

Forever young. 10 años del Museo Brandhorst de Munich

En 2009 se inauguraba en Munich el museo Brandhorst, con 700 obras que iban desde los años sesenta hasta el arte de ese momento donadas por Udo Brandhorst, coleccionista particular. La colección está ubicada en un edificio de forma cúbica recubierta de paneles de cerámica multicolor, realizado por Louisa Hutton y Matthias Sauerbruch en la zona de los grandes museos de la ciudad. En mayo de este año ha cumplido 10 años, en este tiempo la colección se ha ampliado a 1200 obras. Para celebrar esta década realiza una exposición de 250 obras, algunas expuestas por primera vez, pertenecientes a 44 artistas, abarcando desde los años sesenta hasta la actualidad.

Patrizia Dander, curator del Brandhorst, explica como se plantearon esta exposición, el objetivo no era mostrar las obras más importantes de la colección, sino crear puntos de referencia al presente, a la producción de arte actual, y sobre todo la faceta social, abordando cuestiones como las políticas de feminismo e identidad, el papel de las subculturas, y sobre todo la digitalización. La muestra se divide en tres áreas independientes que a la vez pueden relacionarse entre si. La primera se dedica al Pop Art, enfocada principalmente a su dimensión política y sociocrítica, mostrando la serie *Ladies and Gentlemen* de Warhol y relacionándolo con los retratos de Wolfgang Tillmans. Siguiendo con Basquiat y sus *graffiti*, Haring y otros artistas que han roto barreras entre distintas disciplinas.

El segundo tema trata de la subjetividad en el presente y cómo el capitalismo tardío da forma a las identidades, reflejan una sociedad en decadencia, así *Deep Social Space* de Cady Noland muestra elementos de una barbacoa americana, una parrilla, latas de cerveza aplastadas, una bandera, mantas y monturas

que reflejan el mundo rural y unas esposas, todo inquietantemente ordenado. Mike Kelley, con sus compactos y coloristas móviles que aglutinan muñecos, atacalos convencionalismos, religión, sexualidad y en especial la educación y la disciplina. Y entre otros Damien Hirst, con su espectacular estante-espejo-expositor con píldoras meticulosamente colocadas, denuncia la creciente patologización de la sociedad.

La tercera parte muestra como el arte se renueva constantemente mediante la digitalización, las nuevas tecnologías, el papel de la pintura en la era de la información, como reacciona la pintura ante las reproducciones de imágenes en los medios y las infinitas posibilidades de lo digital. Vemos a Sigmar Polke con sus irónicas obras sobre la manipulación de los medios de comunicación, o Kerstin Brätsch con sus grandes formatos, que combinan distintos medios y aplica las pinceladas de forma que semejan trabajos con photoshop.

Con independencia de estos tres grandes temas, hay un protagonista absoluto, se trata de Twombly, del que se muestra en el museo permanentemente el ciclo *Lepanto* realizado para la bienal de Venecia del 2001 e inspirado en los grandes maestros del Prado que celebraban la victoria en la batalla naval contra el avance del imperio otomano. Derroche de colores y escurriduras en rojo, amarillo, naranja o violeta sobre fondos azules verdosos clarísimos y blancos. *Rosensaal* presentado en su forma original tal como lo ideó el artista, y *Camino Real*, de 2011, su última serie de trabajos antes de morir, remolinos en naranja, rojo y amarillo sobre fondo verde muy claro, brochazos en los que pese a la viveza de los colores y la expresividad de las pinceladas podemos intuir ya el deterioro físico del pintor.

Esta impresionante exposición se inauguró en mayo de 2019 y se va a poder visitar hasta abril de 2020.

Self-Evidence. Fotografías de Woodman, Arbus y Mapplethorpe.

Entre los muchos alicientes que posee la ciudad de Edimburgo se encuentran los maravillosos museos y sus magníficas colecciones que albergan obras maestras de grandes artistas mundiales de todas épocas.

Dentro de ellos se encuentra la Scottish National Portrait Gallery, que cuenta con un interesante programa llamado "Artist Rooms", una colección de más de 1600 obras de arte moderno y contemporáneo pertenecientes a 42 artistas internacionales que se ofrece, desde 2008 de manera itinerante a lo largo del Reino Unido en colaboración con la Tate, las Galerías Nacionales de Escocia y la Ferens Art Gallery.

En esta ocasión, la muestra exhibe obras de tres grandes fotógrafos estadounidenses: Francesca Woodman, Diane Arbus y Robert Mapplethorpe. Con el foco puesto en la búsqueda de la identidad propia, la exposición explora las conexiones entre estos tres artistas cuyas obras fueron revolucionarias, innovadoras y, a veces, controvertidas. Los tres tuvieron bastantes cosas en común: llegaron a la madurez artística en los 70, principalmente trabajaron en Nueva York o alrededores. Los tres tuvieron una prematura muerte trágica: Woodman y Arbus se suicidaron y Mapplethorpe murió por los efectos de la enfermedad del SIDA. Los tres exploraron a través de la cámara la representación de la propia personalidad mediante su propia multiplicidad, jugando con el auto-escrutinio o el escrutinio de los otros, ocultando evidencias y descubriendo ausencias.

La exposición comienza con la sección dedicada a Francesca

Woodman, de la que se muestran fotografías de las series realizadas en Rhode Island y en Roma. Nacida en Denver, Colorado, en 1958, empezó a interesarse por la fotografía con 13 años, dejando una sustancial obra fotográfica cuando se suicidó a los 22. Francesca Woodman, interesada en el Surrealismo y en el Simbolismo, explora los temas del género y del yo, representando el cuerpo en relación con el espacio que le rodea.

A menudo es ella misma el objeto de sus fotografías, aunque no a la manera ortodoxa de los autorretratos, ya que a veces se esconde o su imagen se desvanece en su propio movimiento debido a las largas exposiciones, como en su famosa *Space, Providence, Rhode Island*. Mediante esta fotografía, Woodman explora diferentes formas de ocultarse, lo que nos recuerda que toda fotografía es una distorsión de la realidad. No se trata pues de autorretratos a la manera convencional, sino que explora las posibilidades de representación en lugar de revelar la identidad del autor.

Estas posibilidades las amplifica Woodman mediante el empleo del espejo en sus fotografías. Lejos de ser un instrumento que ayuda al artista en el proceso del autorretrato, como históricamente hicieron los pintores, el uso del espejo por Woodman nos ofrece una apariencia del modelo como si la viera otra persona, cuestionando así el yo que captura la cámara.

