

Máximo Juderías Caballero, de la aristocracia madrileña al Salón de París

1. De Zaragoza a Madrid, la formación de un artista en el siglo XIX

A la hora de abordar un estudio sobre cualquier pintor español del siglo XIX, es necesario corroborar la incursión del mismo en el sistema de enseñanzas oficiales que existían en Madrid y en el resto de capitales de provincia. Desde las primeras fases de su formación, estos artistas recibían una serie de lecciones que les permitían conocer cuál era el gusto académico y oficial imperante. Esto tenía varios motivos. En primer lugar, una de las salidas laborales más directas para cualquier artista del XIX era su inserción en la plantilla de profesores de alguna de las escuelas de arte existentes en España, muy probablemente en la que ese artista se hubiese formado (García Guatas, 2013: 313-359). Además, el conocimiento y correcta aplicación del estilo imperante en la época, aseguraría a ese artista su triunfo en el mercado artístico español, una institución siempre reticente a la recepción de novedades y acostumbrada a que los promotores de las obras tuvieran plena decisión sobre la obra del artista comisionado o contratado.

Máximo Juderías Caballero nace en Zaragoza en 1867 (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Era hijo de un ingeniero, y tanto él como su esposa gozaban de buena posición social. Quisieron para Máximo que estudiase una carrera, pero desde pequeño manifiesta un gran talento y pasión para el dibujo y la pintura, por lo que decide formarse en la Escuela de Bellas Artes de San Luis en la capital aragonesa (García Loranca, 1992: 153-158). Siguió aquí las lecciones del pintor caspolino Eduardo López del Plano. Alcanzó excelentes calificaciones. Esta institución llevó a cabo una labor de enseñanza y de promoción de los artistas bastante modesta, pues siempre tuvo problemas de fondos. Por ello, en Zaragoza quienes más

contribuyeron al apoyo del arte fueron las instituciones políticas, el casino o el mercado local. Fueron contadas las becas de formación concedidas por la Escuela de San Luis, y para su obtención se valoraba fundamentalmente la falta de medios económicos del artista (motivo de mayor peso) y su talento (Lorente Lorente, 1991-1992: 405-432). A Ignacio Salesa y Ponciano Ponzano se les pagó mediante becas sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pero fueron honrosas excepciones. La Academia zaragozana se encontraba bastante sometida a las figuras de los académicos de honor: nobles, clérigos, militares, en definitiva, representantes de los altos estamentos de la ciudad, cuya opinión era más tenida en cuenta que la de los propios artistas, en parte porque eran ellos los que constituían el humilde mercado artístico zaragozano. Además, en capitales como Madrid y Barcelona, las Academias promovían el mercado artístico, adquiriendo numerosas obras de los artistas que en ellas se formaban, pero en la Academia zaragozana estas adquisiciones fueron escasas. Todas estas condiciones motivarán que a la temprana edad de dieciséis años, Máximo Juderías abandone Zaragoza para proseguir sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, sin beca, sobreviviendo gracias a una pensión pagada por su propio padre, desde 1883.

No fue el primer artista zaragozano en seguir este recorrido. Carlos Palao Ortubia, hijo de Antonio Palao, también se formó primero en la capital aragonesa en la Escuela Provincial de Bellas Artes de Zaragoza y luego en la de San Fernando de Madrid. Pablo Gonzalvo (1827-1896) también se formó en Zaragoza y luego en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde será profesor. Algo similar sucede con Bernardino Montañés (1825-1893), Francisco Pradilla (1848-1921) o Joaquín Pallarés (1853-1935). Máximo Juderías entrará en contacto en sus clases en Madrid con compañeros como Muñoz Degrain, López Mezquita, Villegas o Lizcano. Según recoge Miquel Saperas en un diario catalán de los años 40

conservado en el archivo del Museo Cerralbo, Juderías sufre un fuerte impacto durante las prácticas de anatomía en el Hospital de San Carlos de Madrid y abandona la Academia. Su padre le amenaza con retirarle la pensión si no regresa a sus clases y es entonces cuando este pintor decide ganarse la vida gracias a su talento.

A pesar de sus limitaciones (Pérez Viejo, 2012: 25-48), el mercado artístico madrileño de finales del siglo XIX ofrecía bastantes posibilidades para un estudiante con excelentes calificaciones como Máximo Juderías. Este es el momento en el que numerosas familias de la élite económica de la capital van a reformar sus mansiones.

Uno de los primeros trabajos que Máximo Juderías realiza en la capital, son las pinturas para la mansión en la Castellana de Don Rafael Ruíz Martínez, alto funcionario en Cuba. Según afirma el propio Juderías Caballero en sus cartas a Consuelo Sanz Pastor, trabajó allí con Joaquín Agrasot, pintor oriundo de Orihuela que obtuvo una pensión para formarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y posteriormente en Madrid y en Roma, y que ejerció como jurado en la Academia de San Fernando. Su realismo podría haber influido en el estilo que desarrollará Juderías en algunas de las pinturas que posteriormente realice para el Marqués del Cerralbo. También colaboró en estas obras para dicha vivienda en la Castellana una tal “Señorita Broman” de la que no se tienen más noticias.

2. Máximo Juderías, un joven pintor al servicio del marqués de Cerralbo

Mientras Máximo Juderías realizaba las obras para Don Rafael Ruíz Martínez, recibió la visita de Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo. Este, seducido por las pinturas que el joven artista estaba llevando a cabo

en el palacete de la Castellana, decide encargarle la decoración de algunos salones de su nuevo palacio en el distrito de Argüelles.

El marqués de Cerralbo es una de las grandes personalidades del siglo XIX español desde el punto de vista de la Historia, la Política y las Artes (Granados Ortega, 2007: 91-108). Primero se dedicó a la política, identificándose con la ideología carlista. Después al coleccionismo, y también se interesó por la agricultura, la ganadería y la cría caballar. Pero a finales del XIX cultivaba sobre todo su faceta de coleccionista y la de pionero de la arqueología en España. Podría verse a demás como un adelantado en el ámbito de la protección patrimonial, pues publicó un breve ensayo en el que proponía que aquellos bienes inmuebles mal conservados por sus propietarios, deberían ser expropiados.

Nos interesa fundamentalmente su faceta como coleccionista. Él adquiría sus colecciones por dos vías diferentes, por medio del mercado de arte o por sus excavaciones arqueológicas. De niño ya compraba monedas y luego en su juventud bronces, espadines, cuadros y antigüallas de escaso valor. Vendió varias de las fincas heredadas de su abuelo para la adquisición de obras de arte, mobiliario y otros objetos artísticos que hoy pueden verse en su palacete de la calle Ventura Rodríguez. Previa a esta ubicación, todos los objetos se encontraban en la casa que tenía el marqués en la calle Pizarro, pero este entendió que sus espacios no eran idóneos para la ubicación de estas obras y por ello construye su nueva mansión, teniendo como objetivo el crear un espacio expositivo adecuado. Las crónicas de la época nos confirman que el marqués desde el primer momento quería incluir luz eléctrica en sus salones y vitrinas para la correcta contemplación de todos los objetos. Ya antes de la inauguración, se celebraron bailes en el palacio, que sorprendieron a los invitados con la riqueza de las

colecciones. Una de las crónicas del diario “La época”, del 7 de mayo de 1885 es bastante ilustrativa:

Un pasillo estrecho... corramos... Nada seguramente habrá en él que nos detenga. Imposible, desde el zócalo al friso hay a uno y otro lado cuadros de maestros españoles y de los Países Bajos; esa marina es de Peret; aquel santo, es de Maella; aquellos paisajitos de Martin de Vos. Hasta el alfeizar de las ventanas sirve de escaparate a útiles domésticos del siglo XV y XVI. Hasta en la vuelta que da el corredor para irse a las habitaciones, hay obras de pincel y de lápiz que cualquiera honraría colgándolas en el estrado.

Otro testimonio de esta misma fiesta, de “El Imparcial” del 7 de mayo de 1885 revela información acerca de cómo el marqués viajaba por Europa y cuál era su relación con el mercado de arte decimonónico:

Que la casa de los marqueses de Cerralbo es un verdadero museo se echa de ver desde que se pone un pie en la antesala. El buen gusto que ha presidido en la elección de las obras y el adorno de los salones queda demostrado a los pocos pasos que por ellos se den.

Es el marqués de Cerralbo un coleccionador infatigable, que ha recorrido Europa entera estudiando con provecho en sus museos, que ha traído recuerdos de todos los países y de todos los tiempos, que lo mismo ha ido a Dinamarca en busca de útiles y armas de la Edad de Piedra que ha escudriñado los archivos y los museos de Italia para probar la autenticidad de un cuadro ó que se ha traído de Grecia una colección de barros artísticos de Tanagra, Chipre y Agrigento, que son verdaderas joyas.

El marqués, exceptuando algunas piezas heredadas, adquirió la mayor parte de su colección entre 1875 y 1885 tanto en España como en el extranjero, aprovechando una

coyuntura favorable para el mercado del arte, por la venta de colecciones nacionales e internacionales. Es el caso de la inmensa colección del marqués de Salamanca, que protagonizó la subasta más importante de París en el siglo XIX, después de la venta de la galería del Mariscal Soult (Granados Ortega, 2007: 91-108). En la biblioteca del marqués se han conservado catálogos de las subastas del Hôtel Drouot de París, entre 1875 y 1881. Muchos de ellos incluyen anotaciones que permiten identificar las obras adquiridas en estas subastas por el marqués. París era la sede de un potente mercado artístico y en sus subastas se podían obtener obras con el valor añadido de haber pertenecido a ilustres propietarios. Allí adquirió importantes lienzos, dibujos, numismática y bustos de mármol. También adquirió obras en Venecia, en concreto un lote de veintiún cuadros enviados por el anticuario Michele.

