

Cuadros de Georges Ward y Joaquín Escuder

En el palacio de Montemuzo, desde el 5 de octubre, se inaugura la exposición del pintor zaragozano Georges Ward, nacido el año 1971, de padre libanés y madre española. Textos para el catálogo de Joaquín Lledó y Marisa Royo. Obras de 2015 y 2016. Grafito sobre papel y acrílico sobre tabla. Muy excepcional dibujante, total sentido del variado color y gran técnica como pintor.

Sin olvidar las series sobre los insectos y las flores, con o sin aves, por supuesto obras de arte de radical capacidad evocadora, nos centramos en los paisajes. *Biosfera* es un derroche de imaginación con aves, mariposas, plantas y flores. *Polvo de diamante* es un impactante paisaje dividido en dos planos, en el primero nieve y en el segundo nubes, de modo que se crea una idónea atmósfera invernal alterada por una exquisita y delicada mariposa que vuela y vuela sin destino aparente salvo su inviolable libertad. Los restantes paisajes, salvo una excepción, son alta montaña con presencia de la nieve y en un primer plano tenemos la cambiante vegetación alterada por entrañables aves.

En el Palacio de Montemuzo, desde el 29 de noviembre, se puede admirar la magnífica exposición de un gran artista, bajo el título <<Cruzar las líneas>> con prólogo de Antón Castro. Pintor, como ya se sabe, nacido en Alcañiz (Teruel) el año 1961, que tiene su primera exposición individual en 1984, con 23 años. Cuadros mediante óleo sobre lienzo, óleo sobre tabla, caseína sobre arpillera, óleo sobre lienzo y tabla, aguada y acuarela, como datos que significan el dominio de dispares técnicas.

Las obras, salvo rara excepción, tienen fondos monocromos, sobre los que incorpora una imaginativa, variada y deslumbrante geometría, que se caracteriza, sin duda, por el movimiento, tan capaz de salirse del cuadro para ocupar territorios ignotos. Geometría invasora, agresiva, que desdeña cualquier hipotética interferencia, de ahí que vibre su libertad sin límites.

Cuadros de Valentín Silva Bolea, Obras de Andrea Jarales

En la galería Finestra, desde el 23 de septiembre, se presenta la obra del joven pintor Valentín Silva Bolea, que es una idea como aperitivo de su primera novela, auténtico despropósito si juzgamos por la increíble variedad de temas, de modo que puede escribir una novela por cuadro. Le sugerimos que coja un tema y lo desarrolle. Excepcionales colores fuertes muy bien combinados. Veamos. *Oso espía*, dos figuras con oso, *La pomme lévite*, manzana flotando dentro de una sutil y evanescente atmósfera, *Prismas diesel*, figura masculina con prismáticos, *Vigorexia mental*, figura masculina jugando al rugby, *Cripton Records*, figura de madre con hijo adolescente escuchando música con tocadiscos en el campo, *Agua sobre agua*, dos figuras masculinas rodeadas de agua en pleno campo arrancando plantas, *Gas mostaza*, Primera Guerra Mundial y soldado de la época junto con dos parejas ajenas a un soldado desparramando gas mostaza, *Cristal castle*, torre de castillo y pareja con la figura femenina disparando a una figura amenazante e informe que ni se sabe que es, *Circo ego*, figura masculina, muy musculada, levantando una pesa que está rodeada de un guardia

civil, un tanque, un mono y varias figuras contemplando a protagonista, *Arenas movedizas*, varias figuras de disparándole hundiéndose en las arenas movedizas, y, para concluir, *Femeh*, tres feministas desnudas desde la cintura, que en el cuerpo tienen frases tipo "Fuera de mi coño", y son detenidas por la policía. Resumimos. Pese a tanto desmadre es un pintor con mucho potencial. Lo veremos con el tiempo.

En la galería Finestra Estudio, desde el 18 de noviembre, se inauguró la exposición de Andrea Jarales, nacida el año 1988 en Palma de Mallorca con residencia en Zaragoza. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Comienza a pintar en Palma de Mallorca.

El caso es que entre julio y octubre imparte clases de arte contemporáneo en China. La exposición, por tanto, se basa en temas chinos, de ahí que tengamos música china tipo rock en discos, cajetillas de tabaco chino, la imagen del dictador comunista Mao, un asesino impresentable sin imaginación, carteles de la revolución, fotos de chinos llenos de alegría y la fotografía de un conjunto de rock, entre otros temas. Todo se completa con varios ejemplares de un periódico en español editado por la artista que trata asuntos relacionados con China. La exposición es atractiva, aunque se supone que en el inmediato futuro cambiará de registro temático.

La mirada inquieta de una colectiva. Cuadros de Elena

Gastón Nicolás

Exposición colectiva, comisariada por el ceramista Miguel Ángel Punter, inaugurada en Ibercaja Actur el 6 de septiembre. Atractiva exposición con cambiantes propuestas. Sin olvidar al colombiano César Biojo, con residencia en Barcelona, que presenta una figura femenina por cuadro con el rostro tapado para sugerir la falta de libertad, los demás artistas son españoles. Tenemos, por tanto, a Gregorio Millas, con obras perfil homenaje a Goya, Verónica Bueno, mediante calaveras y atmósfera tétrica por el predominio de los colores oscuros, Ana Beltrán, con repetición de rostros que ofrecen gran atractivo, Clara Lorca, atrapada en sus abstracciones con toques expresivos, Miguel Ángel Arrudi, en su nueva línea escultórica abstracta geométrica, Pedro Noguera, con informales abstracciones geométricas que pueden ofrecer altas variantes en el futuro, y Ximo Real, embebido en mostrar un ámbito profundo, misterioso, envolvente.

Elena Gastón Nicolás, Ibercaja Actur desde el 3 de noviembre, exhibe un conjunto de cuadros, bajo el título <<Nebula phoebus>>, que dedica a su madre. Prólogo, titulado <<La guardiana del planeta>>, de Fausto Díaz Llorente.

Tenemos paisajes e interiores que cuando suprime elementos formales adquieren mayor entidad. Asimismo, exhibe tres vías temáticas: La alquímica, <<Saber para crear, transformación del plomo en oro>>, La sacerdotal, <<Creer para saber>>, y El guerrero, <<conocer para vencer>>.

Hasta aquí muy bien. El problema, que puede solucionar, es el expresionismo mezclado con una más que abrumadora presencia de dispares texturas y los numerosos temas muy apretados como consecuencia de un imperiosa necesidad vital que debe controlar y encauzar.

0 percurso europeu do museólogo Lívio Xavier Júnior e o seu retorno a Fortaleza (Brasil)

1 Lívio Xavier Júnior parte a Madrid para aprender Museologia

Lívio Xavier Júnior trabalhava na Universidade Federal do Ceará quando foi contemplado com uma bolsa do Instituto Hispânico de Cultura [\[1\]](#), pois havia apresentado um projeto de estudos que tinha por objetivo o fortalecimento do programa de criação do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, o MAUC. Deste modo, embarcou para a cidade de Madrid em janeiro de 1961. Ao chegar ao seu destino, o nosso viajante escreveu uma carta ao Reitor da Universidade à época, Antônio Martins Filho e narrou como havia sido a sua recepção e, também, explicou que estava um pouco desapontado, pois havia planejado estudar Museologia ou Crítica de Arte e não encontrou esta formação naquela cidade.

Convém participar-lhe desde logo que não existe aqui um curso regular de Museologia ou crítica de arte, fato este que me causou surpresa, como de certo causará também ao senhor, visto como eu afirmara claramente, no plano de estudos que enviei para cá, pretender seguir um curso dessa natureza como primeira etapa de minha bolsa. Entretanto, se isto possa parecer-lhe desvantajoso, como à primeira vista me pareceu, na realidade não o é, pois, os contatos iniciais que já tive, somente nestes poucos dias revelam que a minha permanência na Espanha será de todo proveitosa para a consecução de nosso objetivo. Isto porque, sem contar com o

fato importantíssimo de estar sempre em contato com os acervos dos museus, as apresentações oficiais que têm sido dadas no Instituto para diretorias e secretarias dos museus, equivalem a um verdadeiro passaporte especial, chave que me tem aberto todas as portas. É nesses locais que espero, nos estágios que esta semana iniciei, colher os ensinamentos ao vivo, que um curso regular certamente não me proporcionaria. [\[2\]](#)

Esta carta foi escrita ao reitor Martins Filho, 11 dias após a chegada de Lívio em Madrid, na data de 25 de janeiro de 1961. Dias depois de ter escrito a sua primeira carta, Lívio fez a sua inscrição na condição de estudante ouvinte, pois as aulas na Europa começavam no mês de outubro. [\[3\]](#) Matriculou-se em duas disciplinas de um curso da Biblioteca Nacional da Espanha indicadas pelo professor Cuadrado. [\[4\]](#)

E escreveu uma segunda carta, da qual destacamos a descrição feita por Lívio para apresentar as suas disciplinas. Escreveu ele que não havia um currículo especializado para Museologia e, por este motivo, havia escolhido duas disciplinas que pareciam ser mais interessantes para acompanhar: História Geral da Arte, ministrada pelo professor Francisco Esteve Baroa, à época diretor da seção de mapas e gravuras da referida biblioteca, neste caso as aulas aconteciam na biblioteca. As aulas de Museologia eram lecionadas pela professora Pilar Fernandez Vega, à época diretora do Museu de Artes Decorativas de Madrid, onde aconteciam as aulas. Foi nas aulas de campo destes seminários que Lívio teve a oportunidade de adquirir informações sobre os diferentes trabalhos executados em museus. Estas aulas eram, para ele, uma maneira de aprender experimentando em cada um dos departamentos da instituição visitada.

Neste artigo, pretendemos narrar o percurso empreendido por Lívio Xavier Júnior procurando mapear os interlocutores e as

idades por ele descritos e, através desta cartografia, pretendemos compor um cenário para as referências constituintes do seu aprendizado da Museologia. A sua passagem pela Europa nos é significativa por trazer indícios importantes a respeito da circulação de saberes sobre a organização dos museus e as diferentes formas de apropriação destes conhecimentos compartilhados. Através do seu roteiro de viagem, poderemos nos aproximar de uma forma de explicar como aconteciam, em meados do século XX, alguns dos processos de transferência de conhecimentos entre os conservadores de museus e escolas de Museologia.[\[5\]](#)

Deste modo, nos propusemos o desafio de explicar a formação em Museologia na Espanha e a inserção de alguns profissionais e intelectuais brasileiros no mundo dos museus, a partir da experiência espanhola. Segundo Balerdi (2006, p. 30-31), a II Guerra Mundial não havia feito muitos estragos na Espanha, entretanto, a Guerra Civil certamente produziu muitos deles.

Os antigos conservadores[\[6\]](#) espanhóis haviam recebido formação na Escola Diplomática, porém esta foi suprimida em 1900 e a sua orientação era mais voltada à arqueologia. Os museus de arte eram geridos por membros da Academia de Belas Artes e de professores dos cursos de História da Arte. No ano de 1933, com a Lei de Patrimônio Artístico Nacional, instituiu-se a realização de cursos práticos de conservadores, pelo regulamento de 1936. Até 1973 (quando é criado o Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, Ley 7/1973 de 17 de março), os aspirantes a conservadores deveriam permanecer um ano em práticas não remuneradas em um museu para alcançar um posto de trabalho, sem que os processos seletivos respeitassem os perfis profissionais nem a especialidade acadêmica de quem se incorporava em uma instituição. Somente a partir dos anos de 1970, muitas universidades começaram a ofertar licenciaturas em História da Arte, em alguns casos a licenciatura incluía disciplinas optativas de Museologia. Esta disciplina era apenas uma introdução, mas, segundo Balerdi,

seria por este caminho que poderíamos situar o começo da Museologia como disciplina no âmbito universitário espanhol.

Segundo Lorente (2012), a Museologia ganhou espaço nos quadros da formação universitária durante o século XX, inicialmente com cursos específicos para profissionais de museus, como no Museu de Harvard e, também, por meio das cátedras de Museologia, a primeira sendo criada na Universidade Masaryk de Brno, em 1922, na antiga Tchecoslováquia. No Brasil, o curso de Técnica em Museus, do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, criado em 1932, passou a fazer parte da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO nos anos de 1950 e, duas décadas depois, foi criado o curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia – UFBA.[\[7\]](#)

Então, nos anos de 1960, a única opção de formação para Lívio seria o curso do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, caso tivesse ficado no Brasil. Entretanto, a sua oportunidade de estudos surgiu com a bolsa do Instituto Hispânico de Cultura, sendo mais viável o caminho de Fortaleza para Madrid. Muitos intelectuais brasileiros foram agraciados por esta bolsa, sendo Lívio parte dessa geração. Muitos dos atores dos mundos das artes e dos museus raramente ou nunca iam para Fortaleza, naquela época estavam circulando em Madrid. Vamos seguir nosso diálogo, agora falando sobre as relações entre o Brasil e a Espanha, que foram implantadas via Instituto Hispânico de Cultura.

O Instituto de Cultura Hispânica foi criado por meio da *Ley de 31 de dezembro de 1945, sobre a organização dos Servicios del Ministerio de Assuntos Exteriores e o Consejo de la Hispanidad* e foi transformado em *Instituto de Cultura Hispánica*.[\[8\]](#) Esta transformação aconteceu quando a Espanha estava retomando seu projeto político de relações internacionais, que estava enfraquecido depois da Guerra Civil Espanhola e, com a instauração do Governo Franquista, muitos países haviam cortado relações com a Espanha, que tentou reestabelecer o diálogo com estes países, investindo principalmente nos países

hispânicos com os quais guardavam aproximações culturais. Em 1940, foi criado por lei o *Consejo de la Hispanidad* com o objetivo de difundir os valores do Novo Estado Espanhol. Continuando com a explicação de Garrido, o primeiro regulamento deste Conselho foi aprovado em 1941, quando estabeleceu cinco áreas de atuação: Cultura, Política, Economia, Social e Jurídica. A seção cultural era responsável por tudo que era relacionado com o domínio científico, literário, artístico, assim como com as relações universitárias:

[...] *creación de Cátedras permanentes y temporales, intercambio de profesores, literatos, periodistas, hombres de negocios, estudiantes, becas, Exposiciones, viajes, Certámenes, Congresos, difusión de libros, Academias, ediciones, institutos, Casas Residencias para españoles y americanos, Teatro, Cine, Radio, Prensa, Agencias periodísticas, apoyo a publicaciones de posición original y esencialmente hispánicas, instaurará premios y concursos y cuanto contribuya a la expansión de la idea de la Hispanidad (Art. 25) (Garrido, 2012: 35).*

De acordo com Garrido, estas atividades passaram a ser do Instituto de Cultura Hispânica em 1945, dentro da organização dos Serviços do *Ministerio de Asuntos Exteriores*. Em 1947, foi aprovado o regulamento deste Instituto, que tinha por fim a manutenção dos vínculos espirituais entre os povos que compunham a *Hispanidad*. Para cumprir este objetivo maior, seria preciso estudar, defender e difundir a cultura hispânica, fomentar o conhecimento mútuo entre os povos hispânicos e intensificar o intercâmbio cultural. O Instituto era composto por cinco departamentos, que eram responsáveis por planejar e garantir a realização destes objetivos: Estudos, Informação, Publicações, Assistência Universitária e Intercâmbio Cultural, Concursos e Comemorações. Cada um destes departamentos tinha a sua responsabilidade descrita no regulamento do Instituto. No caso deste artigo, iremos nos

concentrar apenas no Departamento de Assistência Universitária e Intercâmbio Cultural; este por sua vez deveria cuidar e atender os universitários dos países hispânicos que visitavam ou viviam na Espanha e fomentar o intercâmbio cultural com o mundo hispânico. Ainda segundo a pesquisa desenvolvida por Garrido (2012: 39-40),

El Departamento de Asistencia Universitaria e intercambio promocionó el intercambio de profesores, científicos, especialistas y artistas entre España e iberoamérica y ofreció a los estudiantes latinoamericanos: descuentos en los comedores y tranvías, seguro médico, orientación profesional, bolsas de estudio, becas, etc. De 1945 a 1973 más de 25.000 estudiantes completaron sus carreras en España atendidos por el instituto donde tenían su sede muchas de las asociaciones de estudiantes constituidas durante aquellos años. El número de becados, por el instituto, pasó de los 53 de 1948 a los 156 de 1971. Durante esos años, se concedieron becas a 3.279 estudiantes de los siguientes países: Argentina (603), Brasil (351), Chile (300), México (282), Perú (259), Colombia (216), Bolivia (164), Ecuador (159), Cuba (156), Paraguay (97), Filipinas (89), Uruguay (86), Panamá (81), Nicaragua (77), Costa Rica (67), República Dominicana (60), El Salvador (52), Venezuela (48), Guatemala (40), Honduras (45), Haití (24) y Puerto Rico (23).

Este programa de bolsas de estudos para estudantes estrangeiros possibilitou a mais de trezentos brasileiros a experiência da mobilidade internacional a partir de um diálogo com a Espanha e colaborou para a formação de muitos profissionais da cultura, intelectuais e professores. Segundo Ayllón Pino (2007: 115), para a diplomacia brasileira, a sua política de promoção da cultura nacional brasileira na Espanha deveria atender ao objetivo fundamental de divulgar a terra e as gentes brasileiras, contribuindo para assegurar uma presença que, associada à simpatia dos espanhóis pelo Brasil, fosse funcional para o encaminhamento satisfatório de todos os

demais objetivos. Esta abordagem de ação cultural foi aprimorada pelo Palácio do Itamaraty durante o Governo Civil Militar. Nos anos de 1950, a diplomacia brasileira compreendeu que o Brasil fazia parte das estratégias do governo franquista, e estava ciente de que para a Espanha conseguir uma maior aproximação junto aos países de língua espanhola na América, era preciso criar no Brasil os Institutos Brasileiros de Cultura Hispânica. Deste modo, o Brasil recebeu alguns projetos espanhóis que possibilitavam à Espanha fortalecer a formação das sociedades espanholas no Brasil e ampliar a venda de seus livros no Brasil.

Ainda nos anos de 1950, foi realizado um acordo que ampliava estas relações hispano-brasileiras, reunindo duas ações principais: a fundação e a instalação da Casa do Brasil em Madrid e o aumento das bolsas concedidas aos estudantes, através do Instituto de Cultura Hispânica. Segundo Gonzáles e Pardo (1993 apud PINO, 2007: 116), estes contatos culturais durante a década de 1960 entre a Espanha e os países da América Latina estiveram direcionados pela desideologização, visto que, no caso brasileiro, estes acordos serão melhor implementados durante os anos da ditadura civil militar no Brasil (1964 -1985).

A presença de Lívio na Espanha e, por conseguinte, do projeto do MAUC, fazia parte dos objetivos de dois projetos nacionais, no caso brasileiro era importante garantir a presença brasileira na Espanha, para este último poder garantir a sua presença no Brasil, tanto que este diálogo possibilitara a criação na UFC da Casa de Cultura Espanhola.[\[9\]](#) O interesse brasileiro de garantir sua presença na Espanha, atraiu Lívio para um ambiente diferente do contexto de Fortaleza, pois nosso personagem se encontrava no espaço articulador de diferentes intelectuais, tanto brasileiros como espanhóis. Assim, esta viagem gerou vários encontros fortalecedores das redes de sociabilidade, permitindo à UFC inserir o MAUC em um circuito de circulação não apenas internacional, mas

principalmente brasileiro. Continuamos com a leitura da sua carta:

Além do mais, tive a sorte de encontrar em Madrid um rapaz da Paraíba, Ivon Rodrigues, já detentor do título de técnico em museus, fornecido pelo Museu Histórico do Rio de Janeiro, que me tem sido uma ótima direção, já que está fazendo o mesmo que eu, desde outubro, e que tem aproveitado bastante. Há dias, entretanto, melhorou ainda mais a minha situação, pois a convite do governo espanhol, e hospedado aqui no Colégio, está em Madrid, para uma permanência de três meses, o conservador do Museu do Banco do Brasil, Professor Santos Trigueiros, que conhecedor dos seus planos em relação ao Museu, mostrou-se de tal forma entusiasmado com a grande obra a ser realizada no Ceará, que se dispôs a orientar-me aqui em Madrid, dando-me as aulas que, à falta do curso regular [...]. Com as relações dêle aqui, o prestígio de uma missão oficial e o conhecimento aprofundado que tem do assunto, aliados ao interesse todo particular que o Instituto tem em relação à Universidade, o senhor poderá logo imaginar que a minha permanência será proveitosa. [\[10\]](#)

Neste trecho da sua carta, destacamos as referências a alguns dos principais atores brasileiros que dialogavam com o mundo dos museus, com os quais Lívio teve oportunidade de encontrar e dialogar. Lívio relatou, por exemplo, que encontrou com Florisvaldo dos Santos Trigueiros (1919-), funcionário do Banco do Brasil, economista e museólogo, responsável pela organização e instalação do Museu do Banco do Brasil e do Museu de Valores do Banco Central. À época, Trigueiros era presidente do ICOM Brasil e conservador do Museu do Banco do Brasil, e estava em Madrid a convite do Governo Espanhol, para uma temporada de três meses quando, nesta oportunidade, também contribuiu oferecendo aulas ao nosso viajante.

