

Las mujeres artistas en la ciudad de Zaragoza. Obras en museos, colecciones públicas y entidades

La tradicional visión androcéntrica con la que artistas, historiadores y críticos han construido la Historia del Arte está siendo cuestionada y reescrita en las últimas décadas gracias al esfuerzo del feminismo. La apuesta por los discursos no sexistas, que pretenden poner en valor el arte producido por mujeres, frecuentemente encuentran como obstáculo las propias instituciones artísticas, ancladas en cánones propios del pasado, en los que la presencia de las mujeres o de minorías sociales no recibe la visibilidad que necesitan.

La autora de este estudio, Paula Gonzalo Les es Licenciada en Historia del Arte, activista y gestora cultural. Sus estudios han estado orientados desde el comienzo hacia el arte feminista, lanzándose al ámbito de la investigación con un trabajo sobre la Sala Juana Francés de Zaragoza, pionera desde 1990 en la exposición y promoción de arte hecho por mujeres y también por hombres que reflexionan sobre identidades de género no hegemónicas. A este trabajo de DEA se han sumado estudios como el de Pilar Pastor *Mujeres creadoras en Aragón. Visibilidad de su obra*, para el Observatorio de Cultura de la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, sobre la presencia de mujeres artistas en los escenarios del arte aragonés.

El presente proyecto de Paula Gonzalo evalúa las colecciones zaragozanas de arte contemporáneo, creando un valioso inventario que deberá ser tomado como punto de partida para futuros estudios sobre la presencia de las mujeres en el

panorama artístico local. Las instituciones revisadas por la autora han sido el EMOZ, el Museo Goya, el IAACC Pablo Serrano, el Museo de Zaragoza, el Fondo artístico de las Cortes de Aragón, el Patrimonio Cultural Mueble Municipal de Zaragoza, la Sala Juana Francés y el Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza. Así, este libro queda estructurado en dos partes. En la primera se ofrece el catálogo de obras realizadas por mujeres presentes en estas colecciones, señalando el nombre de la artista, el título de la obra, la fecha de producción, la técnica y las dimensiones. En la segunda parte figura un breve resumen biográfico de las artistas. Todo ello queda ilustrado por obras realizadas por creadoras como Carmen Molinero, Soledad Córdoba, María Buil o María Enfedaque entre otras, todas ellas de potente fuerza visual. También ejemplar ha sido el trabajo de la diseñadora zaragozana Aurora Verón, que ha conseguido una estética limpia y sencilla, en la que las creaciones de estas autoras cobran protagonismo.

El trabajo desarrollado por Paula Gonzalo ha sido ingente. En el marco de este estudio, han sido recogidas 1125 obras, aunque lamentablemente, de las 451 artistas referenciadas solamente de 323 ha podido obtenerse información biográfica, lo que también nos da una cierta idea del silencio en el que frecuentemente quedan las producciones y las vidas de estas mujeres. Especialmente interesante es la presencia de producciones como el origami, en la que Zaragoza es pionera con del primer museo de origami de Europa, acogido en un edificio municipal. Gracias al Grupo Zaragozano de Papiroflexia, esta institución ha podido reunir una interesante colección artística, en la que la obra de artistas mujeres se encuentra representada, tal y como revela el estudio de Paula Gonzalo, a través de creadoras de muy diversas nacionalidades (Colombia, Italia, Francia, Rusia, Japón, Chile y, por supuesto, España). Para el resto de museos e instituciones zaragozanas –a excepción del IAAC Pablo Serrano, el fondo de Patrimonio Cultural Mueble Municipal de

Zaragoza y la Sala Juana Francés— queda un largo camino por recorrer en la inclusión de las artistas mujeres en sus colecciones, una responsabilidad que sus directores deberían tener en cuenta para lograr que estos centros sean más inclusivos y que reflejen lecturas modernas y actualizadas. Con inclusión de las mujeres artistas no sólo me refiero a la adquisición de nuevas obras —el incremento de las colecciones es una tarea importante para que un museo sea considerado como tal—, sino también a la investigación de sus fondos, en los que probablemente haya obras realizadas por mujeres artistas que hoy en día sigan catalogadas como anónimas o como elaboradas por algún artista masculino.

Las mujeres artistas en la ciudad de Zaragoza, alberga un gran interés, no sólo para el mundo académico sino para el conjunto de la sociedad zaragozana. La obra es útil para todas las personas que deseen acercarse a nuestros museos y salas de exposiciones para releer las colecciones en clave feminista, prestando atención a las obras de mujeres. También para quienes se encuentren desarrollando trabajos sobre artistas mujeres representadas en las colecciones zaragozanas, pues gracias a este libro pueden acceder fácilmente a esa información en ocasiones tediosa de obtener. Del mismo modo, quienes se dediquen a la investigación, a la praxis artística y a la docencia tienen aquí una guía rápida para conocer obras de arte ejecutadas por mujeres. Ojalá los vaivenes políticos y el auge de ciertas ideologías retrógradas no terminen por sesgar iniciativas como esta y futuras investigaciones ofrezcan, no sólo un inventario de obras, sino también un producto reflexivo con el que contextualizar la llegada de estas piezas a las colecciones locales.

