

La pintura de José Orús como narrativa emancipadora:

1. Introducción

La educación artística contemporánea atesora como uno de sus principales fines en la actualidad, la formación de un espíritu crítico en quienes la practican, así como una actitud emancipadora ante las nuevas formas de manifestación de las imágenes actuales. La convivencia en los mundos físicos y digitales (Martínez, 2018) provoca que los niños y niñas tengan al alcance de la mano tanto su realidad cotidiana en el mundo físico como, paralelamente, una realidad digital en las pantallas. Las nuevas prácticas visuales, centradas en los contenidos de entornos digitales, traen al frente nuevas formas de expresión y comunicación como son: los vídeos *stop motion*, los *cinemagraphs*, los vídeos *ASMR*, los videojuegos, los *selfies*, el fenómeno *gif* o los *memes* (Martín, 2018; Revilla y Murillo, 2019) que, desde la educación artística, deben ser objeto de estudio en los contextos formales de la educación y también en los no formales; puesto que instituciones museísticas y centros de arte desarrollan desde hace tiempo una labor educativa en términos artísticos muy interesante (Arriaga, 2008). Todo este tipo de imaginarios arraigados en las nuevas tecnologías es abordado por múltiples de los caminos y desbordamientos del arte contemporáneo y tienen un reflejo en la vertiente social y educativa de las entidades museísticas. En este sentido, los museos se han vinculado con la educación, pero la manera de hacerlo ha evolucionado enormemente a lo largo del tiempo. Sin embargo, el concepto de museo como recurso educativo, es decir, un museo al servicio del público, que incluye actividades

formativas, diferentes eventos culturales, así como publicaciones informativas entre otras, ha tardado siglos desde sus inicios en desarrollarse en estos términos (Arriaga, 2011).

La evolución que han experimentado los museos ha pasado de contener únicamente obras artísticas colgadas de sus paredes, como sucediese durante siglos y con un marcado carácter burgués, a ser instituciones modernas, dinámicas y comprometidas con las sociedades donde se insertan. De sus principales funciones en la actualidad destaca su vertiente educativa, la cual ha cobrado especial protagonismo en el último tiempo. Esta situación ha venido propiciada por dos circunstancias que, aunque distintas, contribuyen a que esto sea así: la primera, por el desacoplamiento entre arte contemporáneo y público, gestado desde la segunda mitad del siglo XX, hecho que hace que cada vez exista una mayor necesidad de explicar las obras de arte y, en segundo lugar, en la constante y reiterada pérdida de presencia en la escuela de la educación artística (Aguirre, 2017 y Hernández 2000). Estas dos cuestiones han cargado la balanza de la educación artística en el lado de las propuestas museísticas. Así, mientras que las prácticas de taller escolares se han limitado a la producción de manualidades y a la re-producción de imágenes, se han descuidado otros aspectos como la estética, la crítica, el patrimonio artístico y la propia historia del arte. Si bien es cierto esto, también es cierto que esta situación se acentúa cuando nos referimos a cuestiones de arte contemporáneo. En este punto, la distancia entre educación y arte aumenta, trabajando en muchos casos, únicamente obras clásicas como señala Arriaga (2011) por el desconocimiento de los maestros o por una falta de formación en su etapa universitaria.

Como respuesta a esta carencia, las instituciones artísticas han dirigido sus esfuerzos a solventar la brecha que se crea entre arte contemporáneo y educación en los últimos años. Sin

embargo, y en otro sentido en la actualidad, la tarea de los museos e instituciones de arte no se centra únicamente en la interpretación y explicación de las obras de arte; es decir, más allá de una interpretación de los objetos que no siempre necesitan y se centran en la dualidad sujeto/objeto, el último tiempo trae al frente la necesidad de considerar que las obras de arte son objetos más apropiadamente encontrados que interpretados como señala Moxey (2015: 98). Considerando, en este sentido, que las propiedades físicas de las imágenes –y de las obras de arte– son tan importantes como sus funciones sociales. Las obras nos acercan a una aproximación a lo real más allá de las mediaciones del lenguaje. Superadas estas equivalencias con el texto escrito, entra en juego un tipo de agencia que, como estudia Gumbretch, tiene que ver con cierta vida de las cosas más allá de las interpretaciones (Gumbretch, 2004; Moxey, 2015; Martínez, 2018).

La intervención de los museos se sitúa en una educación artística de los individuos alejada de lo que tradicionalmente se estudia en la escuela, principalmente y más allá de lo explicado, por la situación privilegiada de acceso a las obras de arte. La presencia de obras de arte en sus fondos y colecciones permite una experiencia directa y una experimentación en sus aulas de arte. Mientras, en las escuelas, el conocimiento y acercamiento a las obras de arte se hace desde la mediación de una imagen impresa, o una pantalla. De ahí, que el valor que tiene la función educadora de los museos sea objeto de estudio, señalando un camino interpretativo y de adecuación de las obras de arte en el encuentro con las personas, a pesar, y como señalamos, de que el desplazamiento hacia las dimensiones prelingüísticas, metalingüísticas o presenciales de la imagen no dibujan una trayectoria clara ni lineal (Martínez, 2019: 29).

2. La educación artística como un saber propio dispuesto para la emancipación de quienes la practican

Todas estas cuestiones anteriores deben ser abordadas por la educación artística desde sus cuatro disciplinas epistemológicas. Según Clark, Day y Greer (1987) el estudio del arte debería ser organizado de acuerdo a la estética, la crítica, la historia y la práctica de taller, propiamente dicha. En estas disciplinas se abordan la reflexión teórica que existe en toda obra artística, el juicio con que debe ser interpretado, su discurrir a lo largo de los siglos y las maneras de hacer. Todo ello, de esta forma, abarca en su vertiente teórica y práctica los distintos acercamientos a una obra o una imagen, tanto desde la experiencia de la creación, o la del propio espectador. Actualmente, se descuidan tres de las cuatro disciplinas, quedando solo la práctica de taller en una versión edulcorada y reducida para la creación de manualidades decorativas. Desde hace algunas décadas, la educación artística se entiende como un saber propio, asentado en las cuatro cuestiones aludidas, pero sin un consenso establecido de cómo tratarlas de forma compartida. Sin embargo, y mientras tanto, los contenidos visuales se multiplican, la educación formal continúa en la inacción y los museos hacen por su cuenta lo que estiman oportuno. Son estos últimos los que acompañan en el conocimiento y educación de lo artístico, pero de forma unilateral y sin establecer un libro de ruta claro. Son las direcciones de los departamentos de didáctica de cada museo las que llevan a cabo el tipo de educación formativa que consideran oportuno, pero sin establecer una línea común en torno a qué enseñar fuera de ellas. Los proyectos didácticos del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), pionero en este tipo de cuestiones, o del lado español, ejemplos como el Museo Reina Sofía (MNCARS) o el Centro de Investigación Altamira (MNCIA), han iniciado una tradición que continúa en auge y sirve para nuevos museos y centros que se incorporan a estas líneas de trabajo que, a pesar de esto, no sin llegan a tener un reflejo claro en la educación formal, ni tampoco en una visión de conjunto y consensuada de cómo enseñar a los futuros docentes. Como señala Aguirre (2018: 8), la educación artística ha

experimentado en nuestro país uno de los cambios más sorprendentes de los últimos decenios. El incremento de congresos, ponentes, investigadores y grupos de investigación en educación artística, así como las nuevas propuestas educativas u otros enfoques metodológicos, no han contribuido, sin embargo, a mejorar la situación de constante retroceso de la educación artística en la escuela.

A pesar del panorama expuesto, y de las carencias que presenta en su vertiente formal, las iniciativas de las instituciones artísticas y museísticas son las que continúan en la vanguardia educativa y señalan un camino ejemplarizante en cuestiones didácticas. A través de esta educación, los sujetos pueden comprender mucho mejor su entorno, no solo desde su propia experiencia, sino desde la reflexión puesta en valor que surge del análisis del mismo. Se trata de comprender los distintos lenguajes visuales e incorporarlos como un verdadero conocimiento en la época más visual de la cultura occidental. La alfabetización es mucho más que una mera instrucción. La transcendencia de lo visual y, en ello, de lo plástico, aúna a través de la experiencia artística y la experiencia estética, un modo de enfrentarnos y comprender el mundo. La educación artística es mucho más que aprender a dibujar y pintar, en este sentido, tiene que ver con el análisis de la cultura actual, los procedimientos, la creación de las imágenes y objetos, de las estrategias comunicativas que buscan, en definitiva, una emancipación del espectador en los propios términos visuales (Rancière, 2014). Según Rancière la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. Se produce cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto (Rancière, 2014: 18). El propio Marín Viadel señala que la educación artística “incorpora una importante carga de conceptos, teorías y argumentos que permiten comprender y dialogar con mayor profundidad sobre los sentidos y significados de una gran

variedad de fenómenos y acontecimientos visuales" (Marín, 2003: 9).

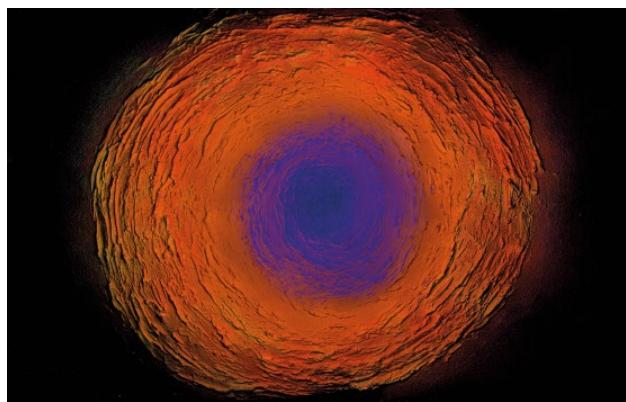
Rancière (2002) señala que en la educación es necesario generar escenarios de diseño que permitan reconfigurar nuevas formas de participación en los regímenes de lo sensible heredados. Aquí la educación artística ostenta un lugar privilegiado para la creación de ese tipo de escenarios y declarar capaces a los, a priori, incapaces. La importancia de reivindicar la educación artística, la cual atesora todavía más sentido en la época de lo visual, puesto que, frente a otras épocas anteriores, ésta se sitúa en el centro del ocio, la publicidad, el márketing, los videojuegos, los ordenadores personales, el cine o la televisión y, todo ello, es interpretado en términos visuales. Este hecho, importante y novedoso, reclama una mayor atención en las aulas de un tipo de educación que integre el pensamiento del alumnado en el análisis y crítica de lo visual que, como decimos, se sitúan en el centro de cualquier tipo de aprendizaje en el contexto contemporáneo.

Si bien es cierto esto, no es menos cierto que lo visual ha transformado la manera de comprender la sociedad. Los cánones estéticos, fundamentales para la industria publicitaria, así como la creación de nuevas necesidades, tienen su origen en los contenidos visuales. Es a través de éstos, cuando el espectador se siente seducido y por tanto, motivado en la propia imagen. Este panorama, iniciado décadas anteriores, ya desde la propia gestación de la sociedad de masas (y de consumo) hace que debamos forzar la mirada como espectadores. La educación en este contexto es fundamental y debe ocupar un espacio privilegiado en las titulaciones de los Grados de magisterio.

3. El Museo José Orús en el Centro Cultura Mariano Mesonada de Utebo: El taller didáctico a propósito de la obra de José Orús

Inaugurado el 12 de noviembre del año 2000, el Centro Cultural Mariano Mesonada ha tenido como principal función estar dedicado a los usos culturales cumpliendo, de este modo, el propósito de la donante de la casa donde se ubica actualmente el museo, Dña. Francisca Mesonada. La construcción del centro cultural, obra del arquitecto Jesús Marco, fue galardonada con el Premio Ricardo Magdalena de arquitectura en el año 2001. Desde el año 2004, se alberga en este espacio el Museo Orús que contiene una amplia y conservada colección de obras del artista aragonés. Además, el propio centro cultural y de arte potencia la formación artística con talleres monográficos y especializados en pintura, mosaico, cerámica, así como talleres experimentales como los que interesan en este texto. Entre estos últimos han desatulado: el objeto ritual del arte africano, la máscara africana, los orígenes del cine, papiroflexia, los inicios del arte, el arte del antiguo Egipto, arte de la antigua Grecia y Roma, jugar con papel, pintar con el aire, rangoli pintar la simetría y el equilibrio, las dos caras de Orús pintar con textura y luz, experimentar la luz y el color en la materia con la obra del pintor José Orús, la alegría de vivir en *La danza* de H. Matisse, mosaico de agua y color, el hierro y la forma, máscaras el rostro de los espíritus africanos, máscaras contemporáneas de Romuald Hazoumè, Munch- arte, emoción y emoticonos, el arte de jugar creando juguetes, arte y astronomía a partir del reciclaje de botellas y ¿Reciclamos con Cyrus Kabiru; cuál es tu papel?

El taller supone una toma de contacto con los rasgos de la pintura del artista José Orús (Zaragoza, 1931-2014), experiencia cuyo interés se ve aumentado por el espacio en el que se lleva a cabo, el Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús de Utebo, donde se encuentra expuesta una parte significativa de la obra del artista.



José Orús. Sin título, 2010, técnica mixta sobre tela, 73 x 116 cm, luz negra. Colección particular. Fotografía de Columna Villarroya.

Imagen tomada en el taller impartido por Mercedes Bueno. Fotografía: Mercedes Bueno.

A nivel conceptual, se trabaja en el análisis *in situ* de la vida y obra de José Orús expuesta de forma amplia en el propio centro, a partir de su trayectoria artística, desarrollada en el informalismo hasta 1960, momento en el que comienza a trabajar los pigmentos metálicos que le permiten la experimentación con la luz negra a partir de 1970.

El taller busca la implicación de los visitantes y la vinculación con la expresión de emociones a través de los lenguajes plásticos, valorando las manifestaciones artísticas como un elemento incluyente en la sociedad, al desarrollar la capacidad de percepción, desde una metodología de taller. En este sentido diferentes talleres han sido llevados a cabo por profesionales como Beatriz Ángulo Aliacar, Víctor Murillo Ligorred, Alfonso Revilla Carrasco, Nora Ramos Vallejillo, Ana Cadena González, Daniel Laliena Cantero, Isabel Lapuente Melendo y Mercedes Bueno Aladren.

Estos talleres dan respuesta a la programación y oferta didáctica del Centro cultural Mariano Mesonada-Museo Orús, de

Utebo (Zaragoza), enmarcándose en el intento de potenciar la formación artística de los visitantes.

4. Metodología

La impartición del taller de pintura en el ámbito museístico de la educación no formal, está orientado a que los participantes desarrollen su capacidad de percepción, experimentación e interpretación, aprendiendo a relacionar color, materia y luz, como base estructural de una parte significativa de la obra del artista aragonés. Se ponen en marcha tres dinámicas en las que se trabaja en la técnica de creación de formas usuales en las obras de Orús sobre arena, la técnica de uso de pintura fluorescente y, la creación de un mural cooperativo que combina las anteriores.

Dentro de la enseñanza artística el modelo clásico y más repetido a lo largo de la historia, desde la época griega hasta la actualidad, ha sido el del taller (Marín-Viadel, 1997). Con la aparición de las academias de arte renacentistas se ensalzó la idea del aprendiz creador y no mero reproductor. A comienzos de las primeras décadas del siglo XX la aparición de movimientos artísticos que concibieron el arte como una forma de expresión, donde no era necesaria la reproducción de la realidad, rompió con la tradición academicista abriendo nuevos caminos. Como ejemplo clave encontramos la academia de la Bauhaus (1919) que puso el foco en el trabajo de taller bajo la influencia del enfoque analítico. Es indudable que este pensamiento revolucionó la enseñanza del arte y significó un cambio de paradigma dentro del sistema educativo. Su idea central fue la consideración de la educación artística como instrumento para el desarrollo del alumnado como persona (Barragán, 1994). Se comenzó a considerar que las actividades con carácter artístico eran una herramienta para que los estudiantes comprendiesen su entorno y al mismo tiempo pudiera satisfacer sus necesidades y así motivar su desarrollo.

personal y la creación de vínculos con el medio. El estudiante era el centro de la construcción de su conocimiento y que lo podía desarrollar a partir de la experimentación (Decroly, 2007).