La siguiente sala ofrece fotografías de otra de las grandes e influyentes artistas de la fotografía del siglo XX, Diane Arbus. Nacida en Nueva York en 1923, se dedicaba a la fotografía de moda -colaboraba con revistas como *Glamour* o *Vogue*— antes de comenzar su carrera artística en los últimos años 50. Trabajó en numerosas localizaciones alrededor de Nueva York, usando como era habitual en la tradición americana de la “street photography”, una cámara de 35mm. En los 60 empezó a usar una cámara de medio formato y desarrolló su peculiar retrato frontal de formato cuadrado. A menudo colocando a sus modelos en el centro de la imagen,

intensificando la interacción entre retratado y fotógrafa, retrató a gente procedente de cualquier estrato social, aunque es sobre todo conocida por sus poderosas imágenes de las personas que están en los límites o fuera de los márgenes de la sociedad -transexuales, nudistas, discapacitados mentales, gigantes, enanos, etc. Su fotografía se caracteriza por un estilo valiente y directo, honesto, que fue seguido por muchos fotógrafos y artistas contemporáneos, por su franqueza en el retrato y su habilidad para encontrar lo familiar en lo extraño, y descubrir lo inusual en lo cotidiano. Se suicidó en 1971.

En la exposición se muestran diez de sus fotografías, ninguna de ellas autorretrato, que ofrecen la mirada con la que la artista ve y retrata a sus modelos, o cómo ella percibe a los demás, al otro. Estas fotografías pertenecen al porfolio titulado *A Box of Ten Photographs* (1969-1971), elaborado por la propia Diane Arbus y, así, se puede contemplar como una muestra de su expresión creativa y cómo deseaba ser vista como fotógrafa.

La visita finaliza con la sección dedicada a Robert Mapplethorpe, con fotografías realizadas justo antes y después de que se le diagnosticara la enfermedad del SIDA y que son las únicas de la exposición que pueden considerarse autorretratos en el sentido convencional.

Mapplethorpe llevó los límites de la fotografía un poco más allá, tanto por la temática como por su técnica, un sensible tratamiento de temas controvertidos en un formato grande, a gran escala, en un cuidadísimo blanco y negro. Su obra trata un abanico de temas, incluyendo retratos de personalidades, desnudos masculinos y femeninos, autorretratos y bodegones de flores. Su obra más controvertida documenta el ambiente del sadomasoquismo underground de finales de los 60 y principios de los 70 en Nueva York.

En la exposición, los autorretratos de Mapplethorpe están

ordenados cronológicamente y en ellos se observan los cambios que genera el paso del tiempo. Aunque en un principio los autorretratos parezcan ser bastante directos y fáciles de interpretar, al contrario que los de las dos anteriores fotografías, lo cierto es que la genialidad de Mapplethorpe nos permite disfrutar de las posibilidades de la fotografía en relación a la representación de la identidad propia o ajena. Dos autorretratos de los 80 muestran diferentes aspectos de su identidad sexual: la masculinidad ataviada de cuero portando un cigarro en la boca, y la vulnerabilidad que muestra el joven Mapplethorpe con el torso desnudo, con los labios y los ojos pintados. Pero sin duda, el autorretrato que más fascina al espectador es el último que realizó poco antes de morir en 1988, en el que aparece sentado con un bastón con la efigie de una calavera, un autorretrato en el que la imagen exterior del retratado refleja un estado interior que anticipa el fin cercano.

La exposición se cierra con una invitación a los jóvenes fotógrafos y estudiantes a considerar las imágenes vistas en esta muestra en relación con el estado actual de la identidad personal en la era del selfie y de las redes sociales.

Guerrero/Vicente

Siempre que he visitado el centro José Guerrero de Granada, ha supuesto una decepción poder contemplar solamente tres o a lo sumo cuatro obras del autor, situadas en la pequeña sala de la última planta, tres paredes y un gran ventanal desde donde se ve la preciosa crestería de la Capilla Real, decepción no por la calidad de la obra expuesta sino por la cantidad. Ahora, se puede disfrutar hasta el 12 de enero de una estupenda exposición que llena las tres principales plantas del centro

con cuadros de José Guerrero (1914 Granada) y Esteban Vicente (1903 Turégano, Segovia), los dos artistas españoles que representan el expresionismo abstracto americano.

La exposición plantea los paralelismos existentes entre ambos, ya que a pesar de sus muchos puntos comunes, nunca ha habido un encuentro entre ellos, y sus trayectorias nunca se han tocado, siempre han sido paralelas. Coinciden en su formación, los dos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, si bien en diferentes momentos. Tras su formación viajan a París, sienten interés por Matisse, el cubismo y la escuela de París, pero no se inclinan por estas corrientes. Guerrero viaja a Roma, Londres y Suiza y realiza algunas obras de tendencia fauvista. Uno y otro contraen matrimonio con norteamericanas y se establecen en Estados Unidos, allí se relacionan con artistas de la primera generación del expresionismo abstracto, tendencia en la que se van a mantener y a la que aportan la clave hispana y la impronta europea.

A pesar de todas estas coincidencias: residencia en Nueva York, amigos comunes, relaciones con De Kooning, Rothko, Kline, Motherwell, Guston, Newman..., y mismos marchantes, no se relacionan entre ellos, no se apoyaron ni fueron amigos. Es por lo que esta exposición quiere hacer un estudio comparativo y de puesta en común de los dos artistas cuyas obras están muy relacionadas, hasta el punto de que en ocasiones, y según el momento, hay que meditar si un trabajo corresponde a uno u a otro.

La muestra se compone de unas sesenta obras, que se dividen en tres etapas, la primera son los inicios de los dos artistas, paisajes rurales y urbanos de tendencia a la abstracción en los que podemos ver en Guerrero muy marcadas y delimitadas las formas, con gamas más fuertes. Mientras que en Vicente los colores son más suaves y los límites más sutiles.

La segunda parte muestra obras de los años cincuenta, plenamente inmersos en la abstracción, totalmente gestuales,

pero seguimos viendo un gesto menos abrupto y de coloración más tenue, con campos de color que se agrupan y en ocasiones se superponen en Vicente frente a los campos de grandes brochazos muy marcados que en ocasiones no llegan a juntarse y se delimitan con el fondo de la tela sin pintura. En estos años es muy importante en los dos la obra sobre papel, en Vicente el *collage* y en Guerrero el grabado.

En la tercera etapa podemos hablar de su madurez artística, por supuesto en su obra es importantísimo el color, que en Vicente es la forma de conseguir la luz, los campos de color vibran, su dificultad consiste en conseguir pasar de uno a otro de forma delicada sin grandes rupturas, lo que consigue utilizando aerógrafo. En este momento es donde más divergencia vamos a encontrar en sus paralelismos, ya que Guerrero siente la necesidad de que la pintura sea fuerte y luminosa, que los campos de color estén bien marcados y delimitados, dando mucha importancia al espacio entre colores, transparencias y veladuras.