El legado artístico de Cidón más íntimo e inédito

Francisco de Cidón Navarro fue una de las estrellas más fulgurantes de las artes gráficas en España a principios del siglo XX. Obtuvo reconocimiento en aquellos lugares en los que vivió como Barcelona, Madrid, Valencia y Zaragoza, donde se conserva su legado en museos como el MNAC o el Museo ABC del Dibujo y la Ilustración. Esta faceta de su obra nunca ha caído en el olvido. En Valencia, su tierra natal, ha estado representado en alguna exposición; pero en Zaragoza, donde pasó la mayor parte de su vida, parece haber quedado en relativo oscurecimiento, más allá de ser el autor de exitosos carteles anunciadores de las Fiestas del Pilar.

Nacido en Valencia el 10 de diciembre del año 1871, su más temprana formación tuvo lugar en la Academia de San Carlos pero marchó con sus tíos a Barcelona, donde tomaría contacto con la estética del Modernismo. (Esaín, 1996) En su etapa barcelonesa dedicó parte de su actividad al diseño del cartel publicitario, un ámbito artístico que habría de valerle sus mayores éxitos. Las artes gráficas vivían un momento de auge en la Ciudad Condal, gracias al desarrollo industrial, empresarial, social y comercial experimentado desde las postrimerías del siglo XIX hasta el incipiente siglo XX. Las nuevas empresas necesitaban publicitar sus productos, debían ponerlos en conocimiento de la sociedad moderna a través de los cauces informativos de que dispusieran. La vía pública se llenó de pasquines con colores llamativos para captar la atención de los transeúntes, en la prensa los anuncios coparon páginas compitiendo por atraer la mirada de sus lectores. (Lozano Bartolozzi, 2015). Además, algunos de los artistas que habían estado residiendo fuera de España, especialmente aquellos que se encontraban en París como Casas y Rusiñol,

regresaron cargados de nuevas tendencias, técnicas e influencias para los artistas locales. El cartel publicitario protagonizó una gran exposición en la Sala Parés de Barcelona en 1894, donde el público barcelonés pudo ser testigo de las obras de los principales cartelistas de la escena parisina como Toulouse Lautrec o Grasset, entre muchos otros. Francisco de Cidón asumió con entusiasmo esa cultura visual. En el año 1898, la marca comercial de champagne catalán Codorniu organizó un concurso para su imagen comercial y Cidón obtuvo el tercer premio, algo que dio lugar a que su diseño apareciera publicado el 30 de noviembre de ese mismo año en la página cinco de la revista *La Ilustración Española y Americana*. (Laborda, 2010)

Sobre esas bases produjo en 1902 y 1903 sus carteles más famosos. En ellos se advierte cómo Cidón se adapta completamente a las exigencias no sólo de la marca sino de las propias de la disciplina del cartel. Logra unas imágenes muy refinadas en las que la estética modernista impera con un uso limitado de tintas y una gama cromática sumamente evocadora de aquella época, de sus formas y colores distintivos, de sus rasgos estilísticos. La elaboración de un cartel publicitario entrañaba una serie de dificultades para el artista que no se daban en otras disciplinas artísticas, como la necesaria adaptación de la composición al espacio y a las dimensiones del papel, unido al encargo de un tema determinado y, más característico todavía, el uso limitado de las tintas que ya se ha mencionado, pues este condicionaba notablemente la reproducción de la imagen en tanto que una mayor profusión de tintas comprometía un costo superior para los productores. Estos carteles han sido estudiados por Adela Laborda, autora del que probablemente sea el artículo más completo, a día de hoy, sobre Francisco de Cidón con motivo de la adquisición por parte del MNAC del cartel “Perfumeria Ladivfer” (Laborda, 2010).

En 1903 Francisco de Cidón marchó a Madrid y tres años más

tarde a París, pero tras una estancia en Mahón fijó su residencia entre 1907 y 1924 en Tarragona. Allí destacó por una intensa labor dentro de la crítica de arte, firmando sus artículos bajo el pseudónimo de Zeuxis que luego conservó en su etapa zaragozana. Trabajó para un diario llamado *La Veu de Tarragona* en cuyas páginas, el 8 de julio de 1917, contó algunas anécdotas de sus peripecias en París, donde había compartido techo con su amigo Puig Perucho, quien se levantaba temprano para ir a los jardines, cuando Cidón regresaba de llenar cuadernos de dibujo en los teatros y cabarets de última hora. (Laborda, 2010) Estos cuadernos juveniles de apuntes dibujísticos a los que se refiere la nota, cariñosamente guardados por sus herederos, son un precioso testimonio de las modas y personajes parisinos o de diversas ciudades, que han permanecido inéditos hasta ahora, en una gran caja rectangular. Su propietaria, Pilar Olivares Cidón, la guarda en su domicilio zaragozano: contiene un cuaderno de la etapa de Madrid, dos cuadernos de París, el cuaderno de Biarritz, una serie de dibujos realizados en 1935 en Ansó y otra serie de dibujos de cuaderno deshojado datado también en 1935.

