

De la fotografía construida a la construcción en la fotografía

Atendiendo a la etimología, la palabra fotografía significa “escribir la luz” y el fotógrafo debería ser el poeta de la luz. Desde que se consiguió atrapar la luz por primera vez, apareció una ciencia que desde el principio tuvo la denominación de arte: la fotografía. Lo que la fotografía ha enseñado a nuestro ojo es a mirar el mundo cuando se detiene y mostrar ese momento que pretende ser “mágico”. Hermógenes de Tarso (s.II) acuño el término écfrasis que no es sino la representación verbal o textual de una representación visual. Explicar la obra de Pilar Guerrero, que se expone en el Colegio de Arquitectos de Aragón, es una tarea ardua porque lo intento desde la emoción y no desde la razón.

En fotografía es tan importante lo que se ve como lo que no se ve, es decir, no solo debe ser un espejo...debe ir más allá, por ello lo fundamental es la mirada y fotografiar lo inexistente. Arrancar a la realidad ese sustrato intangible que subyace en ella y que solo la mirada certera del artista es capaz de desvelar. Es la verdad desvelada que propone Angel González. En la exposición aparecen dos series fotográficas, una denominada “A pie de obra” y otra “Geometrías urbanas”. Ambas tienen como referencia la arquitectura y su potencial como caladero de inspiración. La luz se revela como una herramienta de la Arquitectura y en la Fotografía es imprescindible. Ese punto en común, ese instrumento inmaterial pero eficaz simbolizado por la luz que, aunque con objetivos distintos, sirve de nexo de unión, las aproxima y las une.

La primera serie, “A pie de obra” valora la capacidad expresiva de materiales utilizados en construcción: puntales, ferralla, hormigonera, encofrados...que mediante un lenguaje

sencillo y encuadre adecuado crea imágenes desnudas con un fuerte contenido estetizante y con una gran carga evocadora. Los materiales estaban ahí, le faltaba la poesía, esa capacidad de comunicación que tienen las cosas... “que quietas están las cosas y que bien se está con ellas” nos decía Juan Ramón Jiménez. Pilar Guerrero los ha nimbado, les ha creado aura y los ha puesto en valor. Llevo 39 años visitando obras y esta exposición, en la que bulle un submundo, me ha acercado a una mirada nueva. No ignoraba el potencial de los materiales, pero esta aproximación para mí ha sido un gran regalo y sabemos que el regalo de la ignorancia es la capacidad de sorprenderse al adquirir el conocimiento.

En la segunda serie, “Geometrías urbanas” retrata fragmentos de edificios, con encuadres con los que consigue composiciones muy pictóricas. Están ahí, pero solo la mirada precisa y escudriñadora es capaz de desvelar lo que esconde el edificio. “La simplicidad es la gloria de la expresión” decía W. Whitman, esta serie conforma un trabajo minimalista, escueto en sus medios pero maximalista en sus efectos. Y en esta serie es donde texturas, materiales y formas, cobran un protagonismo sublime al acotar el fragmento de realidad que le interesa y decide el instante preciso de la toma, con esa luz y ese cielo azul almeriense tan especial.

La exposición se expresa, se mueve, palpita....nutriendose del propio espectador, en donde el propio relato formal y la técnica parnasiana palidecen ante la musculatura y potencia evocadora de la obra. La clave de bóveda ha sido establecer puentes entre la imaginación y el tema de la exposición. Materiales de construcción y edificios existentes. Una exposición donde se entreverán la fotografía construida, es decir muy estudiada y meditada, hasta obtener el encuadre idóneo; la fotografía documental y testimonial de un presente que en el mismo momento de la toma se convierte en pasado; y la fotografía subjetiva ya que no es simple, ni mecánica, ni objetiva, porque expresa una forma de ver el mundo, una forma

personal de mirar el universo inagotable de lo real. Una exposición en la que el silencio y la luz cobran un protagonismo principal y relevante. Un silencio elocuente, un oxímoron que seduce, provoca, desafía, estimula, denuncia, imita, sugiere, evoca, propone, declara, inspira, atrapa, fascina.... es la sabiduría del silencio.

Zuloaga, paradigma de la modernidad hispana

A finales del siglo XIX, la imagen de la identidad nacional de nuestro país en el debate europeo, era vista como una nación atávica, profunda, condenada a permanecer inmutable por los siglos de los siglos: una mezcla de tragedia y pasión, un país cerrado a toda innovación, asimismo abierto a la grotesca española, donde el peso de la tradición se mantiene constante y la intrahistoria es caciquismo y clericalismo, o costumbres antiguas. Aquella generación de artistas, buscaron fuera de nuestro país nuevas maneras de enfrentarse al arte y, a través de éste, a un mundo en constante cambio. La obra de

Ignacio Zuloaga ha sido encuadrada por la historiografía del arte dentro del ámbito de lo que se conoce como la "España negra". Se trata de una obra profundamente personal y al mismo tiempo anclada en el pasado. Zuloaga no sólo dirigía la mirada hacia atrás, hacia una tradición que procedía del Romanticismo, sino que respondía al sentimiento regeneracionista de toda una generación, plasmando la idea de un Estado-nación, a partir de un sentimiento común: la pertenencia a una tierra, España, simbolizada por Castilla. Este vocabulario, convertido ya en lenguaje artístico, otorgó un reconocimiento internacional a su obra, paradójicamente el mismo año que el jurado encargado de elegir las obras que

representarán a España en la Exposición Universal de París de 1900 rechazara su obra *Víspera de la corrida*, al considerar que ofrece una imagen desfasada y tópica de nuestro país. Por tanto será en París, donde su pintura transcienda con creces esos límites y dé un salto cualitativo en la historia de la modernización del arte español.

El París que recibió a Zuloaga era una metrópolis moderna y burguesa, que tenía en Montmartre su lugar de entretenimiento por excelencia y santuario bohemio: artistas, científicos, literatos, intelectuales y músicos se daban cita en sus cafés, talleres, salones y exposiciones. Ese París anterior a la guerra, brillante y dinámico, que se erigió como el centro de la inteligencia, el gusto y la osadía artística y literaria, fue donde Zuloaga brilló con luz propia reconocible. En síntesis este es el marco que se encontrará el visitante que quiera descubrir una visión distinta del artista eibarrés en la exposición *Zuloaga en el París de la Belle Époque (1889-1914)*. El recorrido de la exposición comienza con la llegada de Zuloaga a la capital del Sena y con los diferentes artistas que allí encontró. Influenciado por los simbolistas, Zuloaga comienza a experimentar con la simplificación de las formas, aunque mantiene una paleta más sombría. En la siguiente sección se nos muestra la obra del pintor vasco como gran retratista de la aristocracia social e intelectual. La actitud del pintor frente al retrato femenino no difería mucho de la mostrada en sus retratos de hombres. Merece la pena destacar que las mujeres que retrató están siempre al mismo nivel, en el mejor sentido de la palabra; ya fueran duquesas, condesas, millonarias, gitanas, cantantes, bailarinas o modelos profesionales, Zuloaga les otorga siempre el mismo tratamiento, en un claro ejemplo de esa dignidad que sin duda fue uno de los rasgos característicos del pintor. Debemos destacar los retratos del violinista Larrapidi, la pintora Madame Malinowska, los escritores simbolistas Élemir Bourges y Paul Fort y la soprano Lcuenne Bréval, así como al coleccionista ruso Iván Shchukin, a doña Adela de Quintana

Moreno, a doña Rosita Gutiérrez y, años más tarde, a la emblemática marquesa de Mathieu de Noailles. Una faceta quizá menos conocida del propio Zuloaga sea la de coleccionista y experto en arte, asesorando a instituciones y a coleccionistas, que le permitió no sólo ganarse la vida en París sino adquirir una importante colección de arte, especialmente de artistas como Goya, Zurbarán o el Greco que él propio Zuloaga compró como símbolo de su viaje más íntimo a España. Zuloaga es considerado como el heredero legítimo de la gran tradición de la pintura española, no es de extrañar que su colección refleje su admiración por los maestros de nuestra pintura. De este modo los bufones de Velázquez son reinterpretados por Zuloaga en los retratos del enano Gregorio Botero, del enano don Pedro o de la enana doña Mercedes. Asimismo, la sobriedad y el realismo de *Tipo de Segovia* tienen en *Esopo* su antecedente más célebre y asuntos tan velazqueños como el representado en *Los borrachos*, son renovados en obras de temática vasca como *La merienda* y *El reparto de vino*. La exposición se cierra con *El retrato de Maurice Barrés ante Toledo* en el que podemos ver esa reconciliación con la iconografía de España.

Zuloaga hizo suya la tradición y la invirtió, encontrando la verdad allí donde parecía haber anécdota.

The Ridgefield Gazook, manifiesto anarquista, preludio del dadá. Una

conspiración política y estética diseñada por Man Ray y Adon Lacroix

Con la frescura y actualidad propias de un *fanzine* de época reciente, *The Ridgefield Gazook* contó con un único número aparecido en marzo de 1915 en Ridgefield, municipalidad del estado de Nueva Jersey [\[1\]](#). En realidad fue un único ejemplar realizado a mano, que hoy se conoce por medio de fotografía, ya que fue destruido accidentalmente en 1988, cuando formaba parte de la colección del fotógrafo Arnold Crane. Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia 1890-París 1976), su editor y autor, se trasladó a vivir a esa zona hacia la primavera de 1913, formando parte de una colonia integrada en su mayor parte por intelectuales anarquistas y de pensamiento radical, como él. En este enclave, el artista y su pareja, Adon Lacroix (Donna Lecoeur), poetisa de ideología ácrata emigrada de Bélgica, a la que el americano siempre reconoció como la mujer más importante de su vida, acometieron una prolífica actividad en forma de obra plástica, creación poética y filosófica, manifiesto en diversas publicaciones (Naumann, 2003). Sobre todo, en la estela teórico-práctica proclamada por H.D. Thoreau en *Walden* [\[2\]](#), y animados por su ejemplo, fueron los protagonistas de su propio ideal de vida.

El joven artista, que desde su infancia vivió con su familia en Nueva York, una urbe en plena metamorfosis mecánica e industrial, comenzó a frecuentar desde 1912 el Ferrer Center [\[3\]](#), núcleo donde la cultura internacional más progresiva y el activismo político se daban la mano en una atmósfera de excepcional efervescencia. Muchos de los miembros y simpatizantes del centro neoyorkino dedicado a la memoria del pedagogo Francisco Ferrer i Guàrdia, fueron habitantes o asiduos de la colonia que da nombre a la publicación que analizamos, como los artistas anarquistas Adolf Wolff, o

Samuel Halpert, inmigrantes llegados de Bélgica y Polonia respectivamente, con quienes Man Ray compartió vivienda temporalmente.

