contenido de la imagen a través de su acción — mente y cuerpo—.

Una última perspectiva nos acercaría a una interpretación disociada de receptores, en un espacio indeterminado en el que el intérprete se encuentra en soledad —que no aislado, pues la interacción sensomotora implica a un organismo que actúa y siente en el mundo—, frente a frente con la obra artística o la imagen con iconografía musical. El diálogo con esta a través de la interpretación puede comportar la mímesis a través de la encarnación expresiva, también en los supuestos anteriores. De esta forma, a través de la contemplación, la aprehensión y la acción, la expresión musical puede actuar como resonador de una obra visual con iconografía musical.

4. Una reflexión final desde la neurociencia

Finalmente, podríamos considerar las aportaciones de la neurociencia, en particular en relación a las neuronas espejo. Estas células, que se activan tanto cuando realizamos una acción como cuando observamos a otros hacerla, parecen formar parte de un sistema que conecta percepción y ejecución motora (Cerri et al., 2015). Si aplicamos esta idea al ámbito de la iconografía musical, es posible pensar que —además del citado valor simbólico o narrativo— puede también puede despertar en el observador una respuesta encarnada: un eco interno que activa, de forma latente, el gesto musical. En este sentido, la mímesis no sería solo un fenómeno estético, sino también neurobiológico, en la medida en que el cuerpo del espectador reacciona con una predisposición a la acción, como si la imagen provocara un impulso musical. Este tipo de respuesta no se limita al ámbito artístico; también se ha explorado en contextos educativos, donde se ha visto que la combinación entre la teoría de la mente y la capacidad de "espejo" puede facilitar la transmisión de metas y actitudes entre alumnos, de forma casi contagiosa (Eren, 2009).

A partir de este enfoque neurocientífico, la psicología empírica de la música aporta aún más claves para entender cómo lo visual activa procesos internos de resonancia emocional y simulación gestual en el cuerpo del intérprete. Más allá de sus fundamentos filosóficos y estéticos, la mímesis musical puede ser iluminada desde una perspectiva psicológica contemporánea, en particular desde las teorías de la percepción activa, la simulación motora y la empatía encarnada. Concretamente, se ha mostrado que los procesos de escucha y de ejecución musical implican una simulación interna de los gestos sonoros que los originan. Como han propuesto Leman y Maes (2014), esta acción corporizada convierte al cuerpo en el mediador entre la percepción del sonido y la producción del sentido: escuchar música es, en parte, recrear internamente el gesto que la produce.

Este tipo de simulación —también activa en la contemplación de imágenes musicales— conecta con los modelos de empatía empírica en psicología, como el propuesto por Scherer y Zentner (2001), donde el espectador o intérprete no solo responde emocionalmente a lo representado, sino que lo incorpora como experiencia afectiva situada. La mímesis deja así de ser una representación externa y pasa a ser una proyección vivencial en la que lo visual activa esquemas de acción, sensación y emoción. En este sentido, imágenes con iconografía musical pueden inducir un proceso de "resonancia emocional guiada" (Molnar-Szakacs y Overy, 2006), en el que la experiencia musical —aun antes de sonar— se prefigura en el cuerpo del espectador mediante procesos de simulación perceptiva.

De hecho, este enfoque no reduce la mímesis a un fenómeno estético, sino que la resignifica como experiencia multisensorial y afectiva, donde percepción, emoción y movimiento convergen en una forma de cognición encarnada. Así, interpretar música frente a una obra artística no sería sólo un acto performativo o histórico, sino una forma de reactivar, desde la imagen, una subjetividad sonora implícita.

Así, en última instancia, la mímesis no es únicamente una cuestión de imagen, sonido o técnica interpretativa, sino una forma de relación con el mundo; una posibilidad de resonar con lo otro desde el cuerpo, el gesto y la emoción. Cuando el intérprete se coloca frente a una imagen musical, no solo observa, sino que escucha con la mirada, no solo representa, sino que encarna. La iconografía musical se convierte así en umbral, entre lo visible y lo audible, entre el pasado y el presente, entre lo simbólico y lo vivido. En ese espacio de tensión y apertura, la música no se limita a ser ejecutada, sino que se revela como acontecimiento encarnado, donde la mímesis actúa como mediación sensible entre arte, memoria y deseo. Solo así, a través de la experiencia viva del intérprete, la imagen puede volverse sonido y el sonido,

Lugares contiguos a espacios hiperdefinidos especialmente fértiles para la creación artística en danza contemporánea

INTRODUCCIÓN

Trascender a lo funcional de la arquitectura y descubrir a través de pequeños gestos e intuiciones segundas y terceras capas de información (Diego, 2022), comienza a ser más habitual para todo tipo de mirada. Cada vez existen más espectadores emancipados (Rancière, 2010) capaces de entender el diálogo visual a través de los códigos de la danza contemporánea en donde la geometría cubicular de un escenario dialoga con las formas orgánicas del cuerpo. De un tiempo a esta parte, las conexiones entre el espacio arquitectónico y el cuerpo humano ha sido un tema constante en la creación artística contemporánea. En piezas como Café Muller de Pina Bausch, se observa cómo la interacción entre la geometría del espacio y las formas del cuerpo proyectan nuevas narrativas y metafóricos. Esta interacción significados invita reflexionar sobre los espacios hiperdefinidos, aquellos que son consecuencia de una mirada utilitarista. inteligencia estética capaz de considerar las capacidades expresivas de lo formal, siguiendo los principios occidentales sobre función y eficiencia. Esto limita y bloquea lo que el

espacio puede generar en cualquier tipo de planteamiento creativo y empobrece la relación entre el sujeto y el entorno. La dimensión estética o sensorial queda anulada.