Dibujos de elegantes mujeres modernas.

Es una temática muy relacionada con sus famosos carteles, pues data de la misma época, pero muestra otra faceta de la obra del artista más íntima, no realizada bajo ningún encargo ni para el público, nacida de forma espontánea para captar aquello que atraía su atención. En ocasiones, parecen estudios abocetados, otras veces se advierte cierta voluntad por reflejar detalladamente elementos cotidianos de su tiempo, la moda y la estética de aquella época. Como en casi toda la obra de Cidón, la figura humana es capital, unas veces captada en la expresión de un retrato, casi siempre respondiendo a cierta economía en los trazos, otras veces, sin necesidad de recrear rostros, evoca actitudes y estados de ánimo a través de la pose. Por supuesto, incluso los dibujos de factura rápida, a

veces inacabada, tienen también un valor documental, biográfico y, sobre todo, artístico. A través de estos dibujos podemos advertir influencias, intereses, maneras de mirar, voluntades de representación y actitudes en los representados.

Ahora bien, el atractivo de esos dibujos, a veces completados con resaltes de color, no se apoya solamente en un valor estético sino en su carácter de testimonio humano, al reflejar el espíritu de una época mediante la representación de personas que, con gran probabilidad, fueron reales, que existieron, que tuvieron una vida como nosotros ahora. Gentes que salían a tomar el café, que frecuentaban los salones de baile para socializar, que fumaban y perdían los pensamientos que los hacían humanos. Esas gentes cuya imagen nos llega gracias a un leve gesto que permanece sobre el papel inmortalizado por Cidón.

El primero de los cuadernos encontrado es el cuaderno de Madrid, fechado en el año 1904, momento en que el artista deja Barcelona y se traslada a la capital donde, según se recoge en "notas de arte" por el propio Cidón, se formó con Sorolla. (Cidón, 1932) Está integrado por un total de 36 dibujos que cuentan con unas dimensiones de 14,4 x 11,3cm. Todos ellos se encuentran en un pequeño cuaderno que ha llegado en relativo buen estado de conservación. Destacan las figuras femeninas, aunque también encontramos algún dibujo en el que se representan hombres. Estos dibujos comparten, en su mayoría, algunos rasgos a nivel formal. En primer lugar, el soporte y la técnica. Son dibujos realizados a lápiz sobre papel; a veces reciben pequeñas notas de color. Parece haber cierta reticencia a representar los rostros de los personajes que muchas veces se cubren la cara o aparecen representados de espaldas. Abunda un modelo de composición protagonizado por la figura de una mujer con vestido largo, de espaldas al espectador y con alguna de sus manos apoyada sobre la cintura. Otro punto de vista al que recurre asiduamente es el del perfil. Disimula una y otra vez los rasgos del rostro evitando recrear con fidelidad absoluta el retrato. No obstante, esto

no puede atribuirse a una falta de habilidad para el retrato, ya que en la misma serie se dan al menos dos dibujos en los que los rasgos faciales sí han sido perfectamente definidos.

	
Dibujo del Cuaderno de Madrid, 1904	Dibujo del Cuaderno de Madrid, 1904

El espacio es secundario, las figuras se mueven en un lugar indefinido que el espectador bien puede imaginar gracias a acciones como el paseo que podría darse en la calle o algún parque o a través de algún elemento mueble como el soporte en el que se apoya la mujer que lee el periódico. A menudo, la figura protagonista y algún elemento secundario quedan centrados en el papel dejando vacío el resto, mientras que en otras ocasiones se llena más el soporte e incluso se amplía a la siguiente hoja.

Los dos cuadernos de París, fechados en el año 1906 reúnen un total de 45 dibujos. Sus dimensiones son parecidas pues el primero tiene 9,4 x 13cm y 9,6 x 14,4cm el segundo. A nivel