Los vínculos de Man Ray con el pensamiento anarquista de sesgo individualista hunden sus raíces en su propia biografía. Aunque nacido en los Estados Unidos, sus progenitores fueron inmigrantes de origen judío llegados desde el Imperio Ruso, su padre, Melach Radnitsky, desertó, huyó de su tierra en un clima de persecución instigado desde el ejercicio implacable de poder de los zares. De este modo, compartió el destino de otros muchos rusos llegados a Norteamérica, abocados a trabajar en condiciones nefastas en fábricas, sobre todo factorías del sector textil, que constituyeron el escenario para el desarrollo de un proceso de concientización que derivó en la eclosión y propagación del anarquismo [4]. Esta filosofía se diseminó con celeridad en una época, la de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, particularmente convulsa por el contexto socioeconómico reinante en Norteamérica, especialmente en la Costa Este.

En definitiva, no sólo por sus condicionamientos a los que se vio expuesta su familia, o por el área donde creció, es patente el vínculo del artista con el anarquismo, también lo fue por elección propia. Man Ray escogió para su formación un centro donde la enseñanza artística se desarrollaba desde una óptica abiertamente libertaria y era conocida la vinculación de sus miembros en actividades anti-militaristas, actos de insurgencia, crítica social y política en forma de mítines y publicaciones, defensa de los derechos de la mujer y otras acciones igualmente contestatarias, impulsados por los lituanos Emma Goldman, apodada "la mujer más peligrosa de América", y Samuel 'Sasha' Berkman, ambos portaestandartes del movimiento anarquista en Estados Unidos. Entre los miembros del centro, figuraban los que fueron profesores de Man Ray, George Bellows y Robert Henry, ambos también anarquistas y miembros de la Ashcan School, cuya huella es latente en los

planteamientos teóricos que subyacen en la obra integral de aquél, su alumno entonces.

En la colonia artística de Nueva Jersey fue donde Marcel Duchamp conoció a Man Ray en 1915, donde jugaron al tenis con una red imaginaria, y apuntaban tantos al ritmo de "yes and chess". Fue el punto de partida de una amistad y una historia de colaboraciones que duró siempre, es más, sus producciones respectivas se comprenden mejor explorando sus interconexiones, pues se enriquecieron mutuamente. El preludio del Dadá primigenio, cuyo epicentro se localizó en el neoyorkino barrio de Greenwich Village, manifestó una de sus sacudidas más importantes e interesantes en Ridfegield.

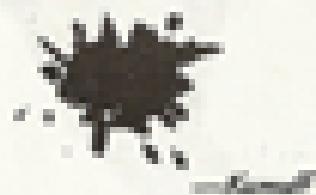
-HIM

By Alice Lee

From *Current Events*



- ART NOTES -

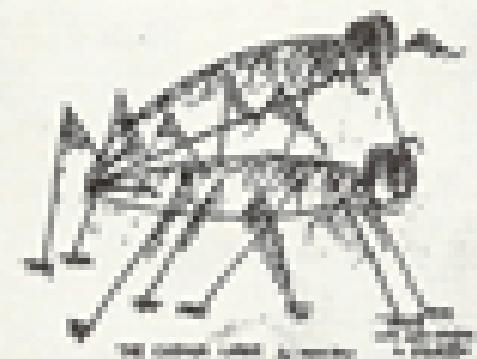


— by —

about: the power of the penitentiary is not diminished, under adequate support in legislation. Most all communities in the state of Connecticut are now prepared to meet up with the Ridgefield style. Ridgefield being fifty years.

© The Ridgefield Gazook, 1915

The Ridgefield Gazook



THE RIDGEFIELD GAZOOK

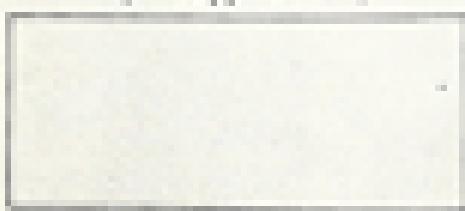
— by —
TENDER BUTTONS itch

— by Mrs. Hartman —
at the Academic Room, of Prof. Dr.

CENSORED

— by —
SCHOOL SCIENCE —

Je m'en fiche II
— by Hippo O'Connor —



— by —
THREE BOMBS



— by —

filz

Little boy —

and you —

not F —

I am —

F —

F —

— A. Krasenky

*The Ridgefield Gazook, nº 0,
Ridgefield, March 31th, 1915,
s.p. Arnold Crane Collection,
Chicago. (Destruido
accidentalmente)*

En esta publicación la tipografía y el diseño fueron realizados artesanalmente por Man Ray utilizando tinta negra, haciendo gala de sus depuradas dotes para el dibujo a mano alzada y de sus conocimientos formales en torno a las labores de imprenta. El soporte es una hoja desplegable donde se funden con contundencia los intereses máximos del autor por entonces, sus líneas de pensamiento y de trabajo, que sentaban las bases hacia su posterior maduración artística y personal. En este sentido, la crítica y el cuestionamiento de las artes y del mercado artístico, o el feroz ataque a la moral convencional, a la política intervencionista desde una perspectiva anarquista y sarcástica y, en definitiva, el Dadá más revolucionario manifiesto en los juegos de palabras y la negación de los valores absolutos, todo se concita aquí, resultando un conjunto de breves alegatos gráficos de intensa eficacia crítica.

Man Ray hizo uso de unos caracteres dinámicos, desiguales, para la tipografía de *The Ridgefield*, mezclando letras mayúsculas y minúsculas en un baile de formas y tamaños, mientras *Gazook* (en argot “tío, chaval”), figura todo en mayúsculas. El subtítulo afirma y subraya “We’re not neutral”, lo que por un lado puede entenderse en el contexto bélico coetáneo como un cuestionamiento ante la neutralidad de Norteamérica respecto a su participación en la Primera Guerra Mundial. También puede interpretarse como la apuesta por unos principios artísticos y creativos, un posicionamiento ante la situación cultural en Norteamérica, una toma de partido frente a la realidad a través del ejercicio de las artes. A la altura del título figuran dos pequeños dibujos representando un pollo y unas piedras, elementos característicos de la naturaleza del lugar, campestre y rural. La editorial advierte en una divertida nota hilarante: “Publicado sin necesidad cuando estamos de humor. La suscripción es gratuita para todos nos guste o no. Las contribuciones solo se reciben en forma

líquida. Este ejemplar está limitado a los contribuyentes locales. Y firma el editor, "man Ray", con el genérico correspondiente a "man" (hombre) en minúsculas, y el apellido con mayúscula inicial [5].

Abundan los guiños inteligentes y las referencias al arte y la política de la época desde una perspectiva crítica ingeniosa. El contenido está salpicado de divertidos juegos de palabras, incluidos los nombres de los supuestos autores colaboradores, que el editor alteró jocosamente. Arturo Schwarz sostiene que el autor único es Man Ray, firmando con distintos pseudónimos las supuestas aportaciones de sus amigos (Schwarz, 1977).

La portada alberga un dibujo central que representa dos insectos en plena cópula, una referencia al amor anti-romántico y mecánico, realizados con un diseño lineal firmado por "man Ray". Lo acompaña la leyenda "The cosmic urge" ("el deseo cósmico") y una frase burlona, "with ape-ologies to PicASSo", que enmascara un doble sentido donde, bajo la apariencia de una disculpa ("apologies"), se revela el término "ape" (simio, imitador), un más que probable ataque frontal al estilo cubista y hacia uno de sus principales adalides, Pablo Picasso, cuyo método alteraba la realidad pero sin independizarse de ella totalmente, sin romper radicalmente con la mimesis, la imitación. Al resaltar "ass" en mayúsculas en el apellido del artista español, el americano reafirma su ataque al sugerir un doble insulto que vendría a significar miserable, estúpido. No en vano, años más tarde, en la línea de su cuestionamiento acerca del acto creativo y la dinámica de representación, Man Ray planteó la siguiente pregunta retórica: *Ce qui empêche l'homme d'être dieu, n'est-ce pas cette manie perpétuelle d'imiter?* (Janus, 1977: 211). En la época de edición de la revista, el cubismo era uno de los estilos que comandaban la vanguardia europea como una de las propuestas artísticas más radicales, por tanto Man Ray estaba ejerciendo un cuestionamiento –que nació durante su formación en el Ferrer Center y en las teorías allí propugnadas por

autores del calibre de Emma Goldman o Piotr Kropotkin^[6]– de esa supuesta modernidad todavía anclada en presupuestos tradicionales. Y lo hizo desde una perspectiva filosófica e hilarante, como era propio del Dadá y, como también lo era, resaltaba el valor del deseo como el mayor detonante universal. Obviamente, tuvo una importancia capital su contacto con el entorno de Alfred Stieglitz, quien entendió la fotografía como medio de liberar el arte de su dependencia respecto de la representación. En la galería 291, de la que Stieglitz era propietario, se avanzaba en el ejercicio de tratamiento de la imagen y su relación con la realidad como cuestionamiento de la representación. En esta tendencia de investigación, Man Ray fue un jalón imprescindible, que trató este asunto trascendental en su teoría y en su práctica de las artes.

El ejemplar acogía varias secciones, una dedicada a lo que Man Ray llamó “Graftsmanship” (algo así como “chanchullos, trampas, corruptela”), una variación de la palabra “craftsmanship” (artesanía), junto a otra llamada “Soshall Science”, que fonéticamente recuerda a “Social Science”, y otra a la que tituló “Il’liter-ature”, una combinación entre “ill literature” (mala literatura), e “illiterature” (que podría traducirse como “analfabetismo”, siendo una deformación del adjetivo “illiterate”, que quiere decir analfabeto, iletrado); en ambos casos el humor negro añade un matiz de cuestionamiento, desmitificador, de la considerada gran literatura. Una de las partes de esta sección contiene las supuestas intervenciones de los anarquistas de origen checo Joseph Kucera, “Mac Kucera”, e Hippolyte Havel, “Hipp O’Havel”. Al primero corresponde la frase “How to make TENDER BUTTONS itch”, que sin duda remite al libro de Gertrude Stein, recientemente publicado, *Tender Buttons* (1914), donde trasladaba al lenguaje escrito lo que le comunicaban determinadas piezas artísticas siguiendo recursos como la prosodia. El hecho de convertir el adjetivo “tierno” (tender) en “escozor” (itch), es un ataque pícaro hacia la autora y su

obra, que se enfatiza con el añadido “Au-tomato Mash & Fool Co”, un juego de palabras entre “autómata”, “automático” y “tomate”, ya que una de las partes del libro de Stein está dedicada a la comida, junto a Mash (“machacado”) & Fool Co, que significaría algo así como “tonto/a y compañía”, una posible alusión al círculo de intelectuales que pululaban en torno al salón de Stein y su compañera, Alice Toklas, donde se trataban muchas de las cuestiones artísticas candentes en Europa, como la valoración e impulso del Cubismo, precisamente. Man Ray contraatacó con el automatismo característico de Norteamérica, la realidad de la industria frente a la pintura todavía apegada a criterios tradicionales.