Nesta mesma carta, ficamos sabendo que, em poucos dias,

Trigueiros iria à Paris representar o Brasil no encontro do ICOM. Foi descrito também que Lívio o acompanharia, logo após o seu retorno, até a cidade de Málaga, para um Congresso de Crítica de Arte. Trigueiros orientou as atividades e os percursos do futuro diretor do MAUC, exercendo um papel diplomático potencializador da experiência de estudos deste aprendiz em Museologia. Elaborou um roteiro de visitas aos museus de diferentes países da Europa, programa que foi acertado na Diretoria Geral da Unesco, quando esteve em Paris.

A sua viagem a Paris é bastante recomendada e estimulada, não apenas por Trigueiros, mas também pelos membros do Instituto e pelos professores dos cursos de Museologia e História da Arte. Inclusive o seu coordenador de atividades no Instituto se responsabilizou em escrever uma carta de apresentação, explicando a importância da continuidade do seu processo formativo iniciado em Madrid, e justificando que em Paris haveria mais oportunidades de estudos nessa área. Para tanto, Lívio esteve em Paris com indicações para falar com Madame Delafon, da Escola do Louvre, e fazer a sua matrícula, pois as inscrições estavam abertas entre os dias 10 e 20 de maio. Inscreveu-se nas disciplinas de História da Arte, Museologia e, Artes e Tradições Populares, conforme relatou em carta de 5 de junho de 1961. Nesta mesma viagem, foi encontrar dois funcionários da UFC, Milton Dias e Fran Martins, que o aconselharam a procurar o Sérvulo Esmeraldo, artista de Fortaleza que residia em Paris. Nesta carta, iniciou o seu programa de viagem e estudos em Paris. [\[11\]](#)

2 Lívio Xavier Júnior e Sérvulo Esmeraldo em Paris: roteiro de visitas

[...] É em Paris que está o órgão central controlador e orientador dos museus do mundo inteiro, principalmente daqueles que dirigem suas atividades com finalidades educativas, tal como foi o nosso pensamento, desde o início,

fazer com o Museu de Arte da Universidade. [\[12\]](#)

De acordo com o que podemos ler da frase acima citada, Lívio explicou para o seu interlocutor como ele compreendeu o papel do ICOM e a importância deste órgão estar em Paris. Nas suas palavras, percebemos que houve um encantamento com a confirmação da imagem de Paris como cidade dos museus, principalmente por saber que havia um diálogo entre educação e museus, orientado por um órgão internacional. Assim, os primeiros indícios da sua partida para a França são mencionados na carta do mês de janeiro, onde notamos que Lívio já estava construindo uma justificativa, vislumbrando sua mudança de cidade. Nesta citação, também podemos observar que a viagem começava a incluir, de maneira mais enfática, os aspectos das políticas de cultura e de museus, pela presença da UNESCO e do ICOM.

Em maio de 1961, Milton Dias e Fran Martins, escritores de Fortaleza, viajaram à Paris, onde encontraram Lívio e o artista Sérvulo Esmeraldo. Em carta redigida no dia 14 de junho de 1961 ao reitor Martins Filho, recomendaram, após terem realizado uma avaliação do plano de trabalho, a transferência de Lívio à Paris logo que o mesmo concluísse seu curso em Madrid. Justificaram a mudança afirmando a importância do diálogo com a UNESCO e com o Museu do Louvre, a fim de que pudesse estudar o que havia de melhor para a organização de um museu de arte, com as técnicas mais modernas e aproveitar para colher o material básico necessário para o funcionamento do Museu de Arte da Universidade, em termos de museu de arte. Ainda recomendam a Lívio visitar os museus e construir uma aproximação entre eles e o Museu da Universidade. Para concluir as avaliações da experiência de Lívio na Europa, sugeriram integrar Sérvulo Esmeraldo neste programa de visita aos museus, e solicitaram bolsas tanto para Lívio, que deixaria de receber o financiamento do Instituto de Cultura Hispânica, quanto para Sérvulo, que passava a participar das atividades, assim como pedem cartas de

apresentação e recomendação do Museu de Arte da Universidade assinadas pelo reitor.

Lívio deixou Madrid no dia 17 de junho de 1961. Ao ler as cartas trocadas entre estes diferentes interlocutores, verificamos o quanto a permanência em viagem no exterior de um funcionário da universidade era bastante controlada, relatada e avaliada. Observamos também que Lívio conseguiu reunir, para a sua empreitada, muitos interlocutores que o apoiaram, legitimando sua transferência para Paris. Todos estavam de acordo com a possibilidade de aprendizado que Lívio encontraria em Paris. Sabia-se que com a presença de órgãos como a UNESCO e o ICOM, os contatos com os museus de diferentes países da Europa seriam ampliados, oportunizando a esta expedição o conhecimento de diferentes experiências que poderiam ser influenciadoras do projeto a ser construído pelo MAUC. Paris era reconhecida como sendo o centro político da cultura e a cidade dos museus, fortalecendo as expectativas dos participantes deste programa de formação no exterior.

As cartas de apresentação foram feitas e dirigidas ao Embaixador do Brasil na França à época, Carlos Alves de Sousa, dizendo que Lívio e Sérvulo eram representantes do MAUC e poderiam conversar sobre qualquer assunto relacionado à instituição. Estas cartas foram fundamentais para dinamizar e agilizar este programa de visita aos museus. Na missiva de 8 de setembro deste mesmo ano, está dito que, com esta carta de apresentação, foram muito bem acolhidos na Embaixada, e receberam novas cartas que os ajudaram a construir um percurso pelas instituições na França. Conseguiram, na UNESCO, uma carta do diretor do ICOM à época, George-Henri Rivière. Estas cartas teriam aberto as portas de muitos museus que integravam o plano de viagem. Nesta mesma correspondência, é enfatizada a importância do Embaixador Paulo Carneiro e do Adido Cultural da Embaixada, Celso Souza e Silva, afirmando a necessidade do MAUC agradecer formalmente o empenho dos mesmos para facilitar o andamento da missão da expedição nos museus.

Gostaríamos de ressaltar a importância dada pela Embaixada do Brasil aos interlocutores cearenses. Esta atenção provavelmente está relacionada ao fato de o Estado brasileiro compreender a importância das ações realizadas pelos atores em questão. Para a política de relações internacionais do Brasil, o MAUC seria importante para produzir visibilidade, agendando este museu na cena internacional. Assim, observaremos a partir dos relatos apresentados que algumas embaixadas contatadas realizaram um importante papel no processo de aproximação entre os interlocutores aqui apresentados.

Seguiremos com a descrição do roteiro da viagem. Em relatório de 7 de setembro de 1961 consta a descrição da viagem realizada por Lívio e Sérvulo a alguns museus da Europa. O objetivo da viagem era construir um contato com museus e galerias para observar como eram organizados e como acontecia a dinâmica de funcionamento de cada uma das instituições. Também estavam interessados em apresentar a coleção de gravuras do MAUC para dialogarem a respeito de futuras exposições. No dia 9 de agosto, saíram de Paris em direção a Épinal; chegaram no mesmo dia à tarde e seguiram ao *Musée International de l'Imagerie*, centro de referência da gravura popular francesa. Nesta primeira etapa da viagem, houve um contratempo que marcou a primeira visita, o que deixou uma sensação de frustração nos membros da expedição: o conservador André Jacquemin não aceitou recebê-los.

Anteriormente, haviam contatado o museu avisando o conservador, a pedido do conservador do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França. Havia explicitado o motivo da visita e declarado a intenção de organizar uma exposição; segundo deixaram relatado, também tinham a intenção de trocar gravuras populares brasileiras por gravuras populares francesas. A ausência do conservador certamente influenciou a avaliação do museu pelos brasileiros, pois o mesmo foi considerado por eles como ultrapassado quanto às soluções para a disposição das obras, bem como desqualificaram o adjetivo

internacional, por não terem identificado uma diversidade de nações representadas na coleção.

No dia seguinte continuaram a viagem, parando na cidade de Colmar, onde visitaram o *Musée d'Unterlinden*. Nesta ocasião, não puderam encontrar o conservador, Pierre Schmitt. Na ausência deste, o conservador-adjunto, Charles Fellman, os recebeu e apresentou todas as dependências do Museu, que na ocasião passava por uma grande reforma no prédio do Convento. Lívio e Sérvulo ficaram impressionados pelas soluções técnicas adotadas e solicitaram os desenhos dos modelos das vitrines para exposição. No segundo dia, em Colmar, quando aproveitaram para visitar o Gabinete de Estampas da Biblioteca Municipal, foram acompanhados pelo conservador-adjunto Madeleine Orioux na visita a todas as dependências.

No dia 12, partiram para Freiburg, na Alemanha. Como este era o mês de férias, estava sendo complicado encontrar com todos os profissionais, então nem puderam encontrar o conservador ou o diretor da instituição. Visitaram o museu, mas sem ter um interesse em especial para destacar. À tarde chegaram na Basileia, e no domingo, dia 13, foram ao *Kunstmuseum*, onde marcaram uma entrevista com o diretor, Georg Schimdt, para o dia posterior. A experiência neste museu parece ter sido bastante proveitosa, tanto que Lívio e Sérvulo fizeram um relatório somente para registrar, por escrito e com desenhos, as explicações deste diretor. Após a conversa com o mesmo, foram convidados a conhecer todas as dependências do museu, e, neste momento, foram acompanhados pelo conservador, Hamspeter Landolt, que os levou para conhecer fichários, gabinete de estampas e reserva de peças. A avaliação deste museu foi muito positiva, sendo considerado por nossos viajantes como o melhor museu da Europa e do mundo.

No dia 16, durante a tarde, chegaram à cidade de Zurique, na Suíça e, assim que chegaram, comunicaram-se com o Cônsul Meira Pena, a pessoa com quem os relatores construíram o contato com Zurique. No mesmo dia, foram conhecer os bastidores da revista

Graphis, onde já havia hora marcada com o diretor Amstutz. No dia 17, foram acompanhados pelo Cônsul em visita ao *Kunstgewermuseum* (Museu de Artes Aplicadas), onde havia uma entrevista marcada com o conservador Willy Rotzler. No dia 18, seguiram para Ulm, na Alemanha, para encontrar o artista brasileiro Almir Mavigner, radicado nesta cidade havia alguns anos. Entretanto, quando chegaram em Ulm, no dia 19, não encontraram Mavigner, pois o mesmo estava de férias. De toda maneira, visitaram a Escola Superior da Forma, acompanhados do diretor, que era um arquiteto argentino, Tomás Maldonado. Retornaram de Ulm diretamente para Paris, chegando dia vinte e quatro de agosto.

Selecionamos destacar do relatório de Lívio e Sérvulo, nesta primeira parte, somente as informações que nos dariam a orientação do percurso, das cidades visitadas e seus museus. Interessava-nos saber como haviam sido as visitas, como eles teriam sido recebidos pelos diretores de museus e como teriam sido as orientações recebidas em cada um desses espaços. Foram 15 dias de viagens, 6 cidades e 8 instituições, entre bibliotecas, museus e escolas. Durante este percurso, citam os nomes de 8 profissionais de museus, a maioria identificada por nossos excursionistas como conservadores: André Jacquemin, Jean Adhémar, Pierre Schmitt, Charles Fellman, Madeleine Orieux, Georg Schmidt, Hanspeter Landolt e Willy Rotzler. Também encontraram com o diretor da revista *Graphis*, Amtutz, e com o diretor da Escola da Forma em Ulm, o arquiteto argentino Tomás Maldonado; como vimos, não puderam encontrar com o artista brasileiro Almir Malvigner.

Vamos tentar apresentar alguns dos personagens sobre os quais foi possível traçar uma pequena biografia. Começaremos apresentando na ordem em que foram citados os personagens que passaram a fazer parte desta narrativa. O gravador André Jacquemin nasceu em Épinal, em 1904, e faleceu em Paris no ano de 1992. Estudou na *École de Beaux Arts* e foi conservador do *Musée International de L'Imagerie*, de 1953 a 1974. Nesta

época, procurou desenvolver a seção de Imaginária, dando uma atenção especial às Artes e Tradições Populares. O título de *Musée International de l'Imagerie* foi atribuído ao *Musée départemental d'art ancien et contemporain* à Épinal em 1957, devido ao trabalho do conservador Henri Guingot durante os anos de 1946 e 1952, e da associação dos amigos do museu, que muitos contribuíram para o enriquecimento da coleção. Esta coleção hoje integra o acervo do *Musée de l'Image*, situado na cidade de Épinal. Segundo as informações do [site \[13\]](#) da instituição, entre 1951 e 1990 esta coleção tornou-se a terceira mais importante da França, seguida da Biblioteca Nacional da França e daquela do *Musée National des Arts et Traditions Populaires*.

Sérvulo Esmeraldo conheceu Jean Adhémar no Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França. Segundo ele, Jean Adhémar ficou curioso em saber quais eram as motivações de estudo do jovem brasileiro que se interessava pelas gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528), e desta conversa inicial surgiu a possibilidade de dialogarem a respeito da criação do MAUC. [\[14\]](#) Jean Adhémar (1908-1987) trabalhou como conservador-chefe do *Cabinet des Estampes et de la Photographie* de 1961 a 1977, tendo iniciado como assistente em 1932. Em 1963, fundou a revista *Nouvelles de l'Estampe* e foi redator chefe da revista *Gazette des Beaux-Arts* (1955-1987). Era arquivista paleógrafo de formação, estudou na *École des Chartes* e foi um dos primeiros pesquisadores franceses a frequentarem o Instituto Warburg, em Londres. Historiador da Arte especialista em Estampas, atuou como professor da Escola do Louvre e da Universidade Livre de Bruxelas. Ao retornar do Instituto Warburg, contribuiu com a ampliação das referências em História da Arte, trazendo influências das ideias e métodos de Erwin Panofsky, Meyer Schapiro ou Edgar Wind para o cenário francês.

Sobre a ressonância warburguiana na França, Marie Tchernia-Blanchard (2013) fez uma análise a respeito do trabalho de

Jean Adhémar e Jean Seznec, dos usos dos conceitos warburguanos nas suas pesquisas publicadas pelo Instituto Warburg de Londres, em 1937 e 1940, respectivamente. Segundo depoimentos de Sérvulo Esmeraldo e os registros nos relatórios, o conservador do *Cabinet des Estampes* foi um importante incentivador, orientando com relação aos museus que poderiam ser incluídos no roteiro de viagem. Sérvulo contou que Adhémar manifestou interesse pelas gravuras nas capas de cordel e, também, pela coleção de matrizes de xilogravuras do MAUC.

Em 1955, Adhémar foi responsável pela organização de uma exposição na Biblioteca Nacional da França, intitulada “Un siècle de vision nouvelle” – *Um século de uma visão nova*, considerada uma referência para os museus que passaram a colecionar e expor fotografias. A abordagem de Jean Adhémar se diferenciava das escolhas mais tecnicistas do conservador do MoMA, seu contemporâneo, como nos explica Dominique Font-Réaulx (2010: 70), a partir da sua pesquisa a respeito das relações entre a pintura e a fotografia:

Les liens entre les projets, de Beaumont Newhall à New York et d'Adhémar à Paris, apparaissent comme significatifs d'une vision à la fois semblable et fort différente de la photographie. De part et d'autre de l'Atlantique, les deux hommes ont joué un rôle majeur pour la reconnaissance de la photographie au sein des institutions culturelles américaines et françaises. Ils partageaient le postulat d'une exposition rétrospective, comprehensive, vaste ; ils cherchaient l'un et l'autre à souligner la singularité de l'esthétique photographique. Mais leurs regards différaient ; bien que bibliothécaire dans un musée d'art, Newhall s'inscrivait dans une approche techniciste – archétype de la modernité selon Alfred Barr lui-même et donc fortement ancrée au MoMA dans les années 1930. Conservateur dans une bibliothèque, Adhémar raisonnait également en historien de l'art, néanmoins selon une approche esthétique de la

photographie forgée à partir de sa connaissance de la peinture, mais aussi de son travail sur la gravure, dans ses méthodes comme dans ses postulats.

Não foi possível acessar, nos arquivos da Biblioteca Nacional da França, documentos que nos apresentassem informações a respeito da passagem de Sérvulo Esmeraldo e Lívio Xavier Júnior, pelo Gabinete de Estampas, nem mesmo a respeito da exposição de xilogravuras da coleção do MAUC organizada pelos três no ano de 1961. No MAUC, existem o cartaz e o convite, os relatórios e os depoimentos do Sérvulo; estes são indícios do respeito e da importância da participação de Jean Adhémar na estada destes brasileiros na França, que foi tratado, de uma certa maneira, como um orientador pelos nossos personagens. A sua visão de historiador da arte e gestor de coleções, foi importante na construção deste diálogo, demonstrando interesse pelo tema da gravura no Brasil.

Pierre Schmitt era o conservador e Charles Fellman era o *régisseur* do *Musée d'Unterlinden*. Um livro coletivo dos Museus da Alsácia, publicado pela *Editora Publitota*, em Strasbourg, no ano de 1977, conta com a participação dos conservadores e as fotografias P&B que ilustram este documento são de autoria do *régisseur*. Madeleine Orioux era bibliotecária na cidade de Colmar, antes havia trabalhado na biblioteca de Saumur (Maine-et-Loire) realizando o trabalho de catalogação da coleção Louis Duvau.

Em Zurique, estiveram com o senhor Walter Amstutz, diretor da Revista GRAPHIS, e puderam conhecer os bastidores de produção desse periódico, o que se tratou de uma importante aproximação com os mundos do *design* que nascia a partir do diálogo com a gravura em madeira. Sérvulo, antes de viajar para a França, havia trabalhado na imprensa universitária e Lívio, depois de seu retorno ao Brasil, ampliaria seus contatos com o *design*, a partir da amizade construída com Lina Bo Bardi. A revista

GRAPHIS foi fundada em 1944 e ficou conhecida pelo estilo suíço ou *style international*, limpo, com espaços em branco, disposição assimétrica e o uso de fontes *sans-serif*. O seu fundador e editor-chefe, Herderg, conseguiu reunir *designers* de diferentes origens para criarem juntos e trocarem informações. Assim, esta revista é considerada um gesto de promoção da cultura do *design* gráfico através do intercâmbio de ideias.

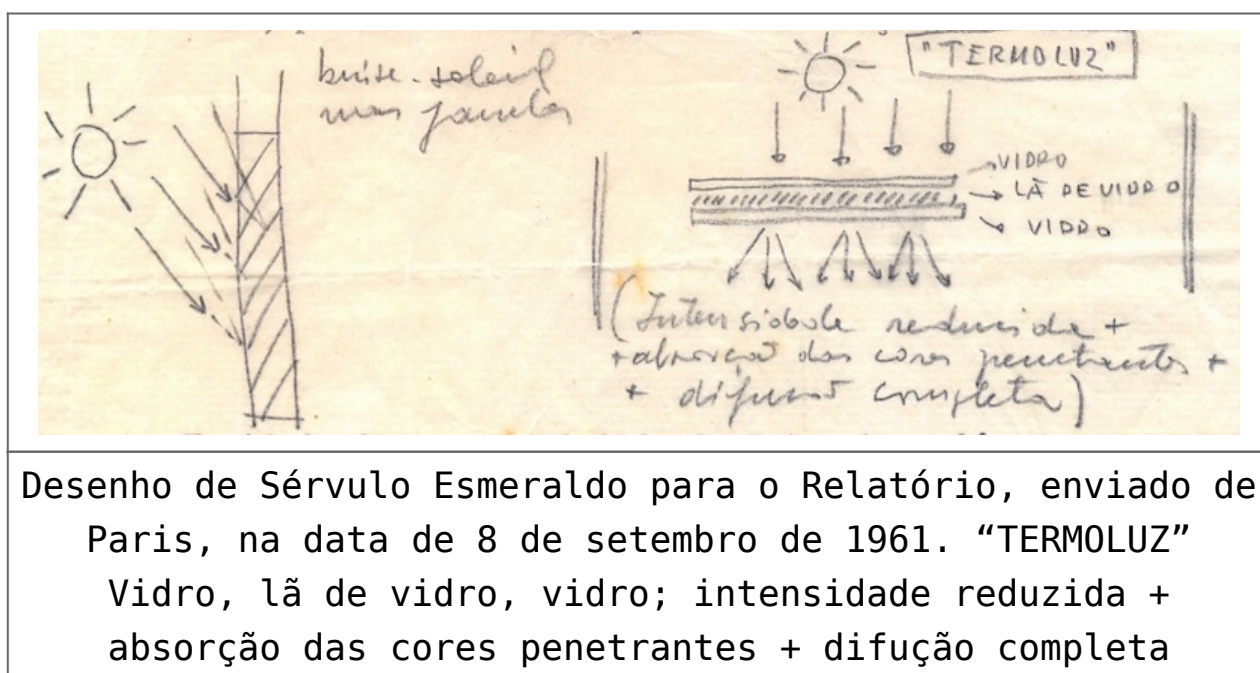
Willy Rotzler também foi cartografado por esta experiência. Depois de visitarem a revista *GRAPHIS*, Sérvulo e Lívio passariam a conversar com este personagem, à época conservador do *Kunstgewerbemuseum* (Museu de Artes Decorativas), em Zurique. Rotzler trabalhou como escritor de textos de arte para diferentes revistas, entre elas a *GRAPHIS*. Nasceu na Basileia, em 1917, trabalhou como conservador no Museu de Artes Decorativas de Zurique entre 1948 e 1961, depois seguiu sua carreira como editor da revista de cultura “Du”. Depois de 1972, começou a atuar como escritor de arte independente. Foi editor e designer de diversas revistas conceituadas de arte como, por exemplo, *Graphis Annual 1960-1961* (Graphis Press, Zurich, 1960); *Drawing a creative process* (Kurt Wirth, ABC Verlag, Zurich); *Neue Grafik* (LMNV, 1958, Verlag Otto Walter); *Graphic Design International* (Igildo G. Biesele, 1977, ABC); e *Graphis Annual 1967-1968*.