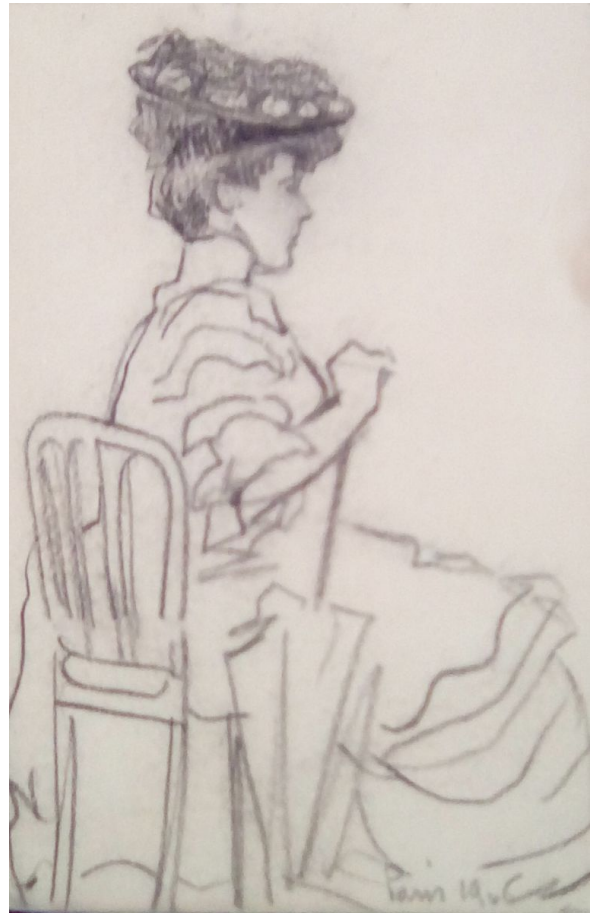
técnico y formal presentan continuidad en relación a los dibujos del cuaderno de Madrid. Si bien en aquellos ya se advertía la influencia de los cartelistas parisinos como Toulouse Lautrec, o de los artistas vueltos de París como Ramón Casas, en estos la influencia queda más patente a través de una mayor economía y sencillez en los trazos. La definición de las figuras es más simple pero también más elegante en su trazado. El tema principal continua enmarcado dentro de la obra de género y sociedad. La mayoría de obras conceden protagonismo, una vez más, a la figura femenina de la modernidad. La estética parisina, sobre todo la que nos evocan los carteles de este tiempo, impregna la obra de estos cuadernos.

Este aspecto resulta relevante en tanto que manifiesta la capacidad de Cidón de asimilar las corrientes imperantes y de producir un arte que alcanza la categoría y calidad de los trabajos realizados por los grandes cartelistas del momento. Sin embargo, también su dibujo difiere de sus influencias ya que sus figuras no padecen la deformación subjetiva del ambiente nocturno que caracterizan algunas de las representaciones de Toulouse Lautrec ni la línea encierra completamente la composición de la forma como en la obra de Ramón Casas.

La línea en Francisco de Cidón sintetiza los cuerpos con trazos que se cortan dejando pequeños espacios que generan una plástica plana con la que también es capaz de afirmar el volumen de los cuerpos y de las texturas que los visten. Alcanza la sencillez que requieren las figuras de los carteles, cuya corporeidad se cierra finalmente con la aplicación de las tintas.



Dibujo del Cuaderno de París,
1906



Dibujo del Cuaderno de
París, 1906

En el ejemplo aquí reproducido se puede observar cómo el contorno y perímetro de la figura no se cierra completamente. El espacio que se crea desde el propio trazo de la representada. Su ligera inclinación hacia un fondo blanco a partir del apoyo de sus manos sobre una vara rígida constata no sólo el espacio sino también el movimiento tenido, el gesto y el aire que ocupa la figura, el volumen del sombrero y la ilusión de su textura. La composición final parece el resultado de una síntesis entre el volumen y la silueta en una hibridación que capta y bebe de la estética de la época al tiempo que la reinterpreta y la conserva; que trae de vuelta al espectador el aire de la *Belle Époque*.

Ocurre otro tanto con los dibujos protagonizados por modernas figuras de veraneantes en la playa de Biarritz, realizados en

1927, época en la que ya vivía en Zaragoza, pero debió de hacer una escapada veraniega al otro lado de los Pirineos. Las obras de este cuaderno se caracterizan por un mayor predominio de la acuarela como técnica cromática para representar los colores y reflejos vivos de las playas de Biarritz, una ciudad costera situada en el suroeste de Francia.



Dibujo del Cuaderno de
Biarritz, 1927



Dibujo del Cuaderno de
Biarritz, 1927

En la iconografía vuelve a ser recurrente la representación de mujeres que en esta ocasión aparecen en actitudes de descanso bajo las sombrillas o mirando al mar. El elemento marino está muy presente y se recrea a través de la sencillez y simplicidad del color dentro de la propia composición. Cidón, cartelista, sabe optimizar el número de colores (de tintas) que utiliza para lograr el resultado estético deseado. Las figuras representadas conservan la elegancia de las etapas anteriores en sus formas de vestir y sus actitudes apacibles y refinadas.

A menudo, los rostros se omiten como si se desarticularan al

contacto con la luz y las iridiscencias que emite la arena rociada por la hiriente claridad con que el sol se presenta en el papel. Una joven sentada frente al mar pierde sus pensamientos entre las olas que se levantan con soplos de acuarela. El blanco del cielo pone lindes al azul y traza un horizonte que vaivenea salpicando el aire. El cuerpo girado de la joven proyecta una sombra gris, y en el negro de su traje de baño se funden las puntas de su cabello, que también visea con la claridad que baña la arena.