Pero además de esta intensa labor coleccionista, el marqués del Cerralbo desarrolló una actividad aún menos común entre los aristócratas españoles decimonónicos, la del mecenazgo, de la cual se benefició Máximo Juderías Caballero. Vivió con la familia del marqués unos siete años. Durante este tiempo realizó una parte importante de las decoraciones pictóricas de las estancias del palacio, además de una buena cantidad de cuadros de caballete, con vistas costumbristas y de paisaje, sobre todo de la residencia familiar que tenía la marquesa en Santa María de Huerta en Soria, donde pasaban largas temporadas en el periodo estival y donde el marqués tenía instalados sus “museíllos”, las salas en las que exponía sus hallazgos arqueológicos en la zona. Si atendemos a la fecha que figura en las pinturas del salón de Baile, unas de las pocas firmadas y fechadas, la finalización de esas decoraciones tuvo lugar en 1892, por lo que la fecha de comienzo de sus trabajos para el marqués pudiera haber sido 1885, dos años después de su llegada a Madrid.

Las pinturas que realiza Máximo Juderías para los salones, oscilan entre varios estilos diferentes. Por una

parte, el conjunto más conocido es el conformado por el techo del Salón de Baile, fechado y firmado en 1891-1892 y el del Salóncito Chaflán. Ambos siguen un estilo muy similar. Sus pinturas buscan integrarse en el conjunto de la profusa decoración de dichas salas y utilizan un estilo libre, que demuestra cómo, a finales del XIX, la pintura decorativa va alejándose poco a poco del academicismo imperante.



Máximo Juderías Caballero: Techo del Salóncito Chaflán,
Museo Cerralbo, Madrid.

En el techo del Salóncito Chaflán se dispone toda una pléyade de ménades danzantes con un gran dinamismo en sus movimientos, potentes escorzos, un marcado y logrado sensualismo en sus desnudos. Los paños tremolantes aparecen agitados por el viento, así como las ricas vestimentas de las figuras femeninas, cuyas telas parecen adaptarse de forma libre a sus cuerpos. También encontramos *putti* con cántaros en actitudes juguetonas. El fondo del cielo azul intenso se alterna con nubes vaporosas. La factura presenta una pincelada suelta y un claro predominio de lo cromático frente a la línea de dibujo. Algo similar aparece en el plafón central del Salón

de Baile, con figuras unidas por sus manos, danzando y proyectándose sobre los propios invitados a los bailes celebrados en dicho salón. Recorriendo todo este plafón central encontramos otras representaciones de escenas de danza y música. Juan Cabré las describe: “En el intradós del techo se desarrollan todas las escenas de baile, el griego, el romano, el árabe y popular del siglo XVIII y el moderno minuet.”



Máximo Juderías Caballero: Techo del Salón de Baile, Museo Cerralbo, Madrid.

Estas pinturas presentan una clara ligazón con las realizadas por otro pintor decimonónico zaragozano, el consagrado Francisco Pradilla para el palacio del marqués de Linares. Estas composiciones fueron creadas en Roma en 1886 y Máximo Juderías Caballero probablemente las conocía (Val Lisa, 2011: 311-312). El tema escogido era *Venus dando lección al Amor* (Rincón García, 1989: 311-312).

Las pinturas de las paredes del Salóncito Chaflán, según

Lurdes Vaquero, directora del Museo Cerralbo, representarían las horas del día. Empezaría con *La aurora* y *El mediodía*, los únicos dos lienzos pintados por Juderías que se colocaron definitivamente aquí. *La tarde* y *La noche* también los ejecutó, pero no gustaron al marqués y no llegaron a colocarse en esta sala. Donde debería ir *La tarde* se dispuso un baile regionalista realizado por José Soriano Fort, el segundo artista comisionado por el marqués a la vez que Juderías Caballero. En el lugar de *La noche* se colocó una vista del Palacio de Santa María de Huerta de Máximo Juderías. En los cuatro lienzos que originalmente iban a decorar las paredes de esta sala, se aprecia un registro estilístico diferente. Ya no interesa tanto lo decorativo, sino que Juderías busca crear obras en la línea del realismo. Recuerdan a la escuela paisajista de Olot, encabezada por Joaquim Vayreda y Vila, quien en la segunda mitad del XIX recoge las enseñanzas de la École de Barbizon y añade un cierto componente social, visible en obras como *Recança*, de 1876. La estética de la Escuela de Olot tiene que ver con el desarrollo en Cataluña de una potente burguesía, la cual deseaba alejarse de la pintura de historia o de los temas específicamente religiosos, para apostar por un realismo simbolista. Esta obra en la tristeza de los campesinos y el celaje amarillento y de intenso brillo del atardecer, tiene un gran parecido con *La tarde*, de Juderías Caballero.



Máximo Juderías Caballero: *La tarde*, Museo Cerralbo, Madrid.

Máximo Juderías Caballero: *El mediodía*, Museo Cerralbo, Madrid.

El mediodía, de intenso color, capta el momento del descanso de los campesinos tras una dura mañana de trabajo al sol. Fue pintada del natural: “este último cuadro lo pinté del natural, por indicación del marqués, en la finca que dicho señor poseía en Santa María de Huerta y en la que acostumbraba a pasar la temporada de verano”. Las escenas campesinas de descanso bajo el sol recuerdan al realismo de Joaquín Agrasot, el pintor que trabajó con Juderías Caballero en la mansión de Don Rafael Ruiz Martínez, y que fue un gran renovador de la pintura levantina en la línea del regionalismo costumbrista. Lo vemos en obras de Joaquín Agrasot como *Las dos amigas*, de 1866 (Museo del Prado).

A todo ello habría que añadir las alegorías de *Las cuatro estaciones*, ubicadas en el Salón Imperio, ubicadas sobre las puertas de acceso y colocadas sobre cuatro bodegones de flores de José Soriano Fort. Dichas alegorías son un tema muy

característico de la pintura de finales del siglo XIX y ya parecen adelantar, sobre todo la que representa el invierno, los primeros pasos del Art Nouveau.

De las obras no expuestas, habría que destacar las vistas, paisajes y escenas regionalistas pintadas por Juderías Caballero, muchas de ellas en la residencia de Santa María de Huerta y realizadas al natural, con un estilo más libre.

Resulta de gran interés el comprobar la fortuna crítica que tuvieron las pinturas decorativas de Juderías Caballero en la prensa madrileña de la época, sobre todo a raíz de la inauguración del palacio del marqués el 15 de junio de 1893. El diario “La Época” hacía una descripción del fastuoso lugar en el que iba a celebrarse una gran fiesta esa noche. Aporta información acerca de las pinturas:

El salón de baile, que tiene entrada por la misma galería, exigiría por sí solo, un merecidísimo artículo si hubiéramos de pretender dar a nuestros lectores alguna idea de su esplendidez y fasto.

No de otro modo sería posible describir aquel hermoso techo, obra de Máximo Juderías, de brillante y jugoso color, que representa en bien pensados cuadros, contrastes de imágenes mitológicas con recuerdos del baile en la Grecia clásica y en la vida moderna. A continuación un elegante saloncillo cuyas paredes están cubiertas con buenos lienzos de Juderías, representando el amanecer, el mediodía, la tarde y la noche, hermosas composiciones, ricas de color.

También de “La Época”, un día después:

La dueña de la casa vestía un elegante trajo de tela ramesita, de estilo Pompadour, cubierto con ricos encajes de Aleçon y se adornaba con valiosos brillantes. Su hija

lucía un precioso traje blanco con guirnaldas de flores pintadas a mano por el mismo joven y distinguido artista, Máximo Juderías, á quien se debe el hermoso techo del salón de baile.

El salón de baile trae a la memoria, por su grandiosidad, las estancias artísticas de los palacios italianos, en que revelaron su inspiración los grandes maestros de aquellas escuelas pictóricas, con sus entredoses de mármol que evocan maravillas de Versalles, y su hermoso techo, entre cuyos grupos alegóricos distinguiese el del baile popular español a principios de siglo, composición en la que hay reminiscencias del gusto de Goya.

0 del "Diario de avisos de Madrid" a 17 de junio de 1893.

El techo del salón de baile, pintado por el joven artista Máximo Juderías, representa en varios cuadros en que está dividido el baile pagano desde los tiempos clásicos de Grecia y el de nuestros días. Es esta una obra pegasísima de color y las figuras están muy bien agrupadas. El Sr. Juderías que asistía a la fiesta de anteanoche recibió muchas y muy sinceras felicitaciones.

En "La Época" el 28 de mayo de 1895 vuelve a hacerse referencia a Máximo Juderías Caballero. Aparece descrito todo un importante carrusel militar que tuvo lugar en Madrid y para cuya carrera de cintas realizaron obras importantes pintores. La cinta de Cánovas del Castillo la hizo Moreno Carbonero, la del general Ortega Marcelino de Unceta y la de la marquesa de Cerralbo Máximo Juderías Caballero.

Sin embargo, Juderías tendrá un desencuentro artístico con Isabel Álvarez Montes, duquesa de Castro-Enríquez. Como ya se ha señalado, el mercado de arte madrileño aparecía dominado por la alta aristocracia. Juderías recibió el encargo de decorar los techos del palacio que la marquesa poseía en la calle del Arenal, el palacio de Gaviria, encargado por Manuel

de Gaviria y Douza, una de los banqueros más acaudalados del periodo isabelino. Las obras corrieron a cargo de Aníbal Álvarez Bouquer, el hijo del célebre escultor José Álvarez Cubero. La duquesa tenía ya una avanzada edad y no entendió los desnudos que el pintor planteó para los techos, siguiendo la línea ya apuntada en el palacio del marqués de Cerralbo. Por ello rechazó los bocetos^[1] y Juderías Caballero se marchó a París a continuar allí su carrera. Juderías dirá:

Decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero mi labor en Madrid como una preparación en el amplio y áspero camino de mi carrera artística, cuyo proceso, en realidad, tiene su comienzo en París.