Esta idea supuso un impulso fuerte al compromiso activo con la experimentación, la metodología de taller y a las experiencias de aprendizaje de primera mano y a aprender haciendo (Katz y Chard, 2000). Se considera que no se tendría que hacer una separación entre “el saber” y “el hacer”, sino que el aprendizaje debía estar contextualizado, dependiente de la situación en la que se adquiere y utiliza. El aprendizaje se debe contextualizar, debe involucrar actividad, concepto y cultura. Los conceptos no son entidades independientes, aprender a utilizar un concepto implica mucho más que tener en cuenta un conjunto de reglas explícitas. Se debe tener en cuenta las ocasiones y condiciones en que se usa, relacionándolo con el contexto de las actividades en que cada comunidad las utiliza, es decir, enmarcándolo desde el punto de vista cultural.

En la actualidad la metodología del taller es una alternativa cuyos orígenes a nivel didáctico están en la renovación pedagógica de esta concepción de Escuela Activa, basándose en experiencias de acción, donde la manipulación genera el aprendizaje. El “atelier” es el espacio donde se trabaja para transformar “un objeto” que va a ser utilizado, desarrollándose como un espacio de reflexión y de acción en el que se unifica la teoría y la práctica, el conocimiento y el trabajo.

No existe una definición estática de la metodología de taller, sin embargo, sus componentes nos acercan a la comprensión de sus implicaciones didácticas. Este modelo de aprendizaje abarca la socialización (Coll, 1996; Trujillo, 2016) y los intercambios de aprendizajes a partir del trabajo en equipo en pequeños grupos mixtos y heterogéneos.

A nivel metodológico, involucra a los participantes, lo que les permite una mejor autogestión de su aprendizaje. Los problemas que los talleres abordan no solo son de carácter curricular, sino también metodológico y motivador, al facilitar el interés por el aprendizaje y mejorar el rendimiento y satisfacción. A partir de la participación activa, la experimentación y el aprendizaje funcional, se facilita la adquisición de competencias y la construcción de aprendizajes transferibles.

A nivel didáctico implica que el usuario debe adquirir un rol activo, mientras que el docente desempeña una función orientadora y de asesoramiento, proporcionando experiencia, información y recursos. Tal y como plantean Vera y otros (2013) el rol del profesor como agente de cambio incide en el proceso de transformación social, donde su compromiso es la incorporación de experiencias culturales y necesidades sociales en la docencia e investigación, de modo que transcienda más allá de la docencia al interactuar con la comunidad. Los talleres facilitan la presencia de otros agentes de la comunidad educativa y del entorno social como lo son las familias y consecuentemente, el hecho de hacerles partícipes les hace también conocedores y críticos de la función que desempeña el arte.

El taller es un espacio, tanto físico como conceptual que favorece el intercambio de aprendizajes trabajando en equipo a partir de grupos heterogéneos, permitiendo a los usuarios desde la materialización de los conceptos (Keding, 1979). El método de trabajo utilizado fue cualitativo, incluyendo como herramientas de documentación la observación participante etnográfica del trabajo de taller. Se optó por el método de observación ya que los investigadores vivieron el fenómeno que querían conocer. Se basa en la experiencia y la exploración de primera mano sobre un escenario social, a través de la observación participante como principal estrategia para obtener información.

Como se deduce de las características del estudio cualitativo, el investigador es el principal instrumento de observación, recogida e interpretación de los datos. Como matiza Martínez-Barragán (2011), cuando se utiliza el método cualitativo aplicado al estudio del campo de las Bellas Artes, el investigador debe estar presente en el proceso, haciendo explícita su existencia y siendo consciente de que su “yo” es el instrumento principal de la investigación.

4.1. Diseño y desarrollo del taller

Nuestra propuesta de taller se plantean diferentes conceptos y procedimientos asociados al artista José Orús y su obra desde la educación plástica y visual, procurando que los asistentes desarrollen su capacidad creadora al ofrecerles oportunidades de expresión desde la manipulación de los materiales utilizados infiriendo su uso y sus posibilidades (Torres, 2017).

En el taller, a nivel teórico, se plantea la obra de Orús con el poder de transportarnos a diferentes mundos, donde, en la pintura es tan significativo lo que vemos, como lo que no vemos; es decir, el mundo de lo oculto. Para ello cada visitante experimento lo matérico con arena a partir de los trazados de formas geométricas del mundo artístico de Orús como son los círculos o espirales quebradas.

Una vez los asistentes hubieron experimentado con la arena se comenzó a trabajar con pinturas fluorescentes que pudieron ser observadas con el ciclo de luz que instalado en la Sala donde se encuentra a obra de Orús, que les permitía observar sus trabajos sucesivamente con luz blanca y luz negra, pudiendo percibir la viveza de los colores una vez se activaba el ciclo de luz negra.

Combinado las dos primeras partes se mezclaron la arena con la pintura fluorescente para elaborar un mural colectivo a

partir de cuadrantes que les permitía trabajar en grupos, con masas matéricas de colores que aplicaban al mural.

	
<p>Trabajando con la arena. Imagen tomada en el taller impartido por Ana Cadena González, Daniel Laliena Cantero e Isabel Lapuente Melendo.</p>	<p>Elaborando el mural colectivo. Imagen tomada en el taller impartido por Ana Cadena González, Daniel Laliena Cantero e Isabel Lapuente Melendo.</p>

Conclusiones

El Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús, acerca al artista José Orús desde la manipulación del color a través de la textura y la luz haciéndose copartícipe de la responsabilidad educativa de la sociedad en el contexto de la enseñanza no formal, para permitir a los visitantes generar sus propias conclusiones de la obra del artista aragonés, desde la metodología de taller.

A través de la metodología de taller los visitantes realizan un aprendizaje de autorregulación para identificar sus dificultades de aproximación a la obra de José Orus y a partir de procedimientos poder superarlas y transformarlas en

diálogos con la obra del pintor aragonés. Por medio de la práctica del trabajo de taller los visitantes desarrollaron tareas de aprendizaje complejas, como la construcción de significados de la obra artística, lo que conllevó la retroalimentación con el artista, y con el resto de los participantes, en función de la experimentación entre el color y la luz.

La telefonía móvil en el arte contemporáneo (Mobile Art)

Introducción

Con la aparición de los teléfonos móviles, se ha ido tejiendo una red interpersonal que con el paso de los años se ha hecho aún mayor. La dependencia al teléfono móvil en el uso cotidiano como mediador en las relaciones personales ha convertido sus conversaciones diarias en un espacio de voz digitalizado, donde todo sonido emitido por voz es procesado por el teléfono móvil y convertido en un sonido digitalizado que comparten entre el emisor y el receptor de la conversación. Como menciona Josu Rekalde, “el teléfono móvil es un ejemplo de este cambio puesto que ha sintetizado todas las anteriores tecnologías audiovisuales con la capacidad de difusión inmediata vía red y en un tamaño tan reducido que pegado al cuerpo lo convierte en una tele-prótesis” (Rekalde, 2011: 7). Con el avance de las tecnologías de la comunicación y en el caso concreto del teléfono móvil, el dispositivo ha ido adquiriendo nuevos usos en la práctica cotidiana, ya no sólo es un objeto de comunicación por voz, además de dispositivo de enlace entre una conversación a distancia al teléfono móvil se le han ido integrando otras herramientas

como es el caso de la cámara, que puede tener múltiples usos, bien para fotografiar escenas a modo de cámara fotográfica o también como cámara de vídeo para grabar una determinada situación.

Hoy es posible capturar cualquier escenario, grabar un determinado momento en cualquier contexto con solo apretar un botón en el teléfono. Cualquier individuo tiene en sus manos una herramienta capaz de inmortalizar cualquier situación en el momento que le sea preciso.



Figura 1. Telefonía móvil en domótica. Fuente:
Domotic Live on. 2019

Mobile Art: El teléfono móvil como herramienta para la práctica artística

El teléfono móvil no sólo se ha convertido en un objeto cultural de uso cotidiano, sino que su uso ha traspasado las fronteras de la comunicación telefónica interpersonal. Han aparecido nuevos usos como por ejemplo como herramienta para la creación artística. El uso del teléfono móvil para la creación de proyectos artísticos se ha convertido en una práctica muy habitual de múltiples artistas en los últimos años, estos artistas ven a esta herramienta como el objeto tecnológico más adecuado para desarrollar una gran variedad de proyectos audiovisuales. Aunque es una práctica aún muy desconocida para el público interesado en el arte contemporáneo, es una herramienta que poco a poco se está

poniendo en uso para la práctica artística, debido en gran parte a la cercanía y cotidianidad del dispositivo en la sociedad.

El siguiente análisis e investigación por los principales trabajos dentro del *Mobile Art*, está directamente relacionado con la investigación de Lorea Iglesias sobre el *Mobile Art*, que ha dado como resultado el blog *ArtisMobile*, los siguientes proyectos y obras están extraídos del artículo publicado por espacio CAMON, *La cuarta pantalla* (CAMON, 2010).

Hay que mencionar que los primeros inicios de telefonía empleada para fines artísticos lo pusieron en práctica los dadaístas de Berlín en el año 1920, situando el uso de la telefonía como medio para encargar a terceras personas la ejecución material de obras de arte. Poniendo en práctica así la subversión del proceso tradicional de creación artística, de este modo el realizador de la obra de arte pasaba a ser una persona anónima (Gianetti, 1998: 2). Para hacer un repaso por la historia del *MobileArt* hay que remontarse al año 1922, cuando el artista László Moholy-Nagy (1922) llevó a cabo un proyecto pictórico a través de un teléfono. El proyecto consistía en la realización de un cuadro mediante coordenadas que eran indicadas por teléfono. La serie *Telefonbilder*, piezas de *Cuadro telefónico*, 1922, está realizada en esmalte y acero y sus medidas son 47,5 x 30,1. Esta pieza pertenece a la colección del Moma de Nueva York. Esta obra está creada sin la utilización del pincel en sus trazos. Estamos hablando de un sistema de creatividad industrial en el cual el artista encargó esta serie de cuadros a una fábrica de esmaltes en la que le hizo llegar las coordenadas del diseño de dibujo que el artista había realizado previamente en papel milimetrado por teléfono. Sus cuadros telefónicos plantean la idea de la producción artística anónima a través de procedimientos industriales de manufactura (Gianetti, 1998: 2).

Esta es la primera aproximación al *Mobile Art* que cuarenta años más tarde se encargará de retomar la artista Marta

Minujin, 1967 (López, 2005), con la colaboración del ingeniero Pier Bjorn. En la obra *Minuphone* (Giménez, 2005), (fig.2) realizada para el espacio *Howard Wise Gallery*, consistía en una cabina telefónica que producía efectos sensoriales en base al número marcado por el participante que ponía en práctica la pieza. Cuando pulsabas una serie de números comenzaba a desencadenarse diversos efectos tales como salida de humo, cambios en la iluminación del interior de la cabina telefónica, aire a modo de brisa, etc.



Figura. 2. Marta Minujin, *Minuphone*, 1967. Cabina Telefónica. Howard Wise Gallery. Fuente:

<http://www.eidolonfilms.com/art-tuesdays-statement-installation/>

Con el *Minuphone*, la artista realizó una reproducción fiel de una cabina telefónica real. En la realización de esta pieza colaboró la *Bell Company*. En este trabajo la artista invita a los espectadores que recorren las salas de la galería a marcar en el teléfono el número 581-4570, para así, al acercar al oído al auricular del teléfono recibirán los más extraños sonidos y sensaciones. Como menciona su propia autora, "es lo más parecido al LSD". Porque desde el piso salen imágenes

previamente proyectadas en un televisor, ruidos estridentes y olores exóticos. Dos años más tarde y en la misma línea que las piezas anteriores aparece el trabajo del artista John Giorno, 1968, con la obra *Dial-A-Poem*, (Giménez, 2005), (fig.3) en la cual los participantes de la obra llamaban para escuchar poemas por teléfono. Esta pieza sonora hacía partícipe al espectador en un trabajo de escucha telefónica de poemarios elegidos por el artista.

Como hemos mencionado con anterioridad, el uso del teléfono móvil para la creación artística es aún un hecho novedoso entre los artistas, el Mobile Media Art, es una disciplina que ha evolucionado considerablemente en la última década con la aparición de los nuevos sistemas móviles y que va en aumento, la aparición de nuevas obras y proyectos va directamente relacionado con el uso de este dispositivo para la sociedad, y por supuesto, las aplicaciones y herramientas que se les ha ido insertando al dispositivo móvil. Continuando con la evolución de esta práctica artística tecnológica y haciendo mención a las nuevas herramientas que se les ha ido integrando a la telefonía móvil, hay que destacar el trabajo del artista Rafael Lozano-Hemmer, 2003, con la obra *Amodal Suspensión*, (fig.4) este trabajo está directamente relacionado con el sistema de mensajería a través del teléfono móvil el cual el artista lo pone en práctica para que el espectador pueda enviar mensajes que a su vez se transforman en secuencias de luz. El usuario en este trabajo, envía el mensaje para de esta forma poder activar unos cañones de luz que emite su destello en el cielo. De nuevo se puede apreciar como una de las nuevas herramientas del teléfono móvil se pone en juego para la práctica artística.



Fig. 3. John Giorno
(1968), *Dial-A-Poem*.
Fuente: nytimes.com



Fig. 4. Rafael Lozano-Hemmer (2003), *Amodal Suspensión*. Fuente: lozano-hemmer.com

A partir del año 2005, los trabajos en los cuales se ponía en práctica el uso del teléfono móvil aparecieron muy continuados en diferentes exposiciones y festivales, tanto es así que en los últimos años se han ido creando una serie de festivales muy específicos para las creaciones realizadas única y exclusivamente con el teléfono móvil. Para hacer referencia a estos eventos, hay que destacar como ejemplo el festival francés Festival Pocket Films, el festival belga Cine Pocket, el festival español MovilFilmFest, o el caso del festival holandés Viva la Focus.

Con la aparición del envío de datos a través del teléfono móvil mediante diferentes modos, bien a través de mensajería sms o mms, o por otro lado por el sistema Bluetooth, el teléfono móvil tenía la capacidad de enviar y recibir datos de manera inalámbrica al instante con tan solo pulsar un botón y activar un dispositivo que capacitaba al teléfono para enviar datos conectándolo de manera inalámbrica con cualquier otro dispositivo móvil que activara de igual modo el sistema Bluetooth. En este sentido, y siguiendo con la línea de trabajos que emplean la herramienta de Bluetooth del teléfono móvil con el envío de datos para la práctica artística, haremos mención al proyecto *Connected Memories*, (fig. 5) es

uno de los últimos trabajos de la artista brasileña Anaïsa Franco, 2008, con esta propuesta, el artista trata de conectar al público con la pieza a través del envío de datos vía Bluetooth, formalmente, la obra se concibe como dos cabezas colgantes que a la misma vez se miran, se iluminan y a su vez también se comunican entre ellas y nos cuentan historias y con las que el espectador puede interactuar con ellas y poder sumarle recuerdos que tiene almacenados en su base de datos través del envío de datos gracias a la tecnología Bluetooth.