Es la primera vez que se pone en relación la obra de estos dos importantes exponentes españoles del expresionismo abstracto que desarrollan su actividad artística en Estados Unidos y que tienen muchos aspectos comunes en su origen, vida personal y artística. El primer estudio de esta relación está hecho por Inés Vallejo, cuya tesis doctoral *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York*, fue presentada en 2010.

Es esta una exposición itinerante que se ha mostrado en el Museo Esteban Vicente de Segovia, en el Museo de Bellas Artes de Oviedo y finalmente la podemos ver en el Centro José Guerrero de Granada hasta el próximo 12 de enero.

¿Van a creermé alguna vez?

Lars von Trier despojó la ciudad de *Dogville* (2003) de una escenografía fílmica clásica, situándola en un espacio vacío, marcadamente teatral, en el que las casas venían delimitadas por líneas en el suelo, apenas vestidas con uno o dos elementos de mobiliario. La desnudez ambiental focalizaba la atención en el drama vivido por una mujer, Grace Mulligan (Nicole Kidman), que busca refugio en una comunidad que termina por esclavizarla y someterla a constantes abusos físicos, psíquicos y sexuales.

Jauría, obra teatral escrita por Jordi Casanovas, es una ficción dramática construida íntegramente a partir de algunos fragmentos de las declaraciones que tanto denunciante como acusados realizaron durante el conocido como juicio de “La Manada”. Ante un texto extraído de la realidad los espectadores difícilmente pueden escapar del rol de jueces. Cabe condenar a los agresores pero también cuestionar a la víctima.

And still they don't believe me?

How can they hear me say those words

Still they don't believe me?

And if they don't believe me now

Will they ever believe me?

And if they don't believe me now

Will they ever, they ever, believe me?

A través de los versos de la canción *The Boy With the Thorn in His Side* de The Smiths, Sara Quintero llama la atención sobre ese segundo martirio al que es sometida la víctima. Entre las cenizas, su primera exposición individual en La Casa Amarilla,

está dedicada íntegramente a la violencia ejercida contra las mujeres y el modo en que participamos, activa o pasivamente, de ella. “El violador eres tú”, entonan mujeres de todo el mundo a través del himno creado por el colectivo chileno Lastesis. “El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer y nuestro castigo es la violencia que no ves”, continúan.

Tampoco es visible la violencia contenida en muchas de las imágenes elaboradas por Sara Quintero. La artista sigue el proceso inverso al realizado por Von Trier en su película. Vacía de figuras las escenas pintadas por artistas bajomedievales y renacentistas como Bernardo Daddi, Jean Fouquet, Fra Angelico o Domenico Veneziano para dejarnos únicamente con los escenarios. Quedan como testimonio del martirio de las santas cristianas que fueron violadas, torturadas y finalmente asesinadas por desafiar la autoridad romana, aunque lo hicieran por defender una fe fundamentada en un mismo sistema patriarcal. Eliminada toda acción, las pinturas de Quintero, adquieren una densidad visual propia de la pintura metafísica, sin siquiera detenerse en los instrumentos del martirio. Apenas quedan muros, llamas y cenizas.

También la mitología clásica es prolija en narraciones referidas a la violencia ejercida contra las mujeres. Cassandra, poseedora del don de la videncia, fue condenada por Apolo a no ser nunca creída y violada por Áyax durante el saqueo de Troya. Quintero la representa a través de un fotograma de *Las dos tormentas* (Griffith, 1920) en el que Lilian Gish yace sobre un bloque de hielo en mitad de un lago. Como esta, diferentes creadoras que pasaron durante algún momento de su vida por psiquiátricos —Ángeles Santos, Zelda Fitzgerald, Niki de Saint Phalle y Charlotte Perkins Gilman—, emergen entre las aguas dibujadas con una absorbente precisión por Quintero.

En el díptico *Fraude y Malicia*, el cuerpo asexuado del bello Troilo cuelga bocabajo. A su lado, un saco de boxeo acompañado

por la figura de un mono, símbolo de la incontinencia sexual que llevó a Aquiles a mutilarlo y asesinarlo dentro del templo de Apolo. “El violador eres tú”.

El talento siempre destaca

En *Cómics Made in Spain* (Dolmen, 2006), Koldo Azpitarte conversa con autores como Pacheco, Salvador Larroca o Carlos Ezquerra. Repasa pormenorizadamente las trayectorias de algunos de los historietistas más representativos del trabajo para el extenso mercado anglófono. Entre ellos, Ezquerra resalta como el creador del personaje del Juez Dredd, junto al guionista John Wagner. De origen aragonés, el dibujante fue homenajeado en el Salón del Cómic de Zaragoza en 2018 y también en el inicio de la muestra *Boom! El cómic aragonés en el mercado americano*. En el libro de Azpitarte (p. 58), Wagner elogiaba a su compañero. Establecía que este era un verdadero “visualizador”, un “director de la película”, del cómic que ambos construían. Controlaba perfectamente “los actores y el fluir de la historia. Además se encarga del maquillaje, vestidos y escenarios. Probablemente es incluso el dueño del bar en el que se reúne el personal de la producción”. Su control creativo hacía que fuera “el mejor”.

La exposición supone un ejercicio similar al de *Cómics Made in Spain*. Plantea también un diálogo con la obra de los diferentes autores. Sergio Muro reúne a siete firmas nacidas o especialmente vinculadas con Aragón, que trabajan para las principales editoriales norteamericanas. Lo hace de una forma visual y didáctica, dividiendo la exposición por bloques que corresponden a cada historietista. Desde el manejo del color de Marta Martínez hasta la construcción de personajes de David López, el recorrido constituye un placer para el aficionado y

un descubrimiento para los lectores alejados de la historieta estadounidense. Finaliza con una referencia al Salón del Cómic de Zaragoza (cita anual con cada vez más calado a nivel nacional), un punto de lectura y un breve documental.

La confluencia de tantos autores aragoneses ligados a la producción norteamericana va más allá de la casualidad: demuestra el talento creciente que existe en esta tierra. Los eventos sobre cómic como el Salón se encuentran perfectamente consolidados, la entrada de las viñetas en el ámbito docente se empieza a construir y dedicarse a la historieta ya no constituye una rareza. Internet permite trabajar a distancia y poder controlar un icono pop tan fuerte como el que proporcionan los metahumanos. En el clásico reciente que supone ya la obra *Supergods* (editada en español por Turner, en 2012) el guionista escocés Grant Morrison habla de la mitología que existe detrás de la luz de Superman, la actitud de Batman o las aventuras de Los 4 Fantásticos. Para el autor, al fin y al cabo, “vivimos en las historias que nos contamos. En una cultura laica, científica, racional y falta de un liderazgo espiritual convincente, las historietas de superhéroes hablan alto y claro a nuestros mayores miedos, a nuestros anhelos más profundos y a nuestras más altas aspiraciones” (p. 18). En un momento en el que las películas basadas en licencias de Marvel y DC copan muchas semanas la cartelera, el cómic producido en norteamérica extiende sus arquetipos de origen mitológico de forma imparable. Wonder Woman o Thanos, todo un dios de la muerte reactualizado, constituyen ejemplos palpables. Los autores aragoneses forman parte también de este fenómeno. Más allá de la cara visible de los superhéroes, colaboran en multitud de proyectos que demuestran la pujanza de la industria del otro lado del Atlántico. Queda mucho por hacer para seguir fortaleciendo a la historieta en España, pero lo que está claro es que el talento producido en casa es apreciado fuera y que se constituye como algo universal.