En contraste con este planteamiento, las áreas periféricas contiguas que rodean y complementan los "espacios protagonistas", revelan un enorme potencial en el contexto de Café Muller, las dinámicas corporales de los danzantes en fragmentos del espacio menos estructurados, desvelan nuevas experiencias espaciales, mediante interacciones orgánicas no reguladas. Esta reflexión es extensible no solo a la danza, sino también a otras disciplinas tal y como hemos ido reflexionando en otros artículos vinculados a la arquitectura, los objetos cotidianos y el lenguajes plástico expandido (Ursúa Astrain et al., 2025).

Las estructuras arquitectónicas cotidianas y los elementos que la habitan revelan sus características más obvias con respecto a la funcionalidad y a la forma, provocando que el espectador sin un punto de vista creativo ni una educación estética dejen de prestarles una atención consciente. Juan Antonio Ramirez (Málaga 1948-Madrid 2009) lleva al extremo esta reflexión:

"las auras no son visibles para los humanos ordinarios y sólo los videntes pueden percibirlas, con un entrenamiento especial, y en determinadas circunstancias. Esta reflexión se puede aplicar al mito romántico de la creación artística, gracias al cual es posible acceder a lo invisible." (Ramírez, 2009).

La atención no es un proceso pasivo o aleatorio. En lugar de repartir nuestra conciencia de manera uniforme entre todos los estímulos que recibimos, la mente humana tiene la capacidad de focalizarse, concentrando sus recursos cognitivos en aquello que percibe como más significativo o relevante. Este proceso de selección no es meramente un acto de concentración, sino un mecanismo activo que resalta ciertos aspectos del entorno, mientras deja en "sombra" otros. Es a través de este fenómeno

que ciertas experiencias, objetos o detalles cobran una relevancia inusitada para el individuo, influenciando así cómo percibimos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. A través de la atención enfocamos y jerarquizamos el entorno, y, en lugar de permitir que se distribuya equitativamente, concentra en un punto de gran luminosidad y calor. Así la mente, se focaliza en un punto seleccionado que resalta con una brillantez y distinción inusual (Wright, 1998). Aparte de tener encuenta experiencias previas y condiciones innatas de cada espectador en relación con la educación e inteligencia estética, existen factores concretos como la iluminación, la accesibilidad o la funcionalidad, que influyen en nuestra capacidad para enfocar y dirigir nuestra atención hacia aspectos específicos del contexto habitado, condicionando su percepción, su interpretación y como consecuencia nuestra interacción con él. La luz es determinante en el proceso de atención, ya que puede hacer que ciertos objetos o áreas adquieran protagonismo, atrayendo nuestra mirada de manera inmediata. Aquello que recibe luz directa, automáticamente atrae más atención que otras superficies del mismo entorno, cobrando especial relevancia para el observador occidental. Cualquier nivel de dificultad física o perceptiva para desarrollar una acción habitual se puede leer como un obstáculo, influyendo directamente en su jerarquización perceptiva. La accesibilidad no solo se refiere a la capacidad física de acercarnos, sino también a la claridad con la que se presenta un elemento dentro de un espacio delante del espectador. Un objeto o una parte del espacio que sea difícil de alcanzar, implique incomodidad para habitarlo o sea difícil de percibirlo en su totalidad debido a barreras físicas o visuales, será menos probable que capte nuestra atención de manera significativa. Diariamente se presentan posibles recorridos o vías de movimiento para las acciones del propio cuerpo entre objetos, mobiliario y arquitectura, que son accesibles, pero mentalmente incómodos, que se descartan de manera inconsciente. Para un niño la parte de debajo de una mesa de despacho puede resultar un lugar mágico, y para un

adulto se presenta como un espacio poco apetecible para habitarlo de manera directa. Un lugar en el que hay que agacharse, es incómodo y no ofrece a priori ninguna información visual relevante. La función de un objeto o espacio también determina en gran medida nuestra atención. Nuestra relación directa con una mesa está determinada con aquellas partes con las que se tiene contacto directo en su proceso de uso. En este caso sería la parte superior horizontal donde el usuario se apoya para trabajar. La estructura inferior que lo soporta, también cumple con su función, pero tiene un contacto indirecto con el usuario y por lo tanto se le presta menor atención.

Al interpretar la atención como un proceso de selección excluyente se evidencia que hay unas partes del campo visual a las que se les da menor importancia y es precisamente en estos donde encuentran*perspectivas* olvidadas s e especialmente fértiles para la creación contemporánea. Aunque es un concepto poco habitual desde el punto de vista teórico en el contexto del arte contemporáneo, aparece de manera indirecta v con otra intencionalidad en multitud de textos: zona de anestesia, zona espacial discriminada, zona de menor información, forma subordinada, zona exterior al ángulo de convergencia, espacio descuidado, mirada última, espacios sin nombre, lugares ocultos, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura, la dimensión oculta, forma dominada-forma dominante, arquitectónicamente secundario, lugares insospechados, un lugar contiguo a un hiperdefinido, la cara B, la perspectiva reinventada, la perspectiva reencontrada, encuadres imposibles, solitarios e inauditos, la trastienda, la parte de atrás, lo que el público no puede ver, la tramoya del escenario arquitectónico, el lugar perdido e inacabado, espacios sórdidos, la escalera de servicio opaca a la vista del transeúnte, lo que nunca veríamos durante nuestra visita en vacaciones.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este artículo combina un análisis estético, teórico y empírico, proporcionando una nueva perspectiva o terminología espacial sobre cómo los espacios contiguos y la arquitectura escenográfica interactúan con el cuerpo en la danza contemporánea para proyectar poéticas visuales innovadoras que salen fortalecidas. Se emplea una basada metodología en las artes conu n enfoque interdisciplinar. Un análisis de estructuras arquitectónicas y su diálogo con el cuerpo en movimiento basado en la crítica a las interpretaciones domesticadas (K. P. Moxey & Hernández, 2016) fundamentados en la investigación basada en las artes apoyándose principalmente en los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2020), de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Cole & Knowles, 2008).