Es entonces cuando comienza la segunda parte de su carrera artística, su incursión en el mercado de arte moderno.



Máximo Juderías Caballero: *Alegorías de las cuatro estaciones*, Museo Cerralbo, Madrid.

3. La incursión de Máximo Juderías en el mercado parisino

París, la capital del siglo XIX según Walter Benjamin, fue sede de numerosos eventos de impacto en las artes, como es el caso de las exposiciones universales. La primera, celebrada en 1855, acogió numerosas obras de artistas consagrados como Ingres y Delacroix, pero los nuevos creadores tuvieron una presencia mínima, como sucedió con Corot, Daumier o Millet, o nula en el caso de Courbet, quién indignado fundó el Pabellón del Realismo. Los pintores de mayor éxito fueron aquellos que siguieron las tendencias académicas, es decir, los eclécticos artistas de la École des Beaux-Arts: Ernest Meissonier, Henri Lehman, Thomas Couture o William Adolphe Bouguereau. Todos ellos serán los llamados *pompiers*, pintores que van a contar con el apoyo de las instituciones oficiales, el éxito de la crítica, del mercado y del público. Sus obras tendrán en común el perfeccionismo en la línea de dibujo, el gusto por el desnudo y la tendencia a la minuciosidad arqueológica en la ambientación histórica de sus composiciones. Serán el modelo a seguir para los jóvenes artistas que lleguen a París a completar su formación como sucede con Máximo Juderías Caballero. Paradójicamente, estos artistas que fueron los que mayor éxito tuvieron han sido los menos estudiados por la historiografía artística, al practicar un estilo menos innovador que el de otros contemporáneos a ellos. Máximo Juderías pertenece a la generación de artistas españoles que viajan a París y que lo hacen a finales del siglo XIX. Van a seguir el camino abierto por alguno de sus predecesores de la segunda generación (llegados entre 1860 y 1880). En la estela de Fortuny produjo Juderías algún cuadro a medio camino entre la escena de género y lo alegórico, actualmente en comercio, datable en el momento anterior a su estancia parisina o al poco de su llegada a la capital francesa.



Máximo Juderías Caballero: *Alegoría campestre*.
Óleo/lienzo de fecha desconocida

París era la meta de cualquier artista español a finales del siglo XIX por lo activo de su mercado de arte (Lorente Lorente, 2005: 19-28). Si bien Londres siempre había tenido mayor tradición en este campo, con la presencia de salas de subastas como Sotheby's o Christie's o Roma había sido el punto de referencia sobre todo tras la fundación en 1873 de la Academia de España, los artistas parisinos se habían beneficiado de una intensa labor de promoción de las artes emprendida por el propio Estado. A ello hay que sumar las exposiciones universales, el Salón de París y la aparición de numerosas publicaciones artísticas y de críticos de arte de consolidado prestigio. Sin embargo alcanzar el éxito artístico en un mercado tan competitivo como el parisino no era fácil. A pesar de que muchos pintores españoles se vanagloriaban desde sus puestos como académicos de haber triunfado en París, muy pocos lo hicieron. Son escasas las menciones de artistas españoles en las críticas y tampoco fue muy frecuente su participación en los salones parisinos. Muchos de ellos tenían que regresar a España, donde siempre se consideraría un gran punto a favor el haberse formado en París.

Máximo Juderías sí alcanzó una gran notoriedad en París.

Dentro de los cuadritos de género, los llamados *tableautins* y de la temática de los casacones, hubo dos únicos pintores aragoneses que supieron aprovechar el éxito que tuvo Fortuny en el mercado parisino para construir su propia fortuna. Fueron Mariano Alonso Pérez y Villagrosa, que llegó a vivir en la Rue de l'Opéra nº33 y en un palacete junto a los Campos Elíseos, y Máximo Juderías que figura en los datos de los Salones de Artistas Franceses como residente en el Boulevard de Clichy nº58, una calle más humilde pero justo al comienzo de Montmartre, el barrio por excelencia de la bohemia parisina del *fin de siècle*. A partir de 1911 ya figura residiendo en La Roche Villebon, una localidad residencial a las afueras de la capital, donde Juderías compró una casa en la que instaló su colección artística a modo de pequeño museo de cuadros, joyas y antigüedades.

Pero para conseguir alcanzar renombre en este complejo entramado artístico, era necesario seguir varios pasos. En primer lugar, ganarse el apoyo de la crítica. Al llevar su primer cuadro pintado en París al crítico Verneuill, este quedó satisfecho con el color pero no así con el dibujo (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Juderías trabajó incansablemente para intentar mejorar su dibujo. Durante sus primeros años en París no hay testimonio de su participación en importantes exposiciones, apareciendo las primeras referencias en 1900. Probablemente sea porque durante esta etapa se dedicó a perfeccionar su técnica, sobreviviendo por la venta de sus cuadros en los muelles del Sena.

Una forma de facilitar la incursión de un artista en el arduo mercado parisino, era acreditar su formación en algún centro de prestigio (González y Martí, 1989: 13-42). La prestigiosa École des Beaux Arts estaba completamente saturada, y los artistas franceses se quejaban de que sus plazas eran ocupadas por extranjeros (Reyero, 1991: 377-396). Dada la dificultad de acceder a las lecciones gratuitas de esta institución, muchos de los artistas que llegaban a París

desde diferentes lugares, entraban al taller de algún maestro consolidado. Estos estudios eran un negocio muy rentable, en los que los pintores en formación pagaban al maestro una tasa mensual, a cambio de que este les dejase ver cómo trabajaba y realizase alguna sugerencia de mejora a sus alumnos. Para llegar a acceder a la École, era condición indispensable estar al menos dos años en el atelier de un artista consagrado. Máximo Juderías se integró en el taller de William Adolphe Bougereau, uno de los mayores adalides del academicismo parisino, cuyas pinturas demuestran una impecable técnica, la cual posiblemente ayudase a Máximo Juderías a avanzar en su crecimiento artístico. Lo que es seguro es que en este taller pudo contactar con muchos otros artistas en formación y ponerse al día de las tendencias del mercado de arte en ese momento. Por ello decidirá dedicarse a la temática del casacón, aprovechando el tirón que todavía tenía en París la españolada, que venía estando de moda desde el II Imperio (1852-1870). Otros artistas aragoneses también entraron en estudios de célebres pintores; Félix Pescador Saldaña lo hizo en el de Leon Bonnat, al que también accedió Luis Gracia Pueyo o Carlos Larraz en el de Couture.

Máximo Juderías hizo evolucionar su estilo hacia estas tendencias más comerciales y Verneuill, quien primero criticó su dibujo, terminó alabándole, lo que le permitió contactar con varios marchantes. Para un artista desconocido era fundamental esta figura, que se encargaba de promocionar la obra del artista, de dar a conocer su nombre y de asegurarle un puesto en las mejores exposiciones celebradas en la capital francesa. Es lo que sucede con Fortuny, a raíz de conseguir que Goupil fuese su marchante, su fama creció considerablemente y pudo vender sus obras a precios más elevados. Las crónicas dicen que Juderías tuvo a Goupil y a Dupont como marchantes, pero Adolphe Goupil fallece en 1893, por lo que en todo caso sería su firma, que existió hasta 1921 la que promocionaría la obra de este pintor. Los marchantes en muchas ocasiones influían en la estética de las obras del

artista, imponiéndoles temas y limitando su creatividad. Los marchantes estadounidenses adquirieron una importancia capital en la compra de arte español a finales del siglo XIX, lo que explica el porqué buena parte de los artistas de la tercera generación tengan obras en colecciones americanas. Juderías tuvo como marchantes en Nueva York a los hermanos Prince (Sanz Pastor, 1952: 93-98). Todo ello debió de permitirle amasar una considerable fortuna y poder adquirir la casa de La Roche Villebon además de sus colecciones de objetos artísticos. Los marchantes y los críticos de arte serán los que promuevan la difusión de los temas españoles en París desde los años treinta del siglo XIX, por la fascinación que existe a partir de entonces por las obras del siglo de oro español y también por el gusto que impone durante el II Imperio la emperatriz Eugenia de Montijo, nacida en Granada. Llegó a organizar corridas de toros en París y posteriormente durante la Tercera República se crearon locales en París de ambientación española, en los que la alta sociedad tenía por costumbre la celebración de fiestas españolas. La españolada en el ámbito de la pintura tomaba como referencia a Goya, pudiéndose hablar de un “neogoyismo” entre los pintores españoles del fin de siglo, que alcanzará su máximo desarrollo en Roma y que en París será una tendencia más de las muchas posibles.

Otra condición fundamental para todo artista deseoso de conquistar la fama en París, era la aceptación de sus obras en el Salon des Artistes Français. Máximo Juderías llegó a participar en este en numerosas ocasiones, así como en exposiciones regionales en Nîmes y en subastas en el parisino Hôtel Drouot. Figurar en el Salón era condición indispensable para cualquier artista que trabajase en París y que desease triunfar en el mercado. Afirma Benjamin Constant, discípulo de Cabanel (González y Martí, 1989: 13-42):

Sólo a través suyo nos es dado adquirir honores, gloria y dinero. Para muchos de nosotros constituye nuestro único medio de subsistencia y, de no ser por él, más de uno de

los grandes maestros que admiramos hoy en día habría muerto en la miseria y en el olvido.

