Las formas del olvido. Resultado de un taller, Gema Rupérez

Romper el jarrón no fue lo más difícil, al fin y al cabo, hace mucho tiempo que estaba roto. Lo realmente duro fue recoger los pedazos y reconstruirlo. Romper, recoger, pegar, escribir lo que nunca más dejaré en manos de nadie. Todo un proceso, en el que mi jarrón dejó de ser un jarrón y fue mi vida.

Ahora mi jarrón roto y pegado es mucho más fuerte. Ahora, forma parte de un todo: es parte importante de la obra de una artista.

(Anónima, participante del taller que dio lugar a la exposición *Las formas del olvido*).

Nada más entrar a la Sala Juana Francés mi mirada se dirige a las fotografías clavadas sobre el muro blanco. Imágenes minimalistas, pero de gran fuerza visual que muestran anónimamente a mujeres con jarrones. Junto a ellas, los propios jarrones fragmentados, fruto de un taller organizado por Gema Rupérez con nueve mujeres víctimas de violencia machista. De pronto, el silencio de la sala queda interrumpido por el sonido de un vidrio rompiéndose, que acompaña a la proyección del momento en el que estos jarrones fueron rotos. Ese impacto sonoro nos anuncia que la muestra emana de experiencias dolorosas, catalizadas y reconvertidas en arte a través del taller. Además del audiovisual del momento de la destrucción de los jarrones —ubicado al fondo de la sala—, la artista presenta otro vídeo en el que resume la experiencia del taller y su materialización en esta exposición. Gracias a él disponemos de un documento valioso para comprender el tratamiento que dieron estas mujeres a los fragmentos de

vidrio, recomponiéndolos, ordenándolos y realizando diminutas inscripciones en sus grietas, escribiendo mensajes en esas heridas fruto de la experiencia dolorosa, consiguiendo, en palabras de la artista "una narrativa emocional sobre las cicatrices". Del mismo modo que algunas personas se tatúan al superar sucesos traumáticos, esas inscripciones quedan como testigo del vencimiento de esas dificultades, que no se olvidan ni se camuflan.

Gema Rupérez (Zaragoza, 1982) es licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos (Valencia) y completó su formación en el extranjero y a través de talleres impartidos por célebres artistas. Algunas de sus obras forman parte de colecciones de renombre como la Fundación Pilar Citoler, Antonio Gala o las Diputaciones de Huesca y Teruel. Ya llevó a cabo en la Sala Juana Francés en 2012 una exposición, Sobre la superficie, como fruto de un taller con víctimas de la violencia machista. En esa muestra los resultados del taller se expresaron a través de obras de arte realizadas en muy diversas técnicas y formatos, distinto de la aparente uniformidad de la exposición actual. Las formas del olvido sería un epílogo de esa exposición, tomando como título un libro de Marc Augé, en el que analiza las formas rituales del olvido y su tratamiento en diversas sociedades. La artista demuestra una vez más ser una de las creadoras más destacadas del panorama contemporáneo aragonés, capaz de combinar y procedimientos muy variados (escultura, instalación, video arte o fotografía en este caso), en una exposición que a priori parece sencilla, pero que transmite un mensaje claro y poderoso.

El jarrón es el elemento en común entre todas las intervenciones realizadas por las autoras participantes. Tal y cómo explica Gema, ellas eligieron sus jarrones elementos "llenos de carga emocional directa, relacionados con su entorno". Tomando este punto de partida, la artista ha investigado la técnica japonesa llamada *kintsugi* (\(\(\in\)\(\in\)\(\in\)\), que se

traduciría como carpintería de oro. Consiste en arreglar fracturas de objetos cerámicos con una solución que incluye polvo de oro, plata u otros metales preciosos. Es una manera de poner en valor esas heridas que forman parte de la historia de los objetos. Según la artista, no se trata simplemente de encontrar belleza en esa fragilidad, pues esta no es la palabra que define a estas mujeres. Es una manera de hacer llegar la luz a través de las grietas. La técnica del kinstugi ha inspirado a otros artistas contemporáneos, es el caso de los australianos Claire Healy y Sean Cordeiro, quienes reflexionaron a partir de los fragmentos de botellas de bebidas alcohólicas sobre los residuos de la sociedad consumista y la lucidez que puede surgir de momentos de ebriedad en su serie Druken Clarity.

Aunque el objetivo de Gema Rupérez y de estas nueve mujeres es distinto, explora las posibilidades del vidrio roto, en algunas ocasiones recomponiéndolo tras ser fragmentado, en otras, ordenando los fragmentos y creando lo que la artista define como "archipiélagos de memoria", que recuerdan al tratamiento de los materiales arqueológicos.

El compromiso social de la Sala Juana Francés ha llevado a organizar visitas guiadas gratuitas y talleres educativos para alumnos de 4º de la ESO y Bachillerato, que seguro encontrarán en esta muestra discursos interesantes que motiven la reflexión de los más jóvenes.

Treinta y seis formas de ver una obra maestra

Probablemente en nuestro país, uno de los historiadores del arte que más y mejor conozca el arte japonés y cómo han ido

influyendo en uno u otro sentido, las relaciones culturales hispano-japonesas, sea David Almazán. Pocos días antes de que las campanadas cierren el año 2019, llega a las librerías un nuevo volumen editado por el profesor Almazán en el que recoge y estudia a fondo la serie completa de *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, obra del más famoso de los artistas japoneses dentro y fuera de su país, Hatsushika Hokusai (1760-1849). El volumen es un auténtico deleite para los sentidos, editado en formato álbum, recoge toda una enciclopedia visual de la cultura japonesa de la primera mitad del siglo XIX. Por lo que esta obra se convierte en una referencia indispensable para todos los amantes del arte, de la cultura japonesa, e incluso, de los interesados por el manga.