ANÁLISIS DE CAFÉ MÜLLER



Pina Bausch. Café Müller, 1978.

Pina Bausch nace en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad industrial alemana y desde niña está en contacto con la danza y la música. Está considerada como la figura más destacada de la danza alemana y una de las más importantes de la danza internacional. Fallece a los 68 años cuando desarrollaba su pieza "Como el musguito en la piedra ay, si, si" basada en su última visita a Chile. En 1959 es dirigida por Kart Jooss en Essen. Con 19 años viaja a Nueva York y continúa sus estudios en la Julliard School. Baila en el Metropolitan, en la New City Opera y desde 1973 dirige el ballet que lleva su nombre en la ciudad de Wuppertal donde se convierte en la creadora de lo que se ha denominado como teatro-danza, reviviendo el espíritu de la danza alemana.

Su obra se caracteriza por reinventar el movimiento primigenio de la danza en donde existían pocos movimientos posibles. Mostrar una realidad heterogénea, de manera que sus bailarines pertenecen a todo tipo de razas y sus cuerpos no se corresponden con el ideal de belleza preestablecido. En sus coreografías no hay una estructura narrativa ni una historia lineal y sus obras están compuestas por multitud de acciones escénicas simultáneas. Para ello utiliza las vivencias de sus bailarines que se implican de una manera especial en el proceso de creación.





Pina Bausch. Café Müller, 1978.

En algunas ocasiones se le ha denominado como un estilo collage, ya que sus obras están compuestas por fragmentos pertenecientes a diferentes disciplinas. Sus bailarines suelen actuar sobre superficies que afectan a su propio movimiento, como agua hasta los tobillos, lodo o un mar de claveles de plástico. Construye sus historias junto con los integrantes del ballet conversando y discutiendo, generando un proceso de creación en el que todos/as se implican con sus propios miedos, deseos, complejos y frustraciones. Su trayectoria tiene un carácter nómada, ya que realiza residencias en diferentes capitales del mundo fruto de su curiosidad por las diferentes formas de vida. Los movimientos de sus coreografías están basados en la gestualidad del comportamiento cotidiano.

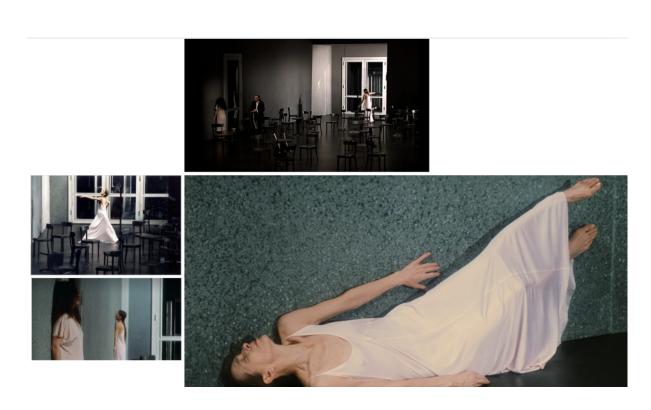






Pina Bausch. Café Müller, 1978.

Café Mülleres una pieza de danza contemporánea dirigida, coreografiada e interpretada por Pina Bausch. Se estrena por primera vez en 1978. La escenografía está compuesta por una puerta giratoria situada al fondo de un escenario repleto de sillas que sirven de obstáculo a los bailarines. Cuando se hace la luz sobre el decorado aparece una mujer al fondo. Es una mujer lánguida, alta y extremadamente delgada. Tiene los brazos rígidos y paralelos al cuerpo. Con los ojos cerrados atraviesa la puerta giratoria y se desliza con movimientos cortos y dudosos hacia el centro. Después de caminar entre las sillas se dirige a una pared lateral blanca y neutra que no posee ningún tipo de atrezzo. Inicialmente el espectador presta atención a unas zonas concretas del escenario debido a la disposición de los elementos escenográficos y a la iluminación. La puerta giratoria y la multitud de sillas situadas en el escenario provocan que el espectador dirija la mirada a estas partes del escenario en concreto. Sin embargo, resulta curioso cómo uno de los momentos de mayor interés en esta pieza de danza expresionista se desarrolla en una pared lateral blanca que ha pasado desapercibida en el primer proceso de percepción visual. Es decir, un espacio olvidado que a posteriori se convierte en una zona de máximo interés.



Pina Bausch. Café Müller, 1978.

Este análisis aborda una zona aparentemente anestesiada y desprovista de información que, sin embargo, juega un papel crucial en uno de los momentos de mayor expresividad. Es evidente que la mirada del espectador se dirige hacia este punto, pues la acción se desarrolla allí, pero el hecho de que se revele al espectador un fragmento del espacio que inicialmente había sido desestimado, potencia la carga poética de ese lugar olvidado y de la propia acción, elevando la expresividad de la danza. El cuerpo de la bailarina establece un diálogo y una interacción con una parte del espacio escenográfico que, en un primer momento, parecía carente de

interés.

CONCLUSIONES

Se generan nuevas vías de reflexión tras analizar los espacios hiperdefinidos y sus áreas contiguas, marginales o periféricas, abriendo nuevos caminos a tener en cuenta en la creación artística contemporánea en general, y en la danza en particular. Al interpretar estas zonas no solo como vacíos descartables, sino como elementos poéticos especialmente fértiles para la creación, se potencia el diálogo entre la arquitectura, el cuerpo.

Existen lugares arquitectónicamente secundarios a los que no se les presta atención inicialmente. Esta actitud es propia de personas que no contemplan desde un punto de vista creativo. Es decir, que no poseen un adiestramiento de la miradapara ir más allá en el proceso perceptivo. Las sensaciones que recibimos carecen de sentido para nosotros en tanto en cuanto no sepamos ordenarlas en una percepción coherente. Por esta razón, el adiestramiento de la mirada acompañado de unas cualidades creativas innatas es fundamentales para descubrir la poética de los lugares olvidados.

Dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían, ya que para un "grafittero" un muro es un soporte convencional mientras que para un bailarín no. Existe una organización jerárquica espacial dentro de la cual la perspectiva olvidada pertenece a los lugares arquitectónicamente secundarios. Es un concepto dinámico y varía dependiendo de las condiciones que rodean al objeto o espacio que se analiza en ese momento: su iluminación, su posición en el espacio, su utilidad. Este planteamiento tiene relación con la cultura oriental y con la idea de buscar lo escondido, lo sugerente, lo que lleva a la imaginación.

Un espacio contiguo a otro hiperdefinido, es un lugar especialmente fértil para la creación contemporánea ya que intervenir en estaszonas anestesiadas provocan un efecto sorpresa en el espectador. La selección espacial realizada por un artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. El observador se siente satisfecho cuando descubre que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que le ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata.

25 Escultores Actuales. Homenaje a Francisco Rallo Lahoz

En 2024 hemos celebrado el centenario del nacimiento del escultor Francisco Rallo Lahoz (1924 Alcañiz, Teruel — 2007 Zaragoza), con una excelente exposición, *Infinita belleza*, comisariada por la historiadora y crítica de arte Desirée Orús, varias mesas redondas en las que se trató de aspectos personales del escultor y las distintas facetas de su obra, así como visitas guiadas. También se celebró una conferencia en el Teatro Principal de Zaragoza, a cargo del hijo del escultor Paco Rallo, el mejor conocedor de la obra del artista. Ahora como colofón, la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, rinde un homenaje al que fue su director durante diez años, de 1981 a 1991, en la sala de exposiciones de la Asociación.

El comisario de la muestra, Paco Rallo, ha reunido una representación de veinticinco escultores aragoneses actuales, unos pertenecientes a la Asociación, otros que lo fueron con anterioridad y algunos invitados por el comisario por diferentes vinculaciones, es el caso de Iñaki Ruiz de Eguino, escultor vasco, muy relacionado con el grupo *Forma*, del que formó parte Paco Rallo, y con los que compartió amistad y taller en Zaragoza.

Hay que destacar una obra pictórica que preside la exposición, en el centro de la Sala, y que emocionó a la esposa del artista. Es de Alejo Anadón García y representa al escultor trabajando en una de sus *venus*.

Los escultores de la muestra son representantes de diversas tendencias escultóricas y trabajan con toda clase de materiales: piedra, escavola, barro, hierro, acero, madera, alambre, cerámica, así como diversidad de objetos reciclados. El comisario ha dejado total libertad a los autores en la elección de la pieza mostrada por cada uno. Los artistas representados, aragoneses, residentes o relacionados con nuestra tierra, pertenecen a diversas generaciones, son por orden alfabético: José Miguel Abril, Pedro Anía, José Antonio Amate, José Luis Ansón, Florencio de Pedro, Simón Domingo Blasco, Jorge Egea, José Miguel Fuertes, Jesús Gazol, Steve Gibson, Miguel Ángel Gil Andaluz, Jesús Guallar, Laura Guarnieri, Alberto Ibáñez, Julio Lancis, Mario Molins, Juan Carlos Laporta, Ángel Orensanz, Alfonso Ortíz Remacha, Débora Quelle, Jorge Robalino, Iñaki Ruiz de Equino, Jesús Sanz, Julio Tapia y Estudio Velásquez-Gómez.

Este homenaje se ha complementado con una conferencia sobre la vida y obra del escultor y una visita guiada a la exposición a cargo de su hijo, el artista visual, Paco Rallo. Se ha clausurado con una actuación musical del violinista Joan Chic y de Juan Carlos Laporta con flauta travesera.

Son merecidos reconocimientos al artista, discípulo de Félix

Burriel Marín, que dedicó toda su vida a la escultura, trató toda clase de temas y materiales. Inmortalizó los leones del puente de piedra o las musas del Teatro Principal y muchas más obras que contemplamos diariamente al pasear por la ciudad. Un escultor de concepción tranquila y meditada, su obra es elegante, llena de equilibrio y delicadeza. Enamorado de su trabajo, satisfecho de haber sido escultor y poder crear, afirmaba He trabajado con intensidad. Soy de los que creen más en el trabajo que en la inspiración.

Ahora no me ves. Asun Valet

Asun Valet, presenta "...ahora no me ves" en la galería Carmen Terreros Andréu. Nacida en Zaragoza, estudió Bellas Artes en las universidades de Sevilla y Barcelona. Ha desarrollado una larga y reconocida carrera plástica, desde su primera exposición individual en 1981. La galerista define a la artista con tres palabras: personal, sincera y singular. Porque Valet ha desplegado su propia trayectoria sin sujeción a modas o tendencias. Hemos podido contemplar 15 obras con las que propone un juego visual e intelectual, basado en la tensión entre presencia y ausencia, entre lo que se nombra pero no se ve y lo que se percibe.

El color ausente está bordado en el lienzo, en hilo de torzal neutro, solo se aprecia el relieve, consiguiendo el efecto de un gofrado sobre tela, sin aportar las características visuales propias del color : tono, saturación, luminosidad. Esta ausencia se convierte en la esencia de la composición, propiciando los gestos y trazos que la integran. Se trata de un juego con el espectador, que automáticamente percibe y sitúa el color que no existe. Celadón es el nombre que reiterativamente aparece bordado en la mayoría de las obras,

un delicado color muy apreciado en oriente y frecuente en porcelanas chinas, en sus distintos matices, desde un agua clarísimo hasta verde grisáceo. Otros colores bordados, ausentes en sus obras son: sulphur yellow, pale pink, black orange o lilac pink. Colores del gusto de la artista, sacrificados en las composiciones para activar la percepción del observador.