No dia 7 de setembro de 1961, Sérvulo Esmeraldo enviou um relatório da viagem, [\[15\]](#) descrevendo em detalhes a conversa com o conservador e historiador da arte George Schmidt. Na escrita, o autor explicita o seu contentamento e enfatiza o aproveitamento da viagem, que tinha por objetivo conhecer alguns museus. Durante esta peregrinação museológica, Sérvulo e Lívio puderam conhecer espaços da parte administrativa e técnica e, no caso deste relatório, o objetivo foi apresentar a conversa que tiveram com o conservador-chefe do Kunstmuseum, da Basileia. Na ocasião, tiveram oportunidade de dialogar a respeito da organização interna do museu, das relações com o

público e, principalmente, sobre a arquitetura de museus. Quando o diretor do museu soube que na universidade estavam pretendendo construir uma sede para o museu, alongou-se na conversa, oferecendo aos excursionistas uma aula nesta temática.

Iniciou as suas explicações pelo tema da iluminação nos museus:

Iluminação: a melhor iluminação é sem nenhuma dúvida a iluminação natural; pois além de ser a mais barata, não falseia as cores. Não obstante tem que ser sabiamente utilizada em virtude do perigo que oferece em relação às pinturas, desde desenhos e gravuras. Nada, porém é mais fácil do que o controle da luz natural. A solução é atualmente muito simples em virtude da descoberta do "termolux", que consiste em um sanduíche assim composto: vidro – lã de vidro – vidro. Como a melhor luz é a que vem do alto, a melhor solução, por consequência, é telhado de vidro, conforme esquema. Ele finalizou o assunto iluminação dizendo que não tinha sentido de no nordeste do Brasil, onde se tem sol o ano inteiro, pensar em outro tipo de iluminação. [\[16\]](#)

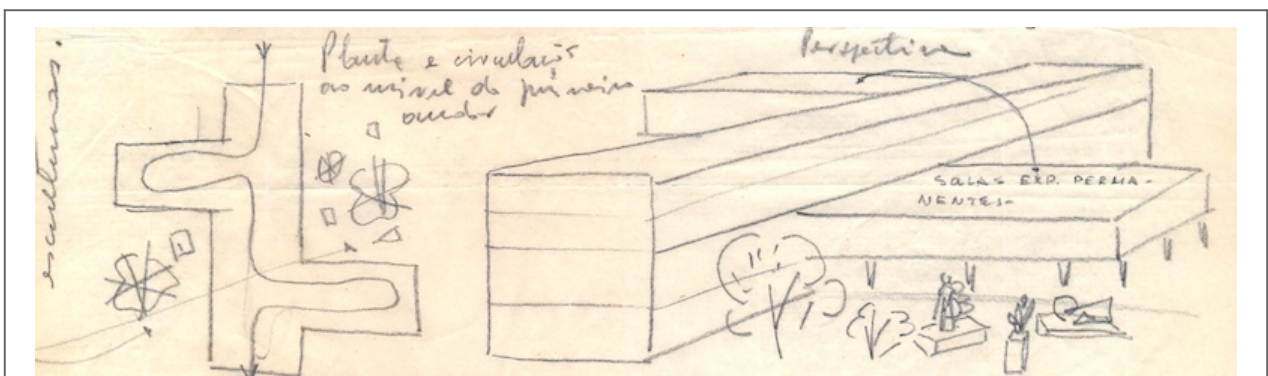


Desenho de Sérvulo Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. "TERMOLUX"
Vidro, lã de vidro, vidro; intensidade reduzida + absorção das cores penetrantes + difusão completa

Humidade do ar: em virtude do baixo teor d'água em suspensão

no ar ambiente, um estudo deverá ser feito. Nesse sentido, tendo-se talvez que adotar o uso de humificadores. Isto é sobretudo importante para a conservação de pintura e peças de madeira colorida.

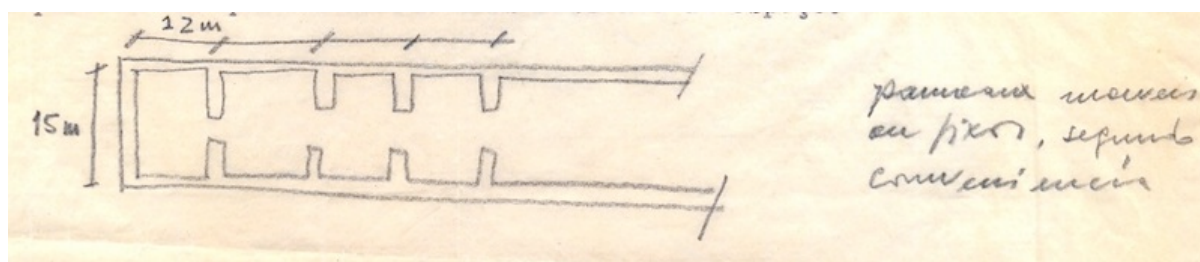
Dimensões ideais de uma sala: Ele considera que uma sala de exposição ideal tem as seguintes dimensões: 12m x 15m x 5m, sendo a última medida relativa à altura. Digamos uma grande sala que pudesse conter uma sucessão de pequenas salas. Isto evita interferência e permite um aproveitamento mais racional do espaço. [\[17\]](#)



Desenho de Sérgio Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. Exp.: [...] livre e esculturas; Planta e circulação, no visual do primeiro andar; Perspectiva; salas exposições permanentes

Sérvulo (1961) seguiu relatando o que havia compreendido das explicações, trazendo, junto a sua escrita, desenhos com legendas, orientando um possível projeto para a sede do museu. Já na conclusão do relatório, afirma:

O fato da melhor iluminação ser a iluminação natural vinda do alto, implica no fato de que as salas de exposição devem se situar em um corpo do edifício que seja térreo, podendo ligar-se à parte administrativa, escola, auditório, etc., que constituiria um edifício de vários andares. Este plano deverá ser estudado com muito cuidado tendo-se em vista as exigências locais. Evidentemente estes dados são apresentados de maneira superficial, mas o arquiteto poderá tirar grandes conclusões dos mesmos.



Desenho de Sérvulo Esmeraldo para o Relatório, enviado de Paris, na data de 8 de setembro de 1961. Panneaux móveis ou fixos, segundo conveniência.

A experiência de viagem transformou-se em educação não formal em museus. Após visitarem estas instituições, Lívio e Sérvulo avaliaram que o senhor Georg Schmidt trazia um conjunto mais complexo de informações e orientava os arquitetos com relação ao projeto arquitetônico do museu. Ao observarmos os desenhos de cada uma das diferentes plantas do museu atualmente, percebemos aproximações e distâncias dessa proposta enviada em relatório ao Reitor. A edificação do museu passou por muitas reformas até essa última, que encerrou no ano de 1999. Um museu em contínua (re)construção.

Em carta de 13 de outubro de 1961, Lívio aborda o tema da arquitetura do museu, pois havia recebido as plantas do MAUC, elaboradas pelo arquiteto Fábio. As ressalvas foram bastante enfáticas, afirmando que, embora o projeto fosse bom, havia falhas que precisavam ser consideradas, como, por exemplo, ausência de biblioteca, de sala de projeção de *slidese* filmes, de depósitos para guardar as peças que nem sempre estariam em exposição, entre outras. Também argumentou que, com este projeto, ficava receoso de o museu transformar-se em uma casa fechada, inacessível para o público do Ceará. Considerando que este era o primeiro museu de arte da cidade, as pessoas não tinham o hábito de visitar museus. A partir de todos estes quesitos, Lívio propõe adiar a construção do prédio do museu, concluindo que a dificuldade para elaborar o projeto arquitetônico vinha do desconhecimento do programa do mesmo, que ainda estava em fase embrionária. Propôs que, somente após uma vivência prolongada, seria possível construí-lo, pois não

faria sentido construir o Museu de Arte naquele momento para depois adaptá-lo a este programa. Sugere que a instituição siga funcionando na área ocupada na época, no Colégio Santa Cecília, e que o projeto arquitetônico fosse levado às últimas consequências.

Georg Schmidt (1896-1965, Basiléia), historiador da arte e diretor do Museu de Arte da Suíça, de 1939 a 1961, antes de ter essa função foi bibliotecário, na mesma instituição, entre 1927 e 1938. Nesta época, organizou uma exposição com obras de artistas da Bauhaus, quando também escrevia para o jornal de Bastler, como crítico de arte. Foi na sua gestão que o museu conseguiu a propriedade de Erneste Ludwig Kirchner. Durante o seu percurso, ampliou o setor de arte contemporânea, ganhando uma projeção internacional. Em sua trajetória como diretor de museu, foi sensível ao tema das chamadas “*artes degeneradas*”.

Inventar um museu não era o mesmo que imitar, às cegas, o interesse em aprender com os outros. O *museu moderno* aparece nas entrelinhas, nas avaliações das visitas aos museus, na maneira como os relatores demonstram entusiasmo, descrevendo quando o contato gerou desdobramentos. Ao ler, a contrapelo, as narrativas expostas nas cartas, notamos que o museu imaginado somente seria possível a partir do que hoje chamamos de comunicação compartilhada, das redes de sociabilidades, em que a riqueza deste chamado *museu moderno* estava na circulação de saberes, artes e patrimônios, em situação liminar das fronteiras. Entretanto, esse mundo dos museus não era possível, fora da *zona de contato*.

3 0 retorno a Fortaleza: um projeto de estudos inacabado

A estada de Lívio em Paris não pôde ultrapassar o tempo previsto. A universidade enviava-lhe uma bolsa, porém, naquela época os envios de financiamentos não eram automáticos, muitas

vezes era o próprio Reitor quem ia ao banco para repassar uma pequena ajuda de custo. O tempo também não poderia ser ampliado, pois já estava por completar um ano de afastamento da sua função. Foram averiguadas as possibilidades de conseguir uma bolsa da Capes ou da Unesco, para sua manutenção em Paris, mas, mesmo assim, não foi possível.

Na época, houve um receio manifesto da parte de Lívio, na carta enviada à família, em 26 de agosto de 1961. Suas palavras apresentam sua preocupação com relação aos acontecimentos futuros decorrentes da renúncia de Jânio Quadros, dizendo ter escutado na rádio, por aqueles dias, a respeito deste fato. No relatório da viagem aos museus, Lívio e Sérvulo também manifestaram inquietação para com os acontecimentos no Brasil e com os seus desdobramentos políticos, que poderiam afetar seus planos de viagem, cursos e exposições. Em outubro deste mesmo ano, Lívio escreveu para a família contando, com animação, sobre o início do seu curso na Escola do Louvre, mas o entusiasmo continha suas doses de receio, pois não sabia se o novo presidente autorizaria a continuidade das suas atividades por mais seis meses, permitindo a ele completar o primeiro ciclo de estudos da Escola do Louvre.

No dia 29 de dezembro, Lívio recebeu um telegrama do Reitor com a notícia sobre o seu retorno. Ele deveria voltar ao Brasil até, no máximo, dia 8 de janeiro, prazo que encerrava seu período de licença. A justificativa do Reitor era que ele havia sido autorizado a viajar como bolsista do Instituto Hispânico de Cultura, o apoio da Universidade seria algo modesto, pelo Fundo Especial para Cursos e, nos últimos meses posteriores a sua chegada em Paris, apenas a Universidade o estava financiando e os procedimentos de transferência de dinheiro eram todos realizados pelo próprio Reitor. Mesmo com o reconhecimento do trabalho desenvolvido a serviço da Universidade em sua estada na França, não foi possível continuar com os estudos na Escola do Louvre. Na carta, o

Reitor o aconselhou dizendo que ele ainda era moço e que certamente teria outras oportunidades. Depois desta carta, Lívio ainda tentou negociar, mas não pôde ficar para realizar as atividades que planejava.

Antes de voltar, Lívio ainda pretendia estagiar na UNESCO, no Centro de Documentação, durante 10 dias. Depois, estava com duas atividades práticas de montagens de exposições marcadas, uma com George-Henri Rivière, na época diretor do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares da França e outra no Kunstmuseum, na Basileia. A estada de um ano na Europa existiu como experiência de aprendizado não formal, pois não retornou com diploma da Escola do Louvre, por exemplo. Foi uma formação em Museologia construída de maneira nômade, dialogando com os trabalhadores que atuavam nas instituições e observando cada departamento ao realizar suas visitas técnicas.

Observamos que, durante aquele ano, Lívio citou George-Henri Rivière mais de uma vez em suas cartas, mas não podemos precisar, ao certo, qual teria sido a dimensão desse contato, quais as influências e as apropriações da parte do nosso aprendiz em relação aos ensinamentos desse professor, que é referência para a história da Museologia?

Estamos cartografando a viagem de Lívio e Sérvulo pela Europa, principalmente o projeto de estudos de Lívio Xavier Júnior, o seu interesse pela Museologia. O roteiro traçado, os espaços visitados e as pessoas citadas trazem para a nossa narrativa trajetórias de alguns atores, que foram construindo suas contribuições neste mundo dos museus. Alguns com mais destaque, outros com menos, mas fomos procurando apresentar cada um dos interlocutores durante o exercício desta escrita. A nossa preocupação foi descrever, através da apresentação das pessoas que trabalhavam nos museus à época, os diferentes projetos pensados para os museus e como cada um destes personagens foi engendrando seus engajamentos, produzindo suas escolhas. São resumos biográficos que situam as relações de influências e redes de sociabilidade com os quais nossos

excursionistas compartilharam ideias a respeito da criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará.

Propusemos experimentar novamente, na narrativa, este percurso, nos dispondo a aprender no presente com esses atores que, em meados do século XX, estavam sugerindo, orientando, propondo estágios e articulando um *ateliê* ambulante de educação não formal. Construindo uma compreensão, por meio dos relatos deixados por estes dois personagens que circularam por alguns poucos museus europeus, da dimensão formativa das visitas técnicas no processo de preparação destes profissionais dos museus. Circular por cidades de países diferentes ampliava o campo de possibilidades e trazia diversidades metodológicas e teóricas para as instituições e para os diferentes processos museológicos.

George-Henri Rivière, em 1961, era presidente do ICOM e diretor do Museu de Artes e Tradições Populares. Segundo Nina Gorgous (1999), Rivière ficou conhecido como o *Mágico das Vitrines*, pelo trabalho dedicado aos museus, mas principalmente pelo método aplicado nas exposições e pela sua concepção de museu-laboratório. A autora ainda afirma que a sua participação na revista *Documents*, ao lado de George Bataille (1897-1962) – que trabalhou durante muito tempo como arquivista do *Cabinet d'Estampes* da Biblioteca Nacional da França – foi fundamental para o aproximar da etnografia. George-Henri Rivière foi um importante articulador, negociando com as diferentes forças combatíveis dentro do ICOM, sabendo manter relações políticas com os atores dos países do Leste Europeu e com a Alemanha.

De acordo com Lorente (2012: 43-44), Rivière sempre foi respeitado na cena museológica, mesmo após ter deixado a presidência do ICOM. Seu prestígio também foi fruto do seu interesse pelo desenvolvimento do conceito de museu, trabalhando durante muito tempo na elaboração de definições. Destacamos suas batalhas pela educação nos museus e pela formação dos profissionais de museus:

Otro assunto del que sempre se preocupó fue la education em el museo, y la formation de los profissionais de museos; él mesmo impartió muchos seminarios em diferentes países y promovió em 1953 un comité internacional del ICOM encargado del personal, que a partir de 1967 se refundaría como International Committee for the Training of Personnel (ICTOP). Al poco, esté comité empezó a publicar la revista Training of Museum Personnel, mientras que el comité sobre educação en los museos publicaba desde 1969 su próprio boletin anual. Otra de sus primeras actividades fue editar en 1970 un libro titulado La formation du personnel des musées, en el cual se incluía el artículo de Anita Sabourin Repertoire des cours de muséologie dans le monde, mediante el cual el ICOM dio a conecer un repertorio de 76 programas de estudios sobre museos em todo el mundo. (Lorente, 2012: 44).

Lívio não continuou sua viagem, assim como não fez seu estágio com George-Henri Rivière, que mostrou na sua carreira o quanto era preocupado com a formação dos profissionais de museu. Nosso aprendiz teve a oportunidade de intercambiar com um ator interessado em melhorar os museus a partir do treinamento de pessoal de museus. Talvez, outros personagens, como Lívio, também buscaram Rivière para construir oportunidades de aprendizado na França, em busca de métodos para a construção de museus e, por este motivo, tenha sido tão caro a ele construir caminhos para o tema da formação profissional dentro do ICOM. Lívio voltou ao Brasil trazendo na bagagem muita vontade; chegou para ser diretor do MAUC e, além disso, havia trabalhado como formador de coleções, tendo saído durante alguns anos em busca de obras de arte para montar o MAUC.

A sua trajetória como diretor do MAUC encerrou em 1963, quando pediu para sair da instituição e foi morar em Recife, no estado de Pernambuco, provavelmente durante o ano de 1964.

^[1] Lívio Xavier Júnior sempre manteve uma correspondência intensa com seus pais. No tempo de estudos no Rio de Janeiro, escreveu manifestando interesse em estudar na Europa. Ainda era estudante de Direito quando começou a prestar candidatura para bolsas de estudos no estrangeiro.

^[2] Arquivo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará. Carta de Lívio Xavier Júnior para o reitor Martins Filho, escrita em Madrid no dia 25 de janeiro de 1961.

^[3] O ano letivo no Brasil começa entre os meses de janeiro a março e finaliza entre novembro e dezembro.

^[4] O professor Adolfo Cuadrado Muñiz era responsável pela acolhida dos estudantes bolsistas que chegavam no Colégio Mayor, orientava os estudantes indicando os cursos, os professores e contribuía para inserção do estudante em uma rede de sociabilidade profissional internacional

^[5] Estamos nos referindo à transferência de saberes a partir da noção de transferência cultural, do francês: *transfer culturel*. Segundo Michel Espagne (2013), essa noção foi sendo elaborada no contexto dos estudos franco-alemães, a partir de estudos sobre a Alemanha do século XIX e suas ligações com a França. Para o autor, investigar estas transferências culturais vai além do estudo da circulação de bens culturais, dos usos da noção de influências no jogo do local/global na cultura. De acordo com Espagne, para investigar as experiências de transferência cultural é preciso compreendê-las como metamorfoses, hibridações, relativizando a noção de centro e periferia. Neste capítulo, explicamos os caminhos da circulação dos saberes, não avançamos para a leitura dos processos de transferência cultural, na intenção de chegar aos resultados, identificando as reinterpretações geradas a partir desse conhecimento compartilhado entre os atores brasileiros e europeus, descritos nesta narrativa. Portanto, aqui ficamos na

compreensão da circulação dos saberes.

[6] O termo *Conservador de Museus* não é utilizado no Brasil, este profissional é nomeado de Museólogo

[7] A inserção de cursos técnicos nas universidades para profissionais de museus ou a presença de pesquisadores e teóricos, principalmente nos cursos de história da arte, caracterizam-se como processos formativos que acontecem, muitos deles, desde o século XIX. Estamos nos referindo neste momento a uma formação profissional de nível superior em museologia, o que compreendem os cursos de graduação e pós-graduação para museólogos.

[8] Optaremos pela grafia em português: Instituto de Cultura Hispânica.

[9] A viagem de Lívio Xavier Júnior para Madrid fortaleceu as relações com o professor Cuadrado, que veio à Fortaleza para instalar o Instituto de Cultura Hispânica na Universidade Federal do Ceará. Nesta carta do dia 11 de junho de 1961, Lívio descreve o interesse do professor em visitar Fortaleza. Hoje, a Universidade Federal do Ceará mantém o que chamamos de Casa de Cultura, onde é possível aprender diferentes idiomas: espanhol, francês, inglês, português, italiano, russo e esperanto. Os dois últimos foram desativados.

[10] Arquivo do MAUC. Carta Lívio Xavier Júnior para o reitor Antônio Martins Filho escrita em Madrid no dia 5 de junho de 1961.

[11] Arquivo do MAUC. Carta Lívio Xavier Júnior para o reitor Antônio Martins Filho escrita em Madrid no dia 5 de junho de 1961.

[12] Arquivo do MAUC. Carta de 25 de janeiro de 1961, p. 2.

[13] Disponível em :
<<http://www.museedelimage.fr/joomla/index.php/fr/le-musee-de-l>

-image/un-lieu-des-idees/le -musee-de-l-image>. Acesso em : maio de 2014.

[14] Depoimento a respeito da sua trajetória, transcrito do catálogo da Pinacoteca de São Paulo organizado por Aracy Amaral (2011), dedicado ao artista Sérvulo Esmeraldo.

[15]Arquivo Institucional do MAUC, carta de Sérvulo Esmeraldo ao Reitor Martins Filho. Paris,7 de setembro de 1961.

[16] Idem.

[17] Ibidem.