Otra serie de dibujos conservada en esa caja también se enmarca en viajes por el extranjero, pero su datación es ya del año de 1935. Estos dibujos suponen, en parte, una continuidad respecto a las maneras elegantes de los dibujos realizados en París, pero liberados de la influencia directa de los artistas del cartel parisino. En este momento, la *Belle Époque* se ha desvanecido. Son nuevos retratos de mujeres, calles y edificios. La evocación de una serie de lugares a cuyos espacios se puede volver, pero no regresar a aquellos tiempos felices, que permanecen entre la nostalgia de la memoria y los trazos fugaces sobre el papel, testimonio infalible de que aquellos tiempos fueron reales.

Temas y tipos aragoneses

Además de de estos cuadernos, se conservan en la misma caja unos dibujos de gran interés dedicados al Valle de Ansó y la cultura ansotana. A diferencia de los anteriormente comentados de los cuadernos de Madrid, París y Biarritz, estos dibujos de Ansó no están reunidos en un cuaderno, sino que se encuentran dispersos en multitud de hojas y recortes de papel, pero no por ello se ha perdido la unidad del conjunto. Son testimonio de otra veta de inspiración, relacionada con tipos y paisajes de Aragón, por los que había empezado a interesarse a partir del momento en que el artista fijó su residencia en Zaragoza.

Francisco de Cidón había llegado a la capital aragonesa en el año 1924, y vivió allí hasta el final de sus días. Cronológicamente, la etapa zaragozana es pues la más extensa de su vida, y está marcada por dos hitos que le dieron a conocer en la esfera pública local. En primer lugar, su trabajo en el instituto de secundaria “Goya” como profesor de dibujo, donde según afirman los Hermanos Albareda (José y Joaquín) en el artículo que redactaron con motivo de la anunciación del fallecimiento de Cidón en 1943, “dejó un gratísimo recuerdo que se patentizó cuando hace dos años fue objeto de un cariñoso homenaje por profesores y alumnos con motivo de su jubilación (Albareda, 1943).

El segundo hito destacable guarda relación con el tema del cartel publicitario, vertiente artística que no había abandonado cuando decidió presentarse en 1926 al concurso de carteles para anunciar las Fiestas de la Virgen del Pilar. Aquel año se presentaron quince carteles entre los que se encontraba el de Francisco de Cidón que resultaría finalmente ganador con el nombre *A orillas del Ebro*. Este cartel representaba una pareja de danzantes de jota, con brazos en alto y una de las piernas al vuelo. Dos guitarristas acompañan la escena de fondo y toda la composición responde a una simetría casi perfecta en la que los danzantes contraponen sus figuras dejando entrever en lontananza la silueta erguida del Pilar, dorado tal vez por una luz de atardecer. La simetría se ve reforzada por la presencia de dos ramajes contrapuestos que contribuyen a enmarcar visualmente El Pilar y la escena de baile. Pilar Bueno Ibáñez, estudiosa del cartel de las fiestas del Pilar, señala al respecto, que la representación de la escena de danza era un motivo que hasta el momento no se había dado de forma asidua ya que tan sólo otro autor, Balasanz, había introducido este tipo de escena en un cartel y esto se había producido en el año 1909 (Bueno Ibáñez, 1983:76-77).

Al año siguiente (1927), Cidón volvió a presentarse al concurso con una obra titulada *Cultura*. En esta ocasión, las

bases del concurso expresaban como requisito el uso del menor número de tintas posibles. El cartel de Cidón, nuevamente ganador, tiene cuatro tintas. La escena presenta en un primer plano a una baturra sentada en una fuente mientras acaricia con sus manos una paloma que se ha posado en su hombro izquierdo. De pie y en un plano algo más retrasado se encuentra el baturro de pie, con un brazo en jarra sobre su cadera y mirando a la joven. El fondo lo vuelve a protagonizar El Pilar, su imagen bajo una luz, en esta ocasión con mayor evidencia que en el anterior, de atardecer sobre el que se recortan las siluetas de las palomas que sobrevuelan el cielo ambarino (Bueno Ibáñez, 1983).

Otros tipos y trajes tradicionales aragoneses siguieron interesando a Cidón, quien dedicó luego a asuntos ansotanos otro cuaderno de dibujos conservado por su familia. A principios del siglo XX, con la llegada del otoño, muchas ansotanas partían a Francia para trabajar en las fábricas de alpargatas y no regresaban hasta la primavera, por ello se les dio el nombre de *golondrinas*. Durante su estancia en Francia, aprovechaban para comprar té de Suiza con el fin de ir luego a Madrid a venderlo una vez hubieran regresado a Ansó (Bernués, 2011).