Con el paso del tiempo, Hokusai se ha convertido casi en un artista legendario, a pesar de su modesto origen. ¿Quién no conoce La gran ola? Sin embargo, por mucha fama que hubiera alcanzado el artista, por nacimiento pertenecía al grupo de los artesanos -recordemos que en Edo, entonces capital del Japón, que tras 1869 pasó a llamarse Tokio, la ciudad que vio nacer a Hokusai, gobernaba el clan Tokugawa desde comienzos del siglo XVII con un férreo sistema de clases sociales muy centralizado dominado por los samuráis y compuesto por los agricultores, artesanos, comerciantes y finalmente los grupos marginales-. Hokusai era, por tanto, un artesano del ukiyo-e, un arte popular que representaba el mundo flotante, esto es, el mundo de las diversiones. Pero Hokusai quería ser artista, no artesano. Su sueño era realizar sus propios diseños y abandonar el oficio de grabador. Su oportunidad le llegó con dieciocho años, en 1778, cuando fue aceptado como aprendiz del pintor Katsukawa Shunshö (1726-1792), que estaba especializado en la producción de estampas teatrales. Este género de representaciones de actores, o yakusha-e, era uno de los más exitosos de las estampas ukiyo-e. Estas estampas estaban dirigidas a las clases medias de las ciudades, cuya máxima diversión era acudir a los teatros y pagar su entrada para ver a los actores de moda de los dramas del popular teatro kabuki.

Los aficionados querían tener sus "pósters" en color de sus estrellas favoritas y los editores orientaron la producción de grabados ukiyo-e a este fin, que para los actores era también muy ventajoso, pues multiplicaba su fama. Pero el principal atractivo del grabado ukiyo-e fue la obtención de impresos en color, sin necesidad de pintarlos a mano. Sin duda la clave del éxito de Hokusai fue la profusión de libros y manuales que hizo el artista japonés a lo largo de su vida, que se siguieron editando ininterrumpidamente, aunque no siempre con el mismo nombre. En 1819, Hokusai cambia de nuevo el nombre, antes se había hecho llamar SóriyTaito. Ahora lo cambiaba de nuevo por el de Iitsu, que significa "otra vez uno", que no sería su último nombre; firmó sus últimas pinturas con el estrambótico nombre de Gakyö Röjin Manji, literalmente "el viejo loco por la pintura".

La esencia de la vida y la naturaleza

La naturaleza es el gran tema del arte japonés, pero en el ukiyo-e, hasta Hokusai, era un género menor que se había hecho un hueco en el negocio de las estampas gracias a vistas de lugares famosos o *meisho*. La gran novedad de *Treinta y seis* vistas del monte Fuji fue convertir a esta montaña en la protagonista única de una gran serie. Estas vistas se iban alternando con una diferente ambientación atmosférica y lumínica de las diferentes estaciones del año, situaciones climáticas u horas del día. No se trata del itinerario de una peregrinación. En realidad, el autor buscaba en planteamiento sorprender al espectador, alternando vistas ya muy afamadas con nuevas composiciones novedosas e impactantes. En todas estas vistas son raros los paisajes puros, pues Hokusai tiende a incorporar a sus diseños escenas de la vida cotidiana de lugareños y viajeros. Gracias al uso de la composición en diagonal que imprimen profundidad, creatividad e imaginación a las escenas, Hokusai fue pronto elevado a la categoría de los grandes genios europeos como Miguel Ángel,

Rembrandt o Goya. Aunque la serie lleva por título *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, por el éxito de ventas de esta obra Nishimuraya Yohachi, el editor de Hokusai, acordó la ampliación, realizando diez estampas más para la serie, con las mismas características y con el mismo título, al que tampoco se le añadió ningún subtítulo. Por esta razón la serie tiene, a pesar del título, no 36, sino 46 estampas en total.

Un hito de la Historia del Arte universal

La gran ola de Kanagawa, es la más famosa de las obras de arte de Japón, hasta llegar a convertirse en un icono del País del Sol Naciente. En esta obra el autor llega a la culminación de su arte, con un estilo propio e inconfundible, cuando ya en su madurez se ha convertido en un gran genio, no sólo del arte japonés, sino del arte universal. La amenazante ola, junto al monte Fuji, casi parece una valiente interpretación del taikyokuzu, esto es, la representación de los principios taoístas del yin y el yang que rigen el universo y lo relacionan en la unidad de conceptos opuestos como lo lleno y lo vació, la fuerza y la debilidad... etc. La fuerza de la naturaleza gueda reflejada en otras importantes estampas que forman parte de esta insuperable serie. La Tormenta bajo la cumbre, junto con La gran ola yFuji rojo, forman el triunvirato de las Treinta y seis vistas del monte Fuji. Tampoco debemos olvidarnos de otras excepcionales estampas como: Entre las montañas, provincia de Tótömi o la estampa El paso de Mishima, provincia una de las más simpáticas e inolvidables, por su equilibrio y aparente sencillez, que consigue unir un episodio anecdótico con un extraordinario paisaje de una manera creativa y original.

Hokusai, en sus estampas, eleva el día a día de la vida de sus conciudadanos a la categoría de obra de arte.