Una extraordinaria selección fotográfica, didácticamente presentada

La exposición *Fotografía en la colección Circa XX: Tradición y Renovación* vuelve a ofrecernos en el IAACC Pablo Serrano una nueva selección –y ya van tres– de las **1.204 piezas** de la colección adquirida por el Gobierno de Aragón a Pilar Citoler. A finales de 2014 y comienzos del 2015 se dedicaron dos plantas del museo a presentar un variado repertorio de obras de las últimas cinco décadas firmadas por reputados artistas españoles o extranjeros (aunque no siempre se trataba de obras maestras). La segunda muestra, en 2005, ya se limitó a la tercera planta del museo y abarcaba un periodo cronológico y artístico más restringido: la pintura de los años ochenta. Ahora, de nuevo en la tercera planta, le toca el turno a la fotografía, precisamente uno de los puntos fuertes de la colección “Circa XX”, y las obras son apabullantes, verdaderas

“piezas de museo” tanto por su importancia y a veces gran tamaño como por su diversidad, con multiplicidad de autores, de diferentes países y plurales estéticas. Quizá por ello, se ha optado esta vez por un reparto temático, presentándolas agrupadas según géneros iconográficos a los cuales se adaptan más o menos las fotos escogidas: no demasiado en el caso de los “Bodegones”, que es lo primero que vemos frente a la entrada, pero estupendamente en los “Retratos” y más o menos en las “Vistas” y “Paisaje” (dos categorías emparentadas, con las que se ha distinguido el mundo urbano y el natural). Quedan fuera de esos espacios el vídeo de Charles Sandison, cuya presencia aquí no se explica, y también otras impresionantes fotografías, que se han sacado fuera de la sala expositiva pero figuran insertas en la clasificación correspondiente dentro del elenco recogido por el folleto de mano (aunque ninguna de ellas ha sido destacada en él con una ilustración). No conozco qué obras importantes habrán quedado en las reservas, sólo puedo decir que las seleccionadas para la muestra son todas merecedoras de ese honor, aunque no comparto el gran protagonismo dado en los materiales divulgativos a alguna comentada en detalle y reproducida a gran tamaño (mientras que han quedado sin esa distinción dos de mis favoritas: las de Alicia Martín o Pierre Gonnord). Por cierto, una gran novedad de esta exposición es precisamente esa vocación didáctica, tanto en el montaje como en los materiales de difusión, pues además de los rótulos ya mencionados, cuya argumentación se redacta oportunamente en paneles de sala, muchas obras llevan no sólo una cartela identificativa sino didascalías explicativas. Era una de las sugerencias que yo hacía en la reseña de la anterior exposición, publicada en el nº 30 de esta revista; pero no voy a jactarme de ser una opinión con influencia, pues sé que ese loable planteamiento educativo ha sido simplemente un empeño propio del comisario Fernando Sarría, conservador responsable en el IAAC de esta colección. Bien estuvo invitar a prestigiosas expertas externas como María de Corral o Lola Durán para comisariar las primeras selecciones con que se la

dio a conocer al público; pero es bueno normalizar la situación y dejar ya las cosas en manos del funcionario que está ahora al frente, pues sabe hacer muy bien su trabajo de mediación. Estoy seguro de que seguirá mostrando idéntica profesionalidad en presentaciones expositivas futuras, aunque tampoco sería necesario seguir mostrando aisladamente piezas de la colección Citoler, pues lo más justo, ahora que son parte de una colección pública, sería presentarlas en diálogo con otras colecciones del museo. Ojalá esta tercera planta quedase dedicada a mostrar selecciones rotativas de los fondos propios, que se ofrecerían a los visitantes como el corazón de la institución, junto con la exposición permanente de obras de Pablo Serrano y Juana Francés en el piso inferior, complementadas por las exposiciones o actividades temporales en el resto del edificio. Pero ya he dicho que yo no soy ninguna voz influyente y mucho me temo que esta propuesta no llegue a hacerse realidad.

El retablo gótico de Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián de Pompeín (Huesca):

En los fondos del Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, se conservan cuatro tablas procedentes del retablo titular de la iglesia de Santa Ana de Pompeín (Huesca), dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián, realizado por el pintor aragonés Bernardo de Arás entre 1461 y 1463. En dos de estas tablas, correspondientes a la escena de la Coronación de la Virgen y a

la doble escena de Decapitación de San Juan Bautista y el Banquete de Herodes y Herodías, se representan elementos musicales. Lo mismo ocurre en la tabla titular del retablo, dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, que conocemos por una fotografía en blanco y negro del Archivo Mas de Barcelona realizada en 1917, pues se desconoce su paradero.

El ennegrecimiento de la superficie y las profundas grietas que presentan las tablas conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, no permiten un estudio compositivo completo ni la descripción de algunos instrumentos musicales representados. Tampoco la fotografía conservada facilita el estudio de las tablas superiores. No obstante, esto no ha impedido la identificación y descripción las escenas con iconografía musical representadas.

Sobre el retablo de Pompién

En el término municipal de Lascasas, muy cercano a Huesca, se conserva una iglesia románica de pequeñas dimensiones dedicada a Santa Ana, de principios del siglo XIII, perteneciente a una finca particular denominada “castillo de Pompién”. En uno de los muros exteriores se conserva un sillar con una inscripción funeraria donde se lee la fecha “1218” (Arco y Garay, 1915: 393).

Según consta en la documentación conservada, el 17 de abril de 1315, Lope Díaz de Pueyo, canónigo de Tarazona, vendía en Huesca el lugar de Pompién a Gilbert Redón (Arco y Garay, 1942: 166). Esta fecha coincide con la datación de la iglesia y de las pinturas murales de estilo franco-gótico que en ella se encontraban, que representaban escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Las pinturas estuvieron cubiertas por una capa de cal hasta que don Ramón Gudiol Ricart las trasladó a lienzo en 1939, a instancias de don Antonio Almagro, director del Museo de Barcelona (Naval Mas, 1999: 111). En la actualidad se

encuentran conservadas en varias colecciones particulares repartidas por la geografía española.

El 26 de enero de 1461, el pintor aragonés Bernardo de Aras recibía el encargo de realizar un retablo dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián para la iglesia de San Juan Bautista de Pompién (Arco y Garay, 1947: 219). La iglesia aparecía citada bajo esta advocación en el contrato del retablo, pero ya en el siglo XVII estaba dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles, titularidad compartida con la tabla central del retablo (Martens, 2008: 7). Desde el siglo XIX se encuentra bajo la advocación de Santa Ana (Madoz, ed. 1985: 295).

El comitente del retablo fue don Gilbert Redón, señor de Pompién y descendiente del homónimo que adquirió la propiedad. En el documento notarial se recogen algunas indicaciones sobre el programa iconográfico que debía figurar en el retablo, y sobre el uso de algunos materiales para su realización. El 27 de febrero de 1463, Bernardo de Aras, autor del retablo, declaraba haber recibido la totalidad de las cantidades debidas (AHPHU, prot. 2546, Bonifante, T, fols. 1-25). La capitulación se acompañaba de la traza o boceto del retablo, conservada en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHU, 011837/000009). Tal y como se especificaba en el contrato, el retablo constaba arquitectónicamente de un banco de seis casas y tabernáculo en el centro, un cuerpo de tres calles de dos pisos cada una, más polseras o guardapolvo.



Cuerpo del retablo de Pompién (Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona. Mas C-19381)

En el banco se representaban, de izquierda a derecha del espectador, las figuras de San Pedro, San Lorenzo, San Vicente, Santa Quiteria, Santa Águeda y Santa Catalina. El tabernáculo estaba ocupado por la imagen de Cristo, Varón de Dolores, flanqueado por la Virgen María y San Juan, representación muy habitual en los retablos góticos aragoneses. La tabla central, de mayor tamaño, estaba ocupada por la Virgen María, titular del retablo, que se representaba entronizada con el Niño en su regazo, rodeados de ángeles cantores. Sobre esta, figuraba la representación de la

Coronación de la Virgen por su hijo Jesucristo en presencia de ángeles músicos. En la calle lateral izquierda, según el espectador, se representaba a San Juan Bautista como precursor, con el cordero cruciforme sobre el libro apoyado en su mano izquierda. Sobre éste, las escenas de la Decapitación del santo y el Banquete de Herodes y Herodías, en una sola tabla. En la calle lateral derecha, se representaba a San Sebastián junto a sus atributos, el arco y la flecha, y en la escena superior, su martirio.

A lo largo de los siglos, el retablo fue objeto de varias modificaciones y restauraciones. (Martens, 2008: 7). El banco del retablo fue desmontado con ocasión de la Exposición Universal de Zaragoza de 1908, en la que se expusieron algunas de sus tablas (Moneva y Puyol, 1911: 223). Tras su finalización, estas no regresaron a su emplazamiento original, sino que fueron depositadas en el desaparecido palacio de Goicoechea de Zaragoza, que se erigía en la plaza del Pilar de la capital aragonesa, propiedad de las tres hermanas Alcívar-Jaúregui Latorre, dos de las cuales eran entonces propietarias del castillo de Pompién. En la actualidad, las tablas se encuentran conservadas por sus descendientes. Peor suerte corrió el resto del retablo, que fue desmantelado durante la Guerra Civil española. Tras ser resguardado en un cuartel, cuatro de sus tablas correspondientes al cuerpo del retablo, en las que se representan las escenas de la Coronación de la Virgen, Decapitación de San Juan Bautista y Banquete de Herodes y Herodías, San Sebastián, y su Martirio, fueron entregadas en el año 1954 por un militar de alta graduación, llamado Luciano de Loño y Pitaal Museo de Arte de Cataluña, actual Museo Nacional de Arte de Cataluña, en cuyos fondos se custodian desde entonces en un lamentable estado de conservación, inventariadas con los números: 122.461, 122.462, 122.463, y 122.464. Nada se sabe de la tabla central, que representaba a la Virgen con el Niño, ni de la tabla de San Juan Bautista, que pudieron ser destruidas durante el expolio o vendidas poco después, y que conocemos por una fotografía en

blanco y negro realizada en 1917, conservada en el Archivo Mas de Barcelona (nº de cliché: C-19318). También se desconoce el paradero del sagrario.

El historiador del arte norteamericano Chandler R. Post denominó al autor del retablo de Pompién como Maestro de Pompién (Post, ed. de 1970: 380-387). Actualmente identificado con el pintor Bernardo de Aras, gracias a la documentación conservada (Balaguer Sánchez, 1951: 168-169; Lacarra Ducay, 1993, 181-182), se localiza al autor del retablo de Pompién trabajando en las ciudades de Zaragoza y Huesca entre 1433 y 1472, en contacto con la burguesía y el alto clero de ambas ciudades (Lacarra Ducay, 1983: 573). A Bernardo de Arás se le han atribuido varias obras (Macías Prieto, 2014: 565-575), entre ellas dos tablas conservadas en el Museo de Huesca, una dedicada a San Vicente mártir y otra a la representación del Calvario, que formaron parte del retablo mayor de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Esperanza, San Lorenzo y San Vicente de Huesca. El estilo de este pintor muestra su conocimiento de las tendencias naturalistas de origen flamenco de la pintura aragonesa de mediados del siglo XV (Lacarra Ducay, 2015: 54).

Escenas con iconografía musical en el retablo de Pompién

En el retablo de Pompién se representaba iconografía musical en tres de sus tablas. A continuación, se identifican y describen estas escenas, atendiendo a los temas iconográficos representados.

– “Decapitación de San Juan Bautista, y Banquete de Herodes y Herodías”, conservada en el depósito del Museo Nacional de arte de Cataluña, (nº de inventario 122.463, medidas 103 x 78,2 cm):

La historia de San Juan Bautista se narra en el Nuevo Testamento, y fue posteriormente enriquecida por los

evangelios apócrifos. Uno de los episodios más significativos de su historia es el que relata cómo San Juan Bautista reprocha a Herodes, rey de Galilea, su unión ilícita con Herodías, hermana de su esposa. Salomé, hija de Herodías, convence a su padrastro, seduciéndole con su danza, de que le entregara la cabeza de Juan, que había sido encarcelado por atreverse a condenar la actitud del rey. Su cabeza fue entregada a Salomé quien, a su vez, la ofreció a su madre, verdadera causante de la muerte del santo (Mateo 14, 3-12; Marcos 6, 17-19).

Comenzó a representarse en el siglo XI en la miniatura y escultura francesa, y pronto llegó a la Península Ibérica. Las primeras representaciones pictóricas del tema las encontramos en tierras aragonesas desde principios del siglo XIV, para convertirse en un tema popular en la segunda mitad del siglo XV. En su iconografía, se representa habitualmente la escena del banquete de Herodes y Herodías amenizado por unos juglares o ministriles, en el que Salomé danza; y la escena en la que Salomé entrega a su madre la cabeza del Bautista en una bandeja durante el banquete. Respecto a los instrumentos musicales representados, en la escena de la Danza de Salomé suelen ser instrumentos de cuerda, como ocurre en la escena del retablo de San Juan Bautista procedente de la iglesia de Santa María de Tobed (Zaragoza), hoy en el Museo Nacional del Prado, del taller barcelonés de los hermanos Serra en el tercer cuarto del siglo XIV; mientras que cuando Salomé entrega la cabeza de Juan en una bandeja durante el banquete de Herodes y Herodías, suelen representarse instrumentos de viento, habitualmente chirimías agrupadas en tríos o coblas con el fin de anunciar esta "entrega", tal y como se muestra en el retablo de San Juan Bautista de la iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Ródenas (Teruel), atribuido al taller de Gonzalo Peris Sarriá (1421-1451); y en los retablos de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Erla (Zaragoza), y de la iglesia parroquial de San Valero de Zaragoza, ambos atribuidos al taller de Tomás Giner, hacia

1465-1480, este último realizado junto a su colaborador Arnal de Castelnou.



Detalle de un bufón danzando. Escena del Banquete de Herodes y Herodías del retablo de Pompién (Depósito del MNAC, Barcelona).



Detalle de dos ministriles con chirimías. Delante de ellos, las figuras de Herodes y Herodías. Escena del Banquete de Herodes y Herodías del retablo de Pompién (Depósito del MNAC, Barcelona).

En la tabla superior de la calle lateral izquierda, según el espectador, se representaba la doble escena de la Decapitación de San Juan Bautista, y la entrega por Salomé de la cabeza de San Juan Bautista a su madre Herodías.

En el lado izquierdo de la escena, un soldado envaina su espada junto al cuerpo decapitado de San Juan mientras Salomé se dirige hacia la mesa del banquete con la cabeza del santo en una bandeja. Herodes y Herodías, con sendas coronas sobre sus cabezas, son los únicos comensales. Junto a ellos, figuran

dos ministriles haciendo sonar dos instrumentos de viento que el estado de conservación de la pintura no permite identificar, aunque suponemos que son dos chirimías, pues es el instrumento que más abunda en la representación del tema. En primer término, destaca la llamativa presencia de un bufón vestido con vivos colores y con un gorro de cascabeles en la cabeza, en actitud de danzar al son de la música.

– “Nuestra Señora de los Ángeles con ángeles músicos”, sin localizar (la conocemos por una fotografía en blanco y negro de 1917, conservada en el Archivo Mas de Barcelona, nº de cliché: C-19318).

En la pintura gótica aragonesa sobre tabla, la imagen en que la Virgen María sirve a su hijo de trono mientras los ángeles les rinden un homenaje musical, es una representación que probablemente se difundió a partir del siglo XIV en Europa occidental. Tiene su origen en los artistas trecentistas toscanos, florentinos y sieneses que la popularizaron a través de pinturas sobre tabla que fueron exportadas a la Corona de Aragón y a otros territorios mediterráneos durante el gótico final, convirtiéndose en el tipo iconográfico más representado.

El tipo iconográfico de la Virgen con el Niño encontró su mejor modelo en la pintura gótica aragonesa en la representaciones de María, como reina de los cielos con ángeles músicos, del pintor aragonés Blasco de Grañén (documentado entre 1422 y 1459), que figuraban como titulares en los retablos de Albalate, Lanaja, Tosos, Ontiñena, y Tarazona. De la segunda mitad del siglo XV, destacan las imágenes de la Virgen entronizada con el Niño y ángeles músicos, que pintó Juan de la Abadía entre 1485 y 1495, aproximadamente, para presidir el retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Sorripas (Huesca), hoy conservada en el Museo Diocesano de Jaca (Huesca).



Tabla titular del retablo de Pompién
(Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.
Mas C-19381)

La fotografía conservada de la tabla titular del retablo de Pompién muestra a la Virgen María entronizada con el niño sobre su pierna derecha, que se gira hacia el libro abierto que su madre sostiene en su regazo para jugar con sus páginas. A ambos lados del trono, de estilo gótico y con dosel, sendas parejas de ángeles cantan mientras sostienen rollos de pergamino con música. La Virgen viste un manto ribeteado en oro sobre una túnica, y tanto su ropa como la del Niño Jesús están repintadas, ocultando así el dibujo original que parece que estuvo ornamentado con dibujos de brocado, tal y como se aprecia en los restos de pintura que se conservan a la altura de la rodilla izquierda. Esta modificación pudo hacerse en el periodo barroco, a tenor de las formas de los pliegues del manto.

Se considera que Bernardo de Arás pudo inspirarse para su realización en la Virgen con el niño del pintor flamenco Roger Van der Weyden (1399 ó 1400-1464), realizada entre 1435 y 1438, conservada en el Museo Nacional del Prado (nº de catálogo: 2.722.; medidas: 100 x 52 cm.), también conocida como “Madonna en rojo” o “Madonna Durán”. Existen de esta pintura numerosas copias flamencas y españolas, que demuestran que el cuadro se hallaba en la Península desde el siglo XV. El hecho de que la Virgen con el niño de Pompién se inspirara en la obra de Van der Weyden pudiera haber sido voluntad de Gilbert Redón, mecenas del retablo, quien pudo sentirse atraído por el prestigio de la obra y de la familia Mendoza, que poseía varias copias de esta pintura (Martens, 2008: 11 y 15). Además, el rey aragonés Alfonso V el Magnánimo (1416-1458) poseyó obras de Van der Weyden en Nápoles, la corte de Europa meridional más culta y refinada (Lacarra Ducay, 2015: 54).

También se ha relacionado estilísticamente el modelo flamenco de Virgen con el Niño utilizado por Bernardo de Arás con una tabla conservada en el Museo Nacional de Estocolmo (Macías Prieto, 2014: 204).

– “Coronación de la Virgen”, conservada en los fondos del Museo Nacional de arte de Cataluña (nº de inventario 122.461, medidas de la tabla 147 x 112,5 cm):

La Coronación de la Virgen María cierra el ciclo de la Glorificación de la madre de Cristo, que viene precedido por su Asunción a los cielos. El origen del tema iconográfico es un relato apócrifo atribuido a Méliton, obispo de Sardes (siglo II d. C.), *De transitu Virginis Mariae*, popularizado en el siglo VI por Gregorio de Tours, y posteriormente recogido por el abad cisterciense San Bernardo de Claraval (1190-1153).

El tema iconográfico de la Coronación de la Virgen María, de gran arraigo en el arte medieval de Europa occidental, tuvo sus primeros ejemplos a partir de mediados del siglo XII en las artes figurativas, y alcanzó su popularidad a mediados del siglo XIII en Francia durante el reinado de San Luis (1226-1270). Fue entonces surgió la versión definitiva del tema en la que Cristo coloca la corona en la cabeza de la Virgen, situada a su derecha, suplantando paulatinamente las versiones precedentes (Lacarra Ducay, 2014: 303-356) e introduciendo las figuras de ángeles músicos.

En la pintura gótica aragonesa sobre tabla de la primera mitad del siglo XV, en pleno estilo gótico internacional, destaca la tabla de la Coronación de la Virgen del retablo de la iglesia parroquial de Retascón (Zaragoza), realizado entre 1418 y 1425 por el conocido como Maestro de Retascón, en la que figuran seis ángeles cantores sosteniendo rollos de música escrita. Años más tarde, Blasco de Grañén reproducía el tipo iconográfico de la Coronación con ángeles músicos en los retablos de Lanaja, Tosos y Ontiñena, añadiendo a la composición un gran número de ángeles músicos y cantores con variedad de instrumentos musicales.

Muestra de este tema iconográfico pertenecientes al estilo gótico internacional avanzado son, la tabla titular del retablo de la Coronación de la Virgen en la que figuran tres

ángeles músicos, procedente de la sacristía de la capilla de los Dolores en la catedral de Huesca, realizado por Pedro de Zuera entre 1430 y 1469; y la tabla titular del retablo de la Virgen con el Niño, Santa Catalina y Santa Bárbara de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Velilla del Jiloca (Zaragoza), realizado por el conocido como Maestro de Velilla hacia 1430-1460. De estilo gótico naturalista es el retablo de la Epifanía, procedente de la iglesia de Santa María la Mayor de Calatayud (Zaragoza).

En las representaciones de la Coronación de la Virgen, junto con las de la Virgen con el Niño, encontramos las más bellas y significativas pinturas góticas aragonesas con iconografía musical.



Detalle de ángel haciendo sonar un órgano positivo.

Escena de la Coronación de la Virgen del retablo de Pompién (Depósito del MNAC, Barcelona)

En la tabla de la Coronación de la Virgen del retablo de Pompién, que ocupaba el ático en el cuerpo del retablo, se representa a la Virgen María, vestida con un manto de brocado, que recibe arrodillada la corona de manos de su Hijo, flanqueados por dos grupos de tres ángeles músicos cada uno. En el lado izquierdo de la escena, según el observador, un ángel hace sonar un órgano positivo presionando las teclas

mientras otro acciona sus fuelles. A su lado se representa otro ángel cuyo instrumento musical no se puede identificar por el deterioro de la pintura. En el lado derecho, dos ángeles hacen sonar sendos instrumentos de viento, posiblemente dos chirimías. Tras ellos, figura un tercer ángel del que no se identifica ningún instrumento musical.