Finalmente, aparece escrito “censored” sobre un rectángulo negro, que ponía la guinda a la ácida crítica hacia la pretendida modernidad del arte europeo en boga. En cuanto al apartado correspondiente a Havel, figuraba escrito en francés “Je m'en fiche” (“me da igual”), junto a un rectángulo blanco en *pendant* con el anterior negro, su negativo. El carácter rebelde, cuestionador y desacralizador es evidente, se destila con gracia un ataque hacia las figuras que comandaban el arte en el Viejo Continente, cuyas noticias llegaban a los círculos norteamericanos relacionados con el ámbito cultural por medio de revistas, exposiciones, o contactos directos entre artistas, a través del intercambio epistolar y de fluidos viajes transcontinentales.

La improvisada sección “literaria” acoge un poema de “Adolf Lupo” (Adolf Wolff), del que metamorfosea el apellido según su acepción latina, titulado “Three Bombs”, trasladado al lenguaje gráfico por Man Ray mediante una alternancia de gruesas líneas negras y letras tales como “zzz” y “x”, combinadas con signos de exclamación e interrogación. Su estructura fue retomada posteriormente en dos de sus poemas ópticos [71], diseñados en París, en 1923 y 1924, donde no hay grafía reconocible; se trataba de trazos negros de longitud variable, que parecían imponerse a las verdaderas palabras, a

la lógica del lenguaje y a las conexiones con nuestra parte racional, independizando la estructura formal reconocible de la poesía respecto de su contenido, que aquí no importa aunque sea lo que en realidad hace del poema tal cosa. Cualquier contenido es negado, a la vez que exaltadas todas sus posibilidades, cualquier cosa cabe bajo la apariencia de esas líneas negras discontinuas, que lo pueden ser todo, no siendo nada. Este atentado contra la narración hunde sus raíces en la exaltación poética como primera función de las artes.

Como complemento a la ilustración que comentamos, en *The Ridgefield Gazook* aparece un plato que contiene tres bombas humeantes junto a un tenedor y un cuchillo. Si tenemos en cuenta el contexto, se refiere a los sucesos acaecidos el 4 de julio de 1914 en Lexington Avenue, cuando tres anarquistas que iban a atentar contra el magnate y monopolista del petróleo John D. Rockefeller, murieron debido a la explosión prematura de la carga. En la masacre estuvieron implicados Alexander Berkman, y Louise Berger^[8], editora de la revista *Mother Earth*, órgano de difusión del Ferrer Center, que fue el punto de reunión para establecer la logística del atentado. En el mismo mes en que aconteció este sonado suceso, la portada de dicha revista era diseñada por Man Ray.

La parte inferior de esta sección contiene una pieza firmada por "A. Kreambug", es decir Alfred Kreymborg, cuyo apellido así escrito "cream"—"bug" significaría algo así como "crema de insectos". El poema se titula "Pilz", que traducido del alemán significa "seta", lo que se corresponde con los dibujos de hongos que Man Ray distribuye a los lados del título, un guiño a los poemas sinfónicos que el autor componía, a los que llamaba "mushrooms", que recitaba a la par que tocaba la mandolina en el Ferrer Center durante las clases de arte a las que Man Ray asistía.

Por último, cierran este ejemplar dos intervenciones, la primera de ellas correspondiente a "Adon La +" (Adon Lacroix), para quien Man Ray sustituyó su apellido por el dibujo de una

cruz. Bajo su autoría se incluye el poema dedicado “To HIM” (A ÉL) que, a juzgar por el contenido de los versos, se identificaba con la figura de Zachary Hale Comstock, abanderado de la moral victoriana y responsable de la New York Society for the Suppression of Vice, que logró implantar la Ley Comstock, prohibiendo la circulación de información acerca de métodos de contracepción, enfermedades venéreas y, asimismo, de material obsceno. Ordenó destruir toneladas de libros y miles de obras de arte por suponer un atentado contra la moral. Sus acciones tremebundas le granjearon muchos enemigos, entre ellos los miembros del Ferrer Center, incluida la entonces novia de Man Ray, quien lanzó esta predica sustituyendo el “aleluya” por “hell-e-luyah” (siendo “hell” infierno), afirmando que el político había logrado destruir todos los demonios, todo el arte, y termina con un “ahem”, que es la interjección de la tos para aclararse la garganta y sugerir un giro irónico, en vez del “Amén” usual, que pone fin a la plegaria cristiana.

La última de las incorporaciones a este apartado de la revista corresponde a “Kumoff”, es decir Manuel Komroff, otro miembro del Ferrer Center, editor asociado de la revista *The Modern School* quien, al igual que hiciera Man Ray entonces, practicó la fotografía durante sus años de asistencia al centro neoyorkino. Bajo la firma de Komroff figuran las “Art Motes”, es decir, “motas de arte” en vez de “notas de arte”, que Man Ray hizo patentes gráficamente dibujando una mancha, en un gesto incisivo de crítica a la crítica en el campo de las artes, no hay nada que decir, una simple salpicadura y un sencillo juego de palabras que dan al traste con toda la parafernalia que rodea al ámbito artístico. No parece descabellado suponer que Francis Picabia conociera esta publicación, dados sus tempranos contactos con el ámbito artístico de Nueva York desde el año 1913, cuando realizó su primera estancia en Norteamérica, por lo cual bien pudo ser este motivo un precedente para su idea de la mácula divina en su controvertido dibujo “La Sainte vierge” (MNAM Centre

Georges Pompidou, París) [9], publicado en 1920 en la revista 391.

Aunque parece ser que nunca se publicó, el interés de *The Ridgefield Gazook* es máximo. Además de su rico contenido, hay otros interesantes aspectos dignos de reseñar. En primer lugar, no hay que obviar el hecho de que es el propio artista quien escogió a los autores que se incluyen en esta edición, seleccionó los contenidos, e incluso les dio forma gráfica sobre el papel. El punto de vista irónico, tan típico del temperamento Dadá y connatural en Man Ray, es imperante en la totalidad del desplegable, incluso quitó hierro a la tragedia de los anarquistas fallecidos en el intento de atentado, cuyas bombas “se comieron” ellos mismos, en un plato con cuchillo y tenedor.

El sarcasmo como reacción frente al idolatrado arte europeo de vanguardia y sus maestros, añade la pizca de hilaridad a través de la mofa del tandem Picasso-Stein, que vertebraba entonces buena parte del devenir del arte en París. A ojos de Man Ray, el Cubismo representaba una modernidad parcial, por ser una manifestación artística anclada en la dinámica de representación de la realidad y dependiente de ella, que no se desligaba de los presupuestos imitativos, por lo que su carácter rupturista era cuestionable. Con todo, dentro de este panorama, hemos de ubicar la eclosión del Dadá neoyorkino como actitud y verdadera propuesta de ruptura radical respecto de las tendencias anteriores, todavía comedidas en sus investigaciones.

El talante crítico inherente a Man Ray late poderosamente en el tono, la forma y el contenido de *The Ridgefield Gazook*, revela su idiosincrasia, la que fue siempre, independientemente del lugar, el contexto, o los personajes que lo rodeaban, un sello característico de sus producciones. Así, despunta con fuerza la hilaridad, el juego, la broma, la provocación Dadá, hasta el punto que, muy acertadamente, Arturo Schwarz ha calificado esta publicación como el primer

periódico proto-Dadá de América, y añadió:

Estos dibujos –tan humorísticos como parecen– son indicativos del pensamiento de Man Ray. Comparte los ideales generosos del anarquismo pero también odia la violencia. Estaba más cercano del verdadero espíritu del anarquismo, que es el rechazo de toda autoridad... y el esfuerzo en pos de una sociedad donde la virtud cardinal fuera la cooperación en vez de la competición. (Schwarz, 1977: 27)

En la base de *The Ridgefield Gazook* se fusiona con brillantez la esencia libertaria con el fulgor que dotó al Dadá de toda su genialidad, y he ahí su trascendencia como paradigma de la simbiosis de su sustrato radical y creativo propiamente americano, con las influencias europeas.

El momento excepcional que tuvo lugar en Estados Unidos bajo la estela de la actitud y pensamiento Dadá, constituyeron una etapa primigenia y fundamental para el desarrollo del mismo a nivel internacional. Man Ray fue uno de los pioneros en plantar una oposición al delirio del industrialismo capitalista y a su desprecio por las constantes más profundamente humanas, reafirmándose en ellas. Primero exploró la visión crítica ideologizada, intelectualizada, y con fuertes referentes en la literatura y la política. Con el advenimiento del Dadá, esos dispositivos se diluyeron en la irrisión inteligente, el ingenio creador, y la ruptura de principios y reglas que, en última instancia, acabaron abarcando una radicalidad y cuestionamiento mayores, que Man Ray plasmó, de manera precoz, en esta publicación proto-Dadá.

[1] Este artículo tiene como base una Tesis Doctoral, hasta el momento inédita (Puyol Loscertales, 2015), que puede

consultarse en la Universidad de Zaragoza y en la Bibliothèque Kandinsky del CNAC Georges Pompidou, París.

[2] Man Ray fue un ávido lector. Además de conocer obras de referencia de la literatura europea más vanguardista, de la mano de su primera mujer, Adon, tuvo una especial querencia por autores americanos como Walt Whitman o Henry David Thoreau, quienes fueron para él una influencia de primera magnitud, que se rastrea en su producción y en su pensamiento individualista.