Goya: Arte, pensamiento y voluntad

Se considera clásicos a los grandes maestros del pasado por su capacidad para renovar su mensaje y conectar con cada nueva generación. Pero en el caso de Goya, o al menos en buena parte de su producción, entre la que se incluye la obra en papel, esa conexión es inmediata y no necesita de actualizaciones o intermediarios. El conocimiento que actualmente se tiene de la vida de Goya permite definir a un artista perfectamente conocedor de los aspectos más avanzados de la cultura, el pensamiento y la política social de su tiempo, así como de la literatura y por supuesto de las distintas manifestaciones artísticas contemporáneas. Goya es un artista porque es capaz recrear, de imaginar obras susceptibles interpretadas como algo más real que la realidad misma, transformando y expresando conceptos transcendentes donde lo particular se convierte en universal y el hecho puntual en motivo genérico; pues su producción artística trasciende el tiempo que le tocó vivir para llegar directamente hasta nosotros, en un salto temporal que demuestra la permanencia y actualidad de sus pensamientos.

Elaborados al margen de los encargos oficiales, los dibujos de Goya constituyen un modelo de independencia intelectual, pues inciden en la representación de los vicios y las costumbres humanas dignas de ser satirizadas por medio de la caricatura. Goya mantendrá una extraordinaria coherencia a lo largo de los años, como pone de manifiesto en las páginas de sus cuadernos y sus series de estampas, destinadas a difundir sus pensamientos entre un público amplio. El lenguaje que habla Goya es a veces difícil de comprender. Pero tras una atenta mirada provoca en el espectador actual una sacudida que activa

de inmediato la indignación, al hacernos conscientes de que en muchos aspectos el ser humano sigue incurriendo en los mismos errores. El Museo del Prado ha dedicado siempre un lugar especial a los dibujos de Goya, que constituyen uno de los pilares fundamentales de su colección, por tanto casualidad que la exposición que cierra el Bicentenario de la apertura de una de las pinacotecas más importantes del mundo, esté dedicada a los dibujos de Goya. Solo la voluntad me sobra. Goya. Dibujos es un proyecto que solo el Prado puede acometer gracias a la extraordinaria riqueza de su colección de los 320 dibujos que pueden verse en la exposición, medio millar de dibujos proceden de la pinacoteca madrileña-. En síntesis, la muestra nos ofrece una oportunidad única de poder ver cronológicamente la obra de Francisco de Goya como dibujante, desde los incluidos en el Cuaderno italiano, hasta los realizados en Burdeos.

Historia de una colección

La historia de los dibujos de Goya presenta todavía numerosos puntos oscuros que impiden conocer con detalle su devenir a lo largo del siglo XIX. De manera resumida podemos contar que Goya los conservó durante su vida y a su muerte en 1828 pasaron a manos de su hijo Javier, que separó los que estaban en cuadernos y los reorganizó en tres álbumes, es posible que con el objetivo de hacer negocio. El otro gran conjunto que conforma la colección de dibujos de Goya en el Museo fue adquirido en 1886 procedente de la colección de Valentín Carderera (1796-1880). Este erudito y pintor español, conocido fundamentalmente por su actividad como coleccionista, formó la mayor colección de estampas y dibujos de la España de su época, que paso casi íntegramente a la Biblioteca Nacional en 1867. Mantuvo sin embargo la propiedad de los dibujos y de numerosas estampas de Goya, que sirvieron de base para sus estudios sobre el artista. Tras su muerte, su sobrino y heredero, Mariano Carderera, vendió en 1886 al Museo del Prado

doscientos sesenta y dos dibujos, la mayor parte de ellos preparatorios para sus series de estampas: *Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates*.

Goya es un artista contemporáneo, aunque viviera hace 200 años, por eso las salas del museo, se han revestido del color blanco, color de la contemporaneidad, de la luz, porque Goya es un pintor luminoso. Y esta contemporaneidad la veremos en la elección innovadora de la técnica del aguafuerte. Con el aguafuerte, Goya nos demuestra la independencia del artista y su voluntad de liberarse de los corsés del academicismo, que preferirá el grabado en talla dulce como vehículo de reproducción. Frente a este, el aquafuerte se presentaba como un medio mucho más libre, expresivo y autónomo, y de ahí la admiración de Goya por Rembrandt, uno de sus maestros, cuyas estampas en esta técnica se convertirán en un modelo a imitar. Al iqual que sucede con los temas inherentes al ser humano, y por tanto actuales, que aparecen en sus dibujos, como la voluntad de la multitud, la violencia contra la mujer o los sinsabores de la vejez. Tampoco podemos olvidarnos del valor universal, que ha transcendido al tiempo, en la serie de los Desastres de la guerra, y que constituye una visión moderna de la violencia de la guerra y de las trágicas consecuencias que acarrea.

Una mirada atenta del espectador nos mostrará la capacidad técnica y artística de Goya para captar la esencia de lo que ve, lo que copia o lo que imagina. Hacia 1797 se fechan los dibujos de un conjunto que hoy se conoce como *Sueños*, génesis de los *Caprichos*. Una de las obras más importantes de Goya es el dibujo titulado *Sueño de la mentira y la inconstancia*. En este dibujo, además de incluir su autorretrato, a la izquierda, muestra, con la complejidad iconográfica que lo caracteriza, ideas relacionadas con la creación artística. La inconstancia, relacionada con la fantasía y tocada con alas de mariposa, es parte esencial de la creación, mientras que la Mentira, ligada a lo terrenal, trata de cercenar sus impulsos.

Los dibujos de Goya son las manifestaciones vitales de un hombre que reflexiona sobre nuestro pasado a partir del conocimiento del pasado. En este sentido, el último dibujo que cierra la exposición, titulado Aún aprendo, considerado el autorretrato simbólico de Goya, es la perfecta consonancia con el título de la exposición: "Solo la voluntad me sobra". Todos los días tratamos de salir de la oscuridad, avanzar, pese a las dificultades de la vida, los estragos de la edad, continuar aprendiendo. La mirada del venerable rostro del anciano, alberga ese sentido final, el afán inquebrantable del desarrollo personal.