Una constante en la obra de Valet, desde hace más de diez años, es el empleo de pigmento de hierro, otro aporte de materialidad al lienzo, un elemento potente con el que experimenta arrancándole distintos matices visuales, desde un gris grafito hasta óxidos, contrastando con los transparentes y etéreos colores propios de la artista. Valet ha creado para cada obra un pequeño muestrario de colores en el qué, junto con los representados en el lienzo, está el color imaginado, ahora sí, presente en el muestrario a modo de prueba de color.

Desde sus inicios Valet ha trabajado con técnicas innovadoras sobre un soporte clásico como es el lienzo, muchas veces rasgado y cosido, ahora delicadamente bordado. En otras ocasiones ha empleado distintos tipos de papel, y siempre combinando trazos enérgicos gestuales con suaves y transparentes colores, apenas sombra de los mismos, armonizando luz y movimiento.

Una expresión sutil y a la vez fuerte, íntima y subjetiva, totalmente informal, que obliga al espectador a concentrarse en la contemplación.

Paraísos, infiernos y otras

fantasías

En el marco de la exposición colectiva Paraísos, infiernos y otras fantasías, las obras de Laura Pallardó y Stavros Kassis emergen como dos corrientes que, desde orillas distantes, confluyen en una misma inquietud: el poder evocador y nostálgico de la imagen. En este espacio compartido del Palacio de Montemuzo, sus universos visuales se entrelazan como fragmentos de un relato común sobre el deseo, la memoria y la mirada. Ambos artistas configuran dos aproximaciones plásticas que, desde una perspectiva crítica y contemporánea, interrogan los mecanismos de producción, circulación y resignificación de la imagen en el contexto actual. A través de estrategias de montaje, desplazamiento y yuxtaposición, ambos artistas abordan la imagen no solo como objeto estético, sino como síntoma cultural, revelando las fricciones entre lo visible y lo ideológico, entre lo representado y lo omitido. Su obra, en diálogo, propone una lectura crítica de los imaginarios contemporáneos y del papel que desempeñan en la configuración de subjetividades, territorios y memorias.

La exposición la componen seis series en las cuales ambos artistas abordan diferentes conceptos basados, según indica la comisaria de la exposición Izaskun Etxebarria, en la *Divina Comedia* de Dante. En la primera sala se presentan, cara a cara, las series *Pólemos* y *Holidays*, de Kassis: la primera deriva de un archivo fotográfico centrado en la guerra, mientras que la segunda analiza el fenómeno del turismo y su iconografía en los años setenta. La inclusión de una pantalla táctil de gran formato resulta especialmente atinada, pues permite contemplar ambas series en alta resolución, por encima de la calidad de algunas reproducciones físicas. Sin embargo, el vinilo de gran escala dispuesto al fondo de la sala desentona con el conjunto y merma la fuerza del formato delicado de las pequeñas fotografías que componen las series. Asimismo, las dos intervenciones de Pallardó que acompañan a

las obras de Kassis carecen de la contextualización necesaria, lo que dificulta su integración en el discurso expositivo. La siguiente sala presenta las series Lugar y No Lugar, de Pallardó, intercaladas con piezas de Kassis. Destaca la obra DANA, en la que la artista descontextualiza objetos cotidianos para evocar acontecimientos previos. La disposición expositiva pone de manifiesto la dificultad de entablar un diálogo fluido entre ambos creadores: la convivencia de dos lenguajes visuales complejos obstaculiza una lectura unívoca y, en ocasiones, impide asignar con certeza la autoría de cada obra. Esta confusión se ve acusada por la ubicación de las cartelas, aunque conviene señalar que su planteamiento resulta especialmente eficaz en la serie No Lugar. Finalmente, la sala última reúne las series País de Bienestán y Photocall Natura de Kassis, quizá las más exquisitas de la muestra debido al carácter íntimo de muchas de sus imágenes y al tratamiento deliberadamente descontextualizado que enlaza perfectamente con la serie anterior Holidays. El origen de estas fotografías y de otros soportes gráficos, como las postales mostradas, adquiere hoy especial relevancia, pues pueden entenderse como antecedentes del selfie contemporáneo. Así, la serie pone de manifiesto la imperiosa necesidad de inmortalizar nuestras vivencias y espacios recorridos, funcionando estas imágenes como testimonio directo de lo experimentado.

La obra de los artistas presentes en la exposición ejemplifica claramente cómo el archivo deja de ser un simple depósito inerte para convertirse en un espacio vivo de diálogo, creación y reflexión etnográfica. Las series expuestas actúan a la vez como estructura y como discurso archivístico, reuniendo materiales encontrados y producidos que oscilan entre lo público y lo privado, lo real y lo virtual. Al transarchivar esas imágenes, la exposición desplaza el archivo de lo estático a lo dinámico, convirtiéndolo en punto de partida para imaginar futuros y activar memorias olvidadas. En este sentido, los artistas asumen el papel de arcontes: seleccionan, ordenan y relacionan fragmentos para construir

narrativas nuevas. Así, la obra de arte basada en el archivo demuestra su potencial constructivo y utópico, transformando el acto de recordar en un gesto creativo que genera nuevas lecturas culturales y políticas.

Paula. Anta. Paisajes de resistencia. Torreón Fortea

Desde el 3 de abril hasta el 8 de junio, se ha podido ver esta muestra en la sala de exposiciones de Torreón Fortea de la capital aragonesa. Y, como en otras ocasiones, ha formado parte del importante ciclo integrado en el contexto de PHotoESPAÑA, con la inestimable colaboración de La Fábrica; eventos que, desde los últimos años, vienen recalando en nuestra ciudad con significativos nombres de la fotografía más reciente, pero también haciendo homenajes a otros autores relevantes de épocas pasadas, como tuvimos la oportunidad de contemplar con la retrospectiva dedicada a Carlos Saura (13 de julio-10 de septiembre de 2023, en el Palacio de la Lonja), que significó el descubrimiento, para muchos, de esta interesante y destacable faceta del cineasta oscense.