Conclusiones

En el retablo dedicado a Nuestra Señora de los Ángeles, San Juan Bautista y San Sebastián de Pompeín (Huesca), se representaban escenas con iconografía musical en tres de sus tablas. Estas corresponden a tres temas iconográfico-musicales muy populares en la pintura gótica aragonesa.

Es habitual en los retablos góticos aragoneses dedicados a la Virgen, como ocurre en el de Pompeín, que el compartimento central esté dedicado a la representación de la Virgen con el niño, que en ocasiones figuran acompañados por ángeles músicos y cantores dedicándoles una ofrenda musical. Y sobre este, se suele representar la escena de la Coronación de la Virgen, en la que también encontramos con frecuencia ángeles músicos y cantores rodeando a los protagonistas.

Respecto a la representación del episodio de la vida de San Juan Bautista dedicado a su decapitación y entrega de su cabeza, es habitual su presencia en los retablos dedicados a la vida del santo, también en los de triple advocación como en el caso del retablo de Pompeín, como lo es el hecho de que se representen grupos de ministriles haciendo sonar instrumentos de viento.

La recuperación y restauración de las tablas conservadas en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, permitiría un estudio iconográfico y organológico más minucioso de las escenas de la Decapitación de San Juan Bautista y Banquete de Herodes y Herodías, y de la Coronación

de la Virgen del retablo de Pompeín. Estas, junto a la desaparecida tabla titular del retablo que representan a la Virgen entronizada con el niño y ángeles cantores, son una excelente muestra de los modelos iconográfico-musicales que se representan en la pintura del siglo XV en el reino de Aragón.

La conservación-restauración de arte contemporáneo realizado con morteros de cemento y hormigón

1.- Introducción

El empleo de morteros inorgánicos de cemento y hormigón como materiales artísticos se difunde especialmente hacia los años cincuenta, tras la previa influencia de su empleo en la construcción por parte de arquitectos como Le Corbusier, Niemeyer, Tange y otros, que abren el camino hacia una nueva estética. Difusores de ésta serían también los constructivistas rusos, el grupo Stijl en Holanda y la Bauhaus en Alemania.

En general, puede decirse que el empleo de estos materiales en escultura oferta múltiples posibilidades plásticas al artista. El escultor puede definir la textura de la superficie mediante la elección de la del encofrado [figs. 1 y 2] y puede seleccionar los áridos y diseñar el color de la obra mediante la coloración de la masa o la elección de los áridos y del cemento. Además, en el caso del hormigón, puede lavarse la superficie antes de que fragüe y dejar al descubierto la textura pétrea de la grava.



Este tipo de obras aparece frecuentemente en espacios públicos. En las primeras décadas del siglo XX se desarrolla la idea de extraer el arte de los museos y situarlos en la calle. Con ello, el escultor comienza a proyectar sus obras de modo que participen del exterior. De este modo, muchas obras se convierten en esculturas-construcciones, para las que el empleo de estos materiales aporta soluciones hasta cierto punto más sencillas que las que proporciona el empleo de otros más costosos.

El hormigón se adapta especialmente bien a obras de carácter geométrico. Se ha empleado en obras de grandes dimensiones, donde la rugosidad del material no interfiere con la definición de la escultura que, generalmente, se visualiza a cierta distancia. La realización de estas obras suele exigir la participación de equipos pluridisciplinarios. Así, el *Elogio del Horizonte*, de Eduardo Chillida, constituye un magnífico ejemplo del empleo de este material en escultura abstracta. La obra pesa aproximadamente 500 toneladas y su ejecución requirió la participación del ingeniero José Antonio Fernández Ordóñez, que se ocupó del diseño del material a utilizar, incluyendo la armadura de acero sustentante de la obra. La mezcla de hormigón fue elegida entre más de veinte diseñadas por él

(<http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/3265/5103721>)

.pdf%20(consult%20?sequence=21). La construcción de la obra fue realizada por la empresa Entrecanales.

Uno de los más conocidos ejemplos de la utilización de hormigón en escultura de carácter figurativo es la figura de Cristo Redentor, realizada en hormigón armado recubierta de placas de saponita y situada a 709 m sobre el nivel del mar, en Río de Janeiro, en la cima del cerro del Corcovado. Entre las personas que colaboraron para la realización pueden citarse el ingeniero Heitor da Silva Costa (autor del proyecto), el artista plástico Carlos Oswald (autor del diseño final del monumento) y el escultor francés Paul Landowski, ejecutor de la cabeza y las manos de la escultura.

La realización de esta escultura revistió cierta complejidad, ya que pesa más de 1000 toneladas. Fue fundamental en esta labor la actuación del ingeniero, ya que la figura, con sus brazos abiertos, ha de resistir cargas y tensiones derivadas de su propio peso, así como del azote frecuente del viento.

En obras de menor tamaño, el artista puede explotar las cualidades táctiles del hormigón transfiriéndole también las del material del encofrado. Así, en Al otro lado del muro (1972, Museo de Arte Público de Madrid), de José María Subirach, el autor combina en una misma obra hormigón y piedra calcárea y contrapone la rugosidad del primero a la suavidad de las esferas de caliza.

Son muchos los artistas que eligen morteros de cemento como material escultórico. En numerosas ocasiones se mezcla el material con polvo de mármol y es empleado no sólo como mediante trabajo directo sino también en vaciados. Ricardo Tanga es un artista que utiliza cemento blanco con marmolina en la realización de sus esculturas y emplea ambos sistemas de trabajo en sus obras (<http://rt-esculturas.blogspot.com.es/>).

A pesar de la estabilidad de los materiales empleados, las esculturas realizadas con ellos pueden presentar ciertas patologías que serán estudiadas con posterioridad. En la actualidad, están desarrollándose metodologías de actuación que parten de los tratamientos que la industria aplica de manera general sobre edificaciones.

2. Tipos de morteros

Los morteros son materiales empleados tradicionalmente en construcción. Se han utilizado con el fin de unir elementos constructivos, como material de recubrimiento de éstos y para conformar piedra artificial (Mas i Barberà, 2006).

El mortero se compone de una mezcla de conglomerante, agua y arena (inerte). Los conglomerantes son las sustancias que ligan el resto de los materiales que participan en la formulación del material. Suelen emplearse como tales cemento, cales y yesos. En general, cuanto más conglomerante se emplee, mayor será la retracción del material. El agua actúa como plastificante y da lugar al fraguado del conglomerante. El inerte (arena, polvo de ladrillo) es un elemento que reduce costes, a la vez que permite una menor contracción del material al fraguar. El mortero más utilizado es el de cemento, en el que se emplean este material, arena y agua. Tradicionalmente los morteros se designan de acuerdo al conglomerante utilizado:

- Morteros de cal. Se emplea cal apagada (hidróxido cálcico, $\text{Ca}(\text{OH})_2$). Pueden diferenciarse los morteros de cal aérea, donde ésta fragua al aire, y los de cal hidráulica que no necesita contacto con el aire para endurecer, con lo que puede fraguar bajo el agua.
- Morteros de cemento: Puede emplearse cemento gris o blanco.
- Morteros bastardos, también denominados mixtos. Participan varios tipos de conglomerantes (yeso y cal, cemento y cal).
- En la actualidad, también se comercializan morteros especiales, que presentan propiedades específicas acordes con las aplicaciones a las que se destinan. En ciertos tipos de morteros especiales, el conglomerante puede estar constituido por cemento mezclado con resinas sintéticas (p. ej. epoxídicas). Igualmente, se encuentran en el mercado morteros en cuya formulación participan fibras sintéticas.

3. Materiales constitutivos de los morteros de cemento y del hormigón

Como ya se ha indicado, los morteros de cemento se preparan,

básicamente, en base al empleo de cemento, arena y agua. El hormigón podría definirse como un mortero de cemento en el que como carga se adiciona grava, además de arena (Nueva enciclopedia del encargado de obras, 2007).

3.1. Cemento. Tipos de cemento

Algunos de los cementos más empleados como materiales en escultura contemporánea durante los últimos años son el cemento Pórtland y los cementos blancos. A estos últimos suelen también añadirse pigmentos.

El cemento Pórtland fue diseñado por el albañil inglés John Aspdin, quien lo patentó en 1824. A partir de entonces, el material ha ido sufriendo múltiples modificaciones y, en la actualidad, existe una gran variedad de cementos artificiales. Hoy en día, se conoce con esta denominación únicamente el cemento común, designado como I y II de acuerdo a la normativa vigente.

Su proceso de fabricación consiste en triturar finamente rocas calcáreas y arcillas en proporciones adecuadas, de manera que el compuesto de la caliza (CaO) se vincule íntima y homogéneamente con los compuestos de la arcilla (SiO_2 , Al_2O_3 y Fe_2O_3). A continuación, el material se somete a calentamiento en hornos ($1450\text{-}1480^\circ\text{C}$). El producto resultante se denomina clínquer y está constituido básicamente por silicatos y aluminatos. Para finalizar, antes de la última trituración el material se muele con una pequeña proporción de yeso (alrededor del 3%), que actúa como retardante del fraguado. Además de estos productos, pueden incorporarse al material otras sustancias a fin de obtener cementos con otras características (caliza, cenizas, escorias, etc.).

Por tanto, cuando no se añade este yeso al cemento, el material fragua con gran rapidez (el tiempo puede reducirse a 5 minutos). Sin embargo cuando contiene yeso, suele iniciarse el fraguado a los 45 minutos de agregada el agua. Otros factores que influyen en la velocidad de hidratación son la finura de molienda, los aditivos, la cantidad de agua adicionada y la temperatura de los materiales en el momento en

que se efectúa la mezcla de los mismos. Al final, puede decirse que el material se compone, fundamentalmente, de silicatos, especialmente de calcio, que fraguan y endurecen al hidratarse en contacto con agua.

La hidratación del cemento requiere cantidades mínimas ésta (0.22~0.25 kg de agua por kilo de cemento), aunque en la práctica se añade una cantidad mayor para que pueda trabajarse el material. En general, puede emplearse una relación agua/cemento de 0,4. Así, 100g de cemento se mezclarían con 40g de agua. Los silicatos que constituyen el cemento Pórtland, entran en contacto con el agua y se transforman en silicatos de calcio hidratados. También se obtiene también portlandita (Ca(OH)_2), que reacciona con los sulfatos alcalinos presentes siempre en el cemento y da lugar a los hidróxidos correspondientes.

El fraguado y primer endurecimiento del material requiere un intervalo de temperaturas de entre 2º C y 40 ºC. Tras el fraguado, el hormigón se retrae (0,35mm/m3). El curado del cemento requiere un tiempo de 7 días al menos. Por ejemplo, en el Elogio del Horizonte se eliminó el encofrado de madera tras una semana de reposo ([http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/3265/5103721.pdf%20\(consult%20?sequence=21\)](http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/3265/5103721.pdf%20(consult%20?sequence=21))).

Existen diversos tipos de cementos. Algunos de ellos son los siguientes:

- El cemento blanco se emplea abundantemente en escultura, muchas veces en obras de pequeño tamaño, en ocasiones mezclado con polvo de mármol. Este material se obtiene empleando materias primas casi exentas de compuestos de hierro y manganeso, que son los que proporcionan el color gris al cemento Pórtland. Este tipo de cementos necesitan mayor proporción de agua que los Portland.
- Cementos expansivos. Ciertos cementos pueden tener formulaciones tales que evitan la retracción del material. Para ello, se incorpora cierta cantidad controlada de compuestos expansivos, principalmente Sulfoaluminato de Calcio ($4\text{CaO} \cdot 3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot \text{SO}_3$) y/u Óxido de Calcio (CaO).

En la formulación del hormigón puede incluirse cierta cantidad de fibras con el fin de evitar esta retracción. Las más utilizadas están constituidas por polipropileno, nylon, poliéster y polietileno.

- Cemento aluminoso. Este tipo de cemento se fabrica a partir de la mezcla de caliza y bauxita. El material presenta una resistencia inicial muy superior a la del cemento Pórtland y fragua más rápidamente. Además, con él podía elaborarse hormigón a muy bajas temperaturas. Por ello, entre 1950 y 1970, fue muy frecuente su empleo en la construcción. Sin embargo, se ha constatado la pérdida de resistencia del material años después, así como la corrosión de las armaduras, especialmente cuando la obra se ve afectada por humedad ambiental, con lo que está prohibido su uso en elementos estructurales (aluminosis).

- Cemento puzolánico. Este material contiene una mezcla de clínker Pórtland, puzolana y una pequeña proporción de yeso. La puzolana es un producto de origen volcánico constituido por materiales silíceos o alumino-silíceos.

3.1.1. Aditivos de los cementos

Estas sustancias se añaden generalmente para reducir el coste de construcción del material, así como para modificar sus prestaciones. Algunos de los aditivos más empleados son los siguientes:

- Pigmentos: Los más utilizados suelen ser las tierras, que proporcionan una amplia gama de amarillos y pardos, así como óxido de cromo (verde), óxido ferroso (negro), sulfuro de cadmio (amarillo), y dióxido de titanio (blanco).

- Aireantes: Estos materiales producen pequeñas burbujas de aire de modo que proveen al material (usualmente hormigón) de espacio para que el agua presente en él, debido a la existencia de humedad ambiental, pueda expandirse al congelarse. De este modo se previene la disgregación del cemento u hormigón, por aumento del volumen del agua en su interior, derivado de su congelación. Los aireantes, sin embargo, reducen la resistencia del material. Algunos de los

más empleados son tensoactivos.

- Plastificantes o reductores de agua: Aumentan la trabajabilidad del mortero sin necesidad de aumentar la cantidad de agua, con lo que producen hormigones de alta resistencia. Pueden actuar por procesos de tipo físico químico (p. ej. lignosulfato de calcio) o de tipo físico, facilitando el deslizamiento de las partículas de árido (tierra de diatomeas, bentonita, etc.).
- Aditivos hidrófugos: Estos productos proporcionan impermeabilidad a la masa, reduciendo así la capacidad de absorción de humedad de capilaridad.
- Las fibras sintéticas reducen la fisuración por retracción.

3.2. Agua

Como se ha indicado, una mayor presencia de agua en mezcla con cemento da lugar también a una mayor porosidad del material. De modo que se garantice una mayor perdurabilidad del hormigón armado, el agua a emplear ha tener un pH igual o mayor que 5 y presentar una concentración baja de ciertos compuestos: Pequeños contenidos de iones sulfato ($\leq 1\text{g/l}$) y de iones cloro ($\leq 6\text{g/l}$). No debe contener hidratos de carbono.

3.3. Áridos

Los áridos son materiales granulares de carácter inerte. Su empleo da lugar a la reducción de costes en el proceso y pueden aportar sus valores plásticos (cromatismo, textura). Asimismo, su empleo disminuye, en general, las retracciones en el hormigón.

La elección de la granulometría de los áridos debe tender a rellenar los huecos existentes de modo que se consiga la máxima compacidad pero disminuyendo la cantidad de cemento y, por tanto, agua, necesarios para recubrir los granos. Ya se ha explicado que el empleo de una gran cantidad de agua en la mezcla da lugar también a una mayor porosidad del material.

Pueden emplearse como áridos gravas ($> 4\text{ mm}$), arenas (gruesa $< 4\text{ mm}$, fina $< 2\text{ mm}$) y polvo ($< 0,08\text{ mm}$). Los áridos pueden tener origen natural o artificial. Los de origen natural

pueden ser calizos, silíceos y graníticos. Los de origen artificial pueden ser escorias, cenizas, arcillas expandidas, etc. Los áridos no deben ser porosos, ya que aumentaría la sensibilidad del hormigón al agua.

De acuerdo a su forma, pueden clasificarse los áridos en rodados, que presentan una gran dureza y dan lugar al empleo de una menor cantidad de agua y en áridos obtenidos por machaqueo, que proporcionan un hormigón con mayor resistencia a la tracción.

3. 3.1. Relación árido – cemento

En general, la normativa vigente establece que la cantidad máxima de cemento por m³ de hormigón ha de ser de 400kg (Polanco y Setién, 2013). Pueden producirse variaciones que dependerán, en muchos casos, de la agresividad del entorno.

Como se ha indicado, los áridos utilizados para configurar el hormigón han de presentar diversos tamaños a fin de logran una granulometría que garantice la compacidad del material (escasos huecos). Para reducir la cantidad de cemento de modo que ésta sea suficiente, debe reducirse la superficie de los granos de los áridos. Debido a que, para un volumen general dado, la superficie disminuye con el aumento del volumen de cada grano, debería recurrirse a emplear el mayor tamaño posible de árido. Existe una normativa relacionada con los tamaños de los áridos, que tiene en cuenta los huecos entre las armaduras y las dimensiones del molde a rellenar.

Por tanto, cuanto mayor es el tamaño del árido, menor cantidad de cemento y, por tanto, de agua necesita. Sin embargo, estas dimensiones vienen limitadas por la separación entre las varillas de acero constituyentes del mallazo o armadura, ya que el hormigón debe rellenar los huecos existentes entre estos elementos. Los áridos finos, también necesarios, proporcionan una mezcla más trabajable, pero necesitan una mayor cantidad de cemento y agua (por tanto dan lugar a una mezcla más porosa). En general, puede decirse que ha de lograrse la fórmula más conveniente tendiendo hacia la compacidad y teniendo en cuenta los diversos factores.

En la puesta en obra del hormigón se emplean encofrados, que pueden ser metálicos, de madera, etc. El hormigón se introduce en ellos por capas (tongadas) horizontales de reducido espesor. Las capas se unen entre sí mediante el medio de compactación elegido.

Para eliminar pequeñas bolsas de aire o agua en el hormigón, que podrían dar lugar a la aparición de coqueras, pueden emplearse diversos sistemas de compactación: Barra metálica (introducida en la masa del hormigón en repetidas ocasiones), por apisonado o por vibrado. En este último caso, pueden emplearse agujas vibradoras, vibradores eléctricos externos adosados al encofrado, etc. (Nueva enciclopedia del encargado de obras, 2007).

El hormigón requiere un curado lento. Por ello, habitualmente se le protege del sol mediante tejadillos, riegos de la superficie, etc. El encofrado ha de retirarse después de 5-7 días, cuando el hormigón ya ha alcanzado cierta resistencia.

Una gran cantidad de obras de Chillida fueron realizadas en colaboración con José Antonio Fernández Ordóñez, como se ha indicado (ej. Lugar de Encuentros III, La Casa de Goethe, Elogio del Agua, Elogio del Horizonte, Monumento a la Tolerancia, etc.). A modo de ejemplo sobre los materiales que integran las mezclas, se aportan los empleados en la escultura Homenaje a Jorge Guillén I, realizada en 1980 (ubicada próxima a la entrada del Museo Chillida Leku de Hernani). En este caso se empleó cemento fundido, grava y arena roja, viruta de fundición y agua. La viruta de fundición se empleó en grandes porcentajes y la intención de este elemento era conseguir un hormigón con acabado oxidado. Por otra parte, parece ser que el hormigón utilizado es de aluminato cálcico, que se eligió por el color pardo que adquiere, aunque pierde resistencia con el tiempo, como se indicará posteriormente. En la formulación del hormigón, la relación agua/cemento es muy elevada con la intención seguramente de incrementar la porosidad del material de modo que permitiera la oxidación buscada en las virutas. En general, la elección y dosificación de los componentes del hormigón se justifica desde el punto de vista artístico,

aunque puede comprometer la durabilidad de la obra.

3.4. Armaduras

El hormigón es un material muy resistente a las tensiones de compresión. Sin embargo, frente a la tracción se presenta como un material frágil. Resulta, por tanto, muy frecuente el empleo de refuerzos metálicos con el fin de incrementar la resistencia del material a este tipo de tensiones.

Cuando no lleva un refuerzo de acero el hormigón recibe la denominación de hormigón simple y, cuando lo tiene, hormigón armado.

Como se ha indicado en la introducción, las obras de grandes dimensiones requieren la participación de ingenieros, especialmente de profesionales especializados en ingeniería estructural, de modo que aporten soluciones a realizaciones especialmente complejas por su tamaño o complejidad estructural. El diseño de la estructura de acero en este tipo de obras es clave, a fin de que garantice el mantenimiento de la obra.

El acero empleado con el hormigón puede emplearse en forma de malla, denominándose entonces mallazo la estructura realizada, o de varilla, designándose entonces como armadura. Generalmente, las varillas empleadas son corrugadas, ya que el carácter rugoso del material facilita la adherencia entre el hierro y el hormigón. Este tipo de acero está provisto de una gran ductilidad, con lo que puede decirse que no sufre daños al doblarlo o cortarlo y se suelda con facilidad. Las barras de acero corrugado están normalizadas. En nuestro país las regulan las normas (UNE 36068:1994- UNE 36065:2000 –UNE36811:1996). Estos elementos son producidos en una gama de diámetros que van de 6 a 40mm, identificándose, además, por la sección en cm^2 , así como por su peso en kg/m .

Las mallas electrosoldadas se componen de alambres o barras lisas o corrugadas, de acero negro o inoxidable. Estas barras se cruzan entre sí perpendicularmente y los puntos de contacto están soldados con soldadura.