Canto da Maia regresa a su isla natal

El Museo Carlos Machado, ubicado en Ponta Delgada, la capital de la isla azoriana de São Miguel, ha consolidado su oferta cultural gracias a esta exposición de larga duración sobre Ernesto Canto da Maia (Ponta Delgada, 1890-1981), uno de los escultores portugueses más célebres del siglo XX.

La vida de Ernesto do Canto Faria e Maia transcurrió entre su isla natal, Madrid, Lisboa y París. En esta última fue donde se formó en el contexto de modernidad que hizo de él el gran renovador de la escultura portuguesa de la primera mitad del siglo XX. Su obra podría explicarse en torno a dos polos: el vanguardismo europeo –del que fue partícipe a través de las formas del primitivismo y del Art Decó, trabajando en París con Antonin Mercié o Antoine Bourdelle y en Madrid con Julio Antonio– y las referencias a su lugar de origen, un territorio de fuerte personalidad en el que la naturaleza es la vez exuberante y destructora. Esta idea oposición entre la vida y la muerte es algo que caracterizó a sus creaciones, realizadas sobre todo en terracota y madera.

La exposición muestra los vínculos de Canto da Maia con São Miguel desde su infancia. Pueden verse imágenes de la familia del artista, miembros de la élite intelectual micaelense de finales del siglo XIX. La fulgurante carrera del escultor se debió en parte a ese origen privilegiado y cosmopolita que le permitió salir de Ponta Delgada para recorrer Europa. A finales de 1914, con el estallido de la Gran Guerra, abandonó París y regresó a su ciudad natal, estableciendo su estudio en una habitación abandonada en la casa de su abuela, en la calle actualmente llamada Ernesto do Canto, junto al puerto. Esta

estancia, tal y como señala la exposición, fue fundamental para que su escultura adquiriese una personalidad propia, dotando a sus obras de una especial expresividad. Se exponen imágenes de ese primer estudio del artista, visitado por creadores azorianos como el pintor Duarte Maia o el poeta Armando Côrtes-Rodrigues.

La exposición señala cómo cénit de su producción la obra *Adán y Eva* o *Primavera*, una pieza realizada en terracota policromada a tamaño natural, en la que el artista muestra a estos personajes bíblicos prácticamente desnudos, con unas formas de reminiscencias primitivistas y a la vez con la estilización del Art Decó. A esta escultura se le dedica la sala central de la exposición, concentrando la atención del visitante gracias al empleo de una iluminación cenital que deja en la penumbra el resto de la estancia.

Tras esa sala, los comisarios han dedicado el tercer espacio de la muestra a temas variados dentro de la obra de Canto da Maia: Eros, Tanatos, Canto y el baile, el retrato o los encargos oficiales. Gracias a esta sala se comprende fácilmente la versatilidad del artista, capaz de mantener una estética oficial al gusto de los encargos institucionales y una producción más personal, en la que el tema de la danza cobró una presencia destacada. Sobresalen los bajorrelieves en los que nos muestra a figuras danzantes de inspiración griega, instrumentos en mano, acompañadas de esquemáticos fondos vegetales. Es el caso del relieve titulado *La danza y la música*, fechado en 1926, ejecutado para el cabaret Bristol Club de Lisboa, uno de los clubes míticos en la capital lusa en los años 20, que vivió una importante renovación en la que participaron artistas como Almada Negreiros, Jorge Barradas o el propio Canto da Maia. Estas decoraciones fueron absolutamente rompedoras para Lisboa en aquella época, mostrando las novedades del Art Decó y de la pintura realista de Lino António. Los relieves de Canto da Maia decoraban magníficamente este club dedicado al juego y al consumo de

alcohol al ritmo de jazz y charlestón.

También los asuntos religiosos fueron abordados por el artista, como se aprecia en *Éxtasis o Virgen loca*, una obra que deriva de un diseño finalmente presentado a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, muestra en la que triunfó la estética del Art Decó. En ella manifiesta una religiosidad distinta, en la que la noción de éxtasis aparece en la frontera entre el misticismo y la locura, explorando vías ya anticipadas por los prerrafaelitas o los simbolistas a finales del siglo XIX.

Otro aspecto interesante en la muestra es la ingente labor de documentación llevada a cabo por sus organizadores. El equipo formado por la comisaria, Silvia Massa, y los documentalistas Maria João Silveira y Tiago Vieira Andrade, ha rescatado abundantes imágenes del artista y su círculo de amigos y familiares, además de objetos personales como cuadernos, cartas, postales, hasta el detalle fetichista del vestido con el que fue bautizado en la iglesia de São Pedro en Ponta Delgada en 1890.

He echado en falta un último bloque temático en el que se explicase el final de Canto da Maia, sus últimos trabajos y su vida en la isla de São Miguel. Quizás en su última etapa ya no fue un artista vanguardista, pero no por ello se debe privar al visitante de esa parte del relato.

XI Premio de Expresión Plástica

En las sala de exposiciones “Francisco de Goya” de la UNED de Barbastro (Huesca) -desde el 19 de diciembre del año que

finaliza, hasta el 2 de febrero de 2020- el público barbastrense puede contemplar un total de veinticinco obras seleccionadas tras las deliberaciones del jurado convocado al efecto, de entre las más de ochenta presentadas a la undécima convocatoria del Premio de Expresión Plástica de la UNED de Barbastro.