La historia del arte como relato visual: dejemos de hablar de influencias, solo hay filiaciones retrospectivas.

El argumento cardinal de esta exposición, titulada "Genealogías del arte, o la historia del arte como arte visual", es el famoso diagrama con el que Alfred H. Barr, director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quiso explicar la doble vía conducente al arte abstracto, que en su faceta geométrica procedía del cubismo y el neoimpresionismo, mientras que la abstracción lírica sería derivativa del expresionismo, del fauvismo y de los posimpresionistas. Barr publicó ese gráfico en 1936 en la cubierta del catálogo de una muestra organizada ese año en el MoMA, Cubism and Abstract Art. Sin reparar en gastos, se han traído algunas de las

piezas emblemáticas que figuraron en esa histórica exposición, como el *Paisaje con dos chopos*, firmado en 1912 por Vasili Kandinsky o la *Mujer en un sillón*, pintada por Pablo Picasso en 1929, complementadas por otras similares a las expuestas entonces por el MoMA, que se muestran ahora en un curioso montaje expográfico muy intrincado siguiendo los epígrafes de Barr. Pero en absoluto se ha pretendido aquí hacer una reconstrucción de aquella exposición neoyorquina de 1936, así que no parecen muy justas las críticas publicadas en algún periódico que han señalado las lagunas debidas a la dificultad de conseguir el préstamo de determinadas piezas o la falta de algunas obras suplementarias que hubieran corregido las carencias o defectos que desde nuestra perspectiva actual encontramos en la selección que entonces hizo Barr.

En realidad, aunque esto ocupe la parte central de la exposición, casi hubiera podido prescindirse de todo ello, no fuera por el fetichismo mercantilista que determina nuestras programaciones culturales, siempre tan pendientes de atraer al público con nombres de grandes maestros consagrados. Pero en mi opinión lo más interesante son las partes inicial y final de la exposición, dedicadas a la evolución de los diagramas como recurso visual en la historia del arte: si esta disciplina versa sobre cosas que consideramos especialmente dignas de ser contempladas, la cuestión con que nos reciben es si no debería ser también muy visual su lenguaje propio. Es un atractivo argumento, que sería impensable llevar a sus últimas consecuencias pues nadie espera que la historia de la música se cuente cantando o la de la danza bailando; aunque lo cierto es que ha habido muchas tentativas de explicar gráficamente las interpretaciones de la pintura y demás artes visuales, e incluso algunas de ellas resultan muy atractivas, pudiendo considerarse particularmente adecuadas para los museos o exposiciones, donde no puede abusarse de las disquisiciones escritas. Bien lo sabía Alfred Barr, autor también de una afortunada metáfora visual que comparaba al MoMA con el avance de un torpedo propulsándose en el impulso dado por los

artistas decimonónicos más innovadores. Ya durante su época de estudiante en Princeton, de 1923 a 1927, había comenzado a dibujar diagramas de la evolución del arte desde el Renacimiento. Desde Courbet en 1850 a los suprematistas en 1925 abarcaba otro gráfico suyo titulado "A Brief Survey of Modern Painting" publicado con motivo de una exposición itinerante del MoMA en 1932, que se considera el precedente de este aquí homenajeado, cuya versión ampliada como cartel también decoró la sala de miembros del patronato y luego la biblioteca del museo, donde presidió durante muchos años una de las paredes, a pesar de que Barr nunca lo consideró definitivo y a lo largo de los años iba añadiendo nuevas correcciones a ese esquema.

Es estupendo poder comparar aquí esa explicación gráfica de Barr con otros muchos árboles genealógicos, tablas, alegorías y diagramas datados desde el siglo XV hasta hoy que con impresionante erudición ha sabido reunir en esta muestra el equipo curatorial formado por Manuel Fontán del Junco, Director de Museos y Exposiciones de la Fundación Juan March, José Lebrero Stals, Director artístico del Museo Picasso Málaga, y María Zozaya Álvarez, Jefe de Proyecto Expositivo de la Fundación Juan March. Celebro además que hayan dedicado especial atención a las parodias críticas de tal esquema canónico firmadas por algunos artistas y teóricos españoles de hoy día, aunque echo de menos alguna referencia a Juan Antonio Ramírez, cuyo libro Esquema y explosión de las artes combinaba textos y dibujos irónicos (particularmente los titulados "Modelo arborescente" y "Modelo finalista", páginas 109 y 111) remedando las aleluyas y romances de ciegos. Pero sobre todo quiero felicitarles por su reinterpretación postmoderna del diagrama original de Barr, en el que han invertido el sentido de las flechas, para evidenciar que ya no es correcto seguir hablando de influencias porque preferimos definir nuestra relación con el arte del pasado en términos de cita, apropiación, u homenaje. "En la historia, todas las paternidades son en realidad adopciones filiales, y también

por eso la historia forma siempre parte de cada presente". Sabias palabras, que yo rubrico y me parecen el mejor colofón posible para estas líneas.

Anri Sala: AS YOU GO (Châteaux en Espagne). iAtención: spoilers!

Cuesta discernir lo que es de lo que parece ser en esta última exposición del Centro Botín, empezando por el propio sitio. Acostumbrados a una Sala 2 inundada de luz, la cenital y la de los muros cortina de los extremos, nos recibe una sala oscura y completamente opaca, escénica en su caracterización con proyectores y pantallas cinematográficas. Habituados a movernos libremente por su interior diáfano, se hace preciso, antes de dar un paso, reconocer un espacio que no se parece al conocido hasta ahora. El primer placer es ese: tomar conciencia de hasta qué punto la segunda planta puede comportarse como un genuino centro de arte contemporáneo, flexible y mutante a conveniencia; para compartimentaciones en modo museo, la Sala 1, justo debajo.