[3] El Ferrer Center abrió sus puertas en Nueva York en 1911, como una de las muchas consecuencias que el asesinato del pedagogo español suscitó, fruto de la indignación internacional ante su fusilamiento en Monjuïc. Fue un núcleo frecuentado por intelectuales relacionados con la política más radical, como Emma Goldman, Alexander Berkman, Leonard Abbott o Adolf Wolff, y fue un pilar de la vida cultural neoyorkina pero, además, fue un centro de formación que seguía el modelo de la Escuela Moderna fundada por Ferrer i Guàrdia. La huella que su paso por el centro ubicado en Harlem dejó en Man Ray es inefable y puede rastrearse en su producción integral, su pensamiento estético y su actitud de vida (Naumann, 2003; Puyol Loscertales, 2015).

[4] En contra de algunas teorías que afirman que los emigrantes llegados a la Costa Este americana desde el Imperio Ruso ya eran afines a la ideología anarquista, algunas interesantes investigaciones han demostrado lo contrario. Fue en suelo americano donde muchos de los huidos de los pogromos se identificaron con el pensamiento ácrata, desarrollado en el entorno de las industrias donde eran empleados en condiciones infráhumanas.

[5] Su nombre original era Emmanuel Radnitsky, siendo Man Ray una abreviatura que respondió a la voluntad familiar de adoptar una identidad más adaptada al entorno americano. Este cambio se produjo en 1912.

[\[6\]](#) Los textos de Piotr Kropotkin eran puntualmente traducidos al inglés, de modo que llegaban fluidamente a Estados Unidos. Este pilar del anarquismo fue una referencia de primer orden en el centro neoyorkino, y sus textos bien conocidos por los miembros del Ferrer Center, incluido Man Ray.

[\[7\]](#) El *poema óptico* más temprano que sigue esta estructura, aparece en su película *La Retour à la raison* (1923). El correspondiente al año 1924, fue publicado en el número 17 de la revista dirigida en París por Francis Picabia, titulada 391, en junio de ese año.

<https://i.pinimg.com/originals/b9/ce/91/b9ce91a0e717f9f9089611d17eb59bee.jpg>

[\[8\]](#) Louise Berger era miembro de la Anarchist Black Cross de Letonia, así como dos de los fallecidos en casa de ella a causa de la inesperada explosión. Berger se salvó por encontrarse fuera de su domicilio, de camino al Ferrer Center.

[\[9\]](#) Ver una imagen en:
https://www.centrepompidou.fr/media/picture/69/2c/692cf909a60d21d7ef947af351bad8c/thumb_large.jpg

Juan Moro. Gente de mal vivir sobre un fondo negro

De Juan Moro tengo que empezar hablando en primera persona, y mentiría si no lo hiciera desde el afecto hacia un amigo, hacia un profesional de la fotografía que destila un

entusiasmo y prestancia excepcionales. Lo conocí en una confluencia de imágenes, teoría y praxis, propuestas de retratos, bombardeo de proyectos mecánicos, investigaciones de miradas en forma de cuerpos y palabras. Él se desplaza sereno en su propia historia, desde el museo donde se expone su obra, al relato de su biografía aderezada con la emoción de quien venera la vida, hace un alto para contar sus testimonios en un plató de televisión, se sienta a la mesa y compartimos una comida libanesa. Abre la puerta de su casa y, después de ejercer de guía en su salón-estudio desbordante de material fotográfico, se aleja para mirarte como sujeto y la cámara comienza su intermitente caza de instantes, hasta que logra que el telón negro de fondo y la banqueta de madera, que le sirve de atrezo, sean asimilados como un paisaje temporal propio, y que una se sienta a gusto en ese interrogatorio que pretende saber sin preguntar nada. Juan Moro tiene el don de gestionar las distintas situaciones con templanza de carácter, aprendida, y perfeccionada.

Sabe que un retrato es, en última instancia, una confesión.

Y la fotografía, una revelación.

Madrileño de nacimiento, del barrio de Torrejón de Ardoz, comenzó su periplo en el terreno de la imagen fija tomando instantáneas desde el aire, uniendo así dos de sus pasiones, el B.A.S.E. Jump (salto B.A.S.E. desde estructuras fijas) y la fotografía, simbiosis de arte y emoción, deleite y adrenalina. Ha cubierto campeonatos mundiales y sus trabajos han llenado las revistas especializadas. Su formación como fotógrafo-paracaidista vino dada por su carrera como militar y por sus años como alumno en la Escuela y Galería "Spectrum Sotos", llegando a ser profesor de este centro de referencia formativa y expositiva en Zaragoza, ciudad donde se trasladó a vivir hace más de veinte años.

Viajero infatigable, Juan Moro ha recorrido y aprehendido decenas de países, sin ser nunca turista; su favorito, por la

huella indeleble que dejó en él, es Nueva Zelanda, país del que cuenta con un reportaje desbordante de imágenes geniales, una de las cuales se exhibe en uno de los museos del país. De su convivencia con los Kiwis, extrajo toda una filosofía de vida que impregna su pensamiento y sus producciones, hasta el punto de incorporar su simbología en su proyecto fotográfico, al que llamó Koru Photography.

En la producción de este versátil artista son tan numerosos sus autoretratos como múltiples sus sensaciones, vivencias, pulsiones, modos de ver y de mostrarse. Cada uno de ellos es un jalón en su biografía de los últimos diez años, que exterioriza desde la profunda necesidad interna de manifestación, tan intrínseca al ser humano y que, en su caso, busca plasmar su huella a través de la producción de su imagen permanente. La cámara se erige en canal de expresión ideal, haciendo acopio de sus infinitas posibilidades. El fotógrafo adapta la técnica, utiliza la clave baja para ofrecer y ofrecerse unas versiones en blanco y negro de sí mismo extremas, histriónicas, hipnóticas por el misterio que emanan desde el clímax de su proceso metamorfoseado, travestido, desafiante, que busca inmortalizar sensaciones.

En 2015 decidió invitar a otros a posar ante ese mismo fondo negro que se impone en su salón. Para dar testimonio del desfile, aún inconcluso, de más de ciento cincuenta personas dedicadas al mundo de la cultura en Aragón, hace uso de su Canon *full frame*, con objetivo fijo de 85 mm., un flash de 300 W, esta vez suavizado con un *beauty dish*, y los imperativos de la sencillez y precisión en los medios, y la naturalidad en la exteriorización del modelo. De Alberto García Álix, el galardonado artista que más le ha influenciado tanto en su filosofía de vida como en su arte, extrajo la enseñanza de lo efectivo de la simpleza, de captar el sentimiento del retratado y empatizar con él, creando una suerte de círculo de confianza.

A medida que entablas conversación y retratas, entablas

afinidad, ellos [los retratados] se abren y tú te abres y percibes su personalidad, y si con la mayoría lo creas, es como si les robaras (con permiso) un trocito de su alma y me lo cedieran, para que siempre vaya conmigo y sea inmortal. (Juan Moro en conversación con la autora, 1 de diciembre de 2017)

El criterio seguido para seleccionar a los modelos que integran la *Gente de mal vivir*, ha partido de un planteamiento afectivo, pasional. Juan Moro no evita el sentirse involucrado bajo esa denominación explosiva, una categoría que retrata a un conjunto heterogéneo de individuos del ámbito de la cultura, artistas de diverso signo, dedicados contra viento y marea a aquello en lo que creen, a expresar y perseguir aquello en lo que sueñan, algo que late en cada uno como potente necesidad íntima. El fotógrafo, no sólo captura en ellos ese entusiasmo que marca, en ocasiones, la diferencia con ese otro 'buen vivir', cuya diferencia esencial estriba en la capacidad de crear de unos frente a la vacuidad del mero ejecutar de otros.

Y hablo de ilusión, de esa poderosa ilusión en la mirada que está, o no.

El autor de la serie también refleja esa lucha vital y orgánica, del pensamiento, que conlleva la elección de una senda complicada, hecha difícil, como es la entrega personal a la pulsión creativa, la que hace sentir pletórico, satisfecho, muy a pesar de la carrera de obstáculos cotidianos.

Con todo, resulta curiosa la similitud de este conjunto de biografías de *Gente de mal vivir* hechas imagen, con el Koru, el helecho en forma espiral que se despliega conforme crece y que es emblema de los maoríes. Despacio pero sin tregua, este vegetal simbólico formará una nueva hoja, una nueva vida, pura creación, vitalidad, desarrollo. Pero el Koru es también lucha por alcanzar la luz, que le da la vida, por lo que su evolución en busca de la perfección de la forma y la

satisfacción de sus necesidades, comporta una buena dosis de lucha, de esfuerzo, de inversión de energía y de expansión de la belleza. La batalla de este elenco de profesionales que Juan Moro eleva a través de una imagen natural pero magnificada, por su propia calidad artística, radica en llegar al público, conquistar por su valía, y este profesional de la fotografía rinde homenaje a ese gesto que, no en vano, resulta tan familiar para él.

Juan Moro confiesa que, de los retratados, se guarda para sí momentos mágicos, enseñanzas, un intercambio de ideas fructífero y estimulante, una amistad. Así lo expone en la que ya es su galería virtual, donde va incorporando cada nuevo aporte a ese creciente mapa de la cultura en Aragón, mientras pone las bases de la que será una muestra física, esta vez con otra versión de los retratados en papel sensible de gran formato. Al tiempo.

Acabaré este texto también en primera persona, para resistirme a citar o seleccionar a alguno de los afortunados integrantes de esta serie de *Gente de mal vivir*, e invitar a que todos pasen a ver la galería y se dejen sorprender y fascinar por las versiones de esas mismas personas con las que cohabitamos a diario, en este caso, iluminadas por la precisión cómplice de Juan Moro:

<https://www.koruphotographyjuanmoro.com/gentemalvivir>

Entrevista al arquitecto

zaragozano André Guiraud Ramonell

André Guiraud (Zaragoza, 1988), estudió arquitectura en la ENSAP de Burdeos y un año en la Universidad de diseño de Fukuoka en Japón. Ha desarrollado su carrera profesional en Francia donde ha trabajado en diferentes concursos para el prestigioso estudio de arquitectura catalán RCR Arquitectes, galardonados con el Premio Pritzker de Arquitectura este año. En este estudio conoció a sus actuales asociados Paloma Ibarra e Ignacio Company, licenciados en la ETSAV de Valencia y originarios de Alicante. Tras esta etapa profesional, los tres empezaron a participar en concursos internacionales con éxito hasta montar su propio estudio de arquitectura en 2016 con sedes en Burdeos y Alicante.

¿Por qué estudiaste arquitectura?

Mis padres me enseñaron a apreciar el arte y las ciencias. La arquitectura, reunía ambas cosas a la vez por lo que la idea de estudiar arquitectura surgió pronto, las formas, las proporciones me interesaron siempre.