Figura 5. Anaïsa Franco
(2008), *Connected Memories*.
Fuente: elpais.com



Figura 6. Christa Sommer y
Laurent Mignonneau
(2002-2004),
Mobile Feelings.
Fuente:
sciedirect.com

El espectador que interactúa con la obra, tendrá la posibilidad mediante la tecnología Bluetooth enviarles fotos, imágenes y textos mediante sus móviles y seguir sumándole recuerdos a las cabezas. Además, el espectador tendrá la posibilidad de conocer los sentimientos de esta pieza a través de la intensidad lumínica de luz que emiten las cabezas, ellas emitirán sus sentimientos que adquieran dependiendo de la observación del espectador en el espacio, cuando se habla de ellas, en definitiva, ellas pueden sentir a los espectadores en el espacio. Esta pieza ha formado parte de exposiciones como Cotinuum Electrónica en Sabadell, o en São Paulo en el

año 2008 en el File Festival (Mobile Art, 2008) (figs.5 y 6).

Igualmente, trabajos como *Mobile Feelings*, (fig. 6) de los artistas Christa Sommer y Laurent Mignonneau, 2002-2004, hacen referencia a la aparición y posterior uso de estas nuevas aplicaciones en el dispositivo móvil, muestra de ello está en la obra *Mobile Feelings*, la cual los usuarios pueden enviar y recibir datos corporales a través del sistema inalámbrico. Uno de estos datos corporales puede ser el envío de los latidos del corazón, el cual se puede recibir en forma de datos corpóreos.

En la misma línea de la pieza *Mobile Feeligs* pero con un sentido distinto propone el artista Angie Waller, 2001, con *Clip-fm*, (fig. 7) se trata de una aplicación del teléfono móvil que se puede utilizar para comunicar a cualquier persona alguna información que no queramos decirle directamente en persona, como por ejemplo: *I'm pregnant*, *I'm married*, *I'm an alcoholic*, etc.

Otro de los trabajos en la línea de la mensajería móvil es la obra de Paul Notzold, 2006, con el título de *Textual Healing*, (fig.8) en la cual nuevamente se vuelve a utilizar la herramienta de mensajería móvil para interactuar con el espacio urbano, de esta forma a través de la creación de mensajes que se reflejan en unos bocadillos, se proyectan en edificios del espacio público.



Figura 7. Angie Waller (2001), con *Clip-fm*. Fuente: clip-fm.com



Figura 8. Paul Notzold (2006), *Textual Healing*. Fuente: txtualhealing.com

Otra de las grandes apariciones como herramienta o aplicación del teléfono móvil es el GPS, un localizador que ya viene instalado en todos los dispositivos móviles y que tiene la capacidad de localizar cualquier punto en un mapa, al igual que las aplicaciones anteriores, en el mundo del arte se ha apropiado de esta herramienta y en los últimos años está formando parte de algunos proyectos artísticos, este es el caso del trabajo de los artistas Antoni Abad y Eugenio Tiselli, 2004-2010, con la obra *Megafone.net*, que tiene como objetivo principal crear comunidades digitales de una serie de colectivos de personas que se encuentran en riesgo de exclusión social, uno de los ejemplos de este trabajo lo podemos observar en el trabajo que se hizo con un grupo de jóvenes gitanos en Lleida o también el ejemplo de un grupo de discapacitados en la ciudad de Barcelona en el cual se creaba un mapa de la ciudad de Barcelona con los puntos de la ciudad que son inaccesibles para esta comunidad discapacitada.

Como podemos observar, con la aparición de los teléfonos móviles, y más concretamente con las aplicaciones o

herramientas que forman parte de su funcionamiento y que su uso se ha hecho obligado para el funcionamiento de la comunicación telefónica en la sociedad actual, han sido numerosos los artistas que han aprovechado esta aparición para crear una serie de trabajos que hablan directamente del uso de estos nuevos medios tecnológicos de la telefonía móvil y que en la actualidad está siendo usados por la mayoría de los individuos en su día a día, estas tecnologías de la comunicación se convierten en herramientas o materiales para el mundo del arte que proyectan escenas audiovisuales que solo son posible concebirlas mediante el uso del objeto telefónico. Continuando con la investigación sobre los trabajos que se han ido creando en base al uso de la telefonía móvil y de las aplicaciones que se le han ido instalando a los dispositivos como es el caso de los juegos que forman parte de estas herramientas del teléfono, hay que hacer mención a otra serie de proyectos como es el caso de *Kill Yourself*, de Rebecca Cannon y Karen Jenkin, 2005, que fue encargado por DLUX Media Arts para Mobile Journeys en el año 2005, unas jornadas que se celebraron en la Opera House de Sydney, en las cuales las personas que asistían al evento se les invitaba a descargarse el juego de forma gratuita a través de Bluetooth, este trabajo se trata de un juego para la plataforma móvil que se instala en el teléfono móvil, y que sirve para “acabar con uno mismo” de manera simbólica. Para jugar a este juego, tienes que seleccionar un personaje y posteriormente seleccionar el nivel de auto-odio y matarte de muy distintas formas. El juego concluye cuando el programa decide que la persecución de uno mismo ha cumplido su ciclo. Este juego sirve para descargar toda la ira que a veces tenemos con uno mismo y de manera simbólica poder pegarse uno mismo, maltratarse, etc. (Mobile Art, 2008).



Figura 9: Rebecca Cannon y Karen Jenkin (2005), *Kill Yourself*. Fuente: scanlines

Otra de las propuestas que se ha creado a través de estos medios tecnológicos de la telefonía móvil y que ha sido planteada para reflexionar sobre los problemas mundiales con relación a la ecología y el medio ambiente en general, lo podemos observar en Proyecto eKKo de la artista Georgina Malagarriga, donde mediante el uso del teléfono móvil en un trabajo interactivo entre el usuario y la obra, puede modificar el espacio que le rodea. Cuando el espectador accede a la exposición, recibe una aplicación para ser descargada en el teléfono móvil en donde se les plantea una serie de cuestiones y preguntas relacionadas con sus usos habituales de los recursos del planeta como lo son, el reciclaje, el uso del transporte, la energía, etc. A través de sus respuestas que son procesadas por un programa creado por la artista, se configura un mapa mundial que es proyectado en el espacio expositivo y que está configurado en base a esas respuestas obtenidas mediante la aplicación descargada en los teléfonos móviles de los espectadores, mostrando con diferentes colores dependiendo del impacto medioambiental. De estas respuestas se obtienen datos que son claves para concienciar al espectador de cómo afectan sus acciones en el medio ambiente mundial.

Como podemos leer en la presentación de la web del proyecto: "Un proyecto sobre cómo la comunicación móvil puede aportar una mejora en la comprensión problemática del medio ambiente, la sostenibilidad y el ecosistema". Este trabajo tiene un doble sentido dentro de la misma práctica artística, por un lado, la artista hace partícipe al espectador de la creación artística a la misma vez que los conciencia del impacto medioambiental que significa una acción indebida o inconsciente sobre el medio ambiente. Todo ello es posible conocerlo gracias a cada uno de los individuos que responden a la serie de cuestiones que se les plantea en el espacio expositivo mediante la aplicación móvil. La novedad de estas propuestas de *Mobile Art*, no sólo radicará en el medio en que se desarrollan, sino también por ser una de las tendencias artísticas que directamente reflexionan sobre el poder de las nuevas tecnologías de la comunicación para el control de la sociedad. Alguno de los artistas que hemos citado más arriba conectan directamente con esta apreciación, y que reflexionan directamente con los conceptos de control y vigilancia cuando con sus trabajos plantean la posibilidad de conectar diversos dispositivos móviles entre sí, o por otra parte cuando en su práctica plantean la acción de hacer públicos mensajes o compartir mensajes a través de la interconexión de distintos dispositivos. Otros de los proyectos que encontramos dentro de la práctica del *Mobile Art* y que centran su discurso en el avance de la tecnología móvil, lo podemos observar en el trabajo de Ursula Lavencic y Auke Touwslager, 2006, *Cell Phone Disco*, la obra plantea la posibilidad de visualizar los campos electromagnéticos de los teléfonos móviles a la hora de llamar o enviar un mensaje mediante el uso del led.

Para finalizar con el contexto del uso del teléfono y concretamente de la telefonía móvil en la creación artística, haremos un repaso por otras propuestas que plantean como principal herramienta de creación y funcionamiento el teléfono así como también como vía de expresión y lenguaje, estos son los casos de las obras *MobySpray* de Jurgen Scheible

(2008-2010), *Dialtones–A Telesymphony*, *Il telefonino*, *Social Mobiles*, *Portable Cellular Booth*, *Portable Telephone*, *Pacmanhattan*, entre otras obras.

Una de las propuestas que con mayor interés ha planteado el uso del teléfono móvil para la creación artística la podemos observar en la exposición *Mobile Art. Experiencias Móviles*, que se llevó a cabo en la Fundación Francisco Godia de Barcelona del 12 de mayo al 21 de junio de 2011, que se enmarca dentro del Festival Loop que está dedicado al videoarte. La exposición tiene un interés mayor que el del propio uso del teléfono móvil como herramienta de creación, como menciona la comisaria de la exposición Lorea Iglesias: "La exposición no se ciñe al papel de herramienta del móvil, sino que ofrece el resultado de un trabajo de investigación, ejemplos de lo que supone su portabilidad, del valor estético que ofrecen sus cámaras, y la profunda capacidad de interacción que permiten entre el artista, su entorno y el resto de personas" (Andreu, 2011). Esta propuesta expositiva plantea las innumerables posibilidades artísticas que se pueden proyectar con este dispositivo y la capacidad de los artistas de generar propuestas mediante el uso de sus aplicaciones. La comisaria añade también en la misma entrevista, la inmediatez que plantea en su uso este dispositivo tecnológico para la comunicación por voz y ahora también en imagen, "es un arma espontánea e indiscreta, porque todo lo que hacemos puede ser grabado y publicado en Internet en pocos segundos, porque no olvidemos que casi todo el mundo lleva hoy en día un móvil encima", haciendo referencia a la potencialidad del teléfono móvil como objeto de control y vigilancia, mediante el cual en cualquier momento se puede grabar, fotografiar, guardar en su base de datos o publicar las imágenes en internet mediante la aplicación de internet en el móvil.

Revisando el siguiente texto que publica en su página web *Monográficos de Arte 10, Propuestas de actualidad. Revista de*

arte contemporáneo, podemos observar como se hace una reflexión acerca de los trabajos que forman parte de la exposición *Mobile Art. Experiencias Móviles*. Y cómo en él se hace alusión a esta nueva práctica artística que está cobrando intensidad en los últimos años con el avance de las tecnologías de la telefonía móvil, con ello podemos observar cómo el arte ha adoptado el teléfono móvil como herramienta de creación artística. Dentro de la exposición *Mobile Art. Experiencias Móviles*, se muestra una serie de trabajos unidos por el mismo nexo de unión, el teléfono móvil pero lo que las distingue unas de otras, son los distintos conceptos planteados además de los diferentes lenguajes que plantean cada pieza, como es el caso de las obras de videoarte, performances, fotografías, etc.

Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de la reflexión sobre el *Mobile Art*, hemos mencionado una serie de propuestas que ejemplificarían a la perfección numerosas características del uso del teléfono móvil en la actualidad y que demuestran los rápidos avances de la telefonía móvil en los últimos años. Entendemos que, con el avance de las tecnologías destinadas a la telefonía móvil, han ido ampliando las capacidades del dispositivo hacia otros usos y versatilidades.

Pero quizás lo más interesante haya sido que hemos podido evidenciar cómo diversas reflexiones desarrolladas por algunos de los artistas que utilizan este medio en sus proyectos están directamente relacionadas con las aplicaciones y herramientas que posteriormente han ido apareciendo e integrándose en los teléfonos móviles y que forman parte de su actual uso.

Artista sin rostro: Me Bes

Trayectoria

Me Bes es el pseudónimo tras el que se oculta este artista zaragozano que realiza retratos en *stencil* por las céntricas calles de su ciudad. Con diecisiete años comenzó en el mundo del graffiti, aunque poco después lo abandona y empieza a investigar nuevas manifestaciones artísticas dentro del arte urbano, entre ellos el *stencil*. Conoció la técnica a través de revistas y gracias a la gente del mundo urbano y del graffiti con la que se relacionaba y poco a poco fue elaborando sus primeras plantillas sencillas.

En este momento aparece el proyecto de Me Bes, cuando descubre a los grandes representantes de este medio de expresión como Blek le rat (Xavier Prou), denominado “padre del *stencil*”, quien llenó París con sus imágenes durante los años ochenta pero que posteriormente fue olvidado (Abarca, 2008). La rata fue uno de los primeros elementos que repetía, y pasó a ser su distintivo. Obey, alias de Shepard Fairey, otra gran figura, un artista urbano y diseñador gráfico estadounidense que realiza obra con crítica social (Fairey, 1990), como ya apuntaba en su manifiesto de 1990. O el famoso Banksy en sus comienzos, con sus *stencil* inspirados mayormente en Blek le rat, lo que se aprecia en el uso de la rata. No podemos olvidar a Ernest Pignon otro personaje parisino que le ha influido, artista urbano importante, precursor en hacer del arte urbano una forma de vida sin banalizarlo a través de la venta de las obras fotografiadas o parte del material utilizado en el proceso de creación, como plantillas. (Abarca, 2008)

Otro hecho que marcó mucho a Me Bes fue un viaje a Berlín en 2008, momento en el que la ciudad disfrutaba de un gran desarrollo del arte urbano. Allí conoció diferentes clases de *stencil*, alguno de carácter más realista que le cautivó y le

hizo decantarse por ese tipo de técnica, induciéndole a buscar más información sobre ella, encontrando de este modo la vía apropiada para realizar su línea de intervención.

Y así empezó a realizar rostros de personas ilustres por el centro de Zaragoza, aunque no solo; también ha dejado su "firma" en otras ciudades como Madrid, Cuenca, Valencia, Barcelona o Londres.

Cabe apuntar que este no es el medio de vida de Me Bes, sino que lo hace como afición, lo que le motiva e inspira para seguir saliendo a la calle. No quiere que su proyecto sea algo personalista, y busca que no importe lo que hay detrás de su pseudónimo.



Fig. 1. *Sin título*, Serie *Los Olvidados*, Me Bes, 2015

A lo largo su trayectoria, este artista ha tenido buena relación con los certámenes de *stencil*. En 2015 se presentó por primera vez al Stencil Art Prize, el mayor concurso de *stencil* del mundo que se celebra en Australia y en el que quedó finalista con las dos obras que presentó. Una de ellas forma parte de las cinco imágenes que conforman su serie *Los Olvidados* basadas en las fotografías *Homeless* de Lee Jeffries dedicadas a la gente sin casa. La otra obra finalista fue el retrato de Robin Williams (1951-2014), famoso actor estadounidense. Ese mismo año participó en la Muestra Internacional de *stencil* de Valencia *Clonart II*, en la que expuso otra de las imágenes que conforma la serie *Los Olvidados*. Además, realizó una actuación en directo para el proyecto *Feel the flow* creado por STREE2LAB y organizado por TEDx Valladolid[1], que consistió en la intervención de cinco artistas en directo, entre ellos Me Bes, quien hizo un Alfred Hitchcock en un armario de alumbrado público y lo acompañó con la frase “utiliza tu espacio”.



Fig. 2. *Sin título* (Alfred Hitchcock), Me Bes, 2015

El año siguiente vuelve a presentar obra al Stencil Art Prize, *Pablo Picasso (cara a cara)*, dos rostros del pintor (1881-1973) de lado mirándose con reciprocidad, quedando finalista por segundo año consecutivo. También en 2016 se presentó al certamen celebrado en Bristol, *KutzStencil Art Awards*, donde quedó finalista con un retrato de Ken Loach (1936) sobre tabla y collage y que fue expuesto en Its All 2 Much Art Gallery (Bristol).

En 2017 participó con el proyecto *La Galería Urbana de Zaragoza* (Efe: 2013) un encuentro con jóvenes artistas (P. P., 2018). Realizó dos intervenciones en los muros del porche del Centro Deportivo Helios, donde también participaron artistas como Héctor Vidal o Eskege entre otros. Para esta ocasión, Me Bes seleccionó dos retratos que ya había realizado antes en calle, un retrato de Nina Simone (1933-2003) y otro de Louise Bourgeois (1911-2010).