4. Causas y tipos de deterioro de cementos y hormigones

Algunos de los deterioros y sus causas más habituales son los siguientes:

4.1. Deterioro por empleo de cementos de escasa durabilidad. En este caso, puede ponerse como ejemplo el cemento aluminoso. Estos materiales presentan gran rapidez de fraguado y alta resistencia, aunque limitada en el tiempo (recuérdese la escultura Homenaje a Jorge Guillén I, de Chillida, ya mencionada).

4.2. Defectos técnicos de la puesta en obra del material. Pueden citarse algunos de los más importantes: Excesiva porosidad del material debido al exceso de áridos que crean huecos (coqueras) o producida por exceso de agua en el amasado, y el exceso de cemento que da lugar a la aparición de fisuras de retracción. Estos defectos propician la corrosión de las armaduras.

Cuando se utiliza agua en exceso, su evaporación da lugar a la presencia de vacíos capilares, que aumentan la porosidad del hormigón y reducen su resistencia a la compresión. Como se ha indicado, en la formulación del hormigón interviene el empleo de cemento, además del inerte y agua. La resistencia química del hormigón está relacionada con su porosidad. Cuando es más compacto, absorbe pocos gases y líquidos agresivos procedentes de la contaminación atmosférica, por lo que también es más estable. Si además presenta armaduras metálicas, es fundamental llevar a cabo una adecuada formulación del hormigón de modo que se reduzca su porosidad y prevenir la corrosión de su armadura.

La existencia de agua suplementaria produce también un aumento del coeficiente de retracción del material, pudiendo producirse grietas en el mismo, con lo que aumenta, por tanto, también, su permeabilidad a los agentes atmosféricos. La retracción es la deformación del hormigón que se manifiesta mediante la disminución del volumen del material durante su proceso de fraguado. Se produce simplemente por la pérdida de

agua. En general, la tendencia a la fisuración del hormigón puede reducirse mediante el empleo de una menor cantidad de agua en la mezcla. Por tanto, la proporción de cemento en la mezcla no puede ser muy elevada. En general, cuando se incrementa la cantidad de cemento en la mezcla, con el fin de elevar también la resistencia del hormigón, se produce, en contrapartida, una mayor retracción del material.

Además de la proporción de agua y de cemento, otros factores influyen sobre la retracción del material y, por tanto, sobre la aparición de fisuras, como el tipo de cemento, contenido en áridos, si es hormigón armado o no y la temperatura ambiental (Cedeño, Cuéllar, e Izurieta, 2009).

El factor más importante para evitar retracciones es el contenido del árido, ya que puede reducir las deformaciones. En general puede indicarse que, a mayor contenido de éste, menor cantidad de pasta (cemento-agua) y, por tanto, menor retracción.

Sobre la retracción del hormigón influye también el factor ambiental. Las fisuras de retracción plástica son características del hormigón fresco y son producidas por la rápida evaporación de la humedad en la superficie del material, debido a la existencia de una elevada temperatura ambiental o a la acción del viento. La retracción se dará con mayor facilidad en piezas pequeñas, ya que la deshidratación se produce de manera más rápida en ellas. Este tipo de fisuras suelen ser superficiales. Las fisuras de retracción de secado, que se producen a partir de las dos o tres semanas del vertido del hormigón, tampoco suelen ser profundas, aunque se dan excepciones. Este tipo de deterioro, como se ha indicado, se ve favorecido por un excesivo contenido en agua del hormigón.

La presencia de armaduras en el hormigón produce también una menor retracción del material, ya que la armadura contribuye a soportar las tensiones derivadas de esa retracción. Algunos hormigones especiales han sido formulados de tal manera que compensan la retracción.

Existen, por tanto, numerosos tipos de fisuras en el hormigón y algunas derivan también de las tensiones de compresión y

tracción. Las fisuras del hormigón no son siempre peligrosas. Únicamente se consideran como tales las especialmente profundas o cuando el hormigón se encuentra en determinados ambientes.

4.3. Deterioros producidos por la acción de agentes químicos. Ya se ha comentado el efecto de la carbonatación por la acción del dióxido de carbono, derivado de la contaminación ambiental, en la corrosión de las armaduras.

Pueden producirse ataques de sustancias ácidas naturales o de origen artificial, como el ácido sulfúrico, clorhídrico y nítrico. Se producen reacciones químicas que dan lugar a la disolución del cemento y a la eliminación de áridos finos, quedando expuestas las armaduras a la acción de los agentes agresivos.

La degradación por sulfatos se da también por sustancias naturales o artificiales. En la naturaleza pueden encontrarse diversos tipos de sulfatos (de sodio, magnesio, potasio o calcio) pero también derivan de la actividad industrial. Al penetrar en el hormigón forman compuestos de gran volumen que fisuran el hormigón. Esta fisuración favorece también la acción de otros agentes agresivos.

Como se verá en párrafos subsiguientes, la actividad de los cloruros (abundantes en ambientes marinos) puede dar lugar a la corrosión de las armaduras metálicas. Éstos penetran en el hormigón, a través de fisuras o debido a su porosidad, disueltos en agua. La corrosión en las armaduras produce un aumento de volumen de las mismas que da lugar a la fisuración del hormigón. La corrosión de las armaduras se manifiesta, entre otros signos, por la aparición de manchas parduzcas.

La humedad de capilaridad puede dar lugar al transporte de algunos de estos compuestos. Se produce el tránsito de sales solubles que se encuentran en el propio hormigón o en suelos en contacto con las estructuras y cristalizan en superficie. El agua se evapora y aparece la eflorescencia en la superficie de la pieza.

4.4. Degradación del hormigón por causas de tipo físico. Puede incluirse la abrasión por erosión de sólidos disueltos en agua de lluvia, o la acción de los ciclos de hielo-deshielo, golpes, vibraciones por tráfico de vehículos, etc. Origina desgaste superficial del cemento y los áridos finos.

4.5. Degradación del hormigón por causas térmicas. El hecho de que la armadura y el hormigón experimenten conductividad térmica distinta da lugar a diferencias de expansiones en ambos materiales, lo que origina fisuraciones (Cañabate, 2005).

4.6. Degradación del hormigón debido a la corrosión de las armaduras. Efectivamente, la corrosión puede dar lugar a pérdidas volumétricas en el hormigón. A su vez, una mala formulación del hormigón y otros factores pueden desencadenar corrosión en la armadura. En general y, a priori, puede decirse que las armaduras se encuentran protegidas dentro del hormigón. Cuando la estructura de acero, la formulación del hormigón y las condiciones medioambientales son idóneas, la corrosión no debería actuar sobre el material o, al menos, debería hacerlo muy lentamente. En el proceso de puesta en obra de la mezcla y durante la hidratación del cemento, se libera hidróxido cálcico (portlandita), sódico y potásico, que otorgan carácter básico al hormigón, situando su pH entre 12,6 y 14 (Garces, Climent y Zornoza, 2008). Con estos valores de pH, el acero de las armaduras se encuentra pasivado, es decir, recubierto con una capa de óxidos, continua y compacta, que lo mantiene protegido de la corrosión (Construmática, 2016).

Sin embargo, la corrosión de las armaduras metálicas es uno de los tipos de deterioro más frecuentes en el hormigón y puede ocasionar graves daños a la obra. Esta patología se manifiesta mediante el desprendimiento del hormigón de una forma puntual o longitudinal y la aparición de manchas parduzcas en la zona afectada [figs. 3 y 4].



Son fundamentales dos tipos de procesos en el deterioro de las armaduras metálicas: la carbonatación de los compuestos hidratados del cemento y la acción de los iones cloruro. Estos factores de deterioro se ven potenciados por el fisuramiento o la porosidad del hormigón, que permite el paso de los agentes agresores del medio ambiente hasta las armaduras.

La carbonatación suele dar lugar a una corrosión de carácter más general. Se produce por un descenso de la alcalinidad del hormigón, debido a la acción de aguas de carácter ácido o, más habitualmente, a la reacción de algunos compuestos de carácter básico del hormigón con CO_2 ambiental, que en muchos casos debe su existencia a la contaminación atmosférica. Los compuestos de carácter básico, fundamentalmente hidróxido de calcio (Ca(OH)_2), de sodio Na(OH) y de potasio K(OH) , como se ha indicado, actúan como protectores del acero en condiciones estables, debido a su elevado pH. Sin embargo, cuando el CO_2 procedente de la contaminación penetra en el hormigón disuelto en agua, se produce una carbonatación de estos hidróxidos y el pH empieza a decrecer, dando como resultado un medio más ácido que produce un constante y progresivo efecto corrosivo en el

acero. Otros compuestos, como los aluminatos y silicatos de calcio, también se carbonatan. La carbonatación da lugar a una menor porosidad del mortero, con lo que supone una ventaja para éste cuando no existe una armadura interna.

Puede decirse que la temperatura y concentración de CO₂ atmosférico favorecen la carbonatación, mientras que la humedad intensa o ambientes muy secos producen el efecto contrario. Los mojados periódicos reducen la carbonatación, ya que saturan los poros del hormigón e impiden el paso del CO₂. Los valores de humedad relativa que fomentan la carbonatación se sitúan entre el 60 y 70%. La composición del hormigón influye también sobre la carbonatación. Este proceso aumenta con una menor dosificación del cemento, ya que se incrementa entonces la porosidad del material y el CO₂ penetra con mayor facilidad.

Además de este tipo de corrosión más generalizada, puede darse en el hormigón una corrosión de carácter local, debido a la acción de un agente agresivo. En estos casos se forma una pila en la que el ánodo es la zona donde se disuelve el acero, apareciendo picaduras. Sobre todo son los iones cloruro los que dan lugar a este tipo de corrosión (Bermúdez, 2007). En presencia de éstos, la velocidad de corrosión se incrementa notablemente. La aparición de los cloruros puede derivar de la propia formulación del hormigón durante su amasado o de la presencia de la pieza en un entorno marino. La contaminación por cloruros también puede deberse a la reacción de productos derivados de la combustión del PVC con el hormigón durante los incendios (Garcés, Climent y Zornoza, 2008). La penetración de los cloruros se da en mayor medida en presencia de humedad y con ciclos alternos de sequedad-humedad.

La corrosión del acero da lugar a los productos de oxidación del material que, en algunos casos, suponen un importante incremento de volumen. Esta alteración en el material da lugar a la aparición de fisuras y disgregaciones en el hormigón.

La corrosión de las armaduras de hormigón armado se produce casi exclusivamente en ambiente húmedo, ya que con ambiente seco es muy lenta (Joisel, 1981). Esta corrosión depende en

gran medida también del grosor del hormigón que las recubre. Cuanto mayor es este grosor, mejor protección tienen las armaduras. Las armaduras mal recubiertas son generalmente aquellas cercanas a la superficie, donde les afecta en mayor medida la humedad y la acción del dióxido de carbono (CO₂) y oxígeno. Algunas esculturas terminan acusando esta corrosión, que se traduce, en algunos casos, en el desprendimiento de placas de hormigón (por ejemplo aparecen en el Elogio del Horizonte de Eduardo Chillida).

En general, se tiende a aprovechar al máximo la sección del hormigón con la colocación de la armadura, de modo que todo el conjunto sea activo estructuralmente. Sin embargo, como se ha indicado anteriormente, la resistencia de la armadura a la corrosión disminuye con su proximidad al exterior. Por ello, existe una normativa relativa a esta distancia acorde con la función y situación del elemento de hormigón (García, Jiménez y Morán, 2000). Así, entre las recomendaciones del Comité Europeo del Hormigón anteriores a 1970 y que posiblemente se han empleado en obras anteriores a esta fecha se indicaba, por ejemplo, que para el hormigón armado no expuesto a acciones agresivas habría de tener un recubrimiento mínimo de 1cm. El valor máximo para el recubrimiento de armaduras se situaba en 4cm. Si se superaba esa distancia debía intercalarse una malla próxima al paramento de modo que se evitara el riesgo de fisuras.

En el caso de hormigones porosos y permeables es muy difícil evitar la corrosión de las armaduras, sobre todo si la obra está expuesta a la humedad. En estos casos pueden emplearse armaduras inoxidables.

Actualmente, existen dispositivos que actúan como detectores de las armaduras de acero dentro del hormigón mediante el empleo de campos magnéticos, de manera que pueden facilitar el control de estos elementos.

5. Proceso de conservación-restauración de las esculturas de cemento y hormigón

La primera fase de todo proceso de conservación-restauración

de cualquier pieza consiste en realizar una primera inspección de la misma, que aportará datos sobre sus aspectos plásticos y conceptuales, matéricos y sobre su estado de conservación.

Es de gran utilidad el empleo de diferentes métodos de análisis para obtener datos sobre la naturaleza de la sustancia que configura la escultura y los factores que han actuado sobre su estado de conservación. Algunos de los empleados con el fin de identificar la naturaleza constitutiva del cemento y los áridos, así como para obtener datos sobre la morfología de sus partículas son: Difracción de rayos X, análisis por dispersión de energía de rayos X, espectroscopia infrarroja, espectrometría de fluorescencia de rayos X, así como microscopía electrónica de barrido.

Resulta fundamental el estudio del estado de conservación de la estructura de la obra, de la armadura concretamente, con el fin de prevenir caídas y roturas de elementos.

También es importante conocer el grado de carbonatación de la obra. Normalmente se emplea para ello fenolftaleína en agua y alcohol. En este caso ha de tomarse una muestra. Si no se ha carbonatado, la muestra adquiere una tonalidad rosada. En cualquier caso, la realización de esta prueba requiere personal especializado.

Puede resultar muy recomendable localizar las armaduras mediante el empleo de un detector.

5.1. Actuaciones de carácter conservador-restaurador habituales

Las actuaciones pueden integrarse dentro de los siguientes apartados fundamentales:

- Restauración de fisuras.
- Reintegración volumétrica.
- Tratamiento de la corrosión de las armaduras.
- Hidrofugantes y consolidantes.
- Realcalinización.
- Eliminación de sales.
- Protección catódica

– Restauración de fisuras

-Fisuras superficiales

Algunos tipos de grietas no comprometen la estabilidad estructural y son de carácter superficial. En muchos casos su aparición se debe a los movimientos del material derivados de las fluctuaciones de humedad y temperatura. En otros, puede tratarse de grietas de retracción del material durante su fraguado. En todo caso, la existencia de fisuras puede contribuir al ataque químico de la escultura, especialmente importante cuando la obra se encuentra al aire libre, con lo que, a veces, se restauran. Esta actuación sólo será eficaz si se trata de fisuras muertas, es decir, fisuras que no se mueven. Si son vivas y no se elimina la causa que las produce su restauración no evitará que la fisura vuelva a abrirse.

En esta labor pueden emplearse cemento o resinas sintéticas. El cemento o los morteros de reparación en general podrán integrarse más en cuanto a brillo y color con el mortero original. Entre las resinas, es habitual el empleo de resinas epoxi, aunque en este caso es fundamental evitar el oscurecimiento del mortero original y los brillos que puede dejar la resina. En algunos casos es necesario abrir en V previamente la zona de entrada de la grieta para sanear la zona.

Si la grieta se haya situada en una pieza más o menos vertical o perpendicular al suelo, la primera inyección de material se realiza a partir de la parte más baja de la grieta, realizándose subsiguientes inyecciones de material hacia las partes altas, a la vez que se aprecia como el material va rellenando huecos. Las bocas de inyección y los bordes de la grieta podrán ir tapándose con masillas especiales, de modo que puedan retirarse una vez haya curado el material. En todo caso, es fundamental evitar que se engrase o manche el mortero original con los materiales empleados.

– Fisuras estructurales.

Este tipo de deterioro puede comprometer seriamente la estabilidad e integridad de la pieza. Su aparición puede deberse a un diseño estructural deficiente que no soporta las

cargas y tensiones que actúan o han actuado sobre la pieza. Igualmente, el daño estructural puede deberse a golpes e impactos que deforman la armadura de la pieza. En algunas ocasiones, cuando la deformación de la armadura es importante, será muy complicado volver a situar el elemento en su ubicación original, lo que puede aconsejar la sustitución total o parcial del elemento deformado (de acuerdo con el autor) y reparación de la armadura.

– Fisuras con formación de placas.

En estos casos, han de limpiarse y sanearse las superficies a adherir antes de aplicar el adhesivo sobre las mismas (limpieza con brocha o cepillo, utilización de aspirador o sopladora).

– Reintegraciones volumétricas

El sustrato sobre el que se aplique el nuevo mortero ha de estar limpio y debe haberse retirado de manera mecánica todo el material deteriorado, evitando en lo posible fisurar el material original que se encuentre en buenas condiciones. Se emplearán encofrados cuando sea necesario. También ha de limpiarse la armadura exhaustivamente. Este tipo de actuación es probablemente la más habitual y fue llevada a cabo, por ejemplo, en el Monumento a la Tolerancia de Chillida (<http://www.dedalocultura.com/tag/monumento/>). En ocasiones también se ha de retirar la armadura deteriorada y colocar una nueva, cuando la parte corroída excede en sección el 10%. La nueva armadura se ha de solapar de alguna manera con la antigua y ha de ser igual al que se reemplaza (se evita la corrosión galvánica) (Custance-Baker, 2014; Macdonald, 2003). En muchos casos, las reintegraciones volumétricas no son efectivas y se deterioran y separan del original en poco tiempo.

En la actualidad, suelen emplearse como sustancias reparadoras formulaciones comerciales epoxi, no aconsejables en grandes extensiones, cuya posible composición, con adición de cargas, puede consultarse a personal especializado. Este tipo de resinas presenta una importante resistencia a la tracción y a la compresión y una buena adherencia al hormigón y al acero.

Además, tienen una baja retracción, menor que la del hormigón. Pueden emplearse también inyectadas en grietas y fisuras y en la adherencia de acero a hormigón.

Además de estas formulaciones de resina, suelen utilizarse también los morteros a base de cemento u hormigón. El empleo de este material suele primar en la mayoría de las obras donde es fundamental conectar con el lenguaje plástico de la escultura. Deben realizarse pruebas con los materiales para igualar tonos y texturas y minimizar la retracción. A veces es necesario realizar varias mezclas con diverso color y el envejecimiento puede no resultar igual al del material original con el que se configuró la escultura. En el caso de la escultura contemporánea, si se conoce la formulación del hormigón debería repetirse a fin de que el nuevo volumen se integre con el mortero original y envejezcan de manera similar, en la medida de lo posible. Aun así, puede ser difícil reproducir el mismo color del mortero.

Entre los morteros preparados, suelen ser empleados, por ejemplo:

Morteros Parrot's Mix nº 4: Mezcla de ligantes hidráulicos y arena con diversos aditivos. Existe ya de color gris pero puede modificarse su color.

Sika Minipack Mortero de Reparación: Cemento, fibras sintéticas, áridos y aditivos. De color gris. Puede modificarse su color. Excelente trabajabilidad y buena adherencia. Se utiliza con el soporte húmedo. Primero se dispone el agua y después se añade el mortero. Vida de la mezcla: 1h. Se han utilizado estos materiales, reforzados con fibras sintéticas, por ejemplo, en la restauración de elementos escultóricos de fachadas (Šahmenkoa, Aispursb y Krasnikovsa, 2015).

-Corrosión de la armadura. Una vez eliminado el hormigón, la limpieza del refuerzo metálico se realiza con cepillos metálicos, lija, etc. y se aspira el polvo resultante. A veces, como se ha indicado, se reemplaza. Es aconsejable limpiar y acondicionar también el hormigón circundante a la armadura, retirando pequeños restos fisurados.

Generalmente se aplican tres tipos de productos a fin de proteger las armaduras:

- Protectores a base de resinas epoxi: Protegen totalmente la armadura al impermeabilizar completamente su contorno. Presentan una elevada adhesión al soporte. Conviene realizar la reconstrucción volumétrica cuando la resina no ha curado completamente, a fin de garantizar la adhesión del mortero.

- Dispersión de resinas con cemento: En este tipo de materiales el cemento se encuentra embebido en la resina acrílica o epoxídica generalmente. En este caso, el aporte alcalino de cemento quedará asegurado sobre la la armadura gracias a la adhesividad de la resina. La alcalinidad aportada genera la aparición de óxido pasivo alrededor de la armadura. Conviene reconstruir volumétricamente inmediatamente después, para garantizar la adherencia de morteros posteriores. Pueden aplicarse sobre soportes húmedos, ya que se trata de resinas en emulsión acuosa.

- Aplicación de resinas cargadas con partículas de cinc. Se obtiene así un recubrimiento anticorrosivo basado en la galvanización del acero.

Para evitar la corrosión, los inhibidores de la corrosión pueden aplicarse también sobre el mortero o en forma de partículas de en los orificios, de modo que pueden migrarán hacia el interior (Macdonald, 2003).

Si la protección de la armadura se realiza de manera parcial podría formarse una pila galvánica en ella.

En el deterioro del Monumento a la Tolerancia, de Chillida (Sevilla), la acción de la humedad junto a otros factores como las micciones fueron determinantes en la aparición de corrosión en la armadura, que a su vez derivó en pérdidas volumétricas En la restauración de la obra, en el año 2009, se optó por la retirada del hormigón hasta 2,5cm por debajo de la armadura y se cepilló ésta a fin de eliminar la corrosión. Se aplicó entonces resina para mejorar la adherencia del mortero de reparación con el que se reconstruyó la obra (<http://www.europapress.es/andalucia/sevilla-00357/noticia-ayuntamiento-restaura-crucero-santa-marta-monumento-tolerancia->

disenado-chillida-20090515162211.html).