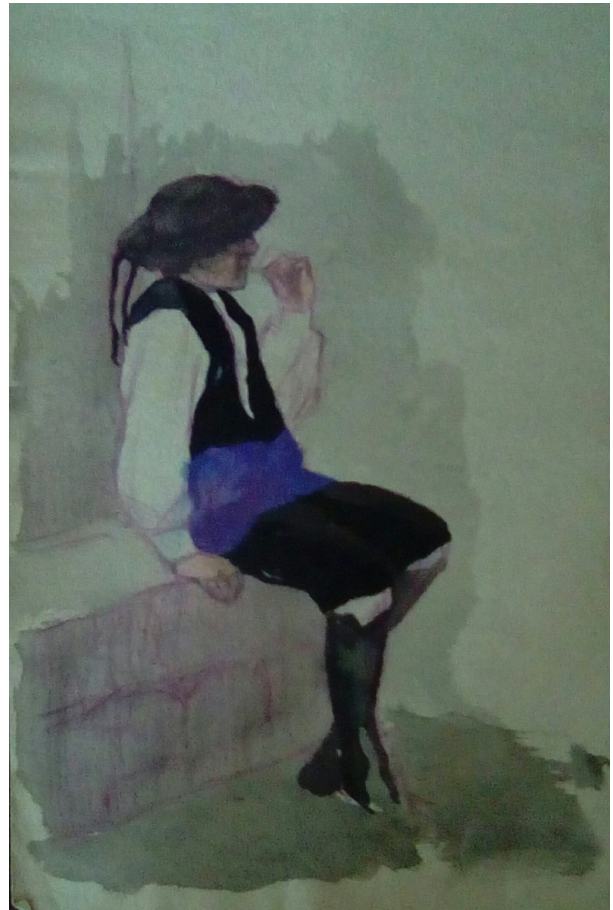
Dio la casualidad de que, en una ocasión, en el año 1912, el pintor Joaquín Sorolla (maestro de Cidón durante su estancia en Madrid en 1904) se encontró con las ansotanas que vendían té y se sintió especialmente atraído por sus vestimentas. Esto le llevó a pintar el retrato que se conserva en el Museo Sorolla de Madrid en el que aparecen las ansotanas Sebastiana Puyó y su nieta Sebastiana Brun. Un par de años más tarde, en 1914, Sorolla viajó a Ansó para realizar el conjunto de dibujos y pinturas que hoy se conservan en el museo de Madrid. Además de esto, la Hispanic Society encargó una obra al pintor que recibiría el título de *Visión de España*, una visión folklórica de España en la que fue representada, también, la cultura ansotana. El tema folklórico de España despertó un

gran interés en la época y la obra de Sorolla sirvió para difundir la cultura de Ansó. Este interés también afectó a Francisco de Cidón, y así, en el año 1935 viajó al valle y realizó un exquisito conjunto de dibujos y acuarelas en las que representó a las gentes y la cultura ansotana.

La obra que produce en Ansó surge de una observación pausada y lenta de las costumbres y las formas de vida del lugar. En sus dibujos, Cidón concede una vez más especial protagonismo a la figura humana sobre el fondo, pero ya empieza a centrar su atención en detalles del paisaje pues también se encuentran ya algunas obras en las que se recrean los tejados y chimeneas de Ansó, que de una manera incuestionable forman parte de la cultura del lugar. El elemento más destacado de este conjunto de dibujos y acuarelas vuelve a ser, como en Sorolla, la vestimenta. Esto se debe al gran peso cultural que esta tenía, pues cada traje se correspondía con un momento o función distinta. Son habituales las representaciones de las “golondrinas” en sus marchas a las fábricas de Francia, los hombres ansotanos sentados en los rincones del pueblo o las parejas conversando.



Dibujo de Ansó, 1935



Dibujo de Ansó, 1935

El color cobra un significado pleno al retratar los tintes de las ropas que visten. No es sólo un elemento de luz o una manera de retratar los juegos de luces del ambiente como en los dibujos de Biarritz, pues es el eslabón que completa el significado cultural de la representación. Cidón trata a los personajes con notable variedad de poses y actitudes, pero además, confiere a los representados el carácter digno y natural de sus gentes. Sus acuarelas recogen los colores de las ropas y los immortalizan como si fueran fotografías tomadas a modo de reportaje.

Al año siguiente estalló la Guerra Civil en España, y entre 1938 y 1939, Francisco de Cidón recorrió distintos pueblos y lugares del norte y del sur de Aragón retratando los estragos físicos de la Guerra. Realizó una serie de más de ochenta dibujos tomados a modo de testimonio histórico de la devastación, que también han conservado sus descendientes. En estas representaciones el tema principal es la ruina y los