Ese mismo año, por tercera vez, presenta obra al Stencil Art Prize, volviendo a quedar finalista, en esta ocasión con el retrato del cantante David Bowie (1974-2016). Para él, el hecho de presentarse a estos eventos, sobre todo al Stencil Art Prize, es una forma de medir su calidad y le brinda la oportunidad de exponer su obra por diferentes galerías de Australia y Europa, como en Regional Arts Centre de Muswellbrook (Australia), Flinders University City Gallery de Adelaidao (Australia) o Stirrup Gallery de Sydney (Australia), lo que le permite venderla y darse a conocer.

Esto nos lleva a introducirnos en el tema de las galerías. Son contados los lugares en los que se puede encontrar obra de Me Bes. Uno de esos sitios es la Galería Thema, en Valencia, quienes hace años mostraron interés por sus retratos y con quienes sigue trabajando en la actualidad. También sabemos que en la galería francesa I-Kokoon tuvo obra, aunque en la actualidad no conocemos si la galería sigue abierta debido a la inactividad de su página web. En momentos puntuales se ha podido encontrar retratos suyos a la venta en el Asalto Fair de 2015, en el stand de Stencilbox en la plaza de las Armas de Zaragoza.

Cuando le preguntamos sobre por qué en España la única galería que vende sus retratos es Thema nos responde que en Zaragoza ninguna galería se ha interesado por él, aunque bien es cierto que él tampoco se ha ofrecido.



Fig. 3. *Sin título* (David Bowie), Me Bes, 2017

Línea de intervención

Hace unos diez años aparece este proyecto, Me Bes, cuyo alias lo forma a partir de un juego de palabras con las iniciales de sus apellidos, y con el que ya nos invita a ser partícipes. Él mismo dice que dentro de esta línea de intervención hay dos ejes paralelos, por un lado, se encuentra la técnica, el stencil, lo que quieras realizar y hasta dónde quieras llegar. Y por otro lado lo que quieras contar a través de los retratos.

Antes de tratar la línea de intervención tenemos que conocer su forma de entender el arte urbano, ya que están muy relacionados. Para él, el arte urbano es un medio de expresión que se caracteriza a grandes rasgos por ser ilegal, efímero y que se lleva a cabo en el espacio público. A partir de esta premisa desarrolla su proyecto. Me Besha sido denominado como el “Banksy zaragozano” por su anonimato y por el uso de la técnica del *stencil*. La razón de ocultar su identidad tiene un aspecto filosófico: que detrás de Me Bes no haya nadie, no quiere que su persona destaque más que su obra. Otra razón se debe a que no necesita darse a conocer puesto que no vive de sus creaciones. Considera que actualmente los artistas urbanos siguen líneas muy personalistas, porque termina siendo un ejercicio profesional y para poder vivir de ello han de entrar en el mundo de los festivales, las galerías y el mercado del arte. Él se mantiene alejado de esto; por lo menos hasta el momento, no quiere transformar su afición en trabajo. Además del cambio de sentido que sufriría su obra al encontrarse “musealizada”. Esto no ha impedido que tenga obra en galerías o que haya participado en certámenes.

La libertad de crear *motu proprio*, sin necesidad de hacerlo para exponer o vender, le permite plasmar aquellas ideas y conceptos que le llenen. Posiblemente se perdería parte de la lectura de su obra si solo se centrara en el ámbito de galerías y festivales. Aunque es cierto que se puede intentar vivir del arte manteniendo la esencia de las obras en el espacio urbano, como ya veíamos con Ernest Pignon quien supo sacar beneficio económico dejando intacto el sentido de la obra que ejecuta en la calle. No obstante, muchos artistas que comenzaron realizando graffiti o arte urbano han conseguido gran relevancia internacional a través de los festivales y eso no excluye que en ocasiones realicen obras fuera de ese entorno legal. Su forma “purista” de entender el arte urbano es lo que le motiva a permanecer, manteniéndose en el anonimato, realizando su obra de forma ilícita, y sobre todo su interés por provocar reacción en el espectador.

“¿Hay algo más directo que colocar una frase de nuestro poeta, pensador o pintor favorito? Mi respuesta fue rápida, sí. Colocarlo directamente a él, su imagen, su sonrisa, su mirada, su mensaje hacia el exterior” (Me Bes, 2017: 2). En estas breves líneas del artista advertimos el sentido que tiene su intervención, realiza retratos de personajes del mundo de la literatura, la música, la pintura, la fotografía, la política... con la intención de marcar ese contrapunto respecto al entorno en el que nos movemos, lleno de publicidad, exceso de información y pantallas. Propone que levantemos la mirada y nos dejemos sorprender por los pequeños detalles de la ciudad.

Modus operandi

Si nos paramos a pensar en cómo es la intervención de los grafiteros o artistas urbanos nos puede venir a la cabeza la imagen de individuos, evitando dejar visible su faz, que frente a un muro cualquiera y acompañados de espráis comienzan a realizar su pieza. Con Me Bes esto no sucede así, tiene un estudio donde realiza la mayor parte de su trabajo creativo. Colocar la obra en la urbe es el punto final, antes hay un largo proceso creativo que se compone de varias fases: la elección del personaje y su fotografía, la creación del stencil y por último su plasmación en la calle.

Comienza con la elección del personaje, normalmente del ámbito de la cultura (pintura, literatura...) o del activismo. Aunque no exclusivamente, también encontramos un retrato de Steve Jobs, deportistas como Drazen Petrovic, e incluso animales. Es una elección totalmente subjetiva basándose en su gusto o admiración por el personaje. Se introduce en la persona, investiga sobre su vida, intenta comprender su manera de pensar o de ser para poder plasmarlo en el retrato. Una vez escogido el personaje, lo siguiente es buscar la fotografía, esta parte es de suma importancia ya que tiene que ser reconocible, pero no solo, tiene que ser la adecuada para que

exprese correctamente lo que quiere transmitirnos. Tal es la consideración que da a este aspecto, que si no hay una foto apropiada, no realiza el retrato.



Fig. 4. *Sin título*(Steve Jobs), Me Bes, 2013

Elegido el personaje y su fotografía empieza la creación de la imagen en *stencil*[\[2\]](#). Este procedimiento es bastante conocido actualmente por las intervenciones que realiza Banksy, artista mundialmente famoso, aunque el pionero del *stencil* en el arte urbano fue Blek le rat, a pesar de no haber recibido tanto reconocimiento popular.

El *stencil* es una técnica asimilable al estarcido o *pochoir* que se basa en la confección de capas a las que se aplica posteriormente espray para que quede reproducida la imagen de la capa o plantilla. Dentro de esta explicación escueta y básica hay más variantes, ya que se puede usar el número de capas que se requiera, cuantas más capas más complejo, aunque mayor será el detalle que se consiga en la imagen. En el caso de Me Bes realiza en total unas quince capas, ya que cada pieza varia. Dibuja las capas en el ordenador con un programa de ilustración y de esta forma puede hacerse una idea cercana a cómo quedaría, pero siempre basándose en la imagen elegida. Comienza sacando las capas base, realiza entre seis y ocho. Trabaja en general con escalas de grises y en estas primeras capas va desde lo más oscuro a lo más claro. Cuanto mayor pueda ser la degradación de grises, mayor será el detalle que podrá sacar en la imagen final.

Una vez confeccionadas todas las capas base, se concentra en las capas de detalle del retrato, las luces, las sombras, el perfil de los ojos, de los labios o de las arrugas, intenta darle primero un aspecto en 2D. El tipo de *stencil* que realiza es realista, a diferencia de otras imágenes que solo buscan representaciones generales con simples siluetas; todo depende de la idea que se pretenda transmitir. Para los detalles va de los tonos más claros a lo más oscuros creando volúmenes.

Realizadas todas las capas las imprime en papel, las recorta, las pega en planchas de acetato y las vuelve a recortar, así con cada una de ellas. La escala que utiliza es 1:1, en folio

DIN A3, tamaño humano, ya que como veíamos anteriormente él también concibe la escala humana como una característica del arte urbano.

Esta técnica permite la reproducibilidad, es decir, la elaboración de varias imágenes con las mismas plantillas. No tiene que volver a crearla como sucedería si pintáramos un retrato a la manera tradicional. Hay autores como Víctor Bravari Becerra y Miguel Ruiz Stull que denominan el *stencil* como un tipo de grabado (Bravari y Ruiz, 2006: 137-149), ya que tienen cosas en común, por ejemplo, que sean técnicas que permiten la realización de originales múltiples.

Cuando tiene todas las capas preparadas procede a pintar. La base sobre la que compone el retrato completo es papel de seda. Un papel de poco gramaje que le permite posteriormente pegarlo de manera rápida y sencilla. Una vez colocado en la pared, a simple vista no se aprecia que es papel. Además de bastante duradero es difícil de extraer, ya que se rompe. Dispone el pliego de seda sobre un soporte sólido de madera, encima coloca la capa y le aplica la pintura con espray, lo cubre, pone la siguiente capa y la pinta con el espray, así sucesivamente con todas las capas. Las primeras aplicaciones de la pintura se tienen que efectuar con mucho cuidado para no deteriorar el papel de seda debido a su ligereza. Aplicadas todas las capas, aunque ya haya tenido en cuenta los detalles en el proceso de dibujo del retrato, esta técnica le permite añadir hasta el último momento más capas de matices. Es en esta parte final donde añade brillos, sombras... cada detalle es información que aporta al retrato.

La duración de su confección varía según el tiempo que le dedique ya que es un trabajo minucioso, puede tardar entre tres y siete meses. Cabe apuntar que realiza los retratos de dos en dos. Normalmente no tienen ninguna relación entre ellos, si bien existen algunas excepciones como su última intervención, Frida Khalo y Chavela Vargas, quienes eran amigas. Realiza dos imágenes para colocarlas a la vez, aunque

no en el mismo emplazamiento.

La última parte de la intervención se efectúa en la calle, puede resultar extraño el hecho de que pegue sus obras, teniendo en cuenta que estamos hablando de *stencil*. Incluso en el trabajo *Ut gaffiti poiesis: caminos poéticos audiovisuales y digitales del graffiti y del postgraffiti españoles en el umbral del S.XXI (2001-2014)*, se denominaba a las piezas de Me Bes como *stickers* o pegatinas, una variación dentro de la técnica del *stencil*. Sin embargo, él considera su obra como *stencil*, porque está desarrollada a través de dicha técnica. Lo que varía es el método de intervención, es decir, la forma en la que coloca la imagen en la urbe. Los *stencil* más sencillos se suelen realizar en la calle con la plantilla y aplicando espray, pero en el caso de Me Bes sería muy complejo plasmarlo directamente en un muro, ya que su obra la conforman muchas capas. Por eso utiliza el *paste up*, una técnica de intervención que consiste en pegar la imagen en la pared con cola. Es una formula muy extendida actualmente porque permite una intervención rápida, teniendo en cuenta que se realiza de manera clandestina y no se puede demorar. Por otro lado, cabe decir que él elabora pegatinas, entendidas como tal, fotografías de sus retratos o simplemente la imagen de su pseudónimo, Me Bes, por lo que podemos establecer la distinción entre la colocación de *stickers*, que también practica, y la de sus retratos a partir de una técnica de pegado (*paste up*). De esta forma instala sus rostros de *stencil*. Toda su obra se extiende por el centro de la ciudad de Zaragoza, la zona de las Armas, las calles adyacentes a la calle Alfonso I, por el Tubo... Lo cual tiene sentido al ser lugares de gran afluencia, que el mayor número de personas pueda contemplar o descubrir su obra. Las sitúa normalmente a la altura de los ojos, teniendo en cuenta siempre la escala humana. Aunque no solo vamos a encontrar obra en Zaragoza, puesto que ha ido dejando su huella en ciudades que ha visitado, como Madrid, Valencia o Londres. Una vez pegada, Me Bes hace una fotografía y la sube a sus redes sociales. También alguno de sus rostros los

realiza –como él lo denomina– “en obra”, es decir, coloca la imagen en un soporte perdurable, para luego presentarlas a certámenes o para proyectos futuros. De esta manera consigue una pieza que permanezca en el tiempo, lo que no sucede con las que se encuentran en la calle.

A pesar de que el rostro ya este colocado en la vía, la intervención no finaliza hasta que la obra ha desaparecido en su totalidad.

Obra

Las obras que realiza Me Bes cabe recordar que tienen un carácter efímero, es decir, el autor realiza la intervención colocándolas en la calle y una vez realizada la obra puede sufrir cualquier tipo de alteración. Por eso muchas imágenes de las que vamos a hablar ya no existen o se han visto alteradas, quedándonos únicamente la imagen que ha sido tomada tras su colocación. Toda la obra que ha realizado está subida en sus redes sociales (Instagram, Página Web, Vimeo, Facebook...), así podemos conocerla, aunque ya no se conserve.

Me Bes, como se ha dicho, realiza retratos de personas célebres, aunque al principio de su producción encontramos la representación de tres animales: dos perros y un gato de 2013, que formaban parte de su vida personal y no descarta volver a dibujar animales. ¿Qué le motiva a elegir estos personajes? Su arbitrio: elige a gente por la que siente admiración. Se introduce en el personaje, va investigando sobre su vida, su obra, impregnándose poco a poco, lo que le ayuda posteriormente a la hora de retratarlo.

Los temas de los que habla en su obra son tres: arte (música, escultura, pintura...), activismo y literatura, aunque también ha retratado personalidades que no forman parte de esos ámbitos: deportistas como el jugador de baloncesto Drazen Petrovic, el ciclista Marco Pantani o el innovador tecnológico

creador de Apple, Steve Jobs. A pesar de que una de las características de la técnica del *stencil* sea su fácil reproducibilidad, Me Bes no repite sus retratos en la misma ciudad, pero sí cuando viaja a otras. Sin embargo, siempre hay excepciones, por ejemplo, el caso del retrato de Labordeta, el que menos le ha durado en la calle y el que más veces ha repetido. Desde sus redes sociales, en concreto Instagram^[3], podemos observar que la ha llegado a situar hasta en cinco ubicaciones diferentes desde 2013 y ninguna de ellas ha durado mucho. Es parte de la intervención, aunque sería interesante analizar cómo algunas imágenes duran menos debido a la significación del personaje. Puede que no repita el mismo retrato, pero sí ha repetido personajes como Picasso, del que ha elaborado varias versiones, o Thom Yorke, uno de sus cantantes favoritos, del que también ha hecho diferentes retratos.



Fig. 5. *Sin título* (Thom Yorke), Me Bes, 2013

A lo largo de la trayectoria de este artista podemos encontrar personajes de diversas profesiones: escritores y escritoras como Julio Cortázar, Gertrude Stein, Leonora Carrington, Mario Benedetti, José Luis Sampedro, Gabriel García Márquez o Pablo Neruda; del mundo del cine: directores, actores y personajes como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock, Quentin Tarantino, David Lynch, Ken Loach, Robin Williams, Walter White (de la serie *Breaking Bad*) o The drive& Irene. Realizó tres *stencil* basados en fotografías de la destacada fotoperiodista Dorothea Lange,

quizá porque las imágenes que ella realizaba transmiten más información sobre lo quiere expresar Me Bes o simplemente porque le gustaban las imágenes. Los retratos son: un niño cuya imagen original se llama *Migrant Child in Shafter Camp* (1938), una niña, fotografía titulada por la autora *Damaged Child* (1936), y el retrato de J.R.Butler, *President of the Southern Tenant Farmers' Union, Memphis, Tennessee* (1938). Las representaciones de los dos niños son de medio cuerpo, algo que no solemos ver en su obra. Además, la imagen del niño ha sido repetida hasta cuatro veces usando diferentes colores. También representó a otra gran fotógrafa, Vivian Maier, en este caso con un autorretrato.