Exponer en el Salón garantizaba a los ojos del público que el artista en cuestión tenía la calidad suficiente como para introducir su obra en los circuitos del mercado. Existía todo un mecanismo de tráfico de influencias a la hora de llegar a exponer en el Salón. Los miembros del jurado eran en muchas ocasiones maestros de los talleres parisinos y negociaban entre sí la admisión de uno u otro de sus discípulos. Luego en ocasiones llegaban a ofrecerse sobornos a los críticos para que diesen una opinión favorable de un artista en concreto. Estas prácticas dudosas llegaban hasta el nivel de que frecuentemente se ofrecía dinero a los encargados de colgar los cuadros para que el de un artista en concreto estuviese más cerca de la mirada de los visitantes. La importancia del Salón está siendo reivindicada por la historiografía del siglo XIX. Durante mucho tiempo se han estudiado los salones como un reducto del academicismo frente a la irrupción de tendencias mucho más renovadoras, que culmina en la llegada de las primeras vanguardias históricas. Hoy el Salón es reclamado como la única vía que muchos artistas tenían para poner en venta sus obras. Además, actualmente se reconoce al Salón como uno de los primeros pasos hacia la democratización del arte de masas. El papel jugado por el público multitudinario será determinante para el arte del siglo XIX y puede afirmarse que nunca de manera tan evidente como en los salones, el público ha prestado atención al arte contemporáneo. El Salón mantuvo una dualidad entre lo prestigioso y elitista del arte oficial y la casi condición de bazar multitudinario que llegó a adoptar este espacio. Por otra parte, constituía un escaparate para todo tipo de artistas, de cualquier formación y condición social. En un mismo Salón podían darse cita las obras de los artistas franceses más consagrados y otras como la de Máximo Juderías, un joven artista español que estaba formándose en París. Además esta institución permitía una mirada más objetiva a las

obras de artistas extranjeros. Frente a las exposiciones universales donde la competición era entre naciones, aquí el duelo se establecía de manera individual entre los artistas, favoreciendo el enriquecimiento de las diferentes escuelas nacionales por la aparición de transferencias entre ellas. Todo ello culminará con la iniciativa desarrollada por Léonce Bénédite al frente del Musée du Luxembourg, quién promoverá la adquisición de obras de artistas contemporáneos extranjeros desde 1892. La consulta de los catálogos de los salones arroja datos acerca de los artistas como es el caso de su dirección en París y su ciudad y país de procedencia.

Máximo Juderías Caballero expone en el Salón de 1900, cuando figuraba como presidente del jurado quién había sido su maestro, William Adolphe Bouguereau. Su obra *Partie de cartes* aparece con el número de inventario 226. De él se dice que es un artista nacido en España y que reside en el número 58 de la Avenida Clichy. A pesar de que la difusión en nuestro país de la obra de este artista fue prácticamente inexistente, la popular revista “La Ilustración Española y Americana” a 30 de junio de 1900, se hacía eco de la participación de Juderías en este Salón, e incluía un grabado de su obra entre sus páginas destinadas a las Bellas Artes. Carlos Luis de Cuenca, periodista y dramaturgo, escribirá:

De Máxime Caballero es el cuadro, tan hábilmente compuesto, de la Partida de naipes. La escena animada en la que todos los personajes del cuadro toman parte en las emociones de la arriesgada partida, revela muy notables dotes de pintor en quien de tal suerte ha acertado á interpretarla.



Máximo Juderías Caballero: *Partida de naipes*, Paradero desconocido

También “El País”, a 18 de mayo de 1900, se hacía eco de la participación de Juderías Caballero y de otros artistas españoles en el Salón. El mordaz crítico Isidoro López Lapuya juzgó duramente las obras de muchos de sus compatriotas. También la de Juderías:

Caballero (Máximo S.) Pintor español, residente en París. Expone un cuadrito de «mosqueteros» bien coloreado, menos bien dibujado, según mi parecer, por lo que respecta én las figuras. Pero la perspectiva, el lejos que por una puerta aparece en el fondo, ha quedado muy bien. Se llama el cuadro una partida de naipes. El título dice bien al asunto.

Al año siguiente y con un jurado distinto vuelve a concurrir en el Salón con una obra llamada *La gitane*, con el número de inventario 356. Aunque ya se ha señalado que los artistas españoles raras veces eran citados en las críticas de

los salones, en este año hubo una alusión a esta pintura de Juderías Caballero en el célebre semanario musical "Le Ménestrel", el 16 de junio de 1901. Allí, escribía una sección Camille Le Senne, quien llegó a ser presidente de la Asociación de la Crítica Dramática y Musical. Bajo el título *La musique et le théâtre aux Salons du Grand-Palais*, hacía un recorrido por aquellas obras de arte del Salón que tuviesen temática teatral o musical. Allí cita las obras de varios artistas que trabajan dentro de la temática de las *espagnolerías*, las españoladas, y cita a Máximo Juderías y a su *Gitane* que según afirma fue tomada del natural.

En 1902 figura además como alumno de la Escuela de Bellas Artes de Madrid y en este caso la obra presentada fue *Chez le peintre*, con el número de inventario 273. De esta extraordinaria pintura llegó a hacerse una postal.



Máximo Juderías Caballero: *Chez le peintre, colección particular.*

Con los mismos datos que el año anterior vuelve a figurar en 1903 en el catálogo del Salón de París, ahora con una obra llamada, *La politique*, número de inventario 302. En 1904 vuelve a participar con la obra *Partie d'échecs*, número de inventario 314.

No solamente centró su actividad en la capital francesa, sino que también participó en exposiciones en otras ciudades, como la exposición organizada por la Societé des Amis des Arts en Nîmes de 1909, en el sur de Francia. Allí figura en el catálogo como nacido en Zaragoza y su obra *Intérieur Louis XIII* lleva el número de inventario 63.

El 22 de mayo de 1910 la revista malagueña “La Unión Ilustrada” se hace eco de la participación en el Salón de varios artistas españoles, entre ellos Juderías Caballero, con una obra titulada *El almuerzo interrumpido*.

El siguiente año en el que figura como participante es 1911. Ahora aparece con una nueva dirección, la de su residencia en La Roche Villebon (Seine-et-Oise). La obra que presenta es *La carte discutée*, número de inventario 303.

El último año en el que figura como participante es 1912 con dos obras, *Les relevailles* y *Entre critiques*, números de inventario 310 y 311 respectivamente. Este mismo año el *Annuaire de la curiosité et des Beaux Arts*, recoge entre muchos otros a Máximo Juderías indicando la misma dirección que figura en los catálogos de los salones.

Otra cuestión a tener en cuenta es la gran relevancia que mantenían a principios del siglo XX las casas de subastas para la venta de obras de arte contemporáneo y antigüedades. En el caso de París, el Hôtel Drouot era el protagonista de este potente mercado de arte. En funcionamiento desde 1850, había vendido en 1852 las colecciones del rey Louis Philippe y entre

1864 y 1867 las obras de los talleres de Ingres y de Delacroix. El 3 de abril de 1914 se llevó a cabo una venta de pintura moderna en la cual hubo dos obras de Máximo Juderías. En el catálogo publicado unos días antes de la subasta se anunciaba el nombre de Caballero, que es como este artista se llamaba a sí mismo entonces, junto con el de otros importantes artistas como Giuseppe de Nittis o Jean François Raffaelli, de lo que se deduce que para 1914 la obra del pintor zaragozano era reconocida y valorada en Francia. Sus dos lienzos que formaron parte de la subasta fueron *Après la partie* y *Déjeuner interrompu*.

[ii] El boceto a carboncillo de un techo para el palacio de la duquesa de Castro-Enríquez se conserva en el Museo Cerralbo.

Enseñanza a través de Internet en museos y centros de arte contemporáneo.

Contexto

Actualmente, a nivel internacional, nos encontramos con que en varios países la formación artística formal resulta cada vez más escasa, con continuos recortes en las horas de docencia asignadas. En España, la implantación de la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad

educativa (LOMCE) resulta en una reducción en el peso de la formación artística, que en el nivel de Educación Primaria se queda como asignatura específica optativa, abriendo la puerta a la posibilidad de que un alumno termine el ciclo sin haber recibido ninguna formación en esta área. El español no es un caso aislado, países como Estados Unidos (Hurley, 2004) e Inglaterra (Brown, 2011), entre otros, también han efectuado recortes en este ámbito, por lo que se puede hablar de una situación actual de déficit internacional de formación artística formal.

En este contexto, cobra especial relevancia la enseñanza artística no formal, en la que destacan especialmente los programas educativos de los museos, que tradicionalmente han trabajado en la difusión de sus contenidos, a veces colaborando directamente con centros educativos. En el caso de los museos y centros de arte contemporáneo, su labor resulta especialmente relevante en el acercamiento entre los nuevos lenguajes artísticos y la sociedad, en los cuales el empleo de las nuevas tecnologías resulta habitual.

Desde una visión social, la revolución digital en la que nos encontramos inmersos ha supuesto importantes cambios en la forma en la que nos relacionamos. Las redes sociales digitales tienen una gran aceptación e Internet se ha convertido en una importante fuente de información y conocimiento. Poco a poco, las instituciones educativas y culturales se incorporan a este medio, explorando sus posibilidades.

En el desarrollo de la enseñanza *online*, el hecho que ha marcado una hito diferencial ha sido la aparición de los cursos abiertos masivos en línea (*Massive Open Online Courses*, en adelante MOOC). Se trata de una forma de enseñanza que combina aspectos propios de las redes sociales, el apoyo de expertos cualificados y recursos *online* gratuitos. Su aparición es reciente, el primero se llevó a cabo en el año 2008 en la Universidad de Manitoba (EE.UU.), cuando de forma experimental se abrió el acceso de un curso *online* sobre

conectivismo a cualquier usuario que quisiera participar, haciéndolo además gratuito. El resultado fue sorprendente, pasando de unos iniciales 24 matriculados a más de 2.200 (McAuley, Stewart, Siemens, y Cormier, 2010: 6).