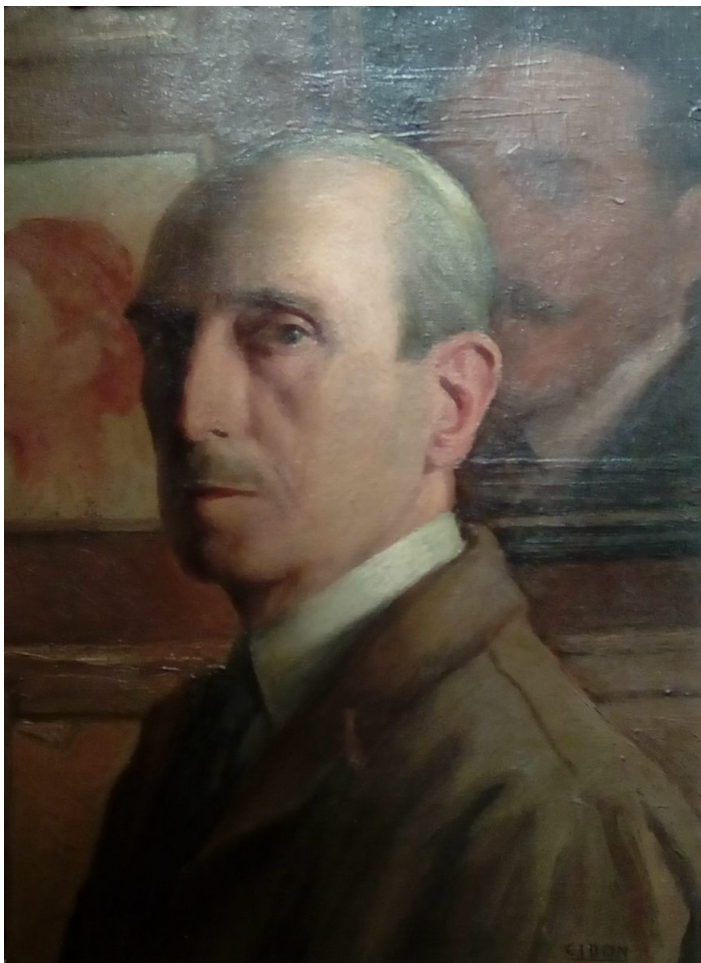
escombros como imagen del paso de la guerra. La presencia humana podría parecer anecdótica, pero manifiesta el sentido crudo de la realidad, la pequeñez del individuo en un mundo destruido. En la acuarela de Belchite un color rojizo impregna toda la obra, un halo de guerra aún envuelve el cielo y resbala hasta el suelo. En la torre mudéjar decapitada se ha detenido el reloj en la hora de la muerte, la última de todas las horas marcadas en ese pueblo. Los cuerpos de las víctimas yacen inertes al pie de los escombros; algunos todavía, aferrados a su fusil.

Otros dibujos, como el del Seminario de Teruel, reflejan fielmente la voluntad fotográfica del artista. La ruina vuelve a protagonizar la escena. El edificio del seminario al fondo, abierto por heridas de fuego, se levanta sobre un primer plano configurado por una serie de construcciones también abatidas por la guerra. Es una imagen de abandono en la que no hay personas, sólo un sórdido paisaje. El conjunto de obras que compone esta serie protagonizó la que fue su última exposición en Zaragoza en el año 1942, celebrada en el Salón del Casino Mercantil. Más adelante, la serie entera fue recopilada en una publicación titulada *Pueblos devastados de Aragón*, donde también fueron recogidos los elogios de la crítica que le mereció en aquel momento.

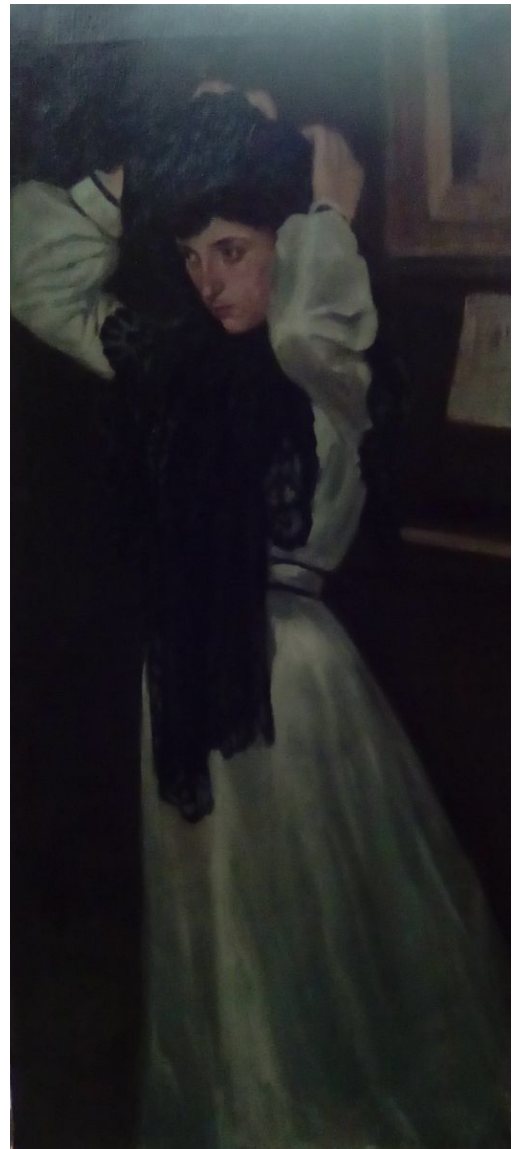
Pinturas de caballete

La obra de Cidón sobre papel es un testimonio representativo de su destreza para el dibujo y las artes gráficas que le hicieron merecedor de gran prestigio en ese ámbito, pero no hay que olvidar su faceta de pintor de cuadros al óleo. Muestra de ello es el autorretrato del año 1934 que conserva la familia en su colección particular. El artista se retrata de medio perfil, fijando sus ojos en el espectador y manteniendo una actitud serena. El fondo es una pared de la que cuelgan otras obras, una sanguina y otro retrato pintado.