-Conservación preventiva contra la humedad y consolidantes: En ocasiones se recurre al empleo de hidrofugantes, con el fin de reducir la acción de la humedad en la pieza. En estos casos debe tenerse en cuenta el posible cambio de color o brillo derivado del empleo del producto con lo que, antes de utilizarlo, deberían realizarse pruebas o incluso consultar al autor. Algunos autores desaconsejan su empleo debido a las causas mencionadas o a que incluso su empleo puede causar un mayor deterioro de las armaduras debido a que pueden actuar de manera no conveniente respecto a la humedad en la pieza. Algunos de los productos que se estudian en la actualidad son los silanos. Igualmente, se comercializan soluciones de silicato sódico para la impermeabilización de los hormigones. Ciertos autores recomiendan el empleo de recubrimientos acrílicos para evitar la carbonatación del hormigón reforzado (Serrano y Moreno, 2006).

Los consolidantes se han utilizado sobre todo para piedra, pero ciertos autores indican que podría resultar de interés experimentar en este campo con bioconsolidantes (biosilicatos o biocarbonato) (Custance-Baker, Macdonald, 2014). Algunos investigadores, por su parte, han estudiado el comportamiento como consolidante del tetraetil ortosilicato, también en mezcla con nanopartículas de hidróxido cálcico en los cementos Portland. Estos materiales aumentan la resistencia del mortero sin variar apenas brillo y color y reduciendo la porosidad y permeabilidad del material (Barberena-Fernández, 2012).

Tras la restauración de la obra *Untitled* (1971), de Donald Judd, situada en The Glass House, New Canaan (Connecticut), tras la aplicación de un consolidante, a fin de reforzar la cohesión del material, se aplicó un hidrorrepelente para evitar los efectos perniciosos de la lluvia sobre la obra.

-Realcalinización: Es un proceso electroquímico. Consiste en hacer pasar una corriente entre la armadura y un ánodo instalado con carácter temporal. Se producen iones hidróxilo en la armadura. Así, se realcaliniza el mortero y se pasiva de nuevo la armadura (Oyarzabal, 1997).

Suele emplearse en piezas que han sufrido carbonatación, a fin de proteger la armadura de la corrosión. Es un método que es considerado poco efectivo por algunos investigadores debido a que en aquellas zonas donde se consigue elevar el pH sólo puede mantenerse durante unos dos años. En cualquier caso, otros autores hablan de la validez de este tratamiento, por lo que de momento y, a la espera de futuras investigaciones, debería ser tenido en cuenta (Cailleux y otros, 2006, citado en Custance-Baker, 2014; Macdonald, 2003).

Eliminación de cloruros: También se realiza de manera electroquímica. En este caso también se emplea una corriente continua y un ánodo temporal. Mediante esta corriente los cloruros pueden ser eliminados, ya que los iones son repelidos de la armadura, que está cargada negativamente. Los iones llegan al ánodo y se eliminan en el electrolito con el cual está en contacto. (Macdonald, 2003, Sharp y otros, 2002).

Para finalizar, algunos autores incluyen entre las medidas que protegen las armaduras su protección catódica:

Esta actuación evita la corrosión de la armadura, aunque su empleo reviste algunos problemas, como el hecho de que en la conexión de los cables se pierde algo de mortero. Además, puede ser muy visible y requiere mantenimiento. Aun así, puede ser muy recomendable su empleo en obras situadas en zonas donde se prevé que la armadura puede ser atacada por cloruros (Custance-Baker, 2014; Macdonald, 2003).

6. Conclusiones

Como ha podido comprobarse, los tipos de deterioro que pueden surgir sobre escultura pública realizada con morteros de cemento y hormigón son múltiples y derivan, sobre todo, bien de la actuación de la climatología sobre la obra, bien de la formulación del propio hormigón o bien de las actuaciones vandálicas, aunque en ocasiones se combinan todos estos factores de degradación.

Solventar estos múltiples problemas que pueden surgir en el hormigón puede dar lugar a actuaciones de carácter especialmente intervencionista que supongan la retirada de

importantes cantidades de material original (hormigón, armadura), que habrá de ser sustituido. En estos casos, puede resultar ciertamente complejo que el color y aspecto general del mortero nuevo se asemeje al primigenio, especialmente si no se dispone de datos sobre su formulación.

Agradecimientos:

Proyecto financiado por la Comunidad de Madrid Proyecto Geomateriales-2 (S2013/MIT-2914)

Flora y fauna: María Buil, Ignacio Fortún, Lina Vila

De 15 de julio a 25 de septiembre hemos podido ver en el Palacio de la Aljafería la exposición *Flora y fauna*, en la que tres artistas han dado una visión muy distinta de la naturaleza y su relación con el hombre.

María Buil ha dejado su vida en París para venir a vivir donde están sus raíces, los Monegros. Define a los artistas como receptores de emociones. Utiliza el óleo en sus obras por su calidad de materia orgánica, materia viva. Presenta una colección de pequeños retratos, que contrastan con el gran tamaño con el que representa a la *mujer sabía*, al gran sapo o a la oveja que nos mira atentamente. Pone a un mismo nivel animales y humanos. Humaniza a los animales que trata.

Pinta lo que le rodea, lo que tiene cercano, lo que le provoca sentimientos, emoción y se ocupa de trasmitírnoslos a través de su expresionista obra.

La obra que presenta Ignacio Fortún, *Un viaje*, revela una visión casi hinduista del hombre frente a la naturaleza, el hombre y los animales se integran en ella, en una atmosfera tranquila, sagrada, de respeto mutuo. Hombre, animales y paisaje constituyen una unidad, forman parte del inconsciente colectivo. Es la vuelta al origen.

Encontramos obras en las que no hay presencias, en las que intuimos que hombre y vacas han estado allí, han dejando sus huellas en el camino, abren senderos. En otras, las vacas conducen al hombre, lo transportan y dirigen. En ocasiones es el hombre el que va a su encuentro, mientras el animal parece esperarle pacientemente. Hay agrestes paisajes dominados totalmente por la presencia de las vacas que contemplan plácidamente el horizonte desde la altura.

Un viaje, es la continuación del quehacer anterior de Fortún, *Los nadadores*, el hilo conductor es la presencia en la naturaleza de un animal que podríamos llamar sagrado, la vaca. En estos variados escenarios que no pertenecen a ningún lugar en concreto y podrían estar en cualquier paraje de nuestra geografía.

Emplea en su ejecución pigmentos, en una mínima cantidad, sobre planchas de zinc, trabajadas con sosa caustica más o menos diluida para que muerda el metal según la intención del artista. Es la primera vez que estas planchas que soportan su obra, han sido utilizadas con anterioridad para grabar sobre papel artesano, en una edición muy limitada de cinco o seis ejemplares, antes de pasar a constituir su obra pictórica.

Lina Vila, utiliza acuarela sobre papel para demostrarnos su dominio del dibujo. Es una pintora que en otras ocasiones ya se ha empleado en la naturaleza, sobre todo en su faceta animal, muchas veces obras monocromas sobre fondo blanco, toda clase de aves, alces, cabras..., en lo que parecen minuciosas láminas de un tratado de ciencias naturales. Ahora es una naturaleza salvaje, su protagonista es la calabaza, planta que

si dejamos se apodera de todo el huerto, va ocupando lugar, extendiendo sus hermosas y verdísimas hojas y llenando todo de alegres y anaranjadas calabazas.

Igual que en los cuentos, en que las plantas crecen hasta ocultar totalmente el castillo, en el que duerme su sueño la princesa, el verdor se apropia del soporte y en *horror vacui*, ocupa toda la superficie, en una feliz visión barroca de una rústica naturaleza. Aquí la única figura humana que se integra en esta maraña vegetal, es una mujer desnuda, posiblemente la propia autora, recostada contemplando una gran calabaza, que aprovecha para fecundarla. La naturaleza ha tomado a la artista en cuerpo y alma.

Entrevista a Francisco Fernández

Es la obra de Arte la que se instala en la esfera de la inmortalidad, logrando la adquisición de categorías transcendentales que posibilitan su eterna apropiación, su fruición infinita, independientemente de quien la haya creado; sin duda que el conocimiento de la trayectoria personal y profesional del artífice complementa e incluso determina su valoración. Atendiendo a esta razón se ofrece el retrato de Francisco Fernández, un maestro de la fotografía que no se autoproclama, que posee cualidades profundamente sentidas donde fluye la diversidad del conocimiento sin desfigurar su esencia y que guarda con lealtad en su memoria los momentos decisivos y determinantes convertidos en pruebas contundentes de una decisión interiorizada desde su niñez: ser fotógrafo. Nacido en Torreblascopedro (Jaén) en 1945, comienza a descubrir su inquietud por esta disciplina artística durante

el transcurso de su infancia y juventud en la ciudad de Granada; tras su paso por Londres llega a las Islas Bermudas, un nuevo espacio que continua configurando el camino para cumplir el anhelado sueño de aprender fotografía. A partir de aquí se suceden exposiciones, publicaciones, colaboraciones... que desembocan en 1975 en su aprendizaje fotográfico oficial: la New England School of Photography de Boston, una ciudad viva donde por fin puede aprender esta disciplina con unos maestros extraordinarios. Minor White y su excelente dominio de la técnica fotográfica; David Rabinowich con quien trabajará durante un año en su estudio dedicado a la fotografía publicitaria; Harry Callahan y su exquisito sentido de la línea y la forma; o Ansel Adams, donde se concentra la esencia del retrato ambiental.

Tras la finalización de los estudios, sus trabajos fotográficos se publican en *The Boston Globe*, colabora con la agencia de la ONU en Boston, con UNICEF, es contratado por la agencia United Press International para abordar la información gráfica de las guerras de Nicaragua y El Salvador, cubre la campaña política de Edward Kennedy como candidato a la presidencia de los EE.UU. por el partido Demócrata en 1980... hasta su vuelta a España en 1982. Con una obra que trasciende estilos y escuelas, va mostrando un increíble mundo creativo, pero el futuro le deparaba una dedicación paralela, se iba a abrir en Granada la Facultad de Bellas Artes y desde su natural ingenio busca y define un espacio para el Arte de la fotografía, contando hasta nuestros días con la colaboración de grandes profesionales.

Su labor docente se reconoce en la actividad creativa de su alumnado, en el análisis y el control de las competencias adquiridas, en el conocimiento de las categorías que definen los aspectos técnicos y los valores artísticos... cuando se escucha a Francisco Fernández hablar sobre fotografía, se respira inquietud, libertad, grandiosidad; vibra al revelarse los secretos de cómo debe ser concebida, disfrutada, y todo

ello presidido por la moderación, por la natural modestia de quien en 1997 es nombrado Doctor Honoris Causa por De Monfort University (Leicester, Reino Unido) atendiendo a su meritoria trayectoria profesional.

Pero el proyecto que desarrolla no queda limitado exclusivamente al aula, se trata de irradiar la luz del estudio al resto de los espacios culturales granadinos, rescatar marcos olvidados, idear en el curso académico 2000/2001 la creación de una Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada que hoy es una realidad con más de tres mil obras. Constantes exposiciones del alumnado, y algunas arrebatadas al profesor, comienzan a ser habituales en el planteamiento de acercar la Facultad de Bellas Artes a Granada y a otras ciudades de España. Imposible abarcar en estas líneas el despliegue organizado y los reconocimientos otorgados. Al Honoris Causa de 1997, le antecede en 1994 el premio El Tesorillo de Bellas Artes, le sucede en 2001 el título de Hijo Predilecto de su pueblo natal... y culmina, por ahora, en 2011 con la creación del Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández en Torreblascopedro.

La fotografía de Francisco Fernández habla por sí sola, honrada en instituciones españolas y extranjeras, divulgada en los catálogos de sus exposiciones, en las colaboraciones realizadas para las publicaciones de poetas, pintores, escultores, historiadores del Arte... casi todos ellos convertidos en grandes amigos, en eternos admiradores que son el reflejo de gran parte de su vida y que influyen decisivamente en él.

Sirva esta entrevista para aportar datos a un currículum que no suele estar en el catálogo de sus exposiciones, con toda seguridad debido a la moderación que envuelve a quien no necesita loarse.

¿Qué es la fotografía para Francisco Fernández?

Pura magia. Así la concibo desde mi niñez; con apenas cinco años asistí por primera vez a la proyección de una película en una sala de cine ifue todo un espectáculo! Intentaba buscar los fotogramas que estaban expuestos en la entrada, no comprendía cómo podían rescatarlos de las imágenes en movimiento... era fascinante. El mismo asombro que me producían las fotos de boda de mis padres y de mis abuelos colgadas en las paredes de la casa, o el señor que en una plaza de Granada lograba fotografiar a las personas introduciendo su mano bajo un trapo negro... no podía ser otra cosa sino magia. Y continúa siéndolo hoy día.

Ha sido un largo camino... cómo empezó todo esto, y sobre todo, cuál es el momento en el que decide consagrarse a esta disciplina artística que desde ese instante será su vida.

Con ocho años llego a Granada; recuerdo mis primeros paseos por la ciudad, los estudios fotográficos exhibían sus trabajos en los escaparates, las tiendas de ropa mostraban las prendas junto a imágenes de moda, en las puertas de los cines exponían mis admirados fotogramas... de nuevo el cine atraía mi atención hacia la fotografía. Pero empiezo a ser consciente de que me gusta el oficio, el mundo que hay detrás de la cámara, cuando acompaño a mi madre y a mi hermano para realizar las fotos de su Primera Comunión. Observaba toda aquella parafernalia, la preparación que requería retratar a mi hermano... me hechizaba, me deslumbraba. Desde estas evocaciones infantiles hasta la edad de poder formarme académicamente en esta disciplina, son muchas y diversas las andanzas; dificultades económicas, trabajos en España, Londres... hasta lograr estudiar en EE.UU. donde estaban las mejores escuelas, los admirados maestros.

¿Había una predisposición en sus intereses, o quizás fueron las circunstancias las que le llevaron a pensar fotográficamente? Entiendo que la fotografía es una actitud, digamos vocacional, una manera de vivir; Dorotea Lange decía que no es accidental que el fotógrafo se meta a fotógrafo, como no lo es que el domador de leones se meta a domador ¿es su caso?

Interés económico no; tras mi paso por Londres, el siguiente escenario fue Bermudas. El trabajo como director de hotel me permitía vivir bastante bien, al mismo tiempo que serviría para poder alcanzar el sueño de convertirme en fotógrafo. De hecho, mi primera exposición la realicé en el Ayuntamiento de Hamilton, estaba dedicada a la Isla y apadrinada por los Bacardí. Con posterioridad, el Banco de las Bermudas me encargó la elaboración de un libro donde se mostrasen fotográficamente las especies botánicas autóctonas. No solo se afianzó mi convicción de querer dedicarme a esta actividad, sino que comencé a ser consciente de que mi trabajo fotográfico gustaba a los demás.

De no haberse dedicado a la fotografía, qué actividad cree que serviría para desarrollar la búsqueda que realiza a nivel artístico.

La fotografía visualmente es impactante, encontré en ella la mejor forma de contar las historias. Tener en mis manos la posibilidad de capturar e inmortalizar un instante, parar el tiempo, mostrar lo que observo a través del visor de mi cámara... verdaderamente ha determinado mi vida, es mi forma de estar en el mundo.

De no haber sido fotógrafo me hubiese gustado ser pianista, la música ocupa en mis consideraciones y sentimientos uno de los lugares de máxima categoría artística. Pero fuese esta u otra la elección, lo cierto es que de no haberme dedicado a la fotografía sería con toda probabilidad una persona completamente diferente a la que soy hoy día.

Su trabajo supone una verdadera investigación en el campo del retrato, una temática que conoce perfectamente. ¿Qué podría apuntar sobre este género fotográfico?

El retrato fotográfico es resultado de un compendio de factores que hay que conjugar en la búsqueda no solo de la autenticidad del aspecto exterior del retratado, sino de los valores psicológicos, estéticos... todos ellos hay que desnudarlos ante la cámara y exponerlos de manera perpetua ante la mirada de los espectadores. Entran en juego la puesta en escena, la necesidad de actuación, la complicidad con el personaje a retratar, la fusión en su paisaje interior... no es únicamente plasmar la realidad sino sus diferentes aspectos, contemplar su complejidad, siendo peligrosamente sutiles los matices en donde radica la diferencia entre un buen retrato y una mera reproducción del modelo. La elección es el principio organizador para quien determina la imagen. En este mundo he basado gran parte de mi trabajo, he dedicado muchas horas de investigación buscando definir un estilo propio. Es todo en mi labor, no concibo la fotografía sin el retrato, no sería fotógrafo sin él.

Estoy seguro de que muchos fotógrafos le sirvieron de inspiración, pero todos tenemos a alguien que cambió y guió nuestra forma de ver la fotografía, quiénes son para usted esos referentes.

Son muchos los fotógrafos decisivos en mi trayectoria profesional; en mis inicios no puedo dejar de mencionar a Ansel Adams, a quien tuve la suerte de tener como maestro en la New England School of Photography de Boston. Un privilegio aprender con él que una fotografía no era un accidente sino un concepto, que la intuición es una capacidad que proviene de mucha práctica y que cada una de estas experiencias es una forma de exploración; él cambió mi manera de ver la fotografía. Tampoco puedo olvidar a Yousuf Karsh, le visité en su estudio de Canadá, le escuché defender que el corazón y la mente eran el verdadero objetivo de la cámara, que había que mirar y pensar antes de abrir el obturador. En aquella época aprendí de insignes fotógrafos, conocí a grandes maestros. Hoy día, en mis clases de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, introduzco al alumnado en el campo del retrato como lo hicieron conmigo en aquella magnífica escuela, observando la primigenia creatividad del retrato psicológico de Nadar... y a partir de él innumerables ejemplos, siendo imposible continuar haciendo justicia a mis referentes sin citar a August Sander, Arnold Newman, Richard Avedon, Robert Mapplethorpe...

Y en sus retratos ¿qué busca transmitir? Normalmente la fotografía nos muestra partes de realidad y de irrealidad ¿en qué medida podemos encontrar estos dos componentes en los retratos de Francisco Fernández?

Busco resaltar las virtudes que existen dentro del retratado, esas que se transmiten a través del alma y no solo por medio del aspecto exterior. Analizo su forma de mirar e intento llegar a conocer su interior, quiero que se muestre delante de la cámara tal como es. Fijar no una imagen, sino aquello que no se observa superficialmente, desvelar los misterios que definen su esencia, pero en su fórmula más sencilla y natural.

No busco discursos oscuros, me atrae lo más cercano, lo familiar, la pureza, la perfecta armonía entre la realidad y la irre realidad. Como en una partitura, cada músico interpreta la cadencia de forma diferente.

En el trabajo de introspección del fotógrafo y en las relaciones que se establecen con el modelo, podemos asistir a lo que Minor White calificó como un acto místico. Los retratos de Francisco Fernández son la tangible presencia de una relación humana respetuosa, afectuosa y duradera, personas con fuerte carisma que a su vez representan valores universales y temporales en los que el espectador se puede reconocer como en un espejo ¿qué se puede encontrar de Francisco Fernández en los retratos que realiza, definen o muestran algo de su personalidad?

Retrato en las personas algo de mí, en el sentido de que quiero plasmarlas como yo las veo. Claro que hay un punto de vista subjetivo; mi estado de ánimo queda reflejado cuando hago la foto, además de lo que pienso de ellas. Yo decido tanto la primera fase en la composición, el momento de la toma, como la segunda, la elección de la fotografía final.

En mis retratos preparo el espacio pero sin rozar el artificio, llevo al personaje a mi terreno, intento ponerlo de una manera determinada, que no se comporte ante la cámara sino que se muestre, desde el primer momento controlo la pose, la mirada... me interesa la intensidad del intercambio en las coordenadas fotógrafo-retratado-espectador, porque el primero tiene la gran responsabilidad de inmortalizar al modelo con justicia para que no traspase el fino umbral de sujeto a objeto. Sí, hay mucho de mí en todos mis retratos, cuando los hago no sé si se trata de un estado místico pero sí se produce una auténtica catarsis.

Asistiendo a sus clases se aprende la importancia otorgada a la composición, a la forma de mirar y distribuir los elementos, a la organización de la fotografía antes de tomarla... y esto que para la mayoría de los fotógrafos es una preocupación constante, en usted surge intuitivamente, de la única manera en que puede brotar cuando el conocimiento forma parte de la esencia y del instinto de quien sabe contemplar. Nos puede hablar de este matiz ¿cómo se conjuga la composición en sus retratos?

Trato de poner las cosas en orden en cada uno de mis retratos. Cuando dispongo al personaje en un fondo neutro intento resaltar unos valores, del mismo modo que cuando se encuentra rodeado de algunos elementos hago un estudio del equilibrio en la composición, buscando la comunión con sus propias cualidades.

Cualquier cosa que veo me sirve para armonizar la fotografía: la vestimenta, un simple botón en un abrigo, un detalle arquitectónico, floral... indago en la manera de utilizarlos para organizar la escena, realizo un análisis visual antes y después de hacer la fotografía.

Es importante que todos estos aspectos envuelvan al retratado, sin recortar y sin que invadan el acto fotográfico; la misión es entenderlos, controlarlos, armonizarlos... Únicamente deseo que aparezca lo que veo a través del visor; soy consciente de lo que sale en mis retratos, no dejo nada al azar.