A partir de ese momento, varias universidades y entidades privadas han creado sus propias plataformas a través de las que se ofertan MOOC de temáticas diversas. Entre las más populares se encuentran Coursera (<https://es.coursera.org/>), Khan Academy (<https://es.khanacademy.org/>) o edX (<https://www.edx.org/>). En ellas, instituciones de todo tipo participan en la generación de contenidos, entre las que destacan los museos, que incorporan a sus programas educativos estas propuestas digitales.

Investigaciones sobre enseñanza a través de Internet

La comunidad investigadora participa activamente en este nuevo ámbito de trabajo, de manera que encontramos interesantes propuestas y ejemplos que participan en la definición de nuevas metodologías y en el desarrollo de un marco teórico adecuado a las características del medio.

El referente en este sentido son las propuestas de la UNESCO para el desarrollo de la enseñanza *online*, de la que se destaca su potencial para poder formativo en comunidades tradicionalmente aisladas. Con la publicación de *Developing countries in the e-learning era* (Depover y Orivel, 2013), se incide en el potencial de las metodologías *online*, exemplificadas en este caso en el continente africano.

Diversos congresos internacionales se centran en el estudio de este campo, como son *Online Educa Berlin* («OEB», 2015), donde

ya desde el año 1995 muestra en la capital alemana los avances más relevantes en este campo, y eLEOT («eLEOT», 2015), que se ha desplazado desde la ciudad de Bethesda (EE.UU.) a Novedrate (Italia) en sus dos últimas ediciones.

En España se celebra Expo Elearning («Expo elearning», 2015) ya desde el año 2001, con sede en Madrid, además de haber surgido otros destacados ejemplos como Expocampus («Expocampus», 2016) (2003) y el Congreso Aplicación de las Nuevas Tecnologías en la Docencia Presencial y E-learning, organizado por la Universidad Cardenal Herrera CEU y que tuvo su última edición en el año 2006.

Es en ese mismo año en el que aparece el Congreso Internacional de e-Learning: Aprendizaje y Cibersociedad («e-Learning: Aprendizaje y Cibersociedad», 2015), que edita TEXTOS: Revista Internacional de Aprendizaje y Cibersociedad («TEXTOS», 2015). Posteriormente se celebra la primera edición de Ikasnabar (Congreso Internacional de Educación Abierta y Tecnología, 2008), organizado por la Universidad del País Vasco («Ikasnabar», 2016).

El trabajo investigador en este campo ha crecido exponencialmente durante los últimos años, viéndose potenciado por la generación de redes de trabajo y grupos colaborativos. Ya en el año 2009 se crea la *Spanish Network of Technology Enhanced Learning Initiatives* (Telspain), un espacio al que se adscriben más de un centenar de instituciones con el objetivo definido de potenciar el desarrollo de nuevos medios educativos y experiencias de aprendizaje desde el e-learning («Telspain», 2015). Otro ejemplo destacado es eMadrid, una red de trabajo de la comunidad de Madrid desde la que surgen interesantes propuestas, como cursos y seminarios («eMadrid», 2015).

Los museos en Internet

Dentro del campo de la enseñanza *online* van apareciendo iniciativas centradas exclusivamente en el ámbito museístico. Uno de los precedentes más destacados en cuanto a la integración de las TIC en el museo fue la Red Europea de Museos (EMN), surgida en el año 1980 y que buscaba el aprovechamiento de los nuevos medios para establecer una relación más dinámica con el público. Para ello, se comenzó empleando estaciones de trabajo multimedia disponibles para los visitantes, a través de las que podían acceder a bases de datos y catálogos de las instituciones colaboradoras (Calaf Masachs, Fontal Merillas, y Valle Flórez, 2007: 157).

Otra interesante propuesta fue la web Videomuseum, aparecida en Francia en el año 1991 y que aglutina a 59 instituciones de arte moderno y contemporáneo, donde aparecen representados 29.000 artistas, 335.000 obras y 252.000 imágenes. Esta página sigue activa y resulta un recurso fundamental para conocer las iniciativas *online* del país galo («Videomuseum – Réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain», 2015).

En EE.UU. se crea en el año 1996 la Red de Museos de Arte (AMN) («Art Museum Network», 2015), a la que se adscriben 200 museos del país y 40 extranjeros. Su objetivo era establecer una organización racional de los recursos educativos de las instituciones colaboradoras, e incluía páginas con funciones específicas, como excalendar.net (donde aparecía la información sobre exposiciones), la biblioteca de arte *Art Museum Image Consortium Inc.* («The Art Museum Image Consortium (AMICO)», 2015) y la web oficial de la asociación de directores de museos de arte, aamd.net («Association of Art Museum Directors», 2016).

Desde el año 1997 se celebra el prestigioso congreso *Museums and the Web* («Museums and the Web», 2015), donde cada año se muestran los principales proyectos de integración en la red.

Ponen un especial énfasis en el aspecto educativo, existiendo una categoría específica dentro de los premios *Best of the web*, en los que cada año destacan los proyectos internacionales más interesantes.

Entre las publicaciones destacadas en el estudio de la relación entre las nuevas tecnologías y la educación en los museos se encuentra Museos de arte en la Red: cronología crítica (del Río Castro, 2012), que aporta una perspectiva del desarrollo de la web del museo en las últimas décadas. En cuanto a la educación artística empleando los nuevos medios, en *Plug-in. Educación artística y nuevos contextos tecnológicos* (Huerta y Domínguez, 2012), los autores inciden en la necesaria colaboración entre docentes y artistas en el desarrollo de propuestas innovadoras.

Teorías educativas para la enseñanza artística *online*.

Para el empleo adecuado de los nuevos medios de aprendizaje es necesario el establecimiento de un cuerpo teórico que defina cómo se genera el conocimiento, teniendo en cuenta las características propias de las nuevas tecnologías. Para comprender el momento en el que nos situamos, resulta útil establecer una cronología de las principales teorías y experiencias que han terminado influyendo en la concepción actual de la enseñanza *online*, así como a la enseñanza artística en particular.

Partiendo de los avances en el campo educativo producidos a lo largo del siglo XX, sin duda debemos destacar el constructivismo como una de las teorías fundamentales y de mayor difusión internacional, cuya influencia se ve reflejada en la actual planificación educativa de los museos. Parte de las teorías de autores como Jean Piaget, Lev Vygotsky, David

Ausubel y Jerome Bruner.

El constructivismo se basa en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, destaca la necesaria participación activa del educando, para lo que es necesaria la experimentación práctica. En segundo lugar, las conclusiones deben extraerse en el contexto del propio alumno y no ser validadas partiendo de criterios externos. Además, pone en valor la importancia de los conocimientos previos del alumno y de su interacción social, surgiendo el concepto de aprendizaje significativo, aquel que se relaciona con la experiencia y los intereses anteriores. El conocimiento, por lo tanto, se construye partiendo de una base ya existente.

En relación con estos postulados aparece la idea de aprendizaje a lo largo de la vida. Afirma que el conocimiento se adquiere en todo momento y lugar, incluyendo los momentos de ocio y tiempo libre, de forma que se valora la búsqueda de un ocio activo.

Partiendo de los postulados constructivistas surgen a lo largo del siglo XX diferentes propuestas relativas a la educación artística. Destaca, en primer lugar, la denominada Autoexpresión Creativa, basada en los estudios del profesor Viktor Lowenfeld, que en su obra *Creative and Mental Growth* (Lowenfeld y Brittain, 1947) establece las características diferenciadas de diversas etapas en el desarrollo de la creatividad del individuo. Se basa en el principio de auto-descubrimiento, con una mínima intervención del educador, promoviendo la expresión personal más allá de los tradicionales métodos academicistas (Acaso López-Bosch, 2009: 95).

Más tarde, el psicólogo alemán Rudolph Arnheim publica Arte y Percepción Visual (Arnheim, 1954), en donde se ven reflejados los estudios existentes sobre psicología de la Gestalt al estudio de las obras de arte. Defiende este autor los efectos beneficiosos de la educación artística en el desarrollo

cognitivo de las personas.

A partir de los años 60 del siglo XX se realizan diversas experiencias que aplican los principios constructivistas a la enseñanza artística. Los investigadores Guy Hubbard y Mary Rouse realizan el estudio denominado Arte: significado, método y medio entre los años 1965 y 1972, enfocado a la formación de maestros de primaria (Hubbard y Rouse, 1981).

Entre los años 1967 y 1970, el CEMREL (Central Midwestern Regional Educational Laboratory) promueve el Programa Educación Artística CEMREL, de los investigadores Manuel Barkan y Laura Chapman, bajo la dirección de Stanley Madeja (Madeja, 1973), en el que se crea un programa curricular completo conformado por diversas unidades didácticas.

En el año 1968 en la Universidad de Stanford, el profesor Elliot W. Eisner pone en marcha el Proyecto Kettering, que establece un programa curricular artístico completo para escuelas de Educación Infantil y Primaria en base a la definición de dos tipos de objetivos, los educativos y los expresivos (Eisner, 1968).

En 1969, la profesora Laura Chapman establece el denominado Modelo Chapman de educación artística, con el que persigue la consecución de tres objetivos generales: respuesta y expresión personal a través del arte; conciencia de la herencia artística y conciencia del cometido del arte en la sociedad (Chapman, 1969).