¿Qué te aportó el año de estancia en Japón? Creo que coincidió con el tremendo tsunami de 2011, este tipo de experiencias tiene que acercar más el arquitecto a la naturaleza, respetarla y apoyarse en sus leyes a la hora de afrontar nuevos proyectos ¿De qué manera te influyó? ¿Realizaste algún proyecto directamente relacionado con este suceso?

Sí, tuve la suerte de poder estudiar y trabajar un año en Japón gracias a la beca Jasso que recibí del ministerio de

educación japonés. Conceptos como la relación con el paisaje y el respeto a la naturaleza, muy presentes en la arquitectura tradicional japonesa, fueron de hecho los que me hicieron viajar a Japón. La destrucción provocada por el tsunami puso sin embargo de manifiesto que estas ideas habían dejado de aplicarse en las ciudades y pueblos costeros nipones desde hacía décadas.

La costa japonesa está salpicada de piedras, puestas por los antiguos japoneses, que advierten del riesgo en caso de tsunami y sirven para avisar a sus descendientes que se instalen en terreno elevado. Los pueblos que respetaron la sabiduría de esos mensajes sobrevivieron. Tras el desastre, los japoneses se plantearon inevitablemente como reconstruir la zona: En tierras mas altas a un coste mayor o volver a reconstruir tal y como estaba pero con la ayuda de muros mas altos. En ambos casos surgían problemas. Construir más alto es difícil en un país donde 75% de la superficie es montañosa. Se organizaron concursos de ideas para estudiantes de arquitectura, participé en uno de ellos proponiendo una trama urbana organizada con montículos creados a partir de los desechos del tsunami, situados estratégicamente para permitir a la gente ponerse a salvo en altura en un tiempo determinado en caso de inundaciones.

Esto dibujaba un nuevo paisaje de parques en altura, donde los habitantes podían disfrutar de las vistas sobre el mar y la montaña. Mas tarde vi la misma idea publicada en una revista hecha por un arquitecto japonés.

Mi estancia en Japón fue sin duda una experiencia vital y profesional que me impregnó, que me recuerda que somos efímeros y vulnerables, que me obliga a valorar lo esencial.

¿Es compatible la belleza y el pragmatismo, la razón y la fantasía o la imaginación en una creación?

Yo creo que el pragmatismo y la razón son esenciales pero tienen que ir al servicio de la belleza y la poesía. No hay que olvidar que la arquitectura es una de las seis bellas artes y debe interrelacionarse con ellas, por eso mismo considero que el arquitecto tiene que buscar la belleza en cada proyecto.

¿A la hora de emprender una obra hay que plantearse la intemporalidad de la misma?

Entiendo que la intemporalidad es sinónimo de modernidad. Los grandes arquitectos han conseguido adelantarse a su tiempo y sus obras seguir sorprendiéndonos.

A nosotros nos gustan los espacios íntimos pero abiertos atravesados por los cambios de luz durante el dia, los matices que el tiempo imprime en el material. Entendemos la arquitectura como un elemento cambiante y en constante evolución. Como para un buen *Saint Emilion*, el tiempo tendría que ser el mejor aliado del arquitecto.

Antes de este premio, ha habido otros premios y otros proyectos ¿Cuáles han sido los más interesantes?

En paralelo al trabajo que ejercía en estudios de arquitectura participé por mi cuenta en diferentes concursos internacionales entre los cuales ganamos el primer premio en uno en la laguna de Venecia y otro primer premio en otro muy experimental en la Antártida. En el de Venecia, a raíz de la puesta en venta de la última isla pública en la laguna, surgió un movimiento de protesta muy fuerte y con ella un concurso de ideas para volver a ocupar y reactivar la isla. Este trozo de tierra, tenía un pasado muy potente, había acogido a lo largo del tiempo numerosos usos, desde una base militar hasta un hospital para leprosos.

Nuestra intervención se centró en lo que existía en la isla, reutilizando el patrimonio existente y así tener el menor impacto posible sobre la naturaleza salvaje de Poveglia. La idea era abrir la isla a todos los ciudadanos de Venecia. Los edificios que anteriormente estaban cerrados fueron envejeciendo, abriéndose y siendo ocupados por la vegetación. Quisimos continuar esta historia, abriendo el edificio hacia el exterior y dejando que la luz, el aire y la naturaleza entrasen y se convirtieran en la estructura de cada vivienda. Las casas eran como cabañas colgadas entre los muros de la isla, liberando el suelo para hacerlo público, ofreciendo nuevas conexiones. La intervención potenciaba la relación entre el bosque y la laguna, ofreciendo vistas cruzadas que generaban una nueva relación entre el hombre y el paisaje. *L'avenir est un présent que nous fait le passé.* André Malraux.

En la Antártida, había que proponer un refugio para científicos y desarrollarlo en 24 horas. Así que el concepto debía ser lo más claro posible.

Elegimos diseñar una esfera ya que es el volumen geométrico más compacto ofreciendo la mínima superficie de transferencia de calor con el exterior, convirtiéndolo en un refugio totalmente eficiente. Nos decidimos por la prefabricación, montado antes de ser transportado, facilitando su construcción y minimizando intervenciones en el lugar. Desarrollamos una triple piel de vidrio incorporando paneles solares que garantizaría la autonomía energética del refugio en verano, ayudado por un generador eléctrico en invierno. Organizado en tres niveles, el proyecto identificaba 3 áreas: en planta baja una zona “ciega” técnica que permitía sentar el refugio en el sitio, actuando como una base y concentrando los elementos pasados. Una escalera central ofrecía acceso a la zona de día con vistas panorámicas sobre el exterior. Finalmente un espacio de noche se encontraba en la planta superior, en la parte más caliente del refugio, ofreciendo un espacio íntimo para el descanso de los ocupantes.

Mientras se ofrecían amplias vistas sobre el paisaje desde el interior, el tratamiento reflexivo de la piel exterior de vidrio otorgaba un carácter muy especial a la construcción, cambiante cada hora del día. Una bola de nieve, cielo y mar como un homenaje al paisaje.

¿Como abordasteis este proyecto urbano de la plaza Al-Azraq de Alcoy?

Alcoy es una ciudad marcada por una topografía accidentada configurada por los barrancos y los puentes que unen los diferentes núcleos urbanos. La industria textil, metalúrgica y papelera, que hoy se presentan como un patrimonio industrial de gran valor, aprovecharon la fuerza motriz de los tres ríos situándose en sus márgenes.

La plaza de Al-Azraq, un gran vacío objeto del proyecto, surge tras la desaparición en 1969 del ferrocarril que unía Alcoy con Gandía, puerto de salida de los productos de la industria alcoyana. Situada al norte de la ciudad, la plaza presenta una relevante centralidad.

El enorme vacío urbano se inserta en un barrio de altísima densidad residencial, muy próximo a los corredores verdes que jalonan la ciudad. La gran manzana contiene algunas edificaciones como el Cuartel de la Guardia Civil y los antiguos Juzgados al sur, además de dos edificios residenciales de importante altura al norte.

Nuestro proyecto propone una nueva estación que rememora el pasado ferroviario del lugar, pero donde hemos sustituido los trenes por el conocimiento y la nueva actividad económica.

Éste se resuelve a tres niveles, trabajando un área de espacio público exterior, un área de espacio público cubierto y una edificación de usos mixtos que resuelve la relación con las edificaciones existentes.

El espacio público exterior es invadido por unos modulos sobre railes a modo de vagones de tren que acogerán todo tipo de actividades, generando un paisaje cambiante en función de los eventos organizados.

La propuesta genera una secuencia de espacios de transición con el espacio público a través de un espacio exterior cubierto, configurado como un paisaje en el que los límites entre el interior y el exterior se funden para potenciar el intercambio y el conocimiento, un punto de encuentro dinámico, flexible y evolutivo capaz de adaptarse a los cambios.

La edificación, clara y esencial, busca la máxima transparencia, para así potenciar la relación con su entorno.

Además, el proyecto busca dialogar con el tejido de viviendas preexistente, jugando con las medianeras y completando los intersticios dejados durante años.

La sostenibilidad se ha tenido muy en cuenta desde el principio integrándola en el diseño del edificio, a través de un juego de cubiertas que absorben la energía solar y recuperan el agua de lluvia. Bajo el parking enterrado, que sirve a la vez de cojín térmico, se extrae energía geotérmica, aprovechando la gran inercia térmica del subsuelo.

Esta estación de la innovación es un elogio al pasado pero a la vez un impulso hacia el futuro. Una estación desde la que la innovación y la participación ciudadana viajaran juntos hacia un futuro prometedor.

«La ciudad productiva será el espacio que, sin negar la calidad de los espacios que hemos heredado, abra la posibilidad de una nueva organización territorial inédita donde puedan mezclarse las condiciones de habitación singulares, las condiciones de trabajo y las actividades productivas de todo tipo (terciario, artesanales, productivas, logísticas...) en un espacio resiliente, acogedor y abierto».

Texto *La ciudad productiva* de Djamel Klouche.

¿Qué supone este premio para ti en particular y para vuestro estudio?

Europan es uno de los premios de arquitectura más prestigiosos del panorama emergente y una de las pocas posibilidades que tiene un estudio joven de conseguir un encargo de escala urbana. Estamos contentos y muy ilusionados de haber recibido este premio ya que supone una oportunidad de cara al futuro. Esperamos que nos abra nuevas puertas tanto en Francia como en España.

**¿Qué tipo de proyecto es el que más te gustaría emprender?
¿Cuál sería el encargo ideal?**

Para nosotros es fundamental poder trabajar con clientes que estén abiertos a la experimentación. A partir de ahí, todos los proyectos independientemente de su tamaño pueden ser únicos desde un museo a una vivienda pequeña.

¿En qué estás trabajando ahora?

Recientemente me han seleccionado para el proyecto *Via Borneo* de la *Fabrique Pola*, en un edificio industrial en la margen izquierda de la Garonne, en Burdeos, promovido por el Ayuntamiento y la Escuela Superior de Arquitectura, en apoyo a jóvenes arquitectos para ayudarles a desarrollar su proyecto profesional.

Serán 10 meses para desarrollar nuestro proyecto de estudio de arquitectura al lado de un equipo multidisciplinar, con apoyo jurídico y profesional en el seno de un espacio lleno de recursos puestos a nuestra disposición para compartir, crear y materializar nuestros sueños.