Dentro del campo del arte vemos sobre todo a artistas contemporáneos como Salvador Dalí, Remedios Varo, Louis Bourgeois, Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem Kooning, Ai Wei, Blek le Rat o Georgia O'Keeffe, entre otros. En este punto es apropiado hacer una observación: estamos acostumbrados a observar las obras de los artistas, pero: ¿cuántas veces vemos cómo es el rostro del artista? Cuando hablamos de un/a autor/a en general no reflexionamos sobre cómo es su aspecto, por lo que esto puede ser un ejercicio en el que a partir del rostro del artista nos paremos a pensar en alguna de las obras que haya realizado.

Representaciones de músicos contemporáneos aunque de estilos dispares: el ya citado Thom Yorke, cantante de la banda de rock Radiohead; Paco de Lucía, músico flamenco muy importante; Chavela Vargas, la famosa cantante mexicana; o el rapero zaragozano Kase O, quien con su grupo Violadores del Verso favorecieron que la ciudad fuera un referente dentro de la cultura *hip hop* a partir de 1999.

Por último, activistas o personas que han luchado por los derechos humanos como Nelson Mandela, José Antonio Labordeta, Rosa Parks, Dolores Ibárruri (La Pasionaria), Simone de Beauvoir o Ascensión Mendieta. La elección de los temas está totalmente relacionada con el contexto social en el que vive.

Por ejemplo, la mujer es un tema más de su obra, en un momento en el que el feminismo está adquiriendo mucha fuerza. Son mujeres importantes en la historia, aunque a veces no son tan conocidas. A la hora de buscar información sobre algunas de ellas, a Me Bes le ha resultado más complicado que cuando elabora el retrato de un varón, algo que nos tendría que hacer reflexionar. Una de las razones de estas representaciones femeninas es su puesta en valor, mujeres que dentro del momento en el que vivieron fueron importantes.

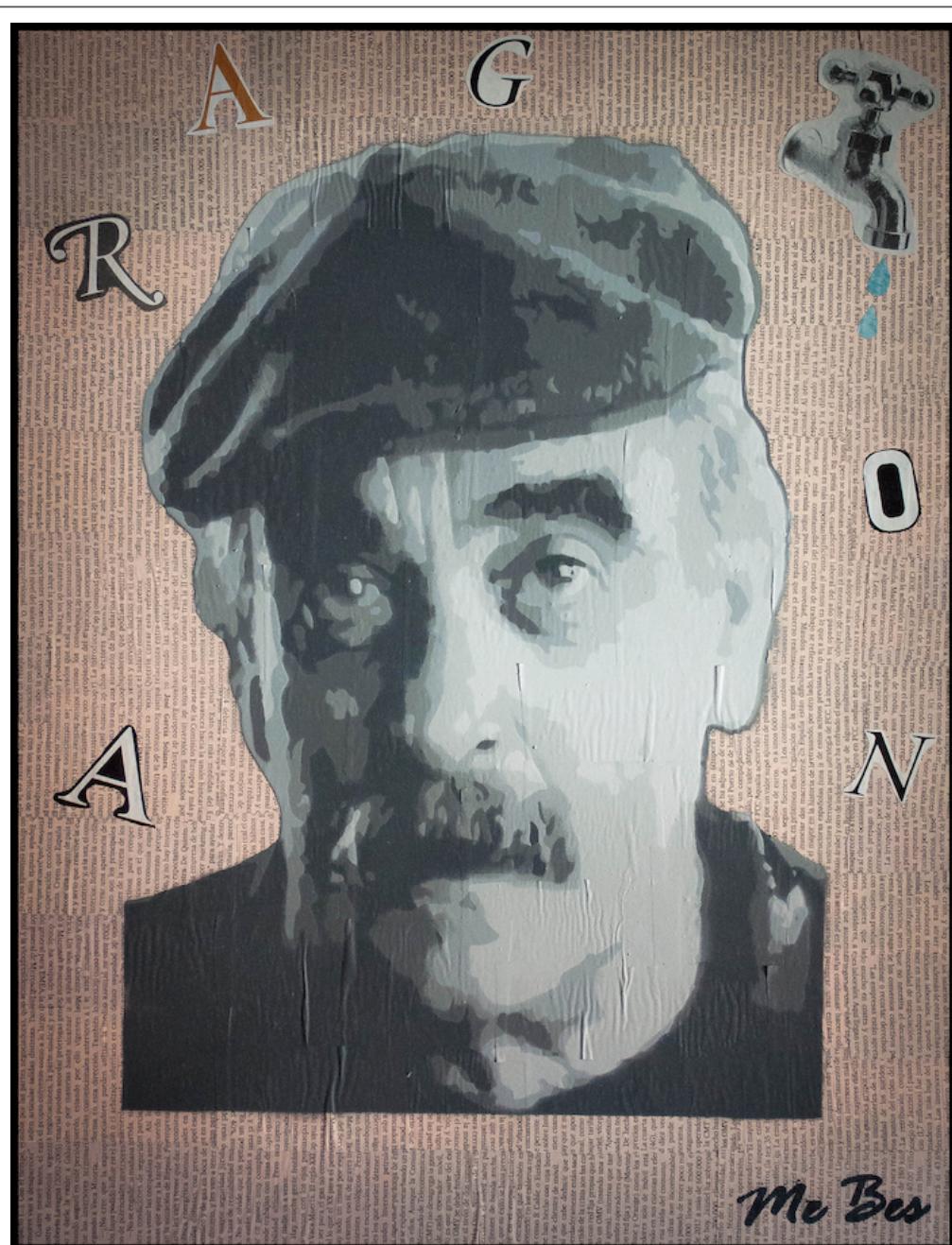


Fig. 6. *Sin título* (José Antonio Labordeta), Me Bes, 2013

Es interesante observar cómo lo que hace es resultado del momento que vive. Por ejemplo, en 2018 realizó el retrato de Ascensión Mendieta, quien luchó por desenterrar el cuerpo de su padre que se encontraba en una fosa común tras ser fusilado durante la Guerra Civil española en 1936. En 2017, consiguió recuperar sus restos y poder enterrarlos de forma digna, por lo que no es raro que este hecho le inspirara para realizar la obra de Mendieta como un ejemplo de lucha. Además, hemos sabido a través de las redes sociales de Me Bes que le envió a ella su retrato realizado “en obra”.

No solamente realiza estos rostros en la calle, también hace “en obra”, es decir, los elabora en soportes como si de un cuadro tradicional se tratase; salvando las distancias. Es el mismo proceso que cuando lleva a cabo la intervención en la calle, la diferencia es que en este caso el soporte es una base de madera con un fondo de collage, periódico o publicidad extraída de la calle (Me Bes, 2017: p. 21) o con el fondo de papel Conqueror en negro. En todo caso él recalca que esto no es arte urbano.

Dentro de los retratos que realiza cabe preguntarnos: ¿de dónde saca las imágenes? Cuando se lo preguntamos nos dice que no tiene ninguna fuente concreta, las suele buscar en Google. Sin embargo, encontramos retratos en los que detrás hay fotógrafos destacados, como vamos a ver en varios ejemplos. El primero en el que se ve claramente y del que ya hemos hablado son las cinco representaciones de la serie *Los olvidados*, cuyos retratos son de la serie *Homeless* del fotógrafo Lee Jeffries, en la que representaba a gente sin hogar. También lo vemos en el retrato de Vivian Maier basado en un autorretrato de 1955 (Maier, 2019) y las ilustraciones de Dorothea Lange, citadas anteriormente: *Damaged Child* y *J.R. Butler, President of the Southern Tenant Farmers' Union, Memphis, Tennessee*, que pertenecen a la colección del MoMA de Nueva York, y el retrato *Migrant Child in Shafter Camp*, que se encuentra en la

Biblioteca del Congreso, en Washington D. C. El retrato que escogió de Julio Cortázar fue realizado en 1932 por la fotógrafo argentina Sara Facio. En el caso de Louise Bourgeois la fotografía fue realizada por el estadounidense Herb Ritts en 1991, y actualmente se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston. El retrato de Willem de Kooning es de 1989, realizado por Robert Mapplethorpe, y el de Georgia O'Keeffe, plasmado por el fotógrafo David Gahr en 1970.



Fig. 7. *Sin título* (De izq. a drcha.: Kase 0, Blek le Rat, e imagen de la serie *Los olvidados*), Me Bes, 2014

Conclusión

Puede que Me Bes, al no participar en festivales de arte urbano o de muralismo, no tenga tanta proyección pública, pero esto no impide que tenga obra de calidad. La forma de realizar sus intervenciones está totalmente relacionada con su manera de entender el arte urbano y es lo que le motiva a seguir realizando obras. Marca el contrapunto frente a una sociedad que ve sin mirar y propone que observemos la ciudad y nos dejemos sorprender por lo que nos pueda mostrar.

[1] Stree2lab, *Feel the flow*, 2015, intervención recogida en: <https://www.youtube.com/watch?v=S-v10lTRAD4>

[2] *Stencil* o estarcido, técnica que permite estampar sobre un soporte cualquier imagen o representación alfanumérica a través de una plantilla. Se comenzó a usar como medio de expresión artístico a partir de los noventa en París. Minguet, J. M., *Ultimate Street Art. A celebration of graffiti and urban art*, Monsa, 2009, p. 292.

[3] Instagram Me Bes, https://www.instagram.com/me_bes/?hl=es

Inteligencia con el lápiz

Para crear humor hace falta mucha inteligencia. Además, retratar la actualidad requiere velocidad con el lápiz y un cierto instinto para llegar al lector. Hacer reír es complicado y no existe una fórmula exacta. En una entrevista que Gerardo Vilches realizó a Mauro Entrialgo, este destaca

que “llamamos humor a muchas cosas diferentes, que es lo que sucede con cualquier palabra que se refiera a un concepto muy complejo. Sucede con ‘dios’, con ‘amor’, ‘democracia’, ‘arte’ y, por supuesto, sucede con ‘humor’”. El dibujante añade que suele proponer como definición la de “discurso humorístico”, es decir, la del “humor que alguien elabora con el objeto de transmitirlo a otra persona” (*El humor gráfico*, Diminuta, 2019, p. 42). Bernal es la pura definición de humor, entendido como herramienta y medio de comunicación.

La muestra recoge sus quince años de trayectoria como profesional. La fecha elegida como punto de partida no puede ser más adecuada: el momento en que el historietista se dio de alta como autónomo. Es realmente un instante clave para muchos autores (y profesionales). El mes en que la cuota del Régimen Especial de Trabajadores por Cuenta Propia empieza a quitarle enteros a la cuenta corriente. En que la declaración trimestral de IVA e IRPF trae varias complicaciones a la vida diaria, en forma de facturas y control de ingresos-gastos. Es la fecha más realista que se puede establecer, más allá de las que pueden establecer premios o referencias personales. El momento de la auténtica prueba de fuego: ¿podré vivir del tebeo?

Bernal consiguió profesionalizarse y desarrollar una carrera para revistas como *El Jueves* o *Panenka*. Ha recibido galardones como el Premio Popular al “Autor Revelación” del Salón Internacional del Cómic de Barcelona del año 2007 y ha sido capaz de crear chistes más allá de las viñetas. Los *shows* que protagoniza junto a Diego Peña y Rafa Blanca constituyen un buen ejemplo. La muestra recoge su trabajo en base a distintas temáticas como la sociedad, el Real Zaragoza o Aragón (homenaje a José Antonio Labordeta incluido). Se incorpora su faceta como ilustrador, entre otros, de libros infantiles y juveniles, como el reciente *Chico Águila* (con texto de Roberto Malo y Daniel Tejero). Aparecen expuestas, además, muchas de las apariciones en prensa del dibujante. Cabe destacar la

presencia de un largo muro de papel en el que el público puede dedicar unos *monigotes* al autor. El hecho de que esté siempre lleno (y que se vaya reponiendo), sirve como muestra del cariño que la ciudad profesa a Bernal. Merece la pena acudir con tiempo al Centro Joaquín Roncal y realizar varias paradas para reír con los dardos a políticos o futbolistas. A pesar de los recortes que se tratan de imponer a la libertad de expresión, el humor sigue muy vivo. ¡Larga vida al humor!

Entrevista con Sergio Abraín, Gran Premio AACAA 2018 por su exposición

Conversador de verbo brillante, provocador de palabra y pincel, comprometido con la cultura, inquieto y trasgresor, Sergio Abraín (Zaragoza, 1952) se presentaba en La Lonja de Zaragoza con todo el despliegue de obra que conforma una gran exposición retrospectiva. Meticuloso, culto, sabio de veladuras, irónico de contenido, agitador cultural con las Salas Pata Gallo y Caligrama. De todo ello se nutre su pintura que ahora echa la vista atrás. Pero ante todo Sergio Abraín es un artista de su tiempo.

D0: ¿No da un poco de vértigo revisar cuarenta y cuatro años dedicados a la pintura?

SA: Como no ...Claro que da vértigo, con todo lo que conlleva, también a nivel personal. No solo es una dedicación plena a la pintura sino como actitud de vida, es una actitud vital, en definitiva un viaje en el tiempo con parada y fonda para

reponer los huesos rotos. Por casi todas las épocas que he transitado supone ademas la oportunidad de poder hacer una valoración objetiva de la obra realizada hasta este momento desde una perspectiva activa en relación a si misma y al contexto en que fue realizada formal y esencialmente.

Para mi ha sido una aventura sin paracaidas y sin red. La exposición ha sido como un strip-tease público y una continua caja de sorpresas, eso es lo bueno que tienen los viajes, al final es la obra la que da fe de lo hecho y lo vivido para que no quede todo como un mero reflejo en el agua. Nosotros somos de una generación muy singular desde el punto de vista de la historia reciente, partimos de un tiempo muerto a tener que reinventarlo todo. Toda la información artística venía en blanco y negro hasta que se democratizo el color y de pronto a la rapidez del rayo nos vimos inmersos en una sociedad marcada por la velocidad, el consumo, las tecnologías, la plutocracia y la globalización y paradógicamente los problemas vinieron a ser los mismos.

Pero tengo que señalar que todo este intenso viaje ha sido para mi de una riqueza extraordinaria personal y pictóricamente hablando. Resulta que esta retrospectiva también ha sido una visión activa de la historia reciente de este país, es indudable que lo expuesto anteriormente ha conformado una buena parte de la obra expuesta, en un edificio tan maravilloso como La Lonja, más.

D0: ¿Cómo se desarrolló el trabajo de selección y distribución de espacios?

SA: Inicialmente organicé un panel donde monté fotografías de todas las épocas incluidas en la retrospectiva, para visualizar toda la trayectoria artística desde 1974 hasta 2018 que era el recorrido de la muestra. Posteriormente realicé una selección concreta de las obras para la exposición que

permitieran una lectura clara del proceso evolutivo. Dividí las épocas según los espacios ya configurados de la Lonja con los que cubría el arco temporal de los 45 años de trabajo.. Por lo tanto se trataba de relacionar las fases entre si y en el contexto artístico, de forma que la exposición adquiriese un toque didáctico que permitiera una lectura más clara de la obra, sus valores tanto técnicos como estéticos. La intención fue romper el concepto de lento continuo por uno más dinámico, con espacios tematizados con su propio ambiente marcando de forma especial cada época para crear un experiencia más lúdica y dinámica. Por último planteé acompañar correlativamente cada época con textos de críticos, historiadores y poetas publicados en su día en catálogos, revistas y publicaciones especializadas, para una mejor comprensión por parte del público. La exposición se realizó sobre la base de una maqueta real y varios proyectos sobre plano con todo tipo de información y detalle para facilitar el montaje..