En la sala, la selección -con un acertado montaje debido a su responsable, Clara Abós- comparece como un conjunto atractivo y armónico, a pesar de la notable diversidad de los planteamientos estéticos y plásticos de las obras presentadas. En una escala que incorpora desde el más rabioso colorido, hasta la potencia expresiva de los blancos y negros, podemos ver mucha pintura o técnicas mixtas derivadas o asimilables a ella, lo cual supone otra patente demostración del renovado vigor y vigencia que esta disciplina mantiene entre los creadores actuales. Además, fotografía e infografía, algo de escultura “pura” y hasta una obra de videocreación...En la diversa nómina de artistas presentes, es reseñable la coexistencia de artistas jóvenes -algunos excelentes- con otros profesionales de largo recorrido que poseen un apreciable peso específico en nuestro ámbito aragonés: así la propia ganadora del primer premio, Asun Valet (Zaragoza 1958) o Ignacio Fortún (Zaragoza, 1959) que vio recientemente reconocida su trayectoria con una importante muestra retrospectiva en la Lonja zaragozana (*“Ignacio Fortún, mirada y relato”*, 2017). Este último presenta uno de sus paisajes sobre soporte de zinc de extraordinaria y mágica luminosidad. De la localidad patrocinadora del premio proceden dos de los artistas seleccionados en esta ocasión, Fernando Estallo (Barbastro, 1952) y María Maza (Barbastro, 1980), ambos inmersos en formulaciones plásticas muy diferentes: la abstracción de Estallo en forma de díptico vibrante y jugoso de carnosa sustancialidad y la particular visión de Maza fascinada por el desvelamiento pictórico de su propio entorno natural.

La “búsqueda de un estado de ligereza” es el objetivo que orienta la última producción de la artista merecedora del primer premio, Asun Valet (Zaragoza, 1958) En su obra galardonada *“Lugar geométrico en el cuadrado 8”* la lírica sobriedad de las gamas de color elegidas y el juego de equilibrios entre lo racional y lo espontáneo (incluyendo los resultados imprevisibles del azar) se ponen al servicio de una expresión genuinamente abstracta que plasma una idea de levedad triunfante sobre toda pretensión de concreción y rotundidad. En el plano de lo pictórico, como metafórico resultado, se trasluce perfectamente un soporte teórico muy meditado, una reflexión se diría “filosófica” sobre la frágil esencia de lo vital. Los pigmentos de hierro en suspensión sobre el plano, sutilmente vaporosos, y las tenues seriaciones metálicas de hilo de cobre, se combinan con una expresión gestual muy explosiva en estado de ingravidez que, al tiempo y paradójicamente, resulta muy contenida y equilibrada a nivel compositivo.

Curiosamente, dentro de una escala cromática muy similar, pero con unos intereses estéticos y expresivos totalmente diferentes, se plantea la obra galardonada con el segundo premio: “Crudo” de Juan Antonio Gil Segovia (Ávila, 1983), una doble composición conectada por una retícula geométrica que atenaza a una realidad urbana algo esquizoide, dinámica y mutante. Un contradictorio y frío urbanismo que se expande y contrae, jugando multidireccionalmente a través de los planos de la representación en un ambiente donde prima claramente una idea de lo gráfico e icónico como paradigma y, a la vez, campo privilegiado de experimentación.

Algunos otros creadores aragoneses destacados, además de los ya citados, y otros procedentes del panorama nacional completan la lista de seleccionados y exhibidos en esta muestra que merece sin duda la pena ser disfrutada por la buena calidad de sus propuestas y porque nos permite conocer de primera mano algunas de las inquietudes, formulaciones y

soluciones de nuestro arte más actual: Javier Aquilué Laliena, Fernando Díaz Ge, Lorena Domingo, Natalia Escudero López, Inma Fierro, Heli García, Joaquín Hernández, Jorge Isla, María Maza, J. Ramón Moreno, Laura Palau, Silvia Pennings, Javier Erre, Adolfo Ramón, Oriol Rosell, Inma Sáez, Roger Sanguino, Victor Solanas-Díaz, Sara Biasu, Llorenc Ugas Dubreuil y Georges Ward.

Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969

En 1950, la comunidad franciscana de Arantzazu comenzó la construcción de una nueva basílica en los montes de Oñati para poder albergar a los devotos que, cada vez en mayor número, subían a venerar a la patrona de Gipuzkoa, la Virgen de Arantzazu. El proyecto arquitectónico del templo fue adjudicado en concurso público a los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga. Los frailes franciscanos quisieron que aquel nuevo templo se completara integrando nuevas propuestas estéticas contemporáneas y, en otro concurso público, seleccionaron a los artistas que lo llevarían a cabo. Los elegidos fueron: el pintor Pascual de Lara para la decoración del ábside, sustituido tras su fallecimiento en 1961 por Lucio Muñoz en un nuevo concurso; el escultor Eduardo Chillida para las puertas principales de acceso al templo; fray Javier María Álvarez de Eulate para las vidrieras; Salvador Victoria para la construcción del sagrario; Néstor Basterretxea para la decoración de las paredes de la cripta y, otro franciscano, Xabier Egaña, para las pinturas del camarín.

Por último, el escultor Jorge Oteiza fue seleccionado para realizar las imágenes religiosas que se integrarían en la

fachada principal del edificio. Oteiza comenzó a trabajar en ellas en 1951, implicándose activamente en el desarrollo del proyecto hasta el punto de sugerir modificaciones a la propuesta arquitectónica original. El elemento central que aportó el escultor de Orio fue un friso horizontal de apóstoles sobre las puertas de la entrada principal y una Piedad coronando la fachada.

La estatuaria de los apóstoles rompía con la iconografía religiosa tradicional, sustituyéndola por los principios estéticos y simbólicos que Oteiza estaba desarrollando en su producción escultórica. Así, prescinde de los ropajes y de la representación diferenciada de cada apóstol, concibiendo el conjunto como un desarrollo espacial de una misma figura, caracterizada por un gran vacío interior que va cambiando la posición de su cabeza y sus brazos de una figura a otra. El resultado es una secuencia dotada de un gran dinamismo cuyo ritmo compositivo compensa el hieratismo vertical de las dos torres que lo flanquean.

Pero el obispo de San Sebastián no compartía esa concepción representativa y, en 1955, prohibió la colocación de los apóstoles en la fachada del templo, ordenando la paralización de los trabajos. Durante 14 años, permanecieron al pie de la carretera por no cumplir con los preceptos de la Iglesia en materia de arte sacro. Uno de sus representantes llegó a afirmar que parecían “bueyes desollados”. De poco le sirvió a Oteiza que, invocando a San Pablo, expresara en su defensa: “Quien ha de llenarse de Dios ha de vaciarse de uno mismo”. El veto a las esculturas de Oteiza abrió una encendida polémica que unió a intelectuales y artistas reclamando respeto hacia el trabajo del escultor y la finalización de las obras.

En 1965, la tímida apertura de la Iglesia que propició el Concilio Vaticano II, fue decisiva para que, al año siguiente, el obispado aprobara, por fin, la incorporación de las esculturas a la fachada. Una instalación que tendría lugar en 1969, hace ahora 50 años, motivo por el cual el Museo Oteiza

de Alzuza (Navarra), la Fundación Arantzazu Gaur y Franciscanos de Arantzazu de Oñati (Gipuzkoa) han desarrollado la exposición *Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969*, celebrada entre el 19 de junio y el 15 de diciembre de 2019 en ambas sedes.