Se va mi sombra, pero yo me quedo. Ilusión y fotografía en el Romanticismo

El 25 de septiembre de 1848 publicaba el periódico la España un emotivo poema de Carolina Coronado, escritora del romanticismo español que viajó por primera vez a Madrid en ese año y que se despidió emotivamente de los amigos que hizo en la capital a través de ese escrito titulado *Se va mi sombra, pero yo me quedo*.

Doblemente acertado es entonces el título de esta exposición. Por un lado, aludir a la sombra, uno de los elementos fundamentales en el proceso fotográfico. Por otro, al ofrecer a través de estas imágenes una buena composición de lugar de los círculos sociales de la burguesía isabelina. A través de esta muestra instalada en las salas de la colección permanente del Museo del Romanticismo, se ofrece al público una selección de imágenes del siglo XIX que deben ser contempladas a través de unos visores inspirados en los de la época en que se fueron tomadas estas fotografías. Los visores se han colocado en mitad de las salas del museo, favoreciendo su contemplación al espectador que recorre las diferentes estancias de este palacete decimonónico. Se trata de fotografías de reducidas dimensiones, puesto que estaban pensadas para ser contempladas en una intimidad doméstica, en ambientes similares a los que hoy las rodean en el museo.

Tradicionalmente se ha entendido la fotografía decimonónica como una manifestación artística de gran rigidez, asociándola al retrato burgués, al *tableau vivant*, y a otras creaciones de composición artificial. En sus primeras décadas, buscó

legitimar su artisticidad tratando de equipararse a la pintura, y de ahí el nacimiento de la corriente conocida como pictorialismo, que tuvo importantísimos representantes en la fotografía victoriana y que trataba de imitar a través de las técnicas fotográficas los efectos pictóricos. Pero nuevas visiones como las propuestas en esta exposición, demuestran el gran valor documental que poseen estas imágenes para conocer de forma más aproximada las formas de ocio de la burguesía del siglo XIX. En los últimos años hemos asistido a un creciente interés por la fotografía por parte de los museos de arte del siglo XIX. Es el caso de la notable muestra *Dreams of Orient and Occident* organizada por el Victoria & Albert Museum de Londres. En ella se ofrecía a través de una serie de retratos una visión de la alta burguesía victoriana y de sus fiestas de disfraces. En la del Museo del Romanticismo, gracias a los visores podemos asomarnos a los interiores de las clases sociales acomodadas de la España de mediados del siglo XIX, conociendo mejor sus formas de ocio.

La variedad de técnicas y formatos que puede contemplarse en esta selección de veinte imágenes es notable. Se presentan *cartes de visite*, una de las fórmulas más extendidas en la fotografía decimonónica, que permitía retratarse de forma económica, y que gustaba mucho a la burguesía que pronto se aficionó a colecionar e intercambiar las cartes de visite de sus familiares y amigos. También los pares estereoscópicos, pensados para ser vistos a través de un visor que proporcionaba un efecto de tridimensionalidad. Una delicada versión de estos fueron los *tissues*, pares estereoscópicos positivados en papel albuminado y con un fino papel por detrás, a veces agujereado para conseguir efectos de luz. Otro de los aparatos más asombrosos de la exposición es el conocido como megaletoscopio, en el que se pegaba un lienzo al papel albuminado para recrear efectos de luz y de color. Aquí se presenta una maravillosa vista del teatro de San Carlo de Nápoles, que sugiere el interés de este tipo de imágenes para investigar las escenografías decimonónicas, la mayor parte de

las veces perdidas.

Uno de los objetivos de la exposición es el de recrear el ocio doméstico de la España isabelina, sin embargo, la mayor parte de estas imágenes proceden de casas de fotografía francesas. Sería interesante saber si se conservan más vistas de este tipo, pero realizadas en España. A pesar de ello, entre las presentadas lo que se aprecian son abigarrados interiores con lujosos muebles y paredes llenas de cuadros, personajes vestidos con ricos trajes y en actitudes ociosas o laboriosas. Son interesantes las dos vistas estereoscópicas que muestran el interior del taller de un artista. "Obrador de pintura" es el título de una de ellas. En ambas se aprecia a mujeres pintando ante un caballete, en talleres recargados de ricos objetos, tal y como conocemos también gracias a la pintura decimonónica. El retrato del taller del artista es uno de los grandes temas de la pintura de este siglo y es interesante verlo también la fotografía, aunque la espontaneidad de estas imágenes sea bastante dudosa, debido a la presencia de todo tipo de cuadros en el estudio (retratos, escenas alegóricas, etc.), cuando conocemos como a las pintoras solía imponérsele unas temáticas muy concretas y cerradas, orientadas en la mayoría de los casos al bodegón y a la pintura de flores.

De forma paralela a sus exposiciones, el Museo del Romanticismo diseña una cuidada agenda de actividades. Para este mes de diciembre, se organizó una visita guiada llamada *El ocio en el siglo XIX*. Las imágenes de la exposición se prestan a ser comentadas, a hacer apreciar al público la evolución de las fórmulas de divertimento y de los roles sociales desde el Romanticismo hasta la actualidad.

En definitiva, esta exposición nos demuestra la capacidad que posee la fotografía del siglo XIX de relatarnos de forma visual cómo era esa sociedad burguesa de la España isabelina. Sería muy interesante que se organizasen otras muestras con fotografías de la segunda mitad del XIX, para conocer la evolución de todas estas fórmulas de ocio durante la

Restauración.

Poéticas en torno a la ruina y el fragmento

La exposición colectiva *Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina* inaugurada en la Fundación Chirivella Soriano (Valencia) el pasado 6 de octubre presenta, hasta el 14 de enero (2018), un recorrido por obras de artistas de distinta generación, con predominio de procedencia valenciana, aunque se cuenta entre ellos una artista afgana (Lida Abdul) o el oscense Antonio Fernández Alvira (Huesca, 1977), entre otros.

La exposición, comisariada por José Luis Giner Borrull, presenta varias propuestas artísticas que plantean diferentes visiones y usos artísticos de la ruina. Se pueden ver perfectamente instaladas a lo largo de la primera y segunda planta del edificio obras de Lida Abdul (Kabul, 1974), David Bestué (Barcelona, 1980), Bleda y Rosa (Castellón 1969, Albacete, 1970), Carmen Clavo (Valencia, 1950), Óscar Carrasco (Barcelona, 1976), Patricia Gómez y María Jesús González (Valencia, 1978), María José Planells (Picassent, 1976), Anna Talens (Carcaixent, 1978) y el mencionado Antonio Fernández Alvira (Huesca, 1977).

La mayor parte de las obras expuestas trabajan la “poética en torno a la ruina” aludida en el título de la muestra en el sentido más arquitectónico de la misma: se intenta derribar muros en ruina a caballo (video de Abdul); se presentan fragmentos de cristales de edificios demolidos o se recrean suelos a escala 1/1 (Talens); se fotografían restos arqueológicos de arquitecturas (Bleda y Rosa); se documentan

restos de arquitecturas (Carrasco); se arrancan restos de muros de lugares (Gómez y González) o se construyen arcos y restos arquitectónicos en ruinas realizados en papel (Fernández). Pero también, y aludiendo a la primera parte del título de la exposición (“Fragmentos para la eternidad”), se trabaja a partir de fragmentos, entendidos más como materiales -cristales y restos de objetos, en el caso de Carmen Calvo, cerámica y vidrieras en el de Bestué- o, en el caso de Planells, en el que la fragmentación es más metafórica, a través del uso de la fotografía de partes del cuerpo.

En cada caso el uso poético, crítico o metafórico es diferente empleándose desde restos reales de “ruinas” a la recreación de las mismas o a la documentación fotográfica. Esa variedad de formatos, recursos y enfoques favorece la atención individualizada que cada planteamiento expuesto requiere. La exposición resulta de este modo enriquecida aunque afecte a la fluidez de la visita, por el cambio de planteamiento que supone cada obra.

En definitiva, *Fragmentos para la eternidad. Poéticas en torno a la ruina* plantea una temática sugerente y que ofrece múltiples lecturas. Argumentos similares, aunque ampliados a otros ejemplos del desuso -más allá del concepto específico de “ruina”- fueron planteados durante las pasadas IV Jornadas “Territorios del desuso”[\[1\]](#). En el libro publicado con esa ocasión escribía cómo el arte tenía un potencial para la reactivación crítica de los diferentes “territorios del desuso”, siendo en particular Aragón, y más en concreto aún Teruel, una geografía acostumbrada a estas problemáticas y en la cual jóvenes artistas aragoneses como Silvia Gil, Pedro Zarzoso, Leticia Burillo, Hugo Casanova o Alberto Martínez investigan y trabajan sobre estas cuestiones, sin duda marcados por el territorio en el que viven[\[2\]](#).

[1] “Territorios de desuso”, IV Jornadas del Grupo de investigación (los) Usos del arte. Bellas Artes, FCSH de Teruel. Universidad de Zaragoza, 30 nov-1 dic. 2016.

[2] MARTÍ MARÍ, Silvia. “Territorios del *des-uso*: el potencial del arte para su reactivación crítica”, *Territorios de desuso. IV Jornadas (los) Usos del arte*, Ed. LaimprentaCG, Valencia, 2017.

Pepe Cerdá: El artista que evoluciona de adulto a niño

Decía Hans-Georg Gadamer: “el arte contemporáneo es prácticamente inexplicable sin el paisaje y el bodegón, dos géneros tradicionalmente despreciados”. Ese vínculo de conciencia de lo que hoy definimos como “lo artístico”, ha consolidado que el arte se convierta en un dispositivo generador de imágenes. Si la visión parcial o subjetiva de un objeto u obra de arte, no es más que la suma de fragmentos que se completan y se contradicen, la mirada del pintor nos coloca en el punto de vista de una exploración que nos lleva hacia lo natural.

En los cuadros de Pepe Cerdá, nos encontramos con la naturaleza exacta de la pintura, su mirada nos descubre un programa pictórico a caballo entre lo evidente y lo oculto. Buena prueba de ello, se encuentra estos días en la exposición que puede verse en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza:

Pepe Cerdá: Aún es siempre. Se trata de una retrospectiva formada por 77 obras representativas de toda su producción, que incluye sus últimos trabajos. En la primera sala se expone una cuidadosa selección de su obra histórica que nos sirve de visión retrospectiva de treinta años de producción, -o como afirma el propio artista en el catálogo de la exposición- "más bien una invitación a algunos de mis antiguos cuadros a acompañar a los nuevos. Algo así como una cena de antiguos alumnos treinta años después". En la segunda sala, se muestran sus obras más recientes realizadas en el último año, en su mayoría, son paisajes del pirineo francés, del valle de Aspe, y del entorno de Villamayor.