DO: Siempre ha dicho que no renuncia a sus obras más tempranas -como ocurre con otros artistas-. En su caso los años 70 fueron fundamentales, con una pintura de claro compromiso social con su participación en el Colectivo Plástico y el movimiento vecinal, así como crítica con el régimen. Cómo vivió ese momento histórico.

SA: No se puede renunciar a lo que constituye, la obra de mis inicios que estaba muy pensada y elaborada y, era muy coherente conmigo mismo, de pocas concesiones y referencias al contexto socio-político del momento, quiza por ello se sostiene hoy perfectamente y con el paso del tiempo ha cobrado un interés sorprendente. Así que no tengo ninguna necesidad de renunciar a ella, ni de concepto ni formalmente sino todo lo contrario y sigo sin operaciones de cirujia estética conceptual.

Añado dos anecdotas respecto a mi obra de entonces, en mi

primera exposición en la galería Prisma de Zaragoza en 1974, tuve la oportunidad de conocer al crítico de arte Jose Ayllón, que me planteó de una forma un poco revenida que lo que tenía que hacer en mi obra era "desvelar la surrealidad agresiva" cosa que me sorprendió, porque uno de sus artistas estrella era Jose Hernández, un surrealista, muy bueno por cierto, más esteticista y ornamental que yo. Además añadió con un cierto regusto burgués, un augurio de triste destino como imitador y artista de provincias, lo de provincias puede pero lo de triste jamás. También el gran poeta Jose Hierro en un artículo en prensa a cuenta de una exposición mia en la galería Ofila de Madrid, aún gustandole la obra, tampoco veía acertado ciertas derivas y exceso expresionista y gestual en lo que llamé la estética del "horror". Lo propio en el discurso dominante en ese mometo era el realismo social, como Canogar, Ibarrola etc... menos mal que había otros que se salian de madre.

Para mi como artista los tiempos del compromiso político fueron muy duros, en un momento dado entendí que para cambiar una sociedad había que comprometerse en ella, y asi lo hice, personal y artísticamente y siempre he pensado que los grandes cambios o eran tambien culturales o no serian y, que sin la cultura estarían destinados al fracaso.

Entonces habia serias contradicciones entre el análisis de clase y la cultura, la más vanguardista en particular, que pasaba a ser vista como parte de una clase elitista, pequeño burguesa aunque progresista; y la creación personal como una deriva del individualismo burgués. Y ahí en medio andaba yo, que de ser una joven y prospera promesa del arte español - Gaceta del Arte nº 22 de 1974- pase a vivir como podía, teniendo que realizar trabajos artísticos profesionales de toda índole. El arte moderno era de difícil acceso económico para las clases progresistas y proletarias, excepto para unos pocos motivados. Era una tarea muy difícil de llevar en aquellas organizaciones militantes bajo el paraguas de la

revolución, eran posiciones encontradas. Además de multitud de reuniones políticas de todo tipo y debates interminables donde parecía que te jugabas la vida.. Recuerdo los de la asamblea de profesionales demócratas de Aragón en la que estaban representados todos los sectores y partidos representados y en la que estuve desde los inicios hasta su disolución, y otras muchas en barrios y pueblos, acciones culturales y solidarias contra el genocidio, la represión, y por la paz y contra la guerra, la lista sería interminable. Pero mi compromiso ha sido de forma especial por el Arte y la Cultura.

Tuve la gran oportunidad de trabajar con intelectuales, filósofos y artistas reconocidos de altísimo nivel y todo aquello supuso para mí un master impagable. Los debates eran intensos y rigurosos y en la calle mucho riesgo, disciplina y eficacia. Por seguridad, no se podía fallar y la vida personal era un Dragon khan. Aún así conseguimos grandes logros. Fueron tiempos tan intensos como peligrosos y felices. Era nuestra decisión y la viviamos al límite, todo aquello fue un tsunami que cambió el país y nuestras vidas. Una revolución dentro de otra revolución.

DO: Ese compromiso social al que aludíamos antes sigue estando presente con su trabajo con diversos colectivos. ¿No es así?

SA: Por supuesto que sí. Sigo apoyando los derechos humanos, y sobre todo con los que más me identifico como los sectores en riesgo de exclusión social, organizaciones de salud mental - con los que colaboro desde hace 25 años-, el pueblo saharaui, ongs solidarias, así como apoyo a los refugiados. Soy socio de Slow Food y colaboro con Green Peace desde hace 20 años, con movimientos sobre el desarrollo sostenible como Madre Tierra y contra el calentamiento global.

Otros se han caído por el camino, porque la laicidad es una condición imprescindible para mí, aunque desde un punto de

vista general lo que importa son las personas. Sigo siendo pacifista y estoy especialmente en contra de la tortura. Tengo serias dudas en lo que actualmente llamamos Arte Politico, creo que es un discurso de facil instrumentalización politica, no me convence y creo que el compromiso debe estar en la calle. Visitando una exposición realizada por personas con problemas mentales de un centro de California, conocí al gran artista Mel Ramos muy enamorado por cierto de Teruel, cuyo taller dirigia su mujer, asi que nos tomamos unas copas en amigable conversación hablando de temas como Picasso, el arte y la república española que a él tanto le interesaba.

D0: Volviendo a su obra, son especialmente significativas sus grandes piezas de los años 80, donde su produce un gran cambio en donde aparecen las formas cónicas y el ordenamiento del espacio. ¿Que supuso este periodo?

SA:Tenía una cuenta pendiente con la pintura en el sentido más literal de la palabra, basada casi siempre en la recuperación del signo como sustituto de la figuración. Este tránsito coincide con el cambio político y cultural de este país que ya estaba abierto a las corrientes europeas e internacionales, una nueva identidad pictórica surgía a rebufo de estos movimientos. El expresionismo americano y el pop art ya habían dado casi todo de si, estaba claro desde esta perspectiva que Europa tenía que volver a su vieja historia para buscar un nuevo discurso artístico y así surgieron la Transvanguardia de la mano de Aquile Bonito Oliva, al que tuve la oportunidad de conocer en su casa de Roma y hablar en varias ocasiones con muy buena disposición a escribirme un texto sobre mi obra, la cuestión era el presupuesto. Por esa época tambien tuve la suerte de conocer a Alejandro Mendivi el gran arquitecto y diseñador en una visita a Rímini donde tenía dos exposiciones simultaneas y con el que tuve varias conversaciones muy interesantes sobre el eclecticismo y la libertad creativa del artista. Y por la misma época surgieron coincidencias con el

nuevo expresionismo alemán. De esta época vienen los grandes formatos, pues en los 80 en España o pintabas en grande o no pintabas, siguiendo el modelo americano y aleman. siempre me ha interesado la pintura mural por lo tanto pintar grande para mi era un gustazo.

El chorreo, la vena expresionista y el gesto fueron dando paso a los elementos acerados de carácter futurista hasta que finalmente solo ellos habitaban el cuadro, siendo los protagonistas de la obra, además en esta época empiezan a surgir los emisores. Pienso que el formato grande es una forma de pintura total, donde el artista casi termina siendo parte del cuadro.

Posteriormente, poco a poco van reafirmando su presencia los metalíricos para ir entrando en un mundo mucho más mental y personal, una obra distante, más ideologica y fria. Y finalmente aquellos elementos que llamé emisores y metalíricos, porque detrás de estos elementos autónomos hay una poética neoobjetistica y futurista. Esta formas industriales devienen de una analogia entre el hombre y la máquina, entre lo natural y lo artificial y todo lo que éste ha creado como proyección de si mismo. Supone un nuevo posicionamiento personal y pictórico, un impulso nuevo, una mirada distinta del mundo y una actitud diferente. En definitiva un cambio cualitativo mucho más complejo, sin renunciar a lo que siempre me ha sido propio, mucho más abierto y esencial. Esta obra dio lugar a "Neuromecánica" en la Galería XXI de Madrid, la primera exposición con este trabajo

D0: De dónde proviene el lenguaje plástico de piezas cilíndricas, dispositivos, válvulas o tubos. La utilización de un lenguaje marcado por el maquinismo.

SA: En líneas generales podríamos decir que desde que el

hombre dejo de ser cazador nómada y se convirtió en gregario sobre la base de la agricultura. La utopía del hombre siempre ha sido la liberación de los sistemas productivos y del trabajo esclavizante, crear ingenios que le pudieran facilitar la vida, por eso casi todo lo que ha creado potencia sus capacidades. La historia de los grandes inventos nos muestran desde muy antiguo, el deseo de crear máquinas de toda índole, en muchos casos, verdaderas obras de arte, pues sumaban arte y ciencia.

A partir del siglo XIX fueron la esencia de la primera revolución industrial, el maquinismo se presentó como resultado de un proceso evolutivo y científico imparable, dando lugar a nuestra cultura de consumo y así la sublimación del mundo moderno. De la pericia a la tecnología que posteriormente da origen a los ordenadores, los robots y los cibor en la actualidad. Este proceso se identifica con el concepto de modernidad y es desde este concepto surgieron movimientos artísticos condicionados por esta evolución. Uno de los movimientos más significativos fueron los futuristas bajo el acicate del poeta Filippo Tomaso Marinetti que publicó su manifiesto futurista en 1909 en "Le Figaro". Estos movimientos darian origen a los dadaistas surrealistas y cubistas.

Los futuristas proclamaron el triunfo inexorable de la máquina y la tecnología que representaron en sus obras el movimiento de coches animales y todo lo que se movía (Isadora Duncan representó el sacrificio simbólico de la velocidad). También la arquitectura y la ciencia en sus más diversas formas y expresiones como exaltación máxima de la modernidad y el evolucionismo. Ellos expresaron la crisis en la creencia de la homogeneidad surgida del humanismo renacentista. Sin embargo yo atibujo a estos objetos supuestamente mecánicos una idea metafísica y una autonomía propia, porque de hecho no están configurados solo como neoobjetos sino como entes emisores de una energía transcendente. Circuitos, transmisores,

conductores de fluidos en analogía con las redes que movilizan el cuerpo humano y en particular el cerebro. Estos neoobjetos planean en un espacio mental fuera de la lógica y la razón común. Suponen el juego de una Gestalt utópica de la evolución y el conocimiento, o sea un juego artístico sobre la esencia de la estética.

D0: Ha manifestado su interés por la obra literaria y plástica de los surrealista franceses, el expresionismo norteamericano, pero también la poesía y en especial la de Miguel Labordeta y el poemario "Metalírica", ¿de que manera esta presente en su pintura?

SA: El surrealismo francés marcó la obra de mis inicios desde sus textos teóricos, la escritura automática y los collages, la forma y el diseño de sus libros y sus fotomontajes, así como las obras realizadas por los artistas y sus conexiones con el movimiento Dadá. Crearon una larga sombra que aún hoy tiene una enorme influencia, si no hubiera existido habría que inventarlo.

Lo mismo digo en cuanto a Miguel Labordeta de no haber existido hubieramos tenido que inventarlo. Miguel Labordeta es un caso especial para mí. Conocí su obra a los 17 años, maquetando su libro "Los soliloquios" para la editorial Jabalambre cuando trabajaba en el estudio publicitario de Octavio y Felez. Su poesía me impactó muchísimo. Me pareció una poesía muy difícil y límite. Mucho más tarde lei su poemario "Metalírico" cuyos poemas parecen la carga de un dios perdido.

La palabra metalírico conlleva una imagen muy sonora, con la fusión del concepto de metalenguaje y lírico como alma poética que coincide con mis elementos. Mi obra da una imagen parecida, en esencia creo que conecta con la obra de Miguel Labordeta que está presente de muchas formas en mis cuadros.

Le dedique una exposición llamada "Trilogía" en el museo de Huesca compuesta por tres temas: metalírico, pan de la historia y el cuerpo endido. Para mi la poesia de Miguel Labordeta es la esencia de la identidad. La poesia que señala lo que la mente olvida y viste en la sombra de aquellos que han sido devorados por si mismos y las raices de un lugar maldito. La obra de Miguel Labordeta transita en mi obra a traves de los acerados volúmenes, en relación con el cuerpo, en tanto que simboliza la individualidad de un mundo propio y único.

En esa época siguiendo la pista de la pintura americana aterrice en New York donde tuve la satisfacción de conocer a P-G-Pavia gran escultor del grupo de los expresionistas y director de la revista "IT IS" donde colaboraban muchos de los artistas más conocidos como De Kooning a quien Pavia queria presentarme y no pudo ser por una enfermedad que finalmente no pudo superar. Para mi hubiera sido una gran satisfacción conocer a un artista que era una continua referencia en mi obra, tambien y para mi sorpresa, Pavia se ofrecio a mandarme colaboraciones para la revista Zootropo si volvia a publicarla. Tuve la suerte de conocer a otro miembro de aquel grupo el español Esteban Vicente una extraordinaria persona y un gran artista con el que comí y pude visitar su estudio. También el gran diseñador y arquitecto del grupo Alquimia, Alejandro Mendivi con quen hablé acerca del arte y de la libertad creativa del artista.

D0: Ha dedicado series específicas al paisaje, las máquinas, los espejos y el cuerpo humano. ¿Que hay detrás de cada una de ellas?

SA: El desnudo siempre ha sido una forma de arte, en su momento se estableció la diferencia entre desnudo corporal y artístico que era la excelencia. Para mi es la propia obra la que se encarga de borrar esos límites. El canon de la belleza

lo da la propia obra en si y en la perfección de su propia naturalidad, sea de la indole que sea, consigue transmitir su mensaje.

El desnudo siempre ha sido un asunto independiente y parte de la experiencia civilizadora, un valor universal y eterno. Es una idea filosófica y por ello la vieja idea de la belleza clásica ya no se corresponde con su visión actual. La forma ideal es aquella que mejor transmite el alma humana. Eso conlleva una "maniera" muy especial y por ende el sentido de gracia en el que realmente reside la belleza, algo muy mediterráneo y que viene de los antiguos griegos. Paradojicamente, una forma de inspiración, de sentir, y de transmitir la energía y transcendencia espiritual.

La dictadura del patriarcado conjuntamente con los prejuicios de la cultura judeocristiana han torpedeado sistemáticamente la visión del desnudo en su verdadera naturaleza, como algo noble. Desnudarse o ser desnudado es el acto supremo de una determinación definitiva; la forma de enfrentarse a si mismo y al mundo. Algunas personas con brotes psicóticos suelen desnudarse en público, un gesto de locura salvadora. Tanto el desnudo femenino como el masculino son un cosmos en sí mismos aunque a mí el desnudo femenino me resulta más inspirador independientemente de su belleza, su edad o su estado físico. Es siempre un vértigo para la mirada, como un absurdo exilio del ser, un paisaje infinito de sugerencias dibujadas por la luz y las sombras. Es el territorio por excelencia de la sensualidad y el erotismo, un espacio en sí mismo que se muestra lleno de fuerza interior.

Por ejemplo los espejos son un elemento mágico para mí, alquimia pura, son nuestro revés clarividente que como en Alicia nos lleva al otro lado de esa palabra tan dudosa que es la realidad, que en el fondo paradójicamente nadie sabe lo que es, pues según las últimas investigaciones científicas cada uno tiene su propia realidad, así que multiplique usted.

Si se pone una obra delante del espejo saldrán los fallos de un dibujo que de otra forma pasaría inadvertido y nos delata otro espacio donde la histeria de la lógica se diluye en la esencia natural de lo que ya es, sin nombrarlo. Suelo realizar instalaciones con espejos en mi estudio, justamente ese material tan frágil vemos nuestra barbarie cotidiana.

Si bien una sola obra puede ser un fin en sí mismo las series son una manera de profundizar y de investigar todas las posibilidades del proceso. Permiten reflexionar, preguntar y finalmente dar una respuesta plástica. Son como historias cortas y una parte de un todo.

El paisaje me recuerda la parte más feliz de mi infancia, en el paisaje todo es posible y lo suelo pintar recreando proyectos escultóricos que de otra manera serían imposibles de realizar. Es la magia de la pintura, hacer visible lo que no existe en la realidad.