Una vez recolocados, ya sí, hay que moverse o dejarse mover. Esto, porque las imágenes se desplazan, apareciendo y desapareciendo por los extremos. Aquello, porque esas imágenes en doble movimiento fuerzan al espectador a abandonar los pocos (pero suficientes) bancos disponibles para ver dónde van y de dónde vienen, para ver qué hay detrás. Y lo que descubre son tres capas de pantallas, entre las que puede caminar, medirse ante su escala como nunca pudo hacer en el cine convencional, y dejarse arrastrar o nadar contracorriente. La

central es un panel que mide 36 pasos aproximadamente, girando en un extremo para forzar la exploración, aunque se trate de un guiño declarado a las curvas del edificio; las laterales son textiles, traslúcidas, y miden unos 7 y 21 pasos respectivamente. Esta última es la que deja un pasillo que, al ser recorrido, incorpora la sombra del caminante a la pantalla. A partir de ahí, identificaremos sendos juegos de a tres.

Lo que se proyecta son tres pares de vídeos con la ejecución de tres piezas: If and Only If (Elegía para viola, de Igor Stravinsky), Ravel Ravel (Concierto de piano para la mano izquierda, de Maurice Ravel) y Take Over (La Marsellesa y La Internacional). En la primera, el tempo lo condiciona el recorrido de un caracol a lo largo del arco. En las otras dos, el piano es el medio, con dos manos izquierdas por momentos superpuestas en un caso, con la superposición de notas mecánicas y notas manuales en el otro. Al público le corresponde desenredar lo enredado (ravelled), mientras las parejas avanzan y se cruzan, cada cual a su ritmo. Solo en las pausas de transición entre una y otra pieza llegan a detenerse o casi: una mano inerte, un salón con solo el pianista.

En un momento determinado, nos daremos cuenta de que todo lo proyectado conforma una obra unitaria (AS YOU GO) y que forma parte, a su vez, de otro juego mayor, de a tres movimientos. Y es que restan otras dos obras, estas de base escultórica, una a cada extremo, tras los oportunos accesos acodados, cortinas y paneles de aislamiento acústico. En el extremo sur, mirando a la bahía, No Window No Cry, en cuya cartela ya consta que forma parte de la Colección de la Fundación Botín. Se trata de un múltiple a partir de una pieza específica creada inicialmente para una exposición en el Centre Georges Pompidou: reproduce una de sus ventanas pero soplando el vidrio para crear la concavidad que permite mirar al otro lado desde el interior del espejo del matrimonio Arnolfini, pongamos por caso, y donde se aloja una caja de música. Esta

interpreta un tema de The Clash (Should I Stay or Should I Go), pero el título evoca con suficiente claridad otro de Bob Marley (No Woman No Cry); otra vez, capa sobre capa. Trasladada a Santander, resulta otro Piano sobre Piano, esta vez con mayúscula, por obra y gracia del arquitecto detrás de los dos edificios superpuestos. Y en el extremo norte, en fin, dando esta vez la espalda a la ciudad (como han hecho siempre los santanderinos frente al hechizo del paisaje acuático), All of a Tremble (Encounter I), probablemente, la pieza más intrincada: tardaremos en averiguar la prelación establecida entre forma y sonido, tal es el maquiavélico ejercicio sinestésico.

Benjamin Weil, el comisario, explica el catálogo como el "cuarto movimiento" de la exposición, compuesto por textos e imágenes (muchas, renderizaciones del montaje, con algo de making of) combinados sobre un pentagrama imaginario, a la espera del movimiento que le insufle el lector cuando pase las páginas o lo transporte. Es cierto, y reafirma la idea del extremado control de la maquinaria expositiva a nuestra disposición. Por eso mismo, en esta ocasión más que nunca, resulta contradictorio que no exista ningún ejemplar del volumen a disposición del público para su consulta. El único hay que buscarlo en la tienda, cuya gestión, sí, se halla externalizada.

Añadiría, incluso, que esa interpretación extendida de un proyecto que rebasa los contenidos visibles de puertas para adentro había arrancado ya con la invitación. Reproduce la imagen del cartel: mano izquierda sobre piano, pero con esa textura plástica rayada superpuesta que hace que su posición cambie en función de la dirección en que se mire, como en aquellas imágenes devocionales de antaño que hasta guiñaban un ojo. Consigue, claro está, trasladar al cartón las superposiciones y el movimiento vistos en pantalla. Si quedase alguna duda sobre la cualidad coleccionable de esta serie de documentos, que viene acompañando al Centro Botín desde su

inicio, esta debería disiparla.

Por supuesto que caben interpretaciones más profundas y complejas, porque ningún detalle en la exposición está dejado al azar y el juego de conjunciones y disyunciones superpuestas parece no tener fin, pero creo que la lectura inmediata podría ser como va escrita. La descripción tan prolija de lo visible en una dinámica técnicamente muy complicada puede resultar No (me) importa. Seguiremos encontrando niños hipnotizados frente a la pantalla como si estuvieran tumbados sobre la alfombra del salón de casa en cualquier tarde de domingo (o sobre la moqueta de una famosa Sala de Turbinas). Pocos meses antes, ya fui testigo de cómo hasta el más remilgado intelectual podía aparcar cualquier convención adulta para dejarse envolver por el juego (solo aparentemente naif) de Martin Creed, y jugué como el que más. El artista británico había abierto la veda: pausa a las artes plásticas; paso a las artes músicas.