No es nuestra intención recordar aquí la larga trayectoria del artista a través de su producción histórica, por lo que, acudiremos directamente, a la sala donde se expone su obra más actual. Muchos pintores han ido en busca de la luz. Otras veces la luz los ha encontrado a ellos, en este segundo caso estaría la reciente obra de Cerdá. El paisajismo que encontramos en sus pinturas, transmite un sentido de serenidad y esperanza, alternando lo verde y lo seco. Podríamos calificarlo de fotografía elevada a la categoría de arte. En estas obras se impone siempre su pasión por lo cotidiano y lo común sin trampantojo ni artificios, mostrando el paisaje de su tierra y a sus pobladores. Pepe Cerdá no necesita demostrar nada a nadie, pinta lo que ve, por eso en sus paisajes del Valle de Aspe, encontramos el sol de Cézanne, o su obra *Cosechadora* (2017) recuerda, en extensión y profundidad a la de su admirado Francisco Marín Bagües, o en el tríptico *Camino de Borce* (2017) encontramos una visión moderna de las nenúfares de Monet, porque el artista sabe cuando quiere decir, y lo que quiere decir.

Con desenvoltura técnica y una emocionada personalidad, que ha distinguido siempre su obra, Pepe Cerdá disfruta, sin excusas, el placer del trazo en cada obra, como afirma José Luis Melero: "para poner orden, luz y belleza donde antes no había

nada”, en la que la protagonista absoluta es la pintura, con mayúsculas. Porque como afirma el propio artista: “La pintura es una realidad en sí, represente lo que represente, sea abstracta o figurativa. Da exactamente igual que el pintor figure algo visto, sentido, pensado o soñado. La pintura, la buena, no semeja: la pintura es. Y cuando la pintura es, lo que es atemporalmente, lo es para siempre”.

Los pilares de Europa

In the olden days it is said that..., antaño, después del Imperio Romano dio comienzo un periodo de oscuridad, profusión de mitos populares, con halo del miedo a lo desconocido, tal vez por la difícil comunicación, circunscritos en una época de caída hacia las fauces de casi un milenio de *lapsus*. Entre la caída del Imperio Romano y el fulgor indiscutible del Renacimiento, se abría una era de civilizaciones latentes o en extraño letargo que serían la génesis de la protoeuropa, y de un probable futuro más “luminoso”.

Así lo anuncia un “rey de juego”, en tablas desde el s.XII; es el rey del llamado juego de ajedrez de Lewis –yo tenía por costumbre saludarle en su diminuto hieratismo cada vez que iba al British Museum– ; pieza de marfil de morsa, que contiene todo el discreto misterio de la historia perdida, de aquello que suponemos, pero no tenemos certeza. Vale a dire, como decía Lorenzo il Magnifico en el poema *La Canzone di Bacco*, pero aplicado al pasado lejano, *sul “passato” non v’è certezza*.

Bien, tras los prolegómenos de cierta confianza que me son permitidos, paso a relatar el objeto de la cita ineludible en mi agenda dedicada a la ciudad de Zaragoza, en estos *Quaderni di Caesar Augusta*. Les tengo acostumbrados a obviar lenguajes

técnicos, así que, una vez más, nos reunimos en este *salotto* de culturas, donde el respeto y el *bon ton* nos regalan el tiempo y la sonrisa.

Ya en otras ocasiones, les he hablado de las excelentes exposiciones de Fundación “la Caixa”, que he podido visitar durante años en diferentes sedes y ciudades. Esta vez se trata de “Los Pilares de Europa – La Edad Media en el British Museum”, con el cual firmaron acuerdo de colaboración en 2015, y que se puede visitar hasta el 29 de octubre en CaixaForum Zaragoza.

Asistían a la Rueda de Prensa Jonathan Williams, director adjunto del British Museum, Isabel Salgado, directora del Departamento de Exposiciones de Arte del Área de Cultura de la Fundación Bancaria “la Caixa”, Ricardo Alfós, director CaixaForum Zaragoza, y Naomi Speakman, comisaria de la exposición junto a Michael Lewis.

Permitan que les diga en confianza que, en Zaragoza, estos actos suelen emanar una especial cordialidad con sensación de estar en familia, quizás por el carácter de sus gentes y el gentil respeto que muestran en el trato a todos. Discreción y prudencia de los asistentes ha permitido una visita ágil con la explicación de los comisarios, que demostraba el cuidado amoroso que todo *curator* debe tener en la selección de las piezas.

No me adentraré en tecnicismos, para ello les indicaré *ad latere* dirigirse a las fichas detalladas de las obras (ya saben, medidas, materiales...); sin embargo me decantaré hacia una elipsis propia de los cuentos y leyendas que, a fin de cuentas, han hecho mella y han resultado lo más didáctico a lo largo de la historia, incluso con sus imprecisiones, olvidos, y metamorfosis propias de las modas y maneras.

En esta exposición, que consta de unas 260 piezas procedentes en mayor parte del British Museum (Londres), así como del

Museo Arqueológico Nacional (Madrid), el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) y Museo Frederic Marès (Barcelona), se ha tenido la voluntad de mostrar que la llamada Edad Media, el Medioevo, fue aproximadamente un milenio en el que, contrariamente a lo que las definiciones históricas nos tienen acostumbrados, destacó por importantes cambios y un peculiar esplendor... Hasta ahí estoy de acuerdo, y hay que observar con detalle esos *turning points* que ciertamente dan un giro a la Historia...

Si ustedes son de la idea de que esta exposición va a dar alas a nuestro sentimiento paneuropeo, van bien encaminados. Publio Terenzio Afro (después lo encontré en Montaigne), decía que nada hay más parecido a un hombre que otro hombre. Pues, si dejamos de lado los conocimientos de detalles que nos hacen identificar estilos y procedencia de las obras, aceptaremos de buen grado que un maravilloso cofre de marfil tallado y deliciosamente historiado (el cofre de la castellana de Vergi) pueda venir de la Corte de Borgoña o de un Ducado de Toscana. Me explico, los sentimientos y las emociones son comunes y parecidos a lo largo de la historia. Por tanto, contemplamos con asombro y placer las obras que dejaron en su vida temporal aquellos artesanos, y los mecenas; los utensilios, vajillas, adornos, joyas, armas y sellos que pretendieron marcar distancias insormontables y que ahora, más de mil años después, comparten lugar; tal vez en su momento, en su época correspondiente, no imaginaron que acabarían frente a frente, o en vitrinas sucesivas, siendo contemplados por miles de personas en los Museos, *in balia*, a merced de suposiciones, fantasías y bromas que nunca tuvieron otro espacio que nuestras actuales mentalidades.

En todos los países en que he vivido, recuerdo que siempre un día a la semana había mercado. Esos días y esas plazas se me antojaban una paradoja temporal, pues contemplaba los puestos y los feriantes como fieles vestigios de lo que acontecía durante siglos, mientras flotaba mi asombro entre las

mercancías expuestas. De modo parecido, cuando sigo las subastas, en su mayoría de Sotheby's, siempre me viene a la mente la etimología: *sub hasta*, se repartían los bienes confiscados o el botín de una batalla, todo depositado alrededor o bajo la lanza. En casi todo lo que hoy hacemos y poseemos es posible ver restos y herencias de otros hombres, de otros tiempos.

Los artesanos han transmitido sus habilidades a través de los siglos con sus obras, aquellos que poseían riquezas hacían encargos, para hacer visible su estatus dando brillo a las vanidades, y conquistar algo parecido a un retazo de eternidad. En cierto modo lo han conseguido, los unos y los otros, pues hoy contemplamos las antiguas pertenencias en museos, colecciones y exposiciones como ésta.

En esta exposición de CaixaForum equilibraremos con mirada serena una verdad con el fruto de los mitos, y pensamos que no es todo como nos contaron, incluso en el imaginario colectivo desplazamos cronológicamente objetos y adornos que no aparecieron hasta unos siglos después. Lo que sí es cierto es que el Medioevo fue un tiempo de fermento y cambios que prepararon y propiciaron el esplendor del Renacimiento.

En pocas palabras y escueta cronología, el Imperio Romano se descompone (siempre oímos "caída"), sin ruido, y con la entrada de Odoacre (476) marcamos un final y el comienzo de otro ciclo. El poder se rompe, se desmorona, hay una gran carestía, con una economía arcaica sin intercambios, los campesinos son pobres. Hacia el año 800, con Carlo Magno y el Sacro Romano Impero, se establecerá el sistema de feudos y castillos; tendremos nobles, campesinos, soldados y monjes. Las cortes de los soberanos son itinerantes. En las abadías, que son como pequeñas islas autónomas, se mantiene la sabiduría, nutriendo con copistas las bibliotecas. También llegó la época de las espléndidas catedrales. Hacia el 1200 veremos el auge de los artesanos.

De la vida cotidiana quedan vestigios; uno de los objetivos del British Museum en esta exposición es mostrar piezas tanto de las élites como de otros estamentos sociales. Ha sido repartida en cinco ámbitos : poder real, el eclesiástico, la Corte, la vida en las urbes y la herencia, el legado ...

En las vitrinas se exponen los ejemplos más ricos que, probablemente, por los materiales mejor se han conservado, custodiado y heredado. Entre ellos, los comisarios han querido destacar gentilmente algunas de sus piezas favoritas.

Si nos distanciamos un poco de leyendas, tópicos y magia, iluminaremos una serie de invenciones pequeñas y grandes que ya por sí mismas marcan un antes y un después en nuestra historia: la brújula, las gafas, los botones, los naipes, los cañones, las notas musicales...y entre los grandes legados tenemos los Parlamentos y las Universidades.

Y para finalizar, una curiosidad, parte mito y realidad: recordarán Caliburnus o Excalibur, espada que el bretón rey Arturo extraía de la roca... pues en Montesiepi, un pequeño pueblo cerca de Siena, pueden ver la espada de San Galgano (+1181); en la iglesia encontraremos la espada del caballero Galgano Guidotti, más tarde convertido en santo. Es una bella historia, si no quieren esperar a un sucesivo episodio en estos cuadernos, les invito a que se interesen por este singular hallazgo en el que historia y leyenda se diluyen en un milenio. Tal como los hermosos objetos que el British Museum ha llevado a Zaragoza para que podamos discurrir sobre lo divino y lo humano, recorriendo los siglos y uniendo las naciones estado que en el Medioevo se empezaron a gestar. Se puede sonreír suavemente al constatar que la historia está compuesta por acumulación de conocimientos y superposiciones, y ahora pienso en nuestras autopistas y carreteras, buena parte "superpuestas" a uno de los estupendos restos del Imperio Romano, que fueron los cerca de 80.000 km de calzadas que unían "cómodamente" los territorios. Por *Caesar Augusta* pasaba la *Via Antonina*.