D0: Zaragoza siempre ha sido territorio y escenario. Paisaje natural y urbano. ¿Qué es lo que quiere indagar a través de series como "Ventanas" o "Dioramas"?

SA: Ventana viene del latín (viento) ventilación y luz, finestra o fenestra (defenestrar, tirar a alguien por la ventana). La ventana tiene una connotación mágica pero también de escape, no tanto para ventilar y que entre la luz, sino para acceder a otro lugar, una zona de tránsito a otro espacio, a otra incertidumbre. La historia de la arquitectura está llena de ellas, son el primer paso hacia una utopía o un sueño a otro escenario, una inspiración para un vuelo lejanísimo, al otro lado de cada ventana siempre hay un sol de día y una estrella de noche y dentro una sombra carcomida. Las ventanas son otro estado mental por donde escapa la fuerza irredimible de una mirada infinita o una huida a los infiernos que tanta marcha les daba a los griegos o también

una forma de delimitar el tamaño del fugitivo. Aunque nos quedamos con lo del tránsito y libertad espiritual.

Diorama o aquello que montan en los museos históricos que tanto presentan a un cavernícola como a Bufalo Bill montado a caballo. Me recuerdan a los teatrillos antiguos donde tú mismo podías mover a los personajes y contar fantásticas historias, esa idea siempre a permanecido en mi recuerdo. Los dioramas son otra forma de ventana, escenarios que para mí vienen del cine negro de los 40 y 50 que nos sugieren un suceso misterioso. En esos espacios se hacen presentes todos mis elementos y símbolos metalíricos, como una pequeña instalación en tercera dimensión, en la que también hay espejos y dónde este deforma el misterio en un nuevo misterio, como en ciudadano Kane. Presencias ensimismadas y silenciosas. Pequeñas arquitecturas que sostienen muros y engañosas techumbres para planear una representación. Yo trato de que estos escenarios sean una historia en si mismos, expresionismo puro de luces y sombras, como el gabinete del Doctor No pero menos desquiciados, más herméticos y elegantes, el reino de las sombras y sus pequeños abismos.

DO: Es indudable que su pintura destila sensualidad. Maestría de grandes clásicos. ¿Cuales son las claves para atrapar el cuerpo femenino en la contemporaneidad?

SA: No tengo certezas, fundamentalmente el amor y el respeto, supongo. Por principio para mí la mujer es un ser social, político y hedonista, no una némesis como la vieron los antiguos judeocristianos y en muchas culturas primitivas, cosificándola a través de su belleza y convirtiéndola en puro objeto de deseo a través del arte con los desnudos femeninos, así como con otras prácticas como la danza. En el desnudo femenino está toda la melancolía de la existencia y siempre de un modo u otro nos remite al amor. El desnudo femenino hoy es poder y reivindicación, y no el absorto exilio del ser de una

conciencia ensombrecida, hay que mirar el desnudo con los mismos ojos que nos mira. El cuerpo femenino ahora es un arma, su piel es un lienzo para la denuncia, la mujer está posicionada y el desnudo femenino ya no responde al ideal clásico de belleza sino que reivindica una nueva identidad y la poética de la lucha dibuja su memoria. El desnudo es también una forma de expresión espiritual alimentada por esa sensualidad femenina que también alimenta el regreso a la madre tierra. Hoy la mujer es su propio desnudo en una contemporaneidad acelerada más cambiante que nunca. Es la mirada hacia un igual. La empatía, la alegría, la lucha y la complicidad, pueden ser algunas claves, quien sabe.

D0: La exposición "Rompiendo el tiempo 1974-2018" celebrada en La Lonja de Zaragoza, supone un reconocimiento más en la trayectoria de Sergio Abraín. Pero los proyectos continúan como la exposición que ha tenido lugar entre junio y julio de este 2019, en la Galería Ármaga de León. ¿Cómo definiría la actual situación del arte?

SA: Nunca el arte ha tenido tanta libertad y tantos recursos. La crisis de las ideologías lo han impregnado todo. Se han desdibujado casi todos los límites creativos. Si es verdad que el medio es el mensaje que decía McLuhan, las nuevas tecnologías tienen la palabra, aunque por si solas no basta. Recuerdo los tiempos en los que la Mafia Italiana controlaba el arte, tenían más estilo.

La verdad es que resulta muy complicado y no lo sé muy bien, además no le presto demasiada atención a ese laberinto, supongo que el minotauro debe estar ingresado en algún psiquiátrico. La estructura económica y artística en España está en la periferia del mundo del arte que es predominantemente anglosajón, así que por el momento poco tenemos que decir, tan solo resistir y crear.

De la luna al manicomio

Final y comienzo de temporada en la galería La Casa Amarilla con dos exposiciones colectivas en el que las que la mujer se erige en sujeto –con una mayoría de artistas convocadas–, y objeto –de estudio, reflexión y análisis–. *La influencia de la luna sobre la cabeza de las mujeres*, reunió la obra de cinco artistas: Luisa Holecz, Sandra Moneny, Charo Pradas, Sara Quintero –ya presente con la galería en la última edición de la feria madrileña Drawing Room– y Marina Vargas. Cinco mujeres bajo la influencia del satélite, como las que danzan en círculo con medias lunas provistas de un ojo sobre sus cabezas en el grabado anónimo francés de mediados del siglo XVII del que parte el proyecto. Mucho antes, hacia el 2000 a. C., recuerda Chus Tudelilla en la hoja de sala, desaparecieron las historias sobre la Luna, las primeras registradas, y con ellas las de la Diosa. Se impuso el Sol y, con él, Dios; en masculino.

La muestra arranca con, *La Luna*, una de las grandes cartas del tarot pintadas por la artista Marina Vargas para la exposición *Las líneas del destino* del Museo ABC de Madrid. Junto a esta, los materiales que inspiraron la composición final. En *Huerco III*, de Charo Pradas, resuena la forma de los astros, si bien no flotan en el vacío sino que nadan en fluidos. Sangre. El propio título alude a tristeza, llanto, oscuridad y muerte. Las inagotables posibilidades que ofrece el vidrio como material caracterizan la obra de Sandra Moneny. Lunas negras, una lluvia de lágrimas, cuencos receptores y vainas de semillas. Estas últimas, de una delicada organicidad transparente, anuncian vida. Balance de opuestos. A ambos lados, dos grandes lienzos pintados por Luisa Holecz, en los que las imágenes originales de bosques se transforman en un entramado de minuciosos trazos que desafían nuestra percepción

en un juego de enfoques y desenfoques, planitud y profundidad. Otra obra de esta misma serie pudo verse este verano en la exposición que reunía las obras presentadas a la XXX edición del premio Santa Isabel de Portugal. Destacaba poderosamente sobre el resto, aunque el jurado no supiera verlo. Sandra Quintero, por último, interviene con sus dibujos sobre tres grabados antiguos de manera tan sutil que apenas permite diferenciar dónde comienza su trabajo. Incorpora las mareas al grabado que da título al proyecto, cerrando una tríada con las mujeres y la luna; y rinde homenaje a otras dos “lunáticas”: Enheduanna, primera escritora conocida, sacerdotisa de Nannar, dios mesopotámico de la Luna, y la partera alemana Justine Siegemund, autora de un influyente manual de obstetricia publicado en 1690.

La tradicional asociación entre la luna y la locura parece vehicular la transición al siguiente proyecto presentado en la galería, *Viaje al manicomio*. En una coherencia programática, fruto de una estricta labor de comisariado, que es seña de identidad de este espacio. “Recuperar los nombres y las voces de algunas de las mujeres creadoras que por ser consideradas locas fueron silenciadas o expulsadas del cuerpo social y político establecido”, es uno de los objetivos del proyecto. Se cita a Leonora Carrington, Alejandra Pizarnik, Lucia Joyce, Unica Zürn, Zelda Fitzgerald, Yayoi Kusama, Elsa von Freytag-Loringhoven, Anne Sexton, Sylvia Plath, Camille Claudel o Dora Maar. Y el listado queda lejos de agotarse. Todas ellas fueron diagnosticadas y tratadas, en ocasiones a la fuerza y sin motivo que lo justificase. Vivieron encierros, aislamiento y se vieron eclipsadas mientras sus compañeros masculinos eran tratados simplemente como excéntricos, cuando no como genios. Algunas solo encontraron una salida en el suicidio.

Leonora Carrington, nos cuenta la hoja de sala, compartió con André Breton su miedo a perder la cabeza. “Desafía y vencerás”, le aconsejó este. No siempre era así, como él bien sabía. Léona Delcourt, su Nadja, de la que apenas nos han

llegado algunos dibujos y cartas, fue arrestada por la policía tras sufrir una crisis de ansiedad en 1927 e internada en un psiquiátrico por depresión, tristeza e inquietud. Allí murió en 1941, probablemente por la epidemia de tifus que agravó la desnutrición crónica que sufrían los pacientes mentales como consecuencia del exterminio por hambre decretado por el gobierno de Vichy.

Repite en este nuevo proyecto Pradas, con unos dibujos automáticos de ascendencia surrealista; Quintero, que en esta ocasión rinde homenaje con sus dibujos a Carrington, cercada por el agua, el poder masculino y las hienas; Holecz, que desafía a fijar la mirada sobre la superficie de su lienzo *Cloto*, en alusión a la famosa escultura de Claudel y sus largos años de internamiento; y Moneny, con dibujos de flores utilizadas para aplacar los miedos que rememoran una experiencia personal. Como también son íntimos los mensajes contenidos en las obras de Carmen Calvo, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2013, “La pintura la volverá loca” y “Ausente”; y el desafiante autorretrato *La mirada*, de Mary Sales. Ambas colaboran por primera vez con la galería. Marta L. Lázaro dedica su vídeo a la poesía de Dora Maar, mientras que la performer María Gimeno trata en el suyo de mantener el equilibrio. Sin éxito.

Cada uno de los ensamblajes de Nacho Bolea presenta pequeñas variantes que aluden a la personalidad de las creadoras en que se inspiran, mientras que Fernando Martín Godoy retrata el desdoblamiento de género que acometió la Baronesa dadá, von Freytag-Loringhoven, con sus pioneras *performance*. Almalé y Bondía crean laberintos en mitad de la naturaleza. Quedar atrapada en uno no es algo accidental, hay un diseño, una compleja red de estructuras –sociales, culturales, políticas– pensadas para dificultar la salida.

Chechu Álava reúne de nuevo a dos poetas que compartieron tiempo y fatal desenlace: Anne Sexton y Sylvia Plath. Esta última narró a través de la protagonista de *La campana de*

cristal sus propias vivencias:

El doctor Gordon me estaba colocando una placa de metal a cada lado de la cabeza. Las sujetó en su sitio con la hebilla de una correa que se me incrustaba en la frente, y me dio un alambre para que mordiera.

Cerré los ojos.

Se produjo un breve silencio, como cuando se contiene el aliento.

Entonces algo se inclinó y se apoderó de mí y me sacudió como si fuera el fin del mundo. Vi-i-i-i-i, chillaba, a través de un aire crepitante de luz azul y con cada relámpago un gran estremecimiento me vapuleaba hasta que pensé que se me romperían los huesos y que la savia se iba a derramar de mí como de una planta partida en dos.

Me pregunté que cosa tan terrible había hecho.

Tierra de sueños. Cristina García Rodero

Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real 1949) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Es profesora en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la primera persona española que ha formado parte de la agencia fotoperiodística Magnum. Ha conseguido muchos premios, entre los que destacan el Premio World Press Photo 1993, Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura 1996, la Medalla de Oro al Mérito en las

Bellas Artes 2005, Photo España en 2000 y 2017... Además desde 2018 cuenta con su museo en Puertollano.

Es la reina del blanco y negro, ahora tenemos que decir que es también la reina del color desde que en 2006 tuvo que fotografiar fuego y vio la necesidad de trabajar en color. Asegura que no puede elegir, si tuviese que elegir *tendría un alma dividida*, emplea uno u otro indistintamente dependiendo del trabajo a realizar, considera el blanco y negro más poético y misterioso, aunque valora mucho el color.

Tierra de sueños, realizada en colaboración con la Caixa y la Fundación Vicente Ferrer, muestra la situación de la mujer en las zonas rurales de la India, concretamente en Anantapur, donde fotografió escenas de la vida cotidiana y en especial hospitales, centros de acogida de mujeres víctimas de malos tratos, talleres, escuelas, hogares. Sus personajes son niños, personas con discapacidad y principalmente mujeres.

La artista ve en la Fundación Vicente Ferrer los sueños de un hombre que sintió la necesidad de ayudar a los demás donde más falta hacía. La peor situación de la mujer se da en la India, allí no vale nada, hay que *pagar*, dar una dote para que se la lleven de la casa familiar, frente a otras culturas, por ejemplo en África, en donde tienen que *pagar* por ella cuando se va a casar. Cristina se asombra con la gente, con las historias, fotografía a los personajes que le resultan cercanos, de los que se enamora. Pone en relieve la situación de la mujer, su alegría y su sufrimiento, su fuerza para salir adelante. Aquí la mujer es lo más ínfimo, si está enferma, ciega o tiene cualquier otra discapacidad, la discriminación es doble y sufre repudio y abandono.

Las fotografías tienen el derroche de color de la India, las miradas penetrantes y profundas de sus protagonistas, esos ojos que hablan por si solos. La genial fotógrafa nos ofrece un mundo de contrastes dentro de la pobreza, un mundo donde las tradiciones pesan tanto que es imposible salir de ellas.

Fotografía niños jugando con animales, niños invidentes que en la mayoría de los casos han sido abandonados. Mujeres con sida contagiadas por sus maridos, repudiadas y abandonadas por ellos. Bellas mujeres con la cabeza rasurada que han ofrecido su cabello para que sanen sus hijos. Niñas de inteligente mirada en los colegios, niños que juegan alegres a pesar de su discapacidad. Contrastes, mujeres sumisas ataviadas con sus mejores galas para dar la bienvenida al dirigente local, mujeres seguras que se manifiestan y celebran el día de la mujer. Retrata personas de todas las religiones, niños que juegan contentos a su salida de la madraza, novias cristianas, novias budistas...

Encuadres, composiciones y escenarios perfectos y originales, improvisados, no preparados, simplemente aprovechando y captando el momento. La niña que en una celebración obligan a retratarse, y que preciosa y llorosa es fotografiada como si fuese una menina de Velázquez. Ese grupo de muchachos que casualmente ofrecen una disposición en pirámide, el magnífico fondo dorado de la pobre novia budista...

La artista reconoce que lo más difícil es elegir las fotografías, cuarenta expuestas de más de tres mil realizadas en mes y medio. Esta exposición se ha mostrado en las terrazas del puerto deportivo de Marbella, dentro del programa *Arte en la calle* de la Caixa, con la intención de divulgar la cultura fuera de los recintos habituales. Se trata de una exposición itinerante que ya ha pasado por Soria, Murcia, Santiago de Compostela, Pamplona, Granada, Huesca, estando previsto que continúe por diversos lugares de España y Portugal.

Zuloaga regresa a Bilbao

Con la muestra monográfica sobre Zuloaga, la exposición sobre vídeo y fotografía de la familia Zubiaurre y la presentación de los Goyas de Zubietá, el Museo de Bellas Artes de Bilbao ha llevado a cabo en los últimos meses una fuerte apuesta por el patrimonio vinculado al País Vasco. Zuloaga no podía quedar fuera de esta selección, por lo que el museo ha decidido dedicarle por primera vez una gran exposición, un ambicioso proyecto que pretende abarcar todas las fases de su biografía artística, desde sus obras de juventud, hasta las realizadas poco antes de morir.