La muestra no ha podido tener mejor comisaria que Elena Martín, conservadora del Museo Oteiza desde 2003, y autora de la tesis doctoral *Oteiza y la estatuaria de Arantzazu. 1950-1969. Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna*, defendida en 2016 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Numerosos documentos originales, fotografías, bocetos de dibujos y esculturas, videos y un riguroso planteamiento expositivo nos sumerge en un recorrido por todos los avatares que sufrieron las esculturas de Oteiza y el proyecto del que fue uno de los hitos de la arquitectura religiosa moderna en nuestro país, hasta el punto de que, en plena crisis de la Iglesia Católica, marcada por el continuo descenso de practicantes y de las vocaciones religiosas, el santuario de Arantzazu incrementa año tras año los visitantes atraídos ahora por las obras de la pléyade de artistas reunidas en este templo franciscano.

Orientalismo: Paraíso soñado e ideal

El movimiento romántico auspició un deseo de conocimiento de los lugares lejanos, fomentando la experiencia individual y la aventura. La pintura orientalista generó un importante catálogo de imágenes basadas en aspectos tópicos que pronto

fueron asumidos socialmente. Pero la finalidad de los pintores no fue sólo documental y se entregaron a la fantasía que les generaba esta cultura lejana. El orientalismo se mostró con diversos lenguajes del arte, unos más atentos a la precisión y otros a una pincelada más ligera que mostraba una importancia genérica. La mirada de los artistas, desde la curiosidad, el testimonio o la admiración, refleja la cotidianeidad y hace hincapié en la diferencia. Ellos contribuyeron al conocimiento de esta cultura.

Un universo vivido, soñado, real y, al mismo tiempo, inventado, que protagonizó una de las temáticas más fascinantes de la pintura europea de aquella centuria. Esto es lo que nos ofrece la nueva exposición del Museo Carmen Thyssen Málaga: *Fantasía árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900)*. Estamos ante un recorrido físico, desde lo general a lo concreto, toda una invitación a seguir los pasos de aquellos maestros que se rindieron a la luz, el colorido y el exotismo de lugares entonces poco frecuentados por sus contemporáneos a través de más de setenta obras. Junto a estas piezas, la exposición cuenta con una decena de objetos de uso común, muchos de ellos representados en las obras, algunos pertenecientes al ámbito femenino -pendientes, collar, brazalete o sortija- y otros al masculino -espingarda y daga-; además se incluyen fotografías que muestran los motivos reales de inspiración para los pintores.

Placer estético el que puede despertar en el espectador, con independencia de su condición social y su posición ideológica, la contemplación de estas imágenes que son fruto del talento creativo. El orientalismo se convirtió en un movimiento transversal que cautivó el interés de un gran número de pintores y tuvo un alcance universal y transfronterizo. Serán los pintores franceses y españoles los primeros en emprender una especie de huída de la civilización moderna, en busca de “una fantasía exótica” incontaminada por la modernización industrial -los encantadores de serpientes o los jinetes de la

fiesta de la pólvora-, fueron algunos de los temas más habituales. Junto a ellos, el paisaje, la arquitectura, los rostros de figuras femeninas y masculinas, la religión y la tragedia. Delacroix, se convirtió en un consumado especialista de esta técnica: realizó acuarelas, tomó apuntes y adquirió objetos que fueron depositados en su estudio. Su recuerdo le acompañó siempre como demuestra que, a partir de ese momento, y hasta el final de su vida, realizaría en torno a unas setenta y dos pinturas relacionadas con este asunto y más de cien dibujos. En Francia, la pintura orientalista tuvo tanto predicamento que se creó una Sociedad de pintores orientalistas en 1893. Fue presidente de honor Jean-Léon Gérôme. Organizaban una exposición anual en el palacio de la Industria y sólo conocieron la interrupción de los años de la Primera Guerra Mundial. Esta sociedad tenía como motivo fundamental “favorecer los estudios artísticos concebidos bajo la inspiración de países o civilizaciones de Oriente o Extremo Oriente”. Entre los pintores españoles destacan Mariano Fortuny y Josep Tapiró, seguidos de una amplia nómina de autores que conforma un corpus de interés y entidad suficiente para ser analizado.

Fortuny, objeto de veneración.

Mariano Fortuny (1838-1874) trató con gran amplitud de miras asuntos del mundo árabe. Su visión de Marruecos se aleja del mito romántico para convertirse en un lugar descrito con precisión casi topográfica, en el que el paisaje tiene una personalidad determinante en el entorno y una presencia casi psicológica para el espectador. A través de técnicas muy diversas, como el dibujo, el óleo y los grabados, se ocupó de reproducir las formas de vida y el espacio doméstico, la crueldad y los esclavos, los objetos preciosos, como alfombras o jarrones, dejando constancia de su espíritu coleccionista. De todos modos, en ningún caso tuvo un especial empeño en transmitir sus conocimientos y su experiencia a través de un

sistema de aprendizaje reglado o una actividad docente. Para muchos de sus seguidores, especialmente para las nuevas generaciones, el contacto con el maestro tuvo unos efectos muy benéficos, ya que el conocimiento de su obra, o los consejos que de él pudieron recibir, fueron factores determinantes que fortalecieron su crecimiento como pintores. Aunque falleció muy joven, la prolífica obra de Fortuny dejó huella entre una legión de pintores españoles, algunos de ellos representados en esta exposición: Pérez Villaamil, Eugenio Lucas Velázquez, Francisco Lameyer, Antonio Fabrés, José Benlliure o Francisco Pradilla – único aragonés representado en esta exposición, con una acuarela titulada *Mahometano orando*-. Especialmente interesante resulta la experiencia personal y la producción artística de Josep Tapiró (1836-1913), ya que ejemplifica la idea del pintor afincado y plenamente integrado en la cultura islámica. Tapiró se estableció de forma definitiva en Tánger a partir de 1877 y allí residió hasta su fallecimiento. Como resultado de ese proceso de inmersión cultural y fruto de un conocimiento arraigado, su obra se llena de personajes auténticos, representados con extrema verosimilitud, entre los que destacan santones, músicos, personajes ilustres de la sociedad tangerina, novias esclavas y mendigos. Y todo ello lo supo plasmar repetidamente, a través del género del retrato, con resultados de una excelente calidad, y sirviéndose de la acuarela como medio para alcanzarlos. Además de su magnífica calidad técnica y su verismo, los retratos de Tapiró conmueven hoy por el hondo calado psicológico, y sin atisbos de una mirada paternalista o condescendiente por parte del pintor.

A medida que avanzaba el siglo XIX, la sobreabundancia de estas imágenes generó un efecto de empacho, de síndrome de repetición, en el que el espectador era transportado a escenarios sensuales, exóticos, remotos y legendarios, sin importarle demasiado si la narración era verídica o se sustentaba sobre fundamentos anacrónicos. A todo esto, la implantación de la fotografía como un procedimiento mucho más veraz y realista que la pintura, condicionada por el ideal de

la búsqueda de la perfección y el virtuosismo preciosista, entró en una acusada fase de declive.