Tratando de paliar el que muchos han considerado el principal problema que sufre la educación artística actual como es la falta de formación docente, surge en 1972 el Programa de Arte para la Enseñanza Primaria SWRL (*Southwest Regional Educational Laboratory*), en el que profesor Arthur D. Efland participa en la generación de un programa pensado para profesorado no especializado en enseñanza artística (Efland, 1987). También se centra en este aspecto el programa *The*

Aesthetic Eye (1975-1976), en el que participan varios centros educativos (Hine, 1976).

Una de las propuestas didácticas de mayor éxito internacional es la denominada DBAE (*Discipline Based Art Education*, o en su traducción al castellano EABD, Educación Artística Basada en Disciplinas). Parte de los estudios del investigador Manuel Barkan, que establece una metodología en la que se combina la crítica de arte, el análisis histórico y las actividades prácticas (Barkan, 1963). En los años 80 del siglo XX, el Centro Getty para la Educación Artística financió y difundió esta nueva forma de entender la enseñanza artística, en cuyo desarrollo teórico participaron autores como Jerome Bruner y Elliot Eisner, entre otros.

Con la EABD se genera un programa curricular completo para la educación infantil, primaria y secundaria. La educación artística recibe el mismo trato que cualquier otra asignatura, para lo cual es necesaria la formación docente apropiada y unos recursos óptimos. Parte de cuatro pilares fundamentales: creación artística, la crítica, la historia del arte y la estética. Su difusión ha sido amplia y todavía su aplicación está muy extendida, tanto en la enseñanza formal como, de forma muy importante, en museos de todo el mundo (Acaso López-Bosch, 2009: 97).

A partir de los años 90 del siglo XX aparecen nuevas experiencias que, partiendo de una base constructivista, buscan adaptar la enseñanza artística a los cambios sociales que se vislumbraban ya en los años previos al cambio de milenio, como son la multiculturalidad y el empleo de las nuevas tecnologías. Surgen entonces las VTS (*Visual Thinking Strategies*), formuladas por Abigail Housen y Philip Yenawine primero desde el MoMA de Nueva York, y después desde la organización sin ánimo de lucro VUE (*Visual Understanding in Education*). En este caso se busca el desarrollo de un criterio propio en el observador de la obra de arte, mediante una metodología dialógica (Yenawine, 1999). Ha tenido una gran

aceptación en la enseñanza en los museos, entre otras cosas, gracias a la amplia difusión que se ha dado desde el VUE.

Partiendo de los estudios de F. Graeme Chalmers se establecen una serie de principios generales en la educación artística, con el nombre de Cultura Visual (Chalmers, 2003). En este caso se hace especial hincapié en la lectura crítica de imágenes, más allá del tradicional análisis de obras de arte, incorporando representaciones de ámbitos como la publicidad. En España destaca el trabajo de Fernando Hernández (Hernández, 2007).

Bajo la denominación de Educación Artística Posmoderna se engloban tendencias recientes que ponen el foco sobre aspectos como la multiculturalidad, el feminismo y el uso de las nuevas tecnologías (Acaso López-Bosch, 2009: 101). Se trata de replanteamientos de los esquemas educativos tradicionales, trabajando desde la inclusión de colectivos tradicionalmente marginados en los estudios artísticos. Destacan los autores Arthur Efland y Kerry Freedman (Efland, Stuhr, y Freedman, 2003) y María Acaso en España.

Con el surgimiento de la enseñanza en línea, se hace necesario establecer un marco definitorio de aquellas características propias del medio, que a su vez se relacione con las experiencias y teorías previas. Surge de este modo el Conectivismo, postulado por George Siemens y Stephen Downes (Siemens, 2005). Aunque parte de principios constructivistas, estos autores replantean el proceso de aprendizaje, que teorías anteriores situaban dentro de la persona. Para el Conectivismo, el aprendizaje existe también fuera del sujeto y puede ser almacenado por las nuevas tecnologías. Las redes surgen como medios de aprendizaje, además de la experiencia previa del individuo también se tiene en cuenta la experiencia de los demás miembros de la red. En las conexiones sociales surge el conocimiento y la tecnología facilita este proceso, predominando principios como la auto organización.

Los principios de esta teoría son los siguientes:

- El aprendizaje y el conocimiento dependen de la diversidad de opiniones.
- El aprendizaje es un proceso de conexión de nodos o fuentes de información especializados.
- El aprendizaje puede residir en dispositivos no humanos.
- La capacidad de saber más es más importante que aquello que se sabe en un momento dado.
- La alimentación y el mantenimiento de las conexiones son necesarios para facilitar el aprendizaje continuo.
- La capacidad de distinguir conexiones entre áreas, ideas y conceptos es una habilidad clave.
- La actualización (conocimiento preciso y actual) es la intención de todas las actividades conectivistas de aprendizaje.
- La toma de decisiones es, en sí misma, un proceso de aprendizaje. El acto de escoger qué aprender y el significado de la información que se recibe es visto a través de una lente de realidad cambiante. Una decisión correcta hoy puede estar equivocada mañana debido a alteraciones en el entorno informativo que afecta a la decisión.

Se establecen, por lo tanto, los principios en los que se basa la enseñanza *online*, distinguiendo sus propias particularidades en un desarrollo teórico que se configura como la evolución lógica, partiendo de teorías previas y generando una base conceptual sobre la que establecer el desarrollo de nuevas propuestas.

Expansión actual de la enseñanza en línea en museos y centros de arte

contemporáneo.

Aunque la enseñanza *online* es un fenómeno reciente y que se encuentra en plena expansión, vemos como cada vez más instituciones van incorporando este medio a su oferta educativa.

Las universidades han sido la punta de lanza en el desarrollo de este tipo de proyectos. Las principales plataformas MOOC han sido creadas por instituciones universitarias partiendo principalmente de criterios de calidad en sus contenidos, pero a ellas se han ido incorporando otras instituciones, con un número destacado de museos de todo tipo. Fuera de estas plataformas, algunas instituciones han decidido plantear cursos desde sus propias páginas web, con acceso directo a los usuarios de las mismas.

Son, en todo caso, propuestas de planteamientos diversos, en muchos casos de carácter exploratorio, propias de un primer momento en el empleo de un nuevo medio, pero que sin duda están estableciendo las bases sobre lo que será la enseñanza *online* en los museos del futuro.

En el caso concreto de los museos y centros de arte contemporáneo, varios factores nos hacen pensar que la enseñanza *online* puede resultar una aplicación ideal para sus programas educativos. En primer lugar, el soporte digital es propio de nuevos lenguajes artísticos, como el net-art, videoarte o arte sonoro, por lo que algunas instituciones cuentan en sus colecciones con propuestas pensadas para ser difundidas por este medio, o que fácilmente pueden ser adaptadas, más allá de lo que pueda suponer la fotografía de una obra. En segundo lugar, podemos suponer que el público interesado por el arte contemporáneo muestra una mayor predisposición por el medio digital y el empleo de las nuevas tecnologías, al relacionarse habitualmente con los nuevos lenguajes expresivos.

Estas circunstancias establecen *a priori* un contexto favorable en el desarrollo de interesante propuestas educativas. Es necesario, pues, un análisis del momento actual a nivel internacional, del que obtener, por un lado, datos cuantitativos del nivel de implantación de la enseñanza *online* en museos y centros de arte contemporáneo, y por otro poder distinguir aquellas propuestas destacadas que estén mostrando el camino a seguir.

Con este objetivo, se ha realizado un análisis de las páginas web de 270 museos y centros de arte contemporáneo de todo el mundo, entre los que se encuentran 17 instituciones españolas de cada una de las comunidades autónomas, buscando la presencia de cursos *online* en los mismos (da Silva López, 2016: 304). El resultado, ordenado por continente, se muestra en la siguiente tabla:

Continente por orden alfabético	País	Ciudad	Museo	Web	Cursos online	MOOC
África	Guinea Ecuatorial	Malabo	Art Eg	www.momart-eg.com/	No	No
África	Algeria	Alger	MAMA	www.mama-dz.com/	No	No
África	Egipto	Cairo	Modern Art Museum	www.modernartmuseum.gov.eg/	No	No
África	Namibia	Windhoek	NAGN – National Art Gallery of Namibia	www.nagn.org.na/	No	No
África	Nigeria	Virtual	Virtual Museum of Modern Nigerian Art	www.pau.edu.ng/museum/	No	No
América	Canadá	Toronto	AGO – Art Gallery of Ontario	www.ago.net/	Sí	No
América	Estados Unidos	San Antonio	Artpace	www.artpace.org/es/	No	No
América	Estados Unidos	New Haven	Artspace	artspacenh.org/	No	No
América	Estados Unidos	Atlanta	Atlanta Contemporary Art Center	www.thecontemporary.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Antonio	Blue Star Contemporary Art Museum	www.bluestarart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Boulder	Boulder Museum of Contemporary Art	www.bmoca.org/	No	No
América	Ecuador	Quito	CAC – Centro de Arte Contemporáneo	www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/	No	No
América	Estados Unidos	Cincinnati	CAC – Contemporary Arts Center	contemporaryartscenter.org/	No	No
América	Estados Unidos	Nueva Orleans	CAC – Contemporary Arts Center	cacno.org/	No	No
América	Canadá	Vancouver	CAG – Contemporary Art Gallery	www.contemporaryartgallery.ca/	No	No
América	Estados Unidos	St. Louis	CAM – Contemporary Art Museum St. Louis	camstl.org/	No	No
América	Estados Unidos	Raleigh	CAM Raleigh	camraleigh.org/	No	No