Esta ocasión está dedicada a varias series de la fotógrafa madrileña Paula Anta (1977-). Una artista que sabe combinar hábilmente varias disciplinas y prácticas que componen un discurso creativo de hondo calado estético, pero con importantes repercusiones en la esfera de la reflexión crítica. Su propuesta no es otra más de las muchas que se han desplegado a la hora de asociar fotografía y paisaje, en una relación tremendamente fructífera que tuvo su origen desde prácticamente los comienzos de la historia del medio, oscilando desde actitudes muy cercanas al pictorialismo, de

manera que la imagen fotográfica era una traducción casi literal de efectos de resonancias plásticas, donde la obra resultante se recreaba en una especie de paraíso edénico, incontaminado, hasta reelaboraciones más conceptuales, desde el último cuarto del siglo pasado (ya es un lugar común señalar el hito de la exposición New Topographics [octubre de 1975-febrero de 1976]), con inequívocas aspiraciones reflexivas sobre la decisiva intervención del ser humano en el paisaje, de modo que poco a poco se iban filtrando las preocupaciones ecologistas.

Su discurso se enmarcaría en la segunda tendencia, en una propuesta de integración entre el medio natural, que se ofrece al objetivo de la fotógrafa, y la mirada (y acción) de ésta, hasta el punto de que confluyen para decir que "no hay confrontación sino coexistencia", según palabras de la comisaria Ana Berruguete.

Siguiendo un orden cronológico, la primera de las series exhibidas sería Hendu (2014), que en lengua Poulaar, de Mauritania, significa "nube". Se nos ofrece, en efecto, una serie de "nubes" de arena localizadas en los desiertos de este país africano. Un efecto totalmente buscado y provocado por la artista, a partir de una concepción performativa del hecho fotográfico que es característica de ella, y que volveremos a referir para sus siguientes series. El medio natural deja de ser un mero ambiente en el que localizar el encuadre, un ámbito de apropiación, de captación del instante y del motivo, y se convierte en un espacio sobre el que intervenir para completar, o, al menos, ampliar toda una serie de correspondencias significativas o equivalentes, según el afortunado concepto teorizado por Alfred Stieglitz, en una renovada reafirmación subjetiva del acto fotográfico, más allá pretendida (y nunca materializada) objetividad fotográfica. La fotografía se erige, una vez más, en un mensaje connotativo. Demuestra que son muchas las posibles capas interpretativas por encima de lo que se presenta a

simple vista. Es más, en esta serie Paula Anta pretende ocultar, desdibujar los contornos, la entidad del primer plano, de lo definido por el marco, trascender los límites del encuadre, tal y como ella misma ha estudiado teóricamente en su Tesis Doctoral, porque no hay nada definitivo en lo que se muestra y la interpretación del que observa, en íntima conexión con la autora, contribuye a expandir esos supuestos límites: "Todo encuadre responde a una determinada manera de mirar y esto influirá en la relación tanto de los elementos materiales o presentes en la representación, como en aquellos inmateriales o ausentes. A este nivel, los mecanismos en los que se basa el encuadre, que se movilizan a lo largo de todo este proceso, lo hacen para dotar a la imagen de su significación final", según explica la fotógrafa en su trabajo académico. Ese marco no cierra ni concreta la interpretación a una realidad concreta, específica, porque entran en juego factores imprevistos, "al otro lado", que "nos llevarán a otros lugares". La línea marcada del horizonte en estas imágenes parece organizar y dotar a las mismas de una suerte de estabilidad y de estatismo, que contrasta con la condición etérea y azarosa, tremendamente móvil, de la nube de polvo del desierto. Un borrón en el centro mismo de la composición que abre una brecha por la que se cuelan todas las posibles valoraciones sobre lo que hay detrás, algo que resulta mucho más interesante que lo evidente.

La serie Laal (2016) se ambienta en la India, donde la autora cambia los desiertos africanos por los paisajes selváticos y acuosos. El color rojo (que es lo que significa el nombre de la serie, en hindi) impregna las aguas y algunas plantas de este paisaje que quizás nos remite a una concepción más convencional del género, por aquello de hacer presente la magnificencia del medio natural, en la enésima reconsideración del concepto de sublimidad, de vuelta sobre la búsqueda de pureza arcádica en un medio aparentemente virgen, puro e incontaminado, pero no son estas las pretensiones de la artista. De nuevo, la acción de Paula Anta, su intervención en

forma de dejar caer ese pigmento rojo, sagrado en la cultura hindi, modifica el paisaje, lo altera significativamente, como si se tratase de una obra del Land Art, donde lo efímero y pasajero se constituyen en auténticas categorías para la búsqueda expresiva personal. Superposición de colores, combinación de lo natural y de lo artificial, en una interacción delicada y sugestiva. El color rojo, que también es símbolo de vitalidad y energía, según expone la propia autora en la explicación de su trabajo, no debe llevar al fácil símil de la herida sangrante de un paisaje en trance de desaparecer, como aclara ella misma muy convenientemente, sino que es un elemento que se debe identificar con la cultura y el lugar en el que se desarrolla la acción y donde se inmortaliza la toma. Con ello, la autora contrapone, por un lado, lo dinámico y lo efímero (la huella humana del pigmento que tiñe aguas y cubierta vegetal) a lo estático y permanente, la naturaleza, asumiendo que ésta tenga algo de permanente, de lo cual se podría hablar mucho…. He ahí dos conceptos, también a priori antitéticos, que la fotografía ha tratado de vincular con interesantes logros expresivos, como el que nos ocupa. Algo que también podemos considerar para la serie anterior comentada.