Para la mayoría de los pintores el orientalismo supuso un capítulo más de su producción. Participando en una corriente internacional que, además de interesante en cuanto a novedad en los temas o escenografías, contaba con un mercado burgués receptivo a la adquisición de estas piezas. Todos ellos se contagiaron y participaron con entusiasmo en el desarrollo de la fascinación por Oriente.

Los tres directores de la Bauhaus

La Bauhaus (casa en construcción) se funda en 1919 y en su manifiesto (libelo de 4 hojas, documento fundacional) expresa muy claramente que “el objetivo último de todas las artes es la construcción”

La Bauhaus nace como la fusión, de dos instituciones preexistentes, entre la EBA (Escuela de Bellas Artes) y la EAD (Escuela de Artes Decorativas) de Weimar. El objetivo era crear una Escuela de artes plásticas, cuyo propósito era la colaboración entre pintores, escultores, arquitectos y artesanos en los proyectos de construcción, ya que la Arquitectura era la finalidad última de toda actividad artística.

Una institución financiada por el Land del estado de Turingia (capital Weimar). Esto es, que los recursos de la Escuela provenían de la Administración Pública.

A pesar del objetivo de la Bauhaus, la enseñanza de la

Arquitectura no se hizo efectiva hasta 1927, que se formó el departamento de Arquitectura.

Tras la paz de Versalles, en 1919, se instaura la República de Weimar, con una de las constituciones más avanzadas de la época. Con la rémora de las reparaciones de guerra, Alemania basculaba entre gobiernos socialistas y gobiernos de autocracia militar e industrial. Esto aderezado con las constantes crisis económicas de 1923 (hiperinflación galopante,... un libro costaba 6 millones de marcos), de 1926 (la empresa de aviones Junkers, redujo un 25% la plantilla) y la de 1929 (el 28 de octubre, el mercado de valores de Nueva York se hundió y empezó oficialmente la llamada gran depresión, el crack del 29). Estas crisis provocaron y propiciaron el aumento del paro, el malestar social que derivó en radicalismos, que derivaron en la subida al poder del nacionalsocialismo que cerró la Bauhaus por tildarla de “bolchevismo cultural” y producir un “arte degenerado”.

Los directores de la Escuela fueron tres arquitectos y vamos a desgranar brevemente como contemplaban y orientaban la Arquitectura cada uno de ellos en la institución.

WALTER GROPIUS, 1919-1928

En 1926 Walter Gropius, mientras se batía en el frente de la Gran Guerra, propuso la creación de la Bauhaus al estado de Weimar. Tardó tres años en conseguir la aprobación, esto refleja el carácter tenaz de su temperamento, que acompañado de un comportamiento carismático, lo convertiría en líder indiscutible de la Bauhaus.

De fuerte personalidad, combinando talento, ambición, inteligencia, perspicacia, flexibilidad, capacidad de observación y una buena dosis de vanidad e indecisión; y sobre todo una gran habilidad para la oratoria y una gran capacidad de convicción.

El “príncipe de plata”, como lo llamaba Klee, no era

arquitecto y solamente realizó un semestre de Arquitectura en 1903. Según su propia confesión en una carta a su madre, “carecía de habilidad para el dibujo”, hasta el punto que contrataba a delineantes para que le dibujasen los ejercicios de diseño que le proponían en clase.

En 1911 realiza la Fabbrica Fagus, modelo de modernidad (sus “muros cortina” de vidrio y acero, su esquina acristalada), lo que le granjeó la posibilidad de introducirse en la actividad docente de la Werkbund.

Walter Gropius, cuando funda la Bauhaus, se encuentra con tres grandes problemas:

1. La aprobación del presupuesto de la Escuela por parte del Estado de Turingia. Continuos retrasos provocaron no pocas vicisitudes en el desarrollo normal de la Escuela por falta de fondos.
2. El staff heredado de las anteriores escuelas (EBA y EAD) que eran proclives a no cambiar el nuevo método de enseñanza que sería tan revolucionario (la llamada “batalla artística de Weimar”)
3. Una situación política muy polarizada; de un lado el sector socialista que siempre lo apoyaba; y otro, el sector de la derecha que lo detestaba por considerar la Bauhaus políticamente comprometida con la izquierda. De hecho, para evitar susceptibilidades y tratar de eludir críticas, el príncipe de plata prohibió actividades políticas dentro de la Escuela.

Terminada la guerra, el expresionismo se manifiesta y entiende como signo de vanguardia, por su carácter utópico vinculado al progresismo de los socialistas de la República de Weimar.

La primera etapa de Walter Gropius.- 1919-1923

La Bauhaus abraza el expresionismo como seña de identidad y utiliza este registro artístico para el diseño de la primera obra que le contratan a Gropius, estando en la Bauhaus como

director: la casa Sommerfeld (1920-22). Un diseño expresionista con claras resonancias wrightianas y que no tiene nada que ver con la moderna fábrica Fagus que había construido en 1911. Una involución arquitectónica difícil de explicar. Gropius recibe este encargo y subcontrata a los talleres de la Bauhaus para la realización de diseño de los interiores. Los alumnos más destacados se encargaban de realizar estos trabajos. Todas estas actividades se desarrollaban en el marco del estudio de Gropius, con una reflexión sobre la vivienda y los espacios urbanos.

La segunda etapa de Walter Gropius – 1923-1928

A finales del año 1921, el expresionismo cae en desgracia y la Bauhaus queda desarmada y corre el peligro de convertirse en anacrónica e inoperante. A finales de 1921, Van Doesburg y su “de Stijl” llega a Weimar, aportando nuevos planteamientos que predicaban el “evangelio del cuadrado”. Frente a Itten que propugnaba el sentimentalismo el individuo como objetivos dominantes, afirmando que la verdad está dentro del hombre; Doesburg predicaba la contención, la norma de la razón, las formas puras y rectas, los colores primarios; la verdad es universal y se alcanza mediante el trabajo en cooperación. Y no es hasta 1923 cuando celebra la “semana de la Bauhaus” (motivada para explicar los logros de la Bauhaus en estos cuatro años de existencia), cuando encuentran el nuevo camino de la Arquitectura, el nuevo vocabulario que Gropius abrazará hasta su renuncia-dimisión como director de la Bauhaus en 1928.

Con el diseño de la casa Haus am Horn, se inicia el cambio de orientación de los estilemas arquitectónicos. Es el momento de arranque en el que se comienza a consolidar el nuevo lenguaje de la Arquitectura y que conocemos como Arquitectura racionalista, estilo internacional y que identificamos por una gramática visual muy característica: Eliminación de elementos decorativos; ruptura con cualquier referencia a estilos del pasado; la forma sigue a la función; empleo de nuevos

materiales; blanco en exteriores y color en los interiores, tan importante en la Bauhaus.