América	Estados Unidos	Houston	CAMH – Contemporary Arts Museum Houston	camh.org/	No	No
América	Paraguay	Asunción	Centro de artes visuales/Museo del Barro	www.museodelbarro.org/#	No	No
América	Estados Unidos	Rockport	CMCA – Centre for Maine Contemporary Art	www.cmcanow.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Luis	COCA – Center of Contemporary Arts	www.cocasti.org/	No	No
América	Estados Unidos	Seattle	COCA Seattle – Center for Contemporary Art	www.cocaseattle.org/	No	No
América	Estados Unidos	Wilmington	Delaware Center for the Contemporary Arts	www.thedcca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Los Angeles	Hammer Museum	hammer.ucla.edu/	No	No
América	Estados Unidos	Seattle	Henry Art Gallery	www.henryart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Honolulu	Honolulu Museum of Art	honolulumuseum.org/	No	No
América	Estados Unidos	Boston	ICA – Institute of Contemporary Art	www.icaboston.org/	No	No
América	Estados Unidos	Indianapolis	IMOCA – Indianapolis Museum of Contemporary Art	www.indymoca.org/	No	No
América	Brasil	Brumadinho	Inhotim	www.inhotim.org.br/	No	No
América	Estados Unidos	Philadelphia	Institute of Contemporary Art	icaphila.org/	No	No
América	Estados Unidos	Kansas City	Kemper Museum of Contemporary Art	www.kemperart.org/	No	No
América	Chile	Santiago de Chile	MAC	www.mac.uchile.cl/	No	No
América	Perú	Lima	MAC – Museo de arte contemporáneo de Lima	www.maclima.pe/	No	No
América	Brasil	São Paulo	MAC – Museum of Contemporary Art, University of São Paulo	www.mac.usp.br/mac/	No	No
América	Brasil	Niterói	MAC – Niterói	www.macniteroi.com.br/	No	No
América	Argentina	Rosario	MACRO, Museo de arte contemporáneo de Rosario	www.macromuseo.org.ar	No	No
América	Costa Rica	San José	MADC – Museo de Arte y Diseño Contemporáneo	www.madc.cr/	No	No
América	México	Ciudad de México	MAM – Museo de Arte Moderno	www.mam.org.mx/	No	No
América	México	Monterrey	MARCO	www.marco.org.mx/index.pl?i=235	Sí	No
América	Estados Unidos	North Adams	Mass MOCA	www.massmoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Pittsburgh	Mattress Factory	www.mattress.org/	No	No
América	Estados Unidos	Boston	MFA – Museum of fine arts, boston	www.mfa.org/	No	No
América	Estados Unidos	Madison	MMOCA – Madison Museum of Contemporary Art	www.mmoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Los Angeles	MOCA – Museum of Contemporary , Los Ángeles	www.moca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Jacksonville	MOCA – Museum of Contemporary Art Jacksonville	www.mocajacksonville.org/	No	No
América	Estados Unidos	Virginia Beach	MOCA – Virginia Museum of Contemporary Art	www.virginiamoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Cleveland	MOCA Cleveland – Museum of Contemporary Art	www.mocacleveland.org/	No	No
América	Estados Unidos	Atlanta	MOCA Ga – Museum of Contemporary Art of Georgia	www.mocaga.org/	No	No
América	Estados Unidos	Detroit	MOCAD – Museum of Contemporary Art Detroit	www.mocadetroit.org/	No	No
América	Estados Unidos	Fort Worth	Modern Art Museum of Fort Worth	themodern.org/	Sí	No
América	Estados Unidos	New York City	MOMA	www.moma.org/□	Sí	Sí

América	México	Ciudad de México	MUAC – Museo Universitario de Arte Contemporáneo	www.muac.unam.mx/webpage/index.php	No	No
América	Canadá	Montréal	Musée d'art contemporain de Montréal	www.macm.org/	No	No
América	Costa Rica	San José	Museo de arte costarricense	www.musarco.go.cr/	No	No
América	México	Ciudad de México	Museo Tamayo	www.museotamayo.org/	No	No
América	Estados Unidos	Chicago	Museum of Contemporary Art	www.mcachicago.org/	No	No
América	Estados Unidos	North Miami	Museum of Contemporary Art	mocanomi.org/	No	No
América	Estados Unidos	San Diego	Museum of Contemporary Art	www.mcasd.org/	No	No
América	Canadá	Toronto	Museum of Contemporary Canadian Art	www.mocca.ca/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	New Museum	www.newmuseum.org/	No	No
América	Estados Unidos	Raleigh	North Carolina Museum of Art	www.ncartmuseum.org/	Sí	No
América	Estados Unidos	Newport Beach	OCMA -Orange County Museum of Art	www.ocma.net/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	P.S. 1 Contemporary Art Center	momapsl.org/	No	No
América	Estados Unidos	Palm Beach	PBICA – Palm Beach Institute of Contemporary Art	www.kmoser.com/pbica/	No	No
América	Estados Unidos	Portland	PICA – Portland Institute for Contemporary Art	pica.org/	No	No
América	Estados Unidos	Denver	Pirate: Contemporary Art	www.pirateartonline.org/	No	No
América	Estados Unidos	Hartford	Real Art Ways	www.realartways.org/	No	No
América	Estados Unidos	Waltham	Rose Art Museum	www.brandeis.edu/rose/	No	No
América	Estados Unidos	San Francisco	SFMOMA – San Francisco Museum of Modern Art	www.sfmoma.org/	No	No
América	Estados Unidos	Santa Fe	SITE	sitesantafe.org/	No	No
América	Estados Unidos	Scottsdale	SMOCA – Scottsdale Museum of Contemporary Art	www.smoca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Winston-Salem	Southeastern Center for Contemporary Art	secca.org/	No	No
América	Estados Unidos	Houston	Station Museum of Contemporary Art	stationmuseum.com/	No	No
América	Estados Unidos	Ridgefield	The Aldrich Contemporary Art Museum	www.aldrichart.org/	No	No
América	Estados Unidos	Marfa	The Chinati Foundation	chinati.org/	No	No
América	Estados Unidos	Austin	The Contemporary Austin	thecontemporaryaustin.org/	No	No
América	Estados Unidos	Baltimore	The Contemporary Museum Baltimore	www.contemporary.org/	No	No
América	Estados Unidos	Chicago	The Renaissance Society at the University of Chicago	renaissancesociety.org/site/	No	No
América	Estados Unidos	Grand Rapids	UICA – Urban Institute for Contemporary Arts	uica.org/	No	No
América	Estados Unidos	Salt Lake City	UMCA – Utah Museum of Contemporary Art	www.utahmoca.org/	No	No
América	Canadá	Vancouver	Vancouver Art Gallery	www.vanartgallery.bc.ca/	No	No
América	Estados Unidos	Minneapolis	Walker Art Center	www.walkerart.org/	No	No
América	Estados Unidos	New York City	Whitney Museum of American Art	whitney.org/	Sí	No
Asia	Japón	Kanazawa	21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa	www.kanazawa21.jp/en/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	ART4.RU	art4.ru/?ig=en	No	No
Asia	Tailandia	Bangkok	BACC – Bangkok Art and Culture Centre	www.bacc.or.th/	No	No

Asia	Bangladesh	Dhaka	Bangladesh National Museum	www.bangladeshmuseum.gov.bd/index.php/2012-10-10-12-30-57/contemporary-art-and-world-civilization	No	No
Asia	Japón	Naoshima	Chichu Art Museum	www.benesse-artsite.jp/en/naoshima/	No	No
Asia	Bangladesh	Dhaka	Dhaka art center	www.dhakaartcenter.org/	No	No
Asia	Rusia	San Petersburgo	Erarta	www.erarta.com/en/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	Garage Center for Contemporary Culture	garageccc.com/en	No	No
Asia	Omán	Muttrah	Ghalya's Museum of Modern Art	www.ghalyasmuseum.com/	No	No
Asia	Jordania	Amman	Jordan National Gallery of Fine Arts	www.nationalgallery.org/	No	No
Asia	Nepal	Katmandú	KCAC – Kathmandu Contemporary Arts Centre	www.kathmanduarts.org/Kathmandu_Arts/home.html	No	No
Asia	Líbano	Alita	MACAM – Modern and Contemporary Art Museum	www.macamlebanon.com/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	MAMM – Multimedia Art Museum	mamm-mdf.ru/en/	No	No
Asia	Filipinas	Manila	Manila Museum of Contemporary Art and Design	manilacontemporary.com/	No	No
Asia	Catar	Doha	MATHAF	www.mathaf.org.qa/en/	No	No
Asia	Filipinas	Manila	Metropolitan Museum of Manila	www.metmuseum.ph/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	MMOMA – Moscow Museum of Modern Art	www.mmoma.ru/en/	No	No
Asia	Corea del sur	Seúl	MOCA	www.moca.go.kr/eng/	No	No
Asia	Korea	Seúl	MOCA – National Museum of Contemporary Art	moca.go.kr/	No	No
Asia	Singapur	Singapur	MOCA@Loewen	www.mocaloewen.sg/	No	No
Asia	Pakistán	Karachi	Mohatta Palace Museum	www.mohattapalacemuseum.com/	No	No
Asia	Japón	Tokyo	MOT – Museum of Contemporary Art	www.mot-art-museum.jp/eng/	No	No
Asia	China	Shanghai	Museum of Contemporary Art Shanghai	www.mocashanghai.org/	No	No
Asia	China	Hong Kong	Museum of Contemporary Art, Asia	www.lcsd.gov.hk/ce/Museum/Arts/en_US/web/ma/exhibition.html	No	No
Asia	Malasia	Kuala Lumpur	National Art Gallery	www.artgallery.gov.my/web/guest/home	No	No
Asia	Indonesia	Yakarta	National Gallery of Indonesia	www.galeri-nasional.or.id/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	NCCA – National Centre for Contemporary Arts	www.ncca.ru/en/index	No	No
Asia	India	Nueva Delhi	NGMA – National Gallery of Modern Art	ngmaindia.gov.in/index.asp	No	No
Asia	Uzbekistán	Karakalpakstan	Nukus Museum	www.savitskycollection.org/	No	No
Asia	China	Shanghai	Power Station of Art	test.powerstationofart.org/en/	No	No
Asia	Singapur	Singapur	SAM – Singapore Art Museum	www.singaporeartmuseum.sg/	No	No
Asia	Vietnam	Ho Chi Minh	Sán Art	san-art.org/	No	No
Asia	China	Nanjing	Sifang Art Museum	www.sifangartmuseum.org/	No	No
Asia	Irán	Teherán	Tehran Museum of Contemporary Art	www.tmoca.com/	No	No
Asia	Israel	Tel Aviv	Tel Aviv Museum of Art	www.tamuseum.org.il/	No	No
Asia	Filipinas	Manila	The Museum at De La Salle University	themuseum.dlsu.edu.ph/	No	No
Asia	Rusia	Moscú	The State Tretyakov Gallery	www.tretyakovgallery.ru/en/	No	No
Asia	China	Beijing	Ullens Center for Contemporary Art	ucca.org.cn/en/	No	No
Europa	Armenia	Yerevan	ACCEA – Armenian Center for Contemporary Experimental art	www.accea.info/	No	No
Europa	Reino Unido	Bristol	Arnolfini	www.arnolfini.org.uk/	No	No
Europa	Dinamarca	Aarhus	ARoS	en.aros.dk/	No	No
Europa	Bosnia y Herzegovina	Sarajevo	Art Gallery of Bosnia and Herzegovina	ugbih.ba/en/	No	No
Europa	Noruega	Oslo	Astrup Fearnley Museum of Modern Art	afmuseet.no/	No	No
Europa	Reino Unido	Gateshead	Baltic Centre for Contemporary Art, Gateshead (England)	www.balticmill.com/	No	No