En 2018, volvió a África para componer su serie Khamekaye, concretamente, a las costas de Senegal. Unos trabajos en los que el motivo está también definido por la autora, montado y construido: se trata de hitos (lo que significa el nombre de la serie en lengua wolof) formados a partir del apilamiento de ramas de árboles, traídas seguramente por las propias aguas del océano, junto a objetos humanos, desechos de plástico, fragmentos de redes, etc., arrastrados también por el mar. Cada uno de estos elementos, perfectamente encuadrados en el centro de la composición, frente a la inmensidad marina por lo general, simulan ser casi tótems o figuras sagradas o seres fantásticos (inevitable el símil). Los restos del consumo humano quedan apilados en una extraña irregularidad a merced de los fenómenos naturales, del viento de la costa y de las

propias mareas, que, igual que trajeron todos esos materiales, pueden volver a llevárselos. Parece haber una cierta actitud crítica, de denuncia ecologista, por parte de la autora ante el hecho de mostrar estos efectos de la contaminación humana sobre las playas, pero no es el objetivo principal, porque prima la búsqueda estética y formal. Será en otros trabajos posteriores donde se enfatice más esta alusión entre la problemática relación del ser humano con el medio natural. Por ejemplo, en la serie *Aurum* (2019), en la que recurre a mantas térmicas que presentan este color, empleadas en el ámbito sanitario para mantener el calor, y que coloca sobre grietas de frondosos árboles o directamente sobre la superficie del entorno que acoge a estas encinas. Una vez más, hallamos una leve intervención de la artista que modifica sutilmente el paisaje, que vuelve sobre las citadas categorías de lo efímero y de lo dinámico, por el hecho de trabajar con las condiciones cambiantes (la acción del viento, la incidencia de los rayos del sol, etc.) que intervienen directamente en el resultado final de la obra, a lo cual se suma un mensaje de denuncia ya que la manta térmica "trata de arropar al ecosistema herido".

Este objeto, la manta térmica, vuelve a ser determinante en Hoist (2023), serie localizada en las riberas del río Potomac, cerca de Washington D. C. (Estados Unidos). Diferentes árboles caídos envueltos en estas mantas. Si bien es cierto que, más que este fácil recurso simbólico para su interpretación (la utilización de tales mantas para preservar del daño procedente del exterior a la maltrecha naturaleza), es más relevante valorar, una vez más, las nociones de lo efímero y lo cambiante, que son inherentes, en última instancia, a la naturaleza. El trabajo de Paula Anta armoniza lo estático que supone la imagen fotográfica con lo dinámico que se presupone al objeto que dota de individualidad a cada una de las fotografías que componen la serie; dinámico en el sentido de que estas mantas son mecidas por el viento. Esto, claro está, no se percibe en las fotografías, pero sí en la sugerente instalación audiovisual que no solo complementa la serie

estática, sino que amplía y desarrolla plenamente sus significados como ejemplo paradigmático de arte procesual que son estas últimas obras que estamos comentando. Así, la filmación, que tampoco es estática en cuanto a la toma, es decir, que varía el encuadre rompiendo el carácter de plano fijo, nos presenta el movimiento azaroso y libre de la manta térmica, pero a esto hemos de sumar el movimiento ondulado de las aguas fluviales, de las nubes que atraviesan el cielo mostrado, y el sonido de la propia manta que se gira a todas caras, del fluir de las aguas, y de todos los sonidos del paraje natural en que se enclava la acción.

En conclusión, unas series fotográficas más una instalación en las que el ambiente y sus condicionantes naturales son los auténticos protagonistas de unos trabajos presentados con una exquisita sensibilidad, y donde lo estético no opaca ciertas preocupaciones sobre el futuro medioambiental, sobre las repercusiones y consecuencias de nuestra actuación en él. Lo efímero, lo breve, lo pasajero, como vehículo y estrategia para transmitir un concepto expresivo de tremendas posibilidades en un procedimiento que, una vez más, vuelve a demostrarse no está circunscrito a lo delimitado por el encuadre, que queda trascendido, como la propia dicotomía estatismo-dinamismo, que vuelve a quedar relativizada por el buen hacer de una fotógrafa que hace auténtica poesía visual.

Una mirada al diseño del siglo XX en Zaragoza

El pasado 26 de marzo de 2025 se inauguró en la sala de exposiciones del palacio de Sástago de la Diputación

Provincial de Zaragoza la muestra *Historias de la modernidad. Diseño y arte del siglo XX*, que ofrece obras icónicas (principalmente de mobiliario) que forman parte de la colección de la Galería Studiolire, fundada por Teresa Puente y Pedro Reula.

Hasta el 1 de junio podrá verse esta exposición que ha sido organizada por la Diputación Provincial de Zaragoza y comisariada por el arquitecto Pedro Feduchi, nieto del arquitecto, decorador y diseñador Luis M. Feduchi, figura comprometida con el Movimiento Moderno.

Ha sido planteada con una visión integradora y multidisciplinar que persigue reflejar la complejidad de la modernidad. Comienza cronológicamente en los años veinte y llega hasta la década de los setenta de la pasada centuria. Presenta un recorrido guiado por la historia del diseño industrial y del mobiliario, que muestra al mismo tiempo las artes decorativas y las artes plásticas. Se evidencia un diálogo interno entre las piezas y una conexión entre la Bailarina (hacia 1930-1940, en hierro) del escultor turolense Eleuterio Blasco Ferrer, que está ubicada al inicio de la primera sala, y la Cacería (hacia 1925-1930, en hierro repujado) de Juan José García, que se exhibe en la sala que cierra la exposición.