Y a través de ese visor usted centra el punto de enfoque en la mirada, casi convirtiéndose en la protagonista de la escena. En ocasiones se dirige al objetivo siendo consciente de que va a ser inmortalizada, en otros momentos parece ignorarlo

posibilitando con esta actitud variadas lecturas de la imagen. La ética de la mirada fusiona a Francisco Fernández con el retratado y con el futuro diálogo con el espectador ¿qué busca en la mirada del personaje? ¿Qué quiere que el espectador descubra en ella?

Es cierto que en casi todos mis retratos provoco que el personaje me mire, necesito captar cómo es y qué me dice a través de su mirada, y es esa mirada la que enfoco. Son pocos los retratos de perfil que existen en mi archivo fotográfico y cuando elijo esa pose es porque la información máxima la ofrece de esta forma, pero normalmente no suelo utilizar este recurso.

La mirada lo es todo, sin ella el retrato no existe. Yo la busco, preparo a la persona para ese momento y para que esa mirada no sea excesivamente duradera; tengo que estar muy alerta para que cuando ese instante aparezca poder captarla con mi cámara.

Intento que el espectador reciba algo de lo que descubrí al realizar la toma, que el retrato le llegue a contar lo que quise decir, que al ver la fotografía forme parte de la escena y de la complicidad que sentí cuando la realicé. En definitiva persigo el conocimiento del retratado en base a sus aportaciones, a mis transmisiones y a las interpretaciones del espectador a través de los elementos que pongo a su disposición.

Usted piensa y observa en escala de grises; la fotografía de Francisco Fernández no se imagina si no es en blanco y negro. Recordar a su maestro Ansel Adams con el estudio de zonas o a Cartier-Bresson cuando manifestaba que el blanco y negro es el poder de la evocación, es casi inevitable. ¿Por qué decide fotografiar en blanco y negro, es quizás más poético o quiere

otorgarle a la imagen un carácter más intemporal?

Yo no pienso en color sino en blanco y negro, no concibo la fotografía de otra manera; no en vano, como bien ha apuntado, aprendí con Ansel Adams y como él soy un enamorado del blanco y negro.

Sus leyes obedecen a potenciales creativos, es más que un conocimiento puramente teórico el que consigue impartir un poder visual sumamente intenso. En la secuencia ininterrumpida de escala de grises encuentro la sutil gradación desde el blanco al negro, y convierto el retrato fotográfico en una expresión poderosa, fijándola para siempre, adentrándola en el reino de lo intemporal.

Hoy día con la fotografía digital, fotografío en color; pero realizo un estudio de los colores que poseen todos los elementos que conjugan el retrato y en mi mente aparecen los personajes en blanco y negro.

Se observan fuertes contrastes en sus fotografías, y me atrevería a decir que existe una insistente búsqueda del negro máximo que llega a fundirse con otros elementos de la composición y enriquece las diferentes variedades tonales ¿por qué esos contrastes?

La fotografía es una mancha, por eso intento equilibrar los blancos, negros y grises para que tengan el mismo volumen en mis retratos. Es importante analizar el color de la vestimenta, el entorno, sus interacciones... todo influye en los aspectos tonales de la fotografía, son muy fuertes las relaciones compositivas y cada elemento del discurso lucha por destacar o pasar desapercibido. Reflexión, análisis y

selección; no se trata solo de percibir sino de elegir qué y cómo se quiere describir. Y en ese proceso los contrastes enfatizan o suavizan la determinación de la imagen; aunque es cierto que los negros en mis retratos me gustan muy potentes.

Hablando de los escenarios y de la luz que escoge para sus retratos, en la Historia de la Fotografía autores como Richard Avedon, Robert Mapplethorpe, Yousuf Karsh... usaron el estudio o fondos neutros para disponer a la mayoría de sus modelos. Muchos componentes definen la obra de Francisco Fernández, pero hay una constante: no hay retratos en estudio. Los escenarios que utiliza en la mayoría de ellos son espacios exteriores, fondos arquitectónicos, florales... y en otras ocasiones espacios interiores. Es usted capaz de aislar al modelo o de integrarlo y confundirlo, pero casi siempre aprovechando la luz natural. Qué puede decir sobre la luz en su fotografía, qué le otorga a Francisco Fernández la luz natural que no posee para él la luz artificial, y cuál es el estudio que hace de ella en su búsqueda del momento más idóneo para realizar sus retratos.

No me gusta realizar mis fotos en el estudio, pienso que intimida más al personaje, que resta riqueza y sutileza al diálogo. Indagar, aprehender en su mirada resulta más apasionante en el espacio exterior; ese es mi estudio. Poder pasear con el personaje en el seguimiento del entorno y la luz perfecta logra que se relaje y llegue con más facilidad al estado de ánimo que quiero reflejar en mis retratos; otorga la libertad necesaria para el acto de fotografiar. Concentrarse, abstraerse, ver, mirar, pensar, configurar el espacio y el tiempo de accionar el disparador son acciones que desarrollo preferentemente en el exterior, la ciudad es un estudio natural, podría decir que Granada es mi estudio natural.

Fotografiar en el exterior me obliga a no manipular la iluminación; es el aspecto más difícil de controlar, pero a su vez me da una calidad que no puedo encontrar en la luz artificial. Suelo realizar mis sesiones en torno a las diez de la mañana o por la tarde antes de ponerse el Sol; persigo factores atmosféricos que cuando se unen me otorgan la exposición perfecta para realizar mi trabajo. Y esa idoneidad se complementa con el compendio de luminosidad que posee cada uno de los componentes elegidos. A cada lugar le pertenece su propia luz, en mi extraordinario estudio natural puedo observar matices distintos. El Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta, la Alhambra, el Palacio de Carlos V... con las mismas condiciones la reflejan de forma completamente diferente. Y si decido utilizar los espacios interiores, juego con los rayos que entran a través de ventanas, huecos... con el fin de no utilizar la artificial. La luz natural lo es todo en mi concepto del retrato fotográfico.

Y en esos retratos Francisco Fernández presenta al individuo ajeno a cualquier referente que muestre vinculación con su actividad profesional. Las observaciones realizadas a lo largo de años de trabajo por artistas de la talla de August Sander, Arnold Newman...retratando actores, pintores, poetas, músicos o escultores, conducían a diseñar otra esfera que agregaba profundidad a su representación. Sin embargo, en la mayor parte de su obra no emplea esos recursos específicos de la profesión o de la labor que desempeña el modelo. ¿A qué responde desposeerlos de cualquier referencia? ¿Cree que todo este contexto puede distorsionar la percepción esencial sobre la persona que posa frente a usted?

En primer lugar decir que me hubiera gustado ser el ayudante de August Sander. Sigo aprendiendo cada vez que observo la fuerza que este fotógrafo imprimió a sus retratos.

Desposeer al modelo de cualquier referencia responde a mi intención de sacar a la persona y no al personaje. Es lo relevante y consistente, el detalle significativo es el modelo y es quien define la fotografía. El acto de elegir y de eliminar es primordial para concentrar en el retratado el aura que pretendo. Todos se merecen el mismo tratamiento, por encima de todo son personas, aspiro a mostrar el lado humano de cada uno de ellos y no el profesional. Si incorporas cualquier fundamento que haga referencia a su actividad, condicionas al espectador y lo llevas a un análisis diferente. Sin el atrezzo de su ocupación, afloran los estratos, los secretos del silencio; quizás sean estas connotaciones más interesantes aunque conlleven más tiempo de meditación y de introspección.

Es evidente que sus retratos nos cuentan mucho sobre la persona que tiene al otro lado de la cámara. En casi todos ellos el modelo nos ofrece un gesto amable, sereno... podríamos decir que se siente cómodo con el hecho de ser desnudado por el objetivo de Francisco Fernández. ¿Busca intencionadamente este estado en ellos?

Sí es cierto; intento conseguir ese estado de relajación, amabilidad y complicidad en las personas que fotografío, de este modo se trabaja más a gusto y por qué no decirlo, si están relajadas y con gesto amable, el fotógrafo también se siente mejor. En mis retratos el modelo ha accedido a ser fotografiado, no se trata de una instantánea, puedo permitirme estudiar y conducir su desnudez ante la cámara sin que ninguno de los dos esté incómodo. A veces cuesta conseguir este gesto y me limito a sacarle como quiere salir, si se quiere ver así... qué se le va a hacer.

Se trata de captar su identidad;elige cómo le gustaría ser

valorado, filtro esa disposición, y el espectador crea una imagen que a veces es independiente debido a la naturaleza autónoma de la imagen final.

En una lectura del lenguaje corporal presente en sus retratos, las manos compiten con los ojos, muestran otra de las distintas miradas que fluyen en su obra. Su mensaje adquiere en Francisco Fernández un protagonismo insospechado, subyace en la composición de la imagen, deviene en condicionante del discurso resultante. ¿En qué sentido utiliza el lenguaje corporal en sus retratos?

El lenguaje corporal es muy importante en este género fotográfico, el cuerpo expresa sentimientos, estados de ánimo... La gran mayoría de las personas muestran sinceridad ante la cámara, pero no deja de ser una situación incómoda en la que casi se esquivo el objetivo y de la que se desea escapar con la más pronta rapidez. Se acepta el reto de ser inmortalizado con el deseo de reconocerse en la imagen resultante. El retrato supone una inquietante aproximación a los misterios de quien se expone ante la cámara y este acercamiento debe ser silencioso, profundo y cómplice. El lenguaje corporal va a delatar estas energías que emanan precisando orden y armonía, equilibrio y composición. Al igual que la mirada, las manos dicen mucho, evidencian o esconden, ayudan o traicionan; procuro controlar su posición y su aspecto, una pequeña variación y crearán una nueva realidad. Los gestos de una mano son infinitamente variados y cualquier registro forzado restará coherencia y claridad a lo que asombrosamente pueden revelar; la personalidad y la fortaleza del modelo se afianzan en el gesto consagrado de sus manos.

Artistas plásticos, poetas, escritores, músicos, políticos, y

sobre todo amigos... el mundo de la cultura y el ámbito personal pasan delante de la cámara de Francisco Fernández para ser expuestos con maestría en sus retratos. ¿A quién le gustaría poder captar con su objetivo hoy día?

Fotografiar a alguien es para mí conocerlo para toda la vida, es maravilloso retratar a los amigos; para mí la amistad es sagrada. Cuando conoces a tantas personas que ocupan un lugar destacado en la cultura, te otorga seguridad como fotógrafo, pero sobre todo te reconforta mostrar a quienes admiras y quieres. Adoro fotografiar a la gente de mi entorno, a los que son realmente importantes en mi día a día.

Los retratos me permiten acercarme aún más al ser humano, a su esencia... me gusta. Comunica muchísimo con su mirada, con su pose... y yo tengo la impresión de que con mi trabajo puedo retener algo de la vida. Creo que he retratado a quien quería, en este sentido suelo dejarme llevar y fotografiar a quien me encuentro. En mi vida cotidiana observo, y si veo a alguien que quiero tener en mi archivo visual, quedo con él y lo immortalizo con mi cámara; cualquier ser humano tiene mucho que contar, con respeto y naturalidad escucho su historia para poder transmitirla con profundidad, pureza y sencillez.

En este momento creo que no hay nadie a quien me gustaría fotografiar, las personas somos fotografiadas constantemente... pero si alguien quiere un retrato mío, lo tiene.

Qué siente Francisco Fernández cuando expone el resultado al público ¿piensa que es el último estadio del proyecto fotográfico, el momento de dar por finalizado un trabajo? Para usted, qué importancia tiene la reacción del espectador, las críticas y la impresión de los modelos al verse capturados e immortalizados.

El retrato no existe hasta el momento de su presentación en sociedad; cuando el trabajo es expuesto, el fotógrafo se desnuda, el modelo es desnudado y la obra ya no es solo tuya. La reacción normalmente suele ser buena, las fotos son mostradas en público y ante el público, todos las miran. Pero a partir de esta primera sensación de reconocimiento, la decodificación de las claves creadoras del retrato puede ser completamente opuesta a su génesis; el espectador se apropiará de la fruición de la obra atendiendo a su educación estética, a sus categorías personales, a su experiencia artística... lo que podía ser el fin de un proyecto se transforma en el inicio del crecimiento de la obra fotográfica que se convierte en un organismo viviente, que descubre progresivamente su nueva historia, sus futuros goces. Es un momento apasionante.

Ha vivido diferentes etapas en la evolución técnica de la fotografía ¿qué piensa de la actual revolución digital? ¿Qué opinión tiene Francisco Fernández sobre la edición digital y qué diferencias encuentra con el trabajo en el laboratorio analógico? Atendiendo a lo expuesto anteriormente, qué opina sobre el uso del retoque fotográfico digital.

Se puede afirmar que hoy día la fotografía digital es tan buena como lo era la analógica, hemos cambiado los medios, las herramientas, el laboratorio y los costes de dedicarnos a ser fotógrafos, además de reducir el tiempo y el trabajo en los procesos, pero no debería llevarnos a reemplazar la manera de hacer, y es aquí donde debemos tener muy claro lo que queremos, de ese matiz dependerá el resultado final de nuestras imágenes.

Suelo aconsejar al alumnado que se inicie con la fotografía analógica y que intente no utilizar ningún medio digital, de

este modo aprenderá a preparar con antelación los proyectos fotográficos que desee llevar a cabo. Esto les llevará a comprender la importancia de prever las necesidades en cada trabajo, tomar decisiones respecto al material que necesitará, el tipo y sensibilidad de la película, un control más exhaustivo de la luz, y sobre todo a mirar y a componer, a pensar que lo observado a través del visor es lo que queremos captar con nuestro objetivo. De este modo llegaremos a controlar mejor el resultado final.

Sobre la revolución digital en el campo de la fotografía, puedo decir que el mayor cambio es el producido al sustituir los procesos de reproducción y edición analógicos por el digital; el ordenador, este es hoy día el laboratorio del fotógrafo y es este aspecto el que puede jugar en ocasiones en contra del profesional, saber de las posibilidades posteriores en la edición de nuestras fotografías nos puede llevar a relajarnos en el momento de hacerlas. No puedo soportar el exceso de retoque en las imágenes.

La fotografía digital ha llegado para quedarse, hay que prepararse bien en esta nueva etapa, hay que renovarse y conocer las ventajas que nos ofrece esta revolución.

Lleva muchos años realizando su labor docente en la Universidad de Granada como profesor de fotografía, y gran parte de su alumnado ha continuado su vida profesional ligada a esta disciplina artística; qué consejos le da cuando quieren dedicarse a ella.

Aprender a mirar, ver el trabajo que hicieron otros antes que tú. Es importante creer en lo que haces, sentir lo que estás realizando, teniendo en cuenta que es muy complejo todo este mundo, pero esa complejidad propicia a la vez su magia. No es la cámara la que captura e inmortaliza el espacio y el tiempo,

es la persona que está detrás del objetivo quien posee una mirada instruida y limpia, la que con su trabajo regala placeres sensoriales e intelectuales al público de Arte.

Hoy resulta difícil dedicarse a la fotografía, los retos en estos momentos son distintos. Se debe tener muy claro qué aportación se va a ofrecer, se trata de un proceso de investigación largo y silencioso, reflexivo, comprometido. Y en una actitud de total transparencia descubrir que ser fotógrafo es una forma de ver la vida, de buscar otras realidades, otras maneras de contemplarlas... y que es la imagen convertida en obra de arte la que gozará de la eternidad, condecorando a su artífice con el don de la creatividad.

Desde los primeros autorretratos fotográficos conocidos de Robert Cornelius en 1839 y de Hippolyte Bayard en 1840, capturar la propia imagen ha servido a muchos autores para abordar una infinidad de temáticas dentro de la elección y relación constantes entre el binomio ventana y espejo. Siempre me he preguntado por qué no existe ningún autorretrato de Francisco Fernández.

Soy una persona algo tímida, quizás no he sentido aún la necesidad de contemplarme fotográficamente; de todos modos creo que hay algo de autorretrato en todos mis retratos.

El mejor autorretrato de Francisco Fernández es el que día a día nos proporciona con su obra y con su actividad. Platón consideraba que las pupilas eran nítidos y precisos espejos; las de Francisco Fernández poseen una indiscutible profundidad, y sus fotografías están cargadas de amistad, atesorando una habilidad mágica, fascinante. Son sus creaciones una aportación inmune al tiempo, junto a la

capacidad para descubrir la belleza que busca, a través del conocimiento del personaje y del sentimiento, la verdad en lo cercano, probablemente la más difícil de captar.

Sus retratos están concebidos como un instante de consagración suprema, ricos en lenguaje visual, consecuencia del enfoque de la vida y de la creatividad del artista. Francisco Fernández fotografía a sus modelos en un espacio simbólico que arroja y aumenta el potencial expresivo de las imágenes. Quedan patentes en sus retratos la motivación de lo individual y cómo el fotógrafo percibe e interpreta la personalidad, captando a la perfección mediante estrategias compositivas y enunciativas lo que él denomina su "paisaje interior". Presidido por el reinado de una iluminación clásica y natural, por el empleo de un punto de vista bajo que engrandece al retratado o de una visión a igual altura, Francisco Fernández conversa con la mirada de innumerables personalidades de la cultura contemporánea.

Imposible trasladar justa e íntegramente a quienes ha fijado en su obra y en su corazón. Como decía Richard Avedon, sus imágenes hablan más de sí mismo que de sus personajes. En este sentido, se muestran las miradas de Guillermo González, Emilio Lledó, Earl E. Rosenthal, Jordi Teixidor, Francisco Ayala, Antonio Carvajal, Rafael Moneo, Miguel Rodríguez-Acosta, Luis Gordillo, José Hierro, José Guerrero, Eduardo Chillida, Guillermo Pérez Villalta, Soledad Lorenzo... reafirmando que la fuerza de su fotografíano reside únicamente en su absoluta perfección técnica, sino en su equilibrio comunicativo.

De la misma manera resulta difícil encontrar cómo agradecerle la donación de su legado a la Universidad de Granada y al Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández en Torreblascopedro (Jaén), espacios indefectiblemente ligados al artista. La concepción, configuración y enseñanza de la Fotografía en la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano es deudora en sus orígenes y resultante en la actualidad de su dedicación esmerada. La actividad organizadora y el trabajo

docente de Francisco Fernández conllevan a respirar en la Universidad de Granada la magia de la fotografía, la implacable visión de lo esencial y definitorio, el acercamiento a la fruición artística, a los grandes maestros... una entrega generosa y valiosa. Y es el contenido de estas donaciones el que deviene imprescindible conocer y reconocer en su concepción, goce y valoración para los beneficiarios más directos y para el porvenir creativo.

Reconocimientos al escultor Pedro Tramullas

A lo largo de este año 2016 el escultor Pedro Tramullas ha recibido sendos reconocimientos tanto en Zaragoza como en su ciudad natal, Oloron-Saint-Marie (Francia)

El primero de ellos se le rindió el pasado 5 de abril en la entrega de los premios SIPA 2015. El SIPA (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón) es una asociación de carácter privado y sin ánimo de lucro, fundada en el año 1925, bajo el lema "Todo por y para Aragón", declarada de "utilidad pública" el 29 de mayo de 1936 por acuerdo de la Presidencia del Consejo de Ministros, y que ha mantenido de forma ininterrumpida su actividad para el desarrollo de la sociedad aragonesa hasta nuestros días. A lo largo de todos estos años de existencia su actividad se ha centrado, fundamentalmente, en la conservación, difusión y defensa del Patrimonio histórico artístico de Aragón y en la promoción del Turismo. Desde 1925 edita la revista de Cultura Aragonesa, "Aragón" cuyo primer director fue Manuel Marín Sancho.

Uno de los premiados de la presente edición fue Pedro Tramullas Autié “por su relevancia no sólo en el ámbito artístico, glosando su carrera desde 1960, sino también como dinamizador y acrecentador del Patrimonio cultural y difusor de Aragón dentro y fuera de España”. En la concesión del premio se mencionó expresamente su papel de “impulsor del importante Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho”. También se valoró que este encuentro convirtiera al Valle “durante diez veranos (1975-1984) en el punto de encuentro de artistas de todo el mundo que acuden a Hecho a compartir su creatividad, su tiempo y sus vivencias, y donde [Tramullas] deja dos enormes esculturas en piedra de Peñaforca. Desde entonces no se concibe el Valle de Hecho sin el Museo al aire libre del Symposium internacional de Escultura y Arte, acrecentando el ya de por sí valioso Patrimonio Cultural de la zona”.

Por otra parte, el 22 de julio de 2016 Tramullas fue también homenajeado por su ciudad natal, Oloron-Sainte-Marie (Francia), con diversos actos, que comenzaron con la inauguración de dos terrazas que llevan su nombre en las que se descubrieron sendas placas con la leyenda: “Terrasse/ Pedro Tramullas/ Sculpteur, artiste plasticien/ né à Oloron Sainte-Marie”.

Posteriormente en la galería Révol, se inauguró la exposición retrospectiva del escultor titulada “El espíritu y la materia”, que abarca en su conjunto, una visión global de todo su trabajo como creador (ver en este mismo número el artículo firmado por Juan Ignacio Bernués Sanz).

En el transcurso del evento le fue entregada la medalla de la Villa de Olorón, de manos del Alcalde Hervé Lucbéreilh, quien presidió todos los actos junto con el Consejero delegado de cultura David Corbin. El alcalde destacó, entre otros aspectos la importancia internacional del artista.

Fue un acto muy emotivo en honor a una de las grandes figuras

de la escultura europea, bearnés de nacimiento y jacetano por decisión propia.