La exposición de Anri Sala es una ejecución particular de una obra de arte música que ha sido ejecutada antes, con otros matices, en otros escenarios, distintos y, por tanto, doblemente distinta. Mientras se encuentre instalada en el Centro Botín, las cajas de música sonarán igual y las pantallas proyectarán una sesión en bucle. Nunca entraremos a ese cine antes de que haya comenzado la función, antes de que hayan apagado las luces. La próxima vez que lo hagamos (fortuna del pase local), conscientes ya del juego, nos costará menos reubicarnos, pero lo jugaremos como la primera vez, ligando y desligando capas, siempre sobre la marcha, as you go, como quien compra un bocado en un puesto callejero, para el camino.

Todo es lo que es y, como por arte de magia, lo que podría ser. Empeñarse en desentrañar hasta dónde lo uno y hasta dónde lo otro puede resultar tan quimérico, al fin y al cabo, como construir castillos en el aire, chateaux en Espagne, ya que estamos. Ahora, que, una vez intentado, después de haber

participado de todas las coreografías desplegadas en sala (milimétricamente cronometradas), a ver quién nos quita lo bailao.

Como regalo de Navidad y hasta de Semana Santa, la exposición no tiene precio. Puestos a buscarle peros, solo se me ocurre uno. La Fundación Botín está trayendo a Santander el tipo de manifestaciones y experiencias artísticas que antes solo encontrábamos fuera. Suenan tan refrescantes aquí, se hacen tan accesibles en su escala, más de cámara que de blockbuster, que temo pueda perder algo del afán viajero. Confío en mantenerlo, no solo para seguir descubriendo sino también, ahora, para ir comparando.

Imágenes de un mundo minado.

Solemos identificar el paisaje con territorios naturales sin darnos cuenta de que la actividad de los seres humanos (o su decisión de no intervenir) ha configurado de hecho toda la faz del planeta Tierra. Muy especialmente son producto humano los paisajes mineros, que este otoño protagonizan el ciclo expositivo del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca coincidiendo con la Cumbre del Clima, centrada en la limitación de combustibles fósiles. El carbón y el petróleo son ahora percibidos como algo propio de un pasado sobre el que en estos momentos tenemos que pasar página, y quizá por ello crean algunos que son ya "cosas de museo". Pero el CDAN no se dedica a la memoria nostálgica de patrimonios pretéritos sino a la reflexión sobre cuestiones actuales; tal es, desde luego, el planteamiento de los proyectos expositivos ahora en cartel.

Nada más entrar, en la sala 2, donde tantas veces se suelen presentar últimamente montajes de fotos u otras obras

acumulados en tapicería, ese recurso expográfico lo firman en esta ocasión los fotógrafos Ignacio Acosta y Xavier Ribas con la historiadora del arte Louise Purbrick, componentes del prolífico equipo que desarrolla en la Universidad de Brighton una investigación sobre los circuitos de producción, transporte y consumo en Inglaterra del cobre y salitre chilenos, con profusa documentación de ejemplos actuales e históricos. La instalación, titulada *El tráfico de la Tierra*, es propiedad del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, así que no es de extrañar su discurso de denuncia anticapitalista, presente tanto en el título como en los textos; aunque también en los países comunistas haya minería, actividad que igualmente existía en tiempos del modo de producción esclavista y feudal.

Fue el carbón el mineral emblemático de la Revolución Industrial que comenzó en Gran Bretaña en el siglo XVIII y el combustible que más polémicas suscita hoy día entre nosotros. Aquí no tenemos petróleo, pero sí cuencas mineras, que son parte fundamental de nuestra historia social reciente, así que su cierre o el mantenimiento de las centrales térmicas con subvenciones públicas es un debate candente. Pocos políticos se atreven a afrontarlo y, como han sido niños malos, ya sabemos qué les van a traer los Reyes Magos. Un montón de carbón en el suelo, instalación del francés Bernar Venet datada en 1963, es lo primero que encontramos en la Sala 1 al comienzo de la muestra titulada *Cielos abiertos. Arte v* procesos extractivos de la tierra, estructurada en secciones temáticas oportunamente rotuladas: 1º Historia; 2º Proceso; 3º Humano; 4º Minas, canteras y graveras; 5º Reconversión 6º Mineral. Siguiendo el orden de los epígrafes, que articulan un itinerario de visita en el sentido contrario a las agujas del reloj, al lado de la pila de carbón merece la pena empezar levendo detenidamente los carteles del artista conceptual alemán Andreas Siekmann, todo un manifiesto visual, muy revelador. Otros puntos estratégicos de parada reflexiva en el recorrido encontraremos, a modo de monumentos jalonando el