La selección de fondos permite al público comprender rápidamente el proceso evolutivo de Ignacio Zuloaga, desde las primeras obras de juventud inspiradas por el impresionismo francés, pasando luego por una fase cercana al simbolismo, relacionable con artistas europeos como Gauguin, hasta llegar a la pintura realista, una expresión más de las pulsiones noventayochistas que marcaron su producción. Un valor añadido es la rareza de estos cuadros, muchos de ellos pertenecientes a colecciones privadas y muy escasamente difundidos, por lo que la muestra constituye una buena oportunidad para conocerlos. También hay obras pertenecientes a museos de fuera de España, como el de la Hispanic Society de Nueva York, el Santa Barbara Museum of Art, el Musée d'Orsay o, centros nacionales como el MNAC o el Reina Sofía.

La exposición queda articulada en quince espacios, desde sus cuadros de juventud hasta el final de su vida, pasando por las ciudades que marcaron su plástica: París, Sevilla, Segovia, etc. También se dedican varios espacios a los géneros pictóricos abordados por el artista, fundamentalmente el retrato y el paisaje. Habitualmente, en sus retratos masculinos o femeninos también otorgaba un gran protagonismo al paisaje, por lo que ambos géneros siempre mantuvieron una ligazón en su obra. También son interesantes los retratos en

los que representó a sus primas: Cándida, Esperanza y Teodora, hijas de su tío Daniel Zuloaga, con el que mantuvo una estrechísima relación, fundamental para comprender el arte de ambos. Sus primas fueron fuente de inspiración en numerosas ocasiones, en las que el pintor de Éibar las representó como majas goyescas. Otro espacio aparece destinado a explicar los vínculos de Zuloaga con la escuela pictórica española, otro aspecto fundamental para comprender las características de su arte, inspirado en Velázquez, El Greco y Goya.

La gran diversidad de instituciones que han realizado préstamos para esta exposición revela la amplia difusión de las obras de Zuloaga en colecciones de todo el mundo. Esta circunstancia se debe a la habilidad que demostró el artista para comercializar su obra en un mercado del arte internacional, muy potente en las primeras décadas del siglo XX. Es importante señalar que sus obras triunfaron antes en el extranjero, puesto que desde España fueron interpretadas como grotescas visiones de la España Negra, en un momento de grave crisis social e intelectual tras el Desastre del 98. Finalmente, el público y las instituciones acabaron por reconocer la gran valía de este artista, que acabó convirtiéndose en el retratista favorito de la alta sociedad española, tal y como se recoge en la parte final de esta muestra.

En esta última sección se muestra la evolución final de Zuloaga hacia un colorido más brillante y hacia un paisaje más descompuesto como se aprecia en sus vistas de Castilla, Navarra, Aragón o La Rioja. Interesante dentro de su producción de los años 30 es la titulada *Casa del Obispo de Tarazona* (h. 1930-1935) perteneciente a una colección particular. En ella demuestra cómo, a pesar del paso del tiempo y de su propia evolución estilística, su interés por la España rural y su búsqueda de la autenticidad no fueron abandonados nunca.

En esos años finales, Zuloaga demostró una deriva hacia el

tradicionalismo propio de la posguerra, llegando a retratar al dictador Francisco Franco. Es en ese contexto donde debemos enmarcar su vista de Toledo con la explosión del Alcázar, un cuadro perteneciente a la Guerra Civil, contienda en la que Zuloaga tomó partido por el bando sublevado. En ocasiones ese pasaje de su biografía artística ha sido silenciado, por lo que ese cuadro ambientado en la guerra nos recuerda cuál fue la deriva artística final de un pintor tan célebre.

La muestra ha sido comisariada por Javier Novo González, conservador del Museo de Bellas Artes de Bilbao y por Mikel Lertxundi Galiana, comisario independiente. Vino acompañada de una serie de conferencias a propósito del pintor vasco y de un ciclo de cine coordinado por el director y guionista José Julián Bakedano, con adaptaciones cinematográficas de obras literarias de la época de Zuloaga: *La tía Tula*, de Unamuno; *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Pío Baroja; *Sonatas (Las aventuras del marqués de Bradomín)* de Valle-Inclán o *La Laguna Negra*, basada en un poema de Antonio Machado recogido en *Campos de Castilla*. Todas ellas contribuyen sin duda a la inmersión en esa España atávica retratada por el pintor de Éibar.

Museo del Prado (1819-2019). Un lugar de memoria (2018), Javier Portús

Desde finales del pasado año, el Museo del Prado ha llevado a cabo diferentes iniciativas dedicadas a conmemorar su bicentenario (1819-2019). Este mismo título sirvió para la primera exposición organizada por el museo que tuviese por

temática su propia historia, trazando un recorrido desde sus orígenes hasta la actualidad. La publicación que aquí reseño es algo más que el catálogo de esta exposición, es una obra fundamental para comprender las vicisitudes que el museo ha vivido a lo largo de estos doscientos años. La obra ha sido coordinada por Javier Portús, conservador de la institución y experto en historiografía artística y en arte español de diferentes épocas. A su recorrido cronológico desde la fundación del museo hasta 2019, se suman una serie de textos escritos por otros historiadores del arte como Pierre Géal, María de los Santos García Felguera, Dolores Jiménez Blanco y Pedro J. Martínez Plaza.

La historia del Museo del Prado constituye una pieza fundamental para los estudios sobre museología en España, al haber sido esta pinacoteca de origen regio el modelo para los museos provinciales y municipales del resto de España. Es por ello que el canon marcado por el Prado, posteriormente se repetiría en otras instituciones menores.

Esta publicación resulta especialmente interesante, no sólo para los estudiosos del arte de los siglos XIX y XX, sino para cualquier investigador interesado en la historia cultural de España. Al respecto, un capítulo especialmente interesante es el dedicado a la nacionalización del Prado a partir de 1868, cuando las colecciones regias pasaron a formar parte del Patrimonio de la nación. Esta nueva condición favorecería la aparición de nuevas lecturas sobre las obras que formaban parte de la colección, sobre todo a raíz de fusionar las colecciones del Museo de la Trinidad –creado en 1838 para acoger el patrimonio histórico-artístico procedente de las desamortizaciones– con los fondos del Prado.

Por otra parte, Portús nos descubre un Prado dedicado a la enseñanza artística a través de la copia. Este procedimiento alcanzó su mayor auge en el siglo XIX, cuando los artistas acudían al museo a estudiar las obras maestras de las escuelas europea y española. Así se aprecia en un bello lienzo pintado

por el artista aragonés Francisco Aznar y García, publicado en esta monografía. En él figuran hombres y mujeres en compañía de sus caballetes, pincel en mano para la copia de los cuadros del museo. Esta obra también nos descubre la fascinación que el Prado ejerció sobre los artistas extranjeros que visitaban España, dejando una clara impronta en el arte de pintores como Léon Bonnat, William Merritt Chase, Mary Cassatt o Alfred Dehoencq. El siguiente periodo analizado es el inmediatamente posterior al Desastre del 98, la conocida como Edad de Plata. Fue la época en la que a los grandes representantes de la escuela española de pintura se les dedicaron salas monográficas, como sucedió con Velázquez, Ribera, Murillo o Goya. También fue el momento en el que intelectuales como Eugenio D'Ors o Juan Gil-Albert se interesaron por el Museo. La siguiente etapa, la de la Segunda República y la Guerra Civil fue especialmente convulsa, pero a la vez repleta de loables iniciativas como el Museo Circulante, que recorrió gran parte de la geografía rural española, siguiendo los preceptos de la Institución Libre de Enseñanza. Tras narrar los avatares de las obras del museo durante la Guerra Civil, la publicación afronta la dictadura franquista, analizando entre otras cuestiones el peso que el museo siguió teniendo en la creación contemporánea, ejerciendo una gran influencia sobre Equipo Crónica o Antonio Saura. La obra concluye con varios capítulos dedicados a cuestiones más concretas como pueden ser la génesis intelectual del museo, su política de adquisiciones o las donaciones y legados que han enriquecido enormemente su acervo.

El Museo del Prado ha sido la institución de mayor peso para la puesta en valor del arte español, al albergar el acervo más importante del mundo de pintura española. Las piezas que allí se exponen o que fueron expuestas en el pasado, contribuyeron a generar el podio de las obras maestras del arte nacional.

El bicentenario se ha celebrado organizando otras exposiciones como la dedicada al Gabinete de sus Majestades y planificado

congresos como el titulado “Museo, guerra y posguerra. Protección del Patrimonio en los conflictos bélicos”.

Ahondar en la historia de los museos españoles arroja planteamientos novedosos sobre sus colecciones. Leyendo las páginas de esta obra, uno comprende de inmediato los condicionantes políticos, económicos, sociales y culturales que tuvo el museo a la hora de conformar sus colecciones y posteriormente exponerlas. Por ello, sería muy enriquecedor celebrar más exposiciones y publicar libros como este, dedicados a la historia cultural de los museos locales.

La imagen del Palacio de la Aljafería a través de las revistas ilustradas

Pocos serán los que conozcan un recinto monumental que haya albergado tan diversas épocas y tan diferentes expresiones artísticas. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que el entorno del palacio de la Aljafería se ha ido revelando a lo largo de su historia como un espacio donde los sueños se proyectan, se desarrollan y se finalizan. Así como, no es posible olvidar que la historia del arte hispano permanece en sus estancias, realzadas por numerosos sucesos históricos, y el perenne valor de los salones que acogieron a los Reyes Católicos.

Todo ello cobra sentido en el debut como escritora de la historiadora del arte por la Universidad de Zaragoza, Esther Lupón González, que publicó en 2018 a través de la editorial del Instituto “Fernando el Católico” *La Aljafería de Zaragoza y su reflejo en España a través de las revistas ilustradas*

(1842-1931). La autora, que también posee el Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la misma universidad y que trabaja actualmente como técnico del *Alma Mater Museum* de la capital aragonesa, ha aportado a la historiografía aragonesa, curiosos detalles sobre el pasado del también denominado “Palacio de la Alegría”, así como la recepción de este monumento en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

A través de sus páginas la autora insiste especialmente en la cuestión de la reconstrucción del edificio a través de las fotografías publicadas en la prensa de la época, así como en la evolución de la imagen del principal conjunto monumental de la época de taifas que se ha conservado en la Península Ibérica, hasta el extremo de convertir a la ciudad de Zaragoza en un lugar de visita obligada a la hora de conocer el arte islámico del mundo occidental. Por tanto, podemos afirmar que su huella arquitectónica es el nexo de unión fundamental entre el arte cordobés y el posterior desarrollo de la arquitectura hispanomusulmana. Para ello se ha servido del análisis histórico-artístico de las imágenes, incluyendo los estudios histórico-culturales, del conjunto islámico de la Aljafería de Zaragoza que fueron publicadas en las revistas ilustradas, en un marco cronológico que abarca desde 1842 hasta 1931. Dichas fuentes gráficas se establecieron como el principal medio de información, divulgación y conocimiento, presentándose en la sociedad de la época como una ventana abierta al resto del mundo, y con un papel esencial como difusoras de la cultura, las artes y el patrimonio.

Tal y como ha valorado la propia autora, este libro “es uno de los pocos estudios monográficos que hay basados exclusivamente en las imágenes que la Aljafería ha generado con el paso del tiempo, cuya investigación nació a partir de mi trabajo de fin de Master”.[\[2\]](#)

1842, inicio de la investigación

Se parte de la base de que la prensa fue el medio de comunicación de masas del siglo XIX y las revistas ilustradas se establecieron como el principal vehículo de divulgación y estudio, siendo transmisoras de imágenes, testimonios, modas... Estas publicaciones se presentaron para la sociedad de la época como una ventana abierta al resto del mundo, y jugaron un papel esencial como difusoras de la cultura, las artes y el patrimonio. Por otra parte, la arquitectura ha sido uno de los principales objetos de inspiración y protagonista de la producción artística, hecho que se ve reforzado en el caso del patrimonio andalusí, que fue ampliamente representado en la prensa decimonónica.

Sin embargo tenemos que remontarnos hasta el siglo VIII, cuando los ejércitos de Musá ibn Nusayr penetraron en el valle del Ebro, incorporando en un corto espacio de tiempo este inmenso territorio a los dominios del Islam, incluida la actual capital aragonesa, a la que pusieron el nombre de *Saraqusta*. En algunos textos árabes la llamaron poéticamente la “Ciudad Blanca” (*al-madina l-bayda*), y por espacio de cuatro siglos fue la “metrópolis de la Marca Superior” (*umm al-tagr ala' la'*). Posteriormente en el siglo XI, y con la aparición en escena de Mundir I, un *hāŷibo* “mayordomo de palacio”, perteneciente a la dinastía árabe de los Tuyubíes, que fue el fundador en el año 1018 de la taifa o reino independiente de *Saraqusta*, una de las más prósperas en que se fragmentó el Estado de al-Andalus. Sería en esta época cuando Allmad ibn Sulaymán acometió durante su mandato el grueso de la construcción del palacio de la Aljafería entre 1065 y 1081/2.

Sobre esta base histórica se desarrolla el libro, una cuidada edición en la que los contenidos se ordenan en tres grandes capítulos, organizados desde lo general (con una pequeña introducción sobre la historia constructiva del palacio hudí), a lo concreto (cuyo objetivo principal de la obra es el eco

que el Palacio de la Aljafería tuvo en la prensa ilustrada del siglo XIX y comienzos del XX). Se completa con unas conclusiones, una extensa bibliografía, webgrafía así como un amplísimo repertorio de las fuentes utilizadas, y un maravilloso catálogo compuesto por la colección de 114 imágenes aparecidas en las diversas revistas estudiadas.

Profusamente ilustrado con numerosas fotografías, dibujos en detalle de diversos elementos arquitectónicos estudiados, hay que destacar la utilidad (y el acierto) de incluir unas preciosas escenografías pintadas y conservadas en el Museo Nacional del Teatro de Almagro que, sin duda, han conseguido manifestar parte de la relevancia que tuvo y tiene este edificio.

Asimismo, no podemos obviar que el prólogo de este libro ha sido escrito por el catedrático de Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, D. Gonzalo M. Borrás Gualís quien indica que el primer capítulo dedicado a la historia del palacio hudí constituye un impagable estado crítico de la cuestión.

El Palacio de la Aljafería, ese gran desconocido

Un detalle (no menor) que pone de manifiesto la voluntad de utilidad de este manual, que responde a la propia definición de este término, es un libro que recapitula lo más sustancial de la historia de este edificio, quedando a disposición de todos aquellos interesados en dicha materia. Un carácter de servicio público, de naturaleza práctica del conocimiento construido a partir de la investigación y la experiencia, que hace de él un modelo de tratado para futuros casos.

Por último, este libro, además de ofrecer una guía indispensable para el estudio del estado de conservación del monumento, así como de los diversos usos que ha tenido a lo largo de su historia, también nos ha permitido saber cuales

fueron las piezas del edificio que fueron extraídas ya que debido al deterioro del interior la Comisión de Monumentos actuó y extrajo numerosos fragmentos que fueron al Museo de Zaragoza y al Museo Arqueológico Nacional. Incluso queda latente el estado de los salones construidos por los Reyes Católicos y el uso de la Aljafería como escenario histórico para numerosas novelas del siglo XIX y obras de teatro como "El Trovador", escrita por Antonio García Gutiérrez en 1836, a partir de la cual surgió la ópera de Giuseppe Verdi con libreto en italiano de Salvatore Cammarano, y por la que se bautizó así a la torre del edificio del mismo nombre.

En definitiva a lo largo de sus páginas, asistimos a la construcción de la imagen de este edificio histórico entre 1842 y 1931, en la prensa ilustrada y en el mundo de la historia del arte. Una investigación que, entre otras aportaciones, nos permite comprender sus transformaciones, así como la ubicación exacta de sus piezas más valiosas, (algunas de ellas actualmente expuestas en diversos museos y otras desaparecidas), de este monumento nacional clave en la Historia de Aragón y de la Comunidad Autonómica.