Y volvemos al inicio del juego. Un antiguo rey avanzaba con sus huestes, dejando un rastro de abalorios, cofres de marfil, cristales de colores, fíbulas carentes ya de sus cabujones.

Una espesa barba para mostrar su digna ancianidad, sus ropajes y una espada presta a desenvainar. Eran los relictos de una armada sin castro ya, vagando de un país a otro, conociendo territorios que jamás antes habían atravesado. Era el tablero en el que se exponían las piezas de una época, la Edad Media, en aras de la cultura que nos une, y de las culturas por las que luchamos a lo largo de los siglos. Piezas de un ajedrez, un juego de tablas reales, que se muestran como actores silenciosos en una obra nueva.

In days gone by... hubo una época llamada Media, de la que pueden ver vestigios en esta exposición de CaixaForum, en colaboración con el British Museum, a las que seguirán otras maravillosas que les relataré en futuro.

Les dejo con un antiguo proverbio que nos recuerda que, al final del juego, tanto el rey como el peón terminan juntos en la misma caja...

Premio Ibercaja de Pintura Joven 2017

Los dos premiados esta convocatoria de 2017, tienen en común, el haber utilizado la Arquitectura, el Urbanismo y el Paisaje como instrumento, como herramienta para expresar ideas muy dispares.

El proceso de racionalización o explicación de la obra de arte

no es sino un atavismo cultural (derivado del Siglo de las Luces y su *sapere aude*, atrévete a saber) que nos hace sentir más tranquilos, menos inquietos. Ese atavismo implica que cuando “comprendemos” racionalmente una obra, es como que nos gusta más, que nos sentimos más cómodos y nos olvidamos de la otra componente que conforma la dualidad de toda obra artística: la emoción.

Culturalmente hemos sido educados en la razón. Somos nietos de los racionalistas y pensamos que el arte tiene una base moral. A la emoción interna, personal e indescriptible se le une la emoción racional derivada de la razón (nuestra cultura, formación, conocimiento...la mochila).

SENSACIONES ENCONTRADAS: DE LO RETINIANO A LO ABSTRACTO



Segundo premio: *Unidad de habitación*,
por Fernando Romero Aparicio

La obra, “unidad de habitación”, de Fernando Romero establece un correlato entre paisaje y arquitectura. Una arquitectura precisa, reconocible, icónica, referencial: la obra de Le Corbusier, la unidad de habitación de Marsella. Frente a un paisaje abstracto, congelado, estático. Una arquitectura en un no paisaje. Esta nueva topografía subsume, despliega y despierta un mundo de consideraciones y pensamientos, muy extenso. Esta unión de lo figurativo (el edificio) y lo abstracto (el paisaje), es otra de las líneas de fuerza de la obra. En este caso, se ha creado un paisaje al edificio y no al revés como es habitual. Se ha subvertido el orden natural

del proceso. Adorno nos recordaba que “las cosas se cargan de todo tipo de significados secretos, cuando pierden su función”. Entonces, el subjetivismo las recubre de emociones de ensueño y adquiere una suerte de irradiación de lo imaginario y eterno. La descontextualización de la pieza arquitectónica que nos presenta Romero, que en este caso son mera representación, nos remiten al mundo de la exaltación de los sueños y de la imaginación, que no es sino una impostura de la razón.

A este no lugar se le añade la deshumanización de la composición. No hay personajes. Renuncia expresamente a la escala humana y hace una referencia expresa al vacío. Explicita un espacio que me resulta más misterioso que inquietante. Un espacio casi metafísico.

Partimos de la base incontrovertible de que toda actuación en el paisaje es un “acto violento” porque nos impone a la fuerza un elemento extraño, un elemento que no existía, una excrecencia. Este elemento hace que se transforme el paisaje.

¿Este II Premio funde el paisaje con la arquitectura? es la eterna cuestión que se plantea cuando una edificación se inserta en el paisaje. Le Corbusier explicó magistralmente este concepto con la teoría de la “acústica visual”. Entiende el edificio como una “caja de resonancia” capaz de captar los sonidos del paisaje y devolverlos hechos forma. Se trata de reinterpretar los rasgos peculiares del lugar (*genius loci*, espíritu del lugar) para fusionar el paisaje con el diseño y vincular el valor espacial y expresivo de la arquitectura con el valor simbólico de la naturaleza, el entorno o el territorio. En definitiva una arquitectura capaz de integrar en contrapunto visual el paisaje y la arquitectura fundiéndola en un mismo acorde. Aquello que antes de la existencia del edificio era naturaleza caótica, entropía (sin orden, no cartesiano) queda transformado, construido e incluido como paisaje. Es decir el edificio se vuelve parte integrante del paisaje.

Pero esto es solo una derivada más de la obra, es una digresión personal que me hace reflexionar sobre la integración de la arquitectura y el paisaje. Pero hay muchos más registros, tantos como expectadores y ahí está la grandeza de la pintura: en su capacidad evocadora y de exaltación de nuestra fantasía.

No intento ofrecer un corpus teórico para entender y comprender la obra; tan solo una aproximación muy libre, sin condicionantes salvo los propios de mi limitado bagaje cultural y mi restringida intuición. Y frente a la expresión de Wittgenstein “lo importante en el arte no es el juicio, es el sentir” creo más en la dualidad de R. Barthes expresada en su libro *La cámara lucida*. Aunque su teoría semiológica se refiere a la fotografía, es extrapolable al arte en general. Establece dos conceptos. De un lado el *studium* (que estudia: técnica, lema, encuadre, luz, composición, relato, concepto....). De otro, el *punctum* (que refleja lo irracional, lo intuitivo, lo indecible, lo subjetivo, lo apasionado...) Una vez más la dualidad, esa constante en la condición humana.

EL CORAZON PERDIDO DE LAS COSAS



Primer premio: *Fantasmas*, por Francisco
Javier Borrón Altamirano

Cada pieza artística es como un iceberg que solo muestra la cima...y nuestra cabeza debe activar los mecanismos internos para completarla. La obra de arte tiene esa capacidad de evocar, de sugerir, y esto es lo que define al objeto artístico. Por ello es tan importante la mirada y esa mirada nos la da nuestra base cultural, nuestro background, nuestro bagaje y con esa herramienta y nuestra profunda reflexión dirimimos su significado. M. Proust decía: "el verdadero descubrimiento consiste en no buscar nuevos paisajes, sino mirar con nuevos ojos".

Por ello el arte no es un problema de forma, hay que entenderlo como una actitud, como una visión del mundo, como una conducta intelectual y vital del artista. En definitiva la tarea artística debe entenderse como expresión y comunicación de su artífice. Es el mensaje dentro de la botella, lanzado en medio del basto océano de la vida. ¡Quien sabe a qué playa

llegara! No hablo de tesis, hablo de emociones.

La obra premiada me sugiere una reflexión sobre la condición privada y pública del ser humano, utilizando la ciudad como metáfora y referente. La ciudad, el espacio urbano constituye el relato sobre el que se realiza una doble mirada.

Una primera mirada, del mundo interior, que contempla los espacios urbanos como una gran alegoría. Un espacio de silencio y vacío: limpio, sin filtros, de meditación, donde, por una parte, el “vacío silencioso” que genera el ruido de las ideas y donde domina la introspección, la individualidad, el misterio de nuestra propia existencia. “El silencio es callar y por tanto comunicación implícita” nos decía sabiamente Octavio Paz. Este vacío silencioso, contrasta con el “silencio del vacío” que nos invita a la reflexión sobre la forma de vivir en un mundo hecho de fragmentos, en un mundo que compartimos con los demás. Un espacio ontológico, donde la ausencia de personajes denota esa idea metafísica de la autorreflexión sobre uno mismo, de mostrarse tal cual es. Un espacio separado y ajeno del inquietante y ruidoso mundo exterior.

De otro lado, una segunda mirada, del mundo exterior, que contempla la ciudad como lugar de convivencia, de relación con los demás, de entropía, de confusión, separado del mundo interior con filtros de protección y de defensa, mediante esos escaparates que marcan la barrera entre el mundo interior respecto del mundo exterior. Un mundo exterior mediatizado por la mochila que todos portamos y que plásticamente se traduce en ese vidrio lleno de reflejos, no transparente, translúcido, que impide ver la realidad tal cual es y nos la hace ver matizada y sesgada.

En ambas miradas hay una cierta tristeza, melancolía y sordidez del espacio urbano. Puede ser una de esas ciudades invisibles de Ítalo Calvino. En donde la ciudad se entiende como ese gran escenario del mundo, el laberinto perfecto para

"encontrar el corazón perdido de las cosas". El gran teatro del mundo. Y en donde la ciudad es interpretada como un libro de sueños, como un álbum de nuestro inconsciente, como un catálogo de nuestros miedos y anhelos.

Lo más parecido a pintar es escribir poemas. El poema como el cuadro se materializa a través del soliloquio del autor. Y corresponde al espectador, descubrir e interpretar esas emociones larvadas que contiene la obra y que salen a la luz gracias a la presencia analítica y colaboradora del observador. Fantasma, me recuerda al poema de Pessoa "Tabacaria" (estanco) del heterónimo futurista Álvaro Campos escrito en 1928. Texto confesional, que nos sitúa frente a un hombre asomado a su ventana. Una mirada que refleja el impenetrable mundo interior, a través de lo que acontece en el inescrutable mundo exterior. Esa angustia, pero también emoción es la que recoge este largo pero fantástico poema. Y que tiene claros ecos en esta pintura.

Dos miradas, que invocan al ser humano. Una la íntima, la personal que pertenece a la esfera de lo intransferible y otra proyectada hacia el exterior con la que nos relacionamos socialmente. Ambas expresan, de manera latente, que la certeza no es lo último que se pierde, sino que es lo último que se gana. Un discurso que transita en la dualidad humana reconciliable: la intimidad y lo social. Un cuadro que se sale de la zona de confort del estigma de lo comercial, para adentrarse en el proceloso mundo de lo intangible, de lo espiritual, de lo poético.

Una sincera y feliz simbiosis que se resuelve no solamente conceptualmente sino que pictóricamente alcanza un gran nivel y que constituye, el otro gran activo del cuadro.