Sus realizaciones más conocidas de este periodo son: La casa de los maestros en Dessau (1925-26), La sede de la Bauhaus en Dessau (1925-26); La siedlung, casas baratas del barrio de Törten en Dessau (1926-28). Y en todos ellos utiliza ese lenguaje nuevo y revolucionario.

En 1925 se trasladan a Dessau (estado de Anahlt) y el alcalde Friz Hesse los apoya incondicionalmente (la subvención ya no es estatal sino municipal). Y la corporación le encarga todos estos trabajos citados que precisamente son la causa de su dimisión, puesto que le acusaban de que un funcionario que cobraba de la Administración no podía recibir encargos públicos y percibir emolumentos por ello.

Gropius dimite en 1928 y propone a Hannes Meyer como sucesor.

HANNES MEYER, 1928–1930

Se le encarga el departamento de Arquitectura en 1927 y se regla esta disciplina, introduciendo el Urbanismo como nueva materia.

Muy crítico con la que había sido la Bauhaus hasta entonces, que le tachaba de esteticista orientada a cambiar las formas y no transformación social.

Si Gropius defendía “la idea con alma”, Meyer lo hacía con “la forma técnica sin espíritu”.

Defendió una Arquitectura veraz, colectiva (cooperativismo) y políticamente comprometida con su tiempo.

Postulaba el “funcionalismo antiestético”, donde la utilidad prevalecía sobre la belleza y proponía como lema “NECESIDADES POPULARES ANTES QUE LUJOS ELITISTAS”.

Fascinado por la experiencia soviética, permitió que la Bauhaus se politizara en exceso. Su evolución hacia políticas radicales hizo que se creara enemistades con profesores y alumnos que desencadenaron un descontento general y desembocó en el cese fulminante en 1930.

En 1927, propicia e impulsa la primera célula de estudiantes del partido comunista en la Escuela, la denominada KOSTUFRA (Facción de estudiantes comunistas). Algunos ciudadanos llamaban a la Bauhaus Bolcheviquia.

Meyer añadió a la enseñanza asignaturas como la sociología y la economía aplicada al diseño y la Bauhaus comenzó a tener una coherencia y consistencia que nunca había tenido, con una enseñanza funcionalista; constructivista; racionalista; colectivista y de conciencia social. Esta aproximación y concesión científica, industrial y sociológica de la Arquitectura le originó ese carácter pragmático. Los talleres se preocuparon de: análisis de costes y de adaptación a los procesos mecánicos. La industria empezó a fijarse en sus productos para comercializarlos. La introducción de un departamento de publicidad para empresas externas, la producción de modelos para la industria y su ejecución. Todo ello contribuyó a que por primera vez la Bauhaus obtuviera un balance positivo con ganancias.

Era lo que Gropius había intentado pero no lo había conseguido y Meyer, con la integración de aspectos prácticos y su fijación en la utilidad y función social lo consiguió.

Aceptó los encargos arquitectónicos para la Bauhaus y los desarrollaba por "células cooperativas" integradas por alumnos y profesores que colaboraban y cobraban por su trabajo. El caso más flagrante es el edificio de Bernau, donde los alumnos involucrados al máximo, diseñaron y proyectaron la casa de los maestros.

Meyer un hombre beligerante e inflexible, cuestionó la

pertenencia o no de las disciplinas artísticas en su programa. Así como mostraba un claro rechazo y hostilidad hacia el arte abstracto porque no era bien entendido por el proletariado. Esta actitud le trajo el enfrentamiento con algunos artistas, como Kandinsky y Albers, mientras otros desaparecieron del escenario de la Escuela, como Moholy-Nagy, M. Breuer, H. Bayer, O. Schlemmer, L. Feininger o P. Klee.

MIES VANDER ROHE, 1930 –1933

De carácter reservado, solitario y contemplativo, sugería que nunca conviviría con alguien que “no supiese vivir solo”.

Como L. C. se inclinó por el poder cultural para conseguir construir. Indiferente políticamente no tuvo reparo en firmar el manifiesto de intelectuales a favor del nacional-socialismo.

En 1929 construye el Pabellón de Barcelona que tanta fama le reportó.

Recoge el testigo de Meyer en la dirección de escuela y hace un planteamiento radicalmente distinto de lo que debe ser una escuela de Arquitectura:

1. Impone el aprendizaje teórico sobre la experimentación práctica, eliminando los talleres (learning by doing).
2. Cobra fuerza y vigor la figura del Arquitecto como artista y con ello la preocupación por el orden formal y estético en detrimento de la problemática social.
3. Cuando la Bauhaus se traslada a Berlín convierte la Escuela en una entidad privada por falta de fondos públicos.

Mies es una de las figuras más importantes del siglo XX. Con frecuencia reducido a clichés: planta libre; espacio moderno; preocupación por la construcción; esteta y rechazo de la

jerarquía de la composición tradicional.

Propone una Arquitectura intelectual, atraído por el racionalismo constructivo; por la búsqueda de una solidez más institucional que física y en donde ve la Arquitectura como la expresión de “la voluntad de una época traducida en espacio”. En definitiva la búsqueda de valores permanentes leídos en perspectiva platónica.

En 1932 los nazis exigen el cierre de la Escuela y pervive en Berlín unos años hasta la carta del 10 de Octubre de 1933 de Mies, que confirma la disolución del cuerpo de profesores y en consecuencia el cierre definitivo de la Escuela.

CODA.

Tres directores, tres arquitectos, tres formas de entender la Arquitectura con un denominador común: otorgar a la Arquitectura un VALOR y un SENTIDO SOCIAL...cada uno de ellos, en mayor o en menor medida cargando el acento en esa conciencia social. Es pues más que un estilo, es más que una actitud estética, es sobre todo una actitud ética.

Tres formas de actuación:

- La de un socialista, W. Gropius, **utópico** que trató de unir Arte, Técnica y Diseño.
- La de un comunista, H. Meyer, **pragmático** preocupado exclusivamente por la función y el sentido social de la Arquitectura.
- Y la de un liberal, Mies vander Rohe, **intelectual** que trataba de buscar los valores permanentes de la Arquitectura leídos en perspectiva platónica.

Tres formas que marcaron las directrices de una de las

instituciones que más predicamento han tenido en la historia de la Arquitectura y el diseño. Un crisol de la modernidad como nos propone Elaine Hochman.

W. Benjamín, cuando compró la obra de P. Klee el "ángelus novus" le sugirió la metáfora "del ángel de la historia". Basicamente propone el mensaje de que el futuro nos arrastra, que es un reflejo de nuestro pasado del que debemos de aprender para no caer en los mismos errores.