Los volúmenes y los juegos de luz y sombra equilibran la composición en la que ha quedado inmortalizado, con algunas de sus obras favoritas, que nos dan idea de la importancia que tenían para él los dibujos y carteles, pero también sus cuadros al óleo. Esa es otra faceta de su producción que está también representada en la colección de sus herederos y en buena medida sigue inédita.



Autorretrato de Francisco de Cidón



Retrato femenino (quizá su esposa)

Buen ejemplo de ello es la obra que se muestra aquí y que conserva Pilar Olivares Cidón (nieta de Cidón), junto a los dibujos y cuadernos que se han tratado. Se trata de un lienzo vertical en el que aparece una joven de medio perfil cuya identidad podría ser la esposa del artista, según afirman los

descendientes; aunque esa identificación no ha sido corroborada. El tratamiento del tejido evoca un roce sedoso al tacto a través de los brillos y sombras luciendo y desluciendo los blancos en coloraciones grises que se pliegan con realismo y elegancia.

También conserva la familia numerosos cuadritos de paisajes, todos ellos inéditos pues esta faceta de Cidón siempre fue menos conocida. Excepcional fue el caso de su panorámica pintada al óleo de la Peña Oroel reproducida en mayo/junio de 1943 por la revista *Aragón* del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. La grandeza de la montaña venía cargada, en esa ocasión, de un aire elegíaco que anunciaba la triste noticia del fallecimiento de Francisco Cidón (Albareda, 1943). Resulta curioso que no escogieran alguna obra suya más conocida, pero era una buena opción para ilustrar un breve resumen biográfico resaltando sus aportaciones a la tierra de Aragón, destacando su participación en el impulso para la creación del museo de arte románico de Jaca y su importante labor como crítico de arte en la revista, que cumplía, entre otras cosas, una función divulgativa de aquellos aspectos que encabezaban la actualidad artística y patrimonial.

Durante muchos años, este y otros cuadros permanecieron en el domicilio del artista, en la Avenida Central (hoy calle Zumalacárregui) en Zaragoza. Posteriormente, su viuda Xaviera Ubach, dejó el piso y distribuyó la colección entre sus hijas Asunción y M^a Rosa. Asunción, madre de Pilar Olivares, vivía en la calle Contamina y colgó parte de los cuadros en su casa almacenando la otra parte sin enmarcar en la buhardilla. Allí se encontraban, entre las series descritas, los cuadernos de viajes. Permanecieron allí hasta el año 1960, cuando el domicilio fue vendido y la buhardilla vaciada. Los padres de Pilar Olivares se trasladaron, y cuenta Pilar que, ayudados por unos buenos amigos que tenían un coche 600 descapotable, guardaron todo en un trastero hasta el año 1965, tiempo en que pudo llevarse las obras a su nuevo domicilio. Entonces

enmarcaron, restauraron y guardaron cuidadosamente las obras sin enmarcar. Pero los cuadernos de dibujos llamaron particularmente la atención de Belén Gómez Navarro, sobrina de Pilar Olivares, quien y se puso en contacto con el catedrático de la Universidad de Zaragoza Jesús Pedro Lorente, director de AACADigital. En esta revista hemos querido dar a conocer esas obras como homenaje a quienes las conservaron y advirtieron en ellas un valor de interés general. Un legado familiar, pero también un testimonio del arte de la primera mitad del siglo XX con el que reivindicamos la memoria del extraordinario y polifacético artista que fue Francisco Cidón.

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 técnicas 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* (金繕), 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 *kintsugi* 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 Shunshō (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 SōriyTaito. 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 Gakyō Rōjin 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 su 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 *tai-kyokuzu*, 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 vacío, la

fuerza y la debilidad... etc. La fuerza de la naturaleza queda reflejada en otras importantes estampas que forman parte de esta insuperable serie. La *Tormenta bajo la cumbre*, junto con *La gran ola* y *Fuji 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 Tótōmi* o la estampa *El paso de Mishima, provincia de Kai*, 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 de recrear, de imaginar obras susceptibles de ser interpretadas como algo más real que la realidad misma, transformando y expresando conceptos transcendentales 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 no es 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 aguafuerte 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 igual 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 trascendido 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, si 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). ¡Atención: 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. Habitados 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 insuffle 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 pueril. 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 aparcarse 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 musicales.

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 y procesos extractivos de la tierra*, estructurada en secciones temáticas oportunamente rotuladas: 1ª Historia; 2ª Proceso; 3ª Humano; 4ª Minas, canteras y graveras; 5ª Reconversión 6ª 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 leyendo 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 y 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 monocolors. Ahora expone diez obras de pequeño formato con fondos monocolors 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 Spectrum 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.