espacio, marcados por dos instalaciones escultóricas, obra de Carlos Irijalba y Miguel Sbastida respectivamente. También hay distribuidos por diferentes puntos de la exposición algunos vídeos de Fito Conesa, Marcelo Expósito, Clara Montoya, el colectivo LAAV y del oscense Jorge Isla, digno representante aragonés junto con la zaragozana Lara Almárcegui, quien ha prestado una de sus obras de reflexión geológica. Pero la parte del león se la llevan los fotógrafos, pues desde siempre se han interesado muchos de ellos por estos temas y, aunque no figure representado el brasileño Sebastião Salgado, figuran en la muestra estupendos retratistas como Pierre Gonnord v Zwelethu Mthethwa también poéticos en su manera de exaltar en toda su proverbial dignidad la figura del minero, mientras que la épica de los grandes paisajes creados por la minería e industria pesada es la inspiración de otros excelentes fotógrafos como José Manuel Ballester, Bernd e Hilla Becher, María Bleda y José María Rosa, Edward Burtynsky, David Goldblatt, Alfredo Jaar, Jorge Ribalta, etc... Sus imágenes se acompañan aquí muy apropiadamente de algún documental histórico, maquetas, u otros materiales complementarios. También se documenta el pionero proyecto de Diego Arribas titulado *Arte, Industria y Territorio*, un concurso de intervenciones artísticas en las minas de Ojos Negros (Teruel) que atrajo a muchos artistas y público en tres convocatorias durante los veranos de 2000, 2005 y 2007. Y sobre las Cuencas Mineras de Teruel versa también el epílogo de la exposición, que como un caso de estudio histórico específico está dedicado al poblado minero de Andorra: esta sección combina rigor histórico y alegato personal de forma conmovedora, como no podía ser de otra forma siendo su comisaria la facultativo de museos María Luisa Grau Tello, que es oriunda de allí y estudió en la Universidad de Zaragoza con becas mineras. Esta conservadora del IAACC Pablo Serramo es una apasionada admiradora de William Kentridge, así que quizá no sea casual encontrar un vídeo de ese artista sudafricano precisamente titulado "Mina", junto con otros de Harun Farocki y David Goldblatt, proyectados en la sala llamada Cámara Oscura como

oportuno colofón de la oferta expositiva ofrecida por el CDAN hasta el 12 de enero de 2020.

Esculturas de Salvador Rubio Orosa, rostros de Julia Mooses, cuadros de Pilar García Verón, cuadros de Alicia Sienes

En el conocido restaurante La Marmita el 12 de noviembre se inaugura la exposición de Salvador Rubio Orosa, nacido en Barcelona el año 1959 pero desde siempre en Zaragoza.

Exposición de esculturas con muy diversos materiales, muchos reciclados de cerámica, al servicio de rostros irregulares y cuerpos enteros. A destacar dos esculturas excepcionales de metal oscuro al servicio de rostros femeninos. Asimismo, tenemos esculturas masculinas y femeninas, de cuerpo entero, con dispares materiales, como madera y cerámica, mediante alta supresión de elementos formales al servicio de una notable fascinación.

En el bar El Limpia el 24 de noviembre se inaugura la exposición de Julia Mooses a la que escribimos una crítica con motivo de su impecable exposición de rostros con uno y cuatro ojos sobre fondos monocolores. Ahora expone diez obras de pequeño formato con fondos monocolores en dispares colores. Rostros masculinos y femeninos con muy dispares expresiones,

como la marcada naturalidad, el semblante de tristeza, repleto de naturalidad o de alegría, amenazante, celebrando la vida con bebida o intrigante. Exposición que avala la trayectoria de una joven artista con muy notable futuro.

En la peluquería Suhada el 21 de noviembre se inaugura la exposición de la pintora Pilar García Verón, nacida en Calatayud, Zaragoza, el año 1974. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, en 1997, con la especialidad de Pintura.

Obra reciente pintada para esta exposición, con tamaños muy pequeños apaisados salvo un cuadro de mayor dimensión. Estamos ante la incorporación de cambiantes y expresivos colores por contraste que atempera, en ocasiones, mediante formas geométricas tipo estrechas líneas y triángulos. Lo explosivo con lo geométrico cuando se da. Asimismo, con frecuencia vibra un sutil espacio que enriquece el conjunto. Exposición que, por categoría, atrapa ante una multitud de fecundas sensaciones. Artista que se merece una galería de arte para exponer, aunque es cierto que ha expuesto en numerosos ámbitos de la geografía española, tanto en individuales como en colectivas. Deduzco que su exposición en esta peluquería es un asunto de amistad o de ansiedad por mostrar su obra más reciente.

En el mítico bar Bonanza el 26 de noviembre se inaugura la exposición de la pintora Alicia Sienes bajo el título "Las sin sombrero". Ocho obras en formato apaisado y vertical. Tres son una tabla en madera vertical adornada en la parte superior por una especie de cornisa. Alicia Sienes lleva una trayectoria muy singular desde hace años. Para el recuerdo sus últimos cuadros abstractos de tanta rigurosidad formal.

La exposición empieza, sin duda, con una obra mediante un

sombrero sin rostro como clara alusión al título. En su interior, quizá, está el rostro oculto de la pintora. A partir de aquí algunas obras tienen fondos neutros y en una ocasión fija una abstracción nubosa. Todo sin olvidar las tres tablas como soporte que rompen cada rostro mediante líneas y en un caso las típicas nubosidades. Estamos ante un homenaje a maravillosas mujeres inundando de categoría España, que la pintora muestra con un toque romántico, sin olvidar la implícita belleza. Y así tenemos a Margarita Manso representada por un pincel línea diáfano símbolo. Rostro de Maruja Mallo con incorporación de dos espigas de trigo. Rostro de Josefina de la Cruz. Rostro doble de Elestina de Chapourcin. Y, para concluir, rostro de Rosa Chacel.

Exposición de muy alto nivel que avala a la pintora, por supuesto a la espera de su próxima obra que, con seguridad, dará un marcado giro.

Esculturas de E1000, Fotografías de Imanol Legross

En la galería Antonia Puyó el 7 de noviembre se inaugura la exposición del escultor E1000 titulada "A Hierro". Artista con numerosas intervenciones públicas y con su primera exposición individual en 2013.

Estamos ante diez esculturas en hierro con dos obras pintadas de blanco, una es la reja de una ventana y otra como adorno de reja para ventana. Ambas tienen un ángulo demasiado comercial. Las restantes esculturas son abstracciones geométricas con un hermoso y variado planteamiento formal. Queda claro que su línea creativa es la abstracción geométrica. Lo demás sirve para ganar dinero pero nunca prestigio.