La muestra se articula en torno a varios temas que estuvieron presentes en los asuntos y las controversias estéticas de la época como, en primer lugar, la «Tradición versus la modernidad». Este primer espacio comprende principalmente muebles (butacas, sillas, mesas, etc.) de los años veinte y treinta, deudores de los nuevos materiales encumbrados por la industria y el progreso (tubo de acero cromado, madera curvada, etc.) y producidos por famosas marcas como la austriaca Thonet o la española Rolaco. Junto a estas piezas se presentan otras obras (pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, etc.) que dejan constancia de la dialéctica entre tradición y modernidad que definió esos años, y que se

evidencia, por ejemplo, en *Los Monegros* (1925) de Ramón Martín Durbán y en la cubierta de la *Guía Oficial de Zaragoza, 1928-1929*, de los Hermanos Codín. Además, en vitrinas se exhiben publicaciones periódicas de la época especializadas en arquitectura y diseño como *Cortijos y Rascacielos, A.C.*—revista que dio a conocer los proyectos y obras arquitectónicas del grupo GATEPAC—, *Nuevas Formas* o *D´ací i d´allà*.

Como bien es sabido, la arquitectura moderna irrumpió en Aragón de la mano de Fernando García Mercadal, del cual se muestran fotografías de sus edificios para la colonia Residencia de Madrid en la revista *Viviendas*. Asimismo, en algunas de estas publicaciones se dieron a conocer los proyectos firmados por el arquitecto zaragozano Regino Borobio Ojeda, y en los que también colaboró su hermano José, comprometidos con la modernidad como la vivienda unifamiliar para Pedro Hernández Luna (1931). Se incluyen tres magníficos dibujos de José Borobio fechados en los veinte, que tienen como protagonista a la *Eva moderna*, como es habitual en su producción gráfica de esos años.

A continuación, nos adentramos en el espacio titulado «La Fealdad se vende bien (I, II y III)», que abarca el período correspondiente a los años cincuenta, la denomina «década bisagra», en la que, tras el *impasse* impuesto por el estallido de la Guerra Civil, se recuperó el camino de la renovación. Fue en 1953 cuando Luis M. Feduchi, junto a su hijo y aún estudiante Javier, acometió el Hotel Castellana-Hilton, otro proyecto total y de integración y el diseño de la silla Parábola. En este empeño de modernización no estuvieron solos y, en esta labor, se implicó a la industria. Se promovieron iniciativas como los concursos en lo que distintas participaron Arcadio Blasco, César Manrique y Luis Feito, de los que se presentan obras. En 1957, Luis M. Feduchi, Carlos de Miguel y Javier Carvajal fundaron la Sociedad de Estudios para Diseño Industrial (SEDI), cuyo lema era «la fealdad se

vende mal» y movilizaron a artistas como José María de Labra y José Luis Sánchez para inventar la versión madrileña del nuevo oficio de diseñador. Al mismo tiempo, se hace hincapié en otros capítulos señeros de la arquitectura y del diseño de los cincuenta, como el mobiliario creado por Barba Corsini para los apartamentos de la Pedrera (1955) en Barcelona, o para las viviendas sociales de Vista Alegre por el arquitecto Fernando Ramón Moliner, hijo de María Moliner, así como en la versión mediterránea del diseño de José Antonio Coderch y Federico Correa. Todo esto evidenciaba dos vías para el mueble y la arquitectura modernos: la tradición reformada y la apuesta por la industria. A este respecto, cabría citar la Butaca Barceloneta (1957, madera de haya, ante y loneta) de Federico Correa y Alfonso Milá; y la Butaca 2854 (1959, madera de haya y paño de lana) de Carvajal. Además, y como apoyatura para el discurso perseguido, se ofrece una selección de artículos sobre diseño industrial (Revista Nacional de Arguitectura) e interiores de viviendas (Interiores de Hov).

A continuación, en «Forma y Espacio» se nos conduce hacia la década de los sesenta y a los artistas de vanguardia que abanderaron la insignia del diseño. Los más interesados en el tema del espacio habitable fueron los autores geométricos o analíticos como Equipo 57, Néstor Basterretxea y Andreu Alfaro. Así, de este último citado, se expone la Silla MM2 (fibra de vidrio y varilla de acero cromado) diseñada para Martínez Medina. En este caso, también hay vitrinas con revistas sobre mobiliario y decoración de la época.

Por su parte, la sección titulada «Modular» incide en la integración de las artes y en el uso de la informática para generar nuevas formas. Interesa la experimentación formal, geométrica y sobre modularidad y ordenación del espacio. Esta es una de las máximas que siguen las piezas de los arquitectos Rafael Leoz y de la pareja formada por Josep Maria Fargas y Enric Tous; las lámparas de techo creadas a partir de los ensayos de geometría de Miguel de Oriol y Antonio Carrillo; o

la aplicación de los módulos en las obras de José Luis Gómez Perales. Este último diseñador generaba sus obras como plantillas informáticas que luego seleccionaba, construía, pintaba y ensamblaba. De este modo, en este espacio se advierte una relación sintónica entre la Butaca decanato (1926) de Fargas, la Silla Madrid (1961) de Miguel Fisac y Construcción modular (hacia 1970) de Gómez Perales.

La exposición se cierra con un diálogo entre la manualidad de la creación de autor y la necesaria industrialización de los objetos modernos para su consumo masivo. El siglo XX vivió la desvirtualización de aquellos objetos que sirvieron durante siglos para las actividades cotidianas. Así, un cántaro de barro pasó de servir para almacenar o transportar agua a ser una pieza decorativa. La dicotomía entre artes aplicadas, artesanía y diseño industrial del siglo pasado se aprecia en la producción de lacas de técnica japonesa (con obras exquisitas de Enriqueta Pascual Benigani como Plato con ciervo, 1936), en la forja deudora del Déco (como se constata en Plato de Juan José García), en la cerámica de autor (con obras de Antonio Salvador Orodea, entre otros) o la semiindustrial con brillantes esmaltes. Todas estas piezas resumen muy bien las inquietudes en torno a la creación en el siglo de la modernidad.

Sin duda, *Historias de la modernidad. Diseño y arte del siglo XX* es una buena ocasión para contemplar de una manera diferente la modernidad artística del siglo XX en España.