En la galería Espectrum Sotos el 8 de noviembre se inaugura la exposición con fotografías titulada "Fonolitas" de Imanol Legross, nacido en Logroño el año 1983. Fonolitas viene del pueblo El Fonoli ubicado en lo más profundo de Cataluña.

Estamos ante 17 fotografías en color de tamaño mediano. Veamos. Retratos del rostro con fondo negro de personas mayores para mostrar el paso del tiempo, lo mismo que los desnudos femeninos en plena naturaleza. Dos leopardos, como natural anomalía, sobre el fondo de una ventana y parte de un edificio de piedra. Una caravana en pleno campo. Casa de campo en piedra como sugerencia de la permanente belleza. Denudo masculino sin verse la cara como signo de anonimato. Paisaje del campo con árboles y desnudo masculino como una especie de integración natural. Primer plano de una mosca muerta sobre fondo grisáceo. Y, para concluir, primer plano de pequeñas ramas con hojas sobre esterilla roja. Estupenda exposición que alegra la mirada en el sentido más creativo.

Cuadros de Julia Dorado, cuadros de Mascaray

En la Lonja el 2 de octubre se inaugura la exposición de Julia Dorado titulada "El vigor de la duda". Comisario Ignacio Fortún y textos de Eva Puyó, Carlota Santabárbara y Julia Puyó. Estamos ante 73 cuadros y un diario visual. Nacida en Zaragoza el año 1941, es uno de nuestros primeros pintores abstractos de Aragón con más de 60 años como profesional.

Sin olvidar que expone numerosos acrílicos sobre papel de periódico, titulados "Variaciones sobre imágenes y textos de

prensa (1989-1991)", nos centramos en los numerosos cuadros que pinta entre 2017 y 2019. Estamos ante fascinantes cuadros con excepcional sentido del color, tan variado como sutil, capaz de generar nubosidades móviles y cambiantes espacios, que en ocasiones se enriquecen por una casi estructura geométrica regulando el conjunto de la composición. Estructura que, a veces, marca una especie de puerta vertical a la base con fondo abstracto hacia un hipotético espacio atrapado por su infinitud. Geometría que cambia cuando configura cuadrados v rectángulos seducidos por expresivos planos viviendo su movimiento, tan sutil como armónico, hacia destinos impredecibles Un buen ejemplo de la mencionada geometría es el cuadro Los pliegues del mantel, de 2018, mediante un casi cuadrado con bandas verticales y horizontales, sin olvidar otras geometrías inmersas en el ámbito expresivo. Y un buen ejemplo del expresionismo abstracto en estado puro es el cuadro Sección áurea, de 2019, que con el negro atempera, en parte, la fascinante explosión de formas y colores móviles como si fueran sinónimo de máxima libertad. Exposición, en definitiva, que casi aturde ante la explosión de belleza sin barreras. Hipnotiza.

En otra sala municipal, la gestionada por la Asociación de Artistas Plásticos Goya, el 13 de noviembre se inaugura la exposición del pintor Mascaray titulada "Fecit". Vicente Sánchez Mascaray nace en Zaragoza el año 1953. Exposición con obra de 2019. En concreto dos telas y el resto sobre papel.

Gran variedad de color entonado evitando estridencias. Pinta figuras humanas distorsionadas muy sugestivas y con mucha diversidad de planteamientos formales, con el aliciente de que en sus cuerpos ondean estupendas abstracciones geométricas. En ocasiones, por cierto, combina la figura con fondos abstractos geométricos. Como si tuviera la urgente necesidad de eliminar la figura humana tenemos dos cuadros que son abstracciones geométricas con toques expresivos. En uno el rojo domina, en

otro son tres planos verticales a la base alterados por cambiantes texturas y formas curvas que rompen el ámbito geométrico. Dos muy buenos cuadros. Produce la impresión de que su camino lógico, por categoría, se debería encauzar hacia la abstracción, que como tal tiene un recorrido sin límites.

Doble exposición de Teresa Ramón

En el Pablo Serrano el 6 de noviembre se inaugura una doble exposición de la pintora Teresa Ramón. La primera, titulada "Le Jeu de Vivre", procede del Museo de Huesca, donde abrió el 20 de abril de 2018 bajo el comisariado de Rafael Doctor Roncero y textos de éste y de Nerea Ubieto. Su contenido es un formidable lienzo de 68 metros basado en una abstracción de vibrantes colores y otros más atemperados, al servicio de una gran complejidad de formas móviles, con énfasis expresivo, capaces de transmitir todo tipo de sensaciones. Vida a raudales.

La segunda exposición se titula "La Jaula se ha Vuelto Pájaro", bajo el comisariado de Semiramis González Fernández y textos de ésta y de Yolanda Peralta Sierra, María Luisa Grau Tello y Luis Alegre Saz. Estamos ante un conjunto de series que comprenden de 1999 a 2019. Tenemos cuadros de gran valía como En el laberinto, abstracción dividida en planos y una área expresiva en el ámbito de cierto misterio, Laboratorio de otoño, con plano principal en amarillo y formas geométricas, Desierto herido, el rotundo misterio al servicio de formas geométricas y pinceladas móviles, Pasión infinita, con ese fondo rojo alterado por la delicada geometría en negro, la

interesante serie *Crónica de laberintos*, de la que destacamos *Crónica de los palacios orientales*, con el fondo negro alterado por la geometría móvil y dos rectángulos como si estuviéramos ante dos obras dentro de una principal por tamaño y *Crónica de los sueños eróticos*, de notable misterio al servicio de la geometría y el juego de los rojos. A partir de aquí tenemos la serie *Proceso de una resurrección* que, con excepciones, desmerece la categoría de lo indicado por un expresionismo sin resolver.