Europa	Suecia	Umeå	Bildmuseet, Umeå Universitet	www.bildmuseet.umu.se/	No	No
Europa	Países Bajos	Maastricht	Bonnefantenmuseum	www.bonnefanten.nl/en/	No	No
Europa	España	Sevilla	CAAC – Centro Andaluz de Arte Contemporáneo	www.caac.es/	No	No
Europa	España	Las Palmas de Gran Canaria	CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno)	www.caam.net/	No	No
Europa	Macedonia	Skopje	CAC – Contemporary Art Center	www.scca.org.mk/	No	No
Europa	Lituania	Vilna	CAC – Contemporary Art Center	www.cac.lt/en	No	No
Europa	Italia	La Spezia	CAMEC – Centro d'Arte Moderna e Contemporanea, La Spezia	camec.spezianet.it/	No	No
Europa	Francia	Bordeaux	CAPC	www.capc-bordeaux.fr/actuellement	No	No
Europa	Italia	Turin	Castello di Rivoli – Museum of Contemporary Art	www.castellodirivoli.org/en	No	No
Europa	Georgia	Tiflis	CCA	www.cca.ge/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	CCB – Centro Cultural do Belém	wwwccb.pt/sites/ccb/en-EN/Pages/default.aspx	No	No
Europa	Italia	Florence	CCC Strozzi – Centre for Contemporary Culture at Palazzo Strozzi	www.strozzi.org/en	No	No
Europa	España	Barcelona	CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona)	www.cccb.org/	No	No
Europa	República Checa	Praga	Center for Contemporary Arts Prague	cca.fcca.cz/	No	No
Europa	Países Bajos	Utrecht	Centraal Museum	centraalmuseum.nl/	No	No
Europa	Francia	Paris	Centre Georges Pompidou	www.centregeorges-pompidou.fr/es	No	No
Europa	Francia	Metz	Centre Pompidou- Metz	www.centregeorges-pompidou-metz.fr/	No	No
Europa	Italia	Pesaro	Centro Arti Visive Pescheria	www.centroartivisivepescheria.it/	No	No
Europa	Portugal		Centro de Arte Contemporânea Graça Moraes	centroartegracamorais.cm-braganca.pt/PageGen.aspx	No	No
Europa	Italia	Prato	Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci	www.centropecci.it/	No	No
Europa	Polonia	Varsovia	Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle	csw.art.pl/	No	No
Europa	España	Santiago de Compostela	CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea)	www.cgac.org/	No	No
Europa	Francia	Grenoble	CNAC	www.magasin-cnac.org/	No	No
Europa	Países Bajos	Amstelveen	Cobra Museum of Modern Art	www.cobra-museum.nl/	No	No
Europa	Francia	Avignon	Collection Lambert	www.collectionlambert.fr/	No	No
Europa	Francia	Altkirch	CRAC Alsace	www.cracalsace.com/	No	No
Europa	Eslovaquia	Bratislava	Danubiana	www.danubiana.sk/eng/index.html	No	No
Europa	Países Bajos	Tilburg	De Pont – Stichting voor Hedendaagse Kunst	www.depont.nl/	No	No
Europa	Alemania	Hamburgo	Deichtorhallen	www.deichtorhallen.de/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	Dogancay Museum	www.dogancaymuseum.org/	No	No
Europa	Estonia	Tallin	EKKM	www.ekkm.ee/en/	No	No
Europa	Grecia	Atenas	EMET – National museum of Contemporary Art	www.emst.gr/EN/Pages/default_new.aspx	No	No
Europa	España	Mallorca	ES BALUARD, Museu d'art Modern i Contemporani de Palma	www.esbaluard.org/es/	No	No
Europa	Austria	Viena	ESSL	www.essl.museum/	No	No
Europa	Italia	Turin	Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea	www.gamtorino.it/	No	No
Europa	Italia	Rome	Galleria Comunale d'Arte Moderna	www.galleriaartemodernaroma.it/	No	No
Europa	Italia	Rome	Galleria Nazionale d'Arte Moderna	www.gnam.beniculturali.it/index.php?es/1/home	No	No

Europa	Italia	Ferrara	GAMC – Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara	artemoderna.comune.fe.it/	No	No
Europa	Italia	Bérgamo	GAMeC – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea	www.gamec.it/it	No	No
Europa	Paises Bajos	Haag	Gemeentemuseum Den Haag	www.gemeentemuseum.nl/en	No	No
Europa	Paises Bajos	Groningen	Groninger Museum	www.groningermuseum.nl/	No	No
Europa	España	Bilbao	Guggenheim Bilbao	www.guggenheim-bilbao.es/	No	No
Europa	Alemania	Berlin	Hamburger Bahnhof	www.smb.museum/en/museums-and-institutions/hamburger-bahnhof/home.html	No	No
Europa	España	Ciudad Real	Hospital San Juan de Dios. Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro	www.almagro.es/eac/	No	No
Europa	España	Huarte	Huarte. Centro de arte contemporáneo.	www.centrohuarte.es/	No	No
Europa	España	Zaragoza	IAACC Pablo Serrano (Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos)	www.iaacc.es/	No	No
Europa	Reino Unido	Londres	ICA – Institute of Contemporary Arts	www.ica.org.uk/	No	No
Europa	Irlanda	Dublin	IMMA	www.imma.ie/en/index.htm	No	No
Europa	Irlanda	Dublin	IMOCA – Irish Museum of Contemporary Art	the.imoca.ie/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	iS.CaM. Istanbul Contemporary Art Museum	www.istanbulmuseum.org/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	Istanbul Modern	www.istanbulmodern.org/en	No	No
Europa	España	Valencia	IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)	www.ivam.es/	Sí	No
Europa	Finlandia	Helsinki	Kiasma – Museo de Contemporary Art	www.kiasma.fi/	No	No
Europa	Paises Bajos	Otterloo	Kröller-Müller Museum	www.kmm.nl/	No	No
Europa	Moldavia	Chisináu	KSA:K	www.art.md/	No	No
Europa	Estonia	Tallin	KUMU – art museum of Estonia	www.kumu.ee/en/	No	No
Europa	Italia	Merano	Kunst Meran / Merano Arte	www.kunstmeranoarte.org/	No	No
Europa	Paises Bajos	Rotterdam	Kunsthal	www.kunsthal.nl/en-2-Kunsthal-Rotterdam.html	No	No
Europa	Suiza	Basel	Kunstmuseum Basel	www.kunstmuseumbasel.ch/	No	No
Europa	Liechtenstein	Vaduz	Kunstmuseum Liechtenstein	www.kunstmuseum.li/	No	No
Europa	Italia	Lucca	L.u.C.C.A.	www.luccamuseum.com/it	No	No
Europa	España	Ceutí	La Conservera	www.laconservera.org/	No	No
Europa	España	Gijón	LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial	www.laboralcentrodearte.org/es	No	No
Europa	Francia	Villeneuve d'Ascq	LAM – Lille Métropole musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut	www.musee-lam.fr/	No	No
Europa	Letonia	Riga	LCCA – Latvian Centre for Contemporary Art	www.lcca.lv/en/news/	No	No
Europa	Dinamarca	Copenhague	Louisiana	www.louisiana.dk/	No	No
Europa	Hungría	Budapest	Ludwig Museum	www.ludwigmuseum.hu/	No	No
Europa	Italia	Monsummano	Mac, n – Museo d'Arte Contemporanea e del Novecento	www.macn.it/	No	No
Europa	Francia	Vitry-sur-Seine	MAC/VAL	www.macval.fr/	No	No
Europa	Italia	Acri	MACA – Museo d'Arte Contemporanea	www.museomaca.it/index.php?lang=en	No	No
Europa	Italia	Rome	MACRO – Museo d'arte contemporanea Roma	www.museomacro.org/	No	No
Europa	Bélgica	Hornu	MAC's – Musée des Arts Contemporains	www.mac-s.be/	No	No
Europa	Italia	Catania	MACS – Museo d'Arte Contemporanea Sicilia	www.museomacs.it/	No	No

Europa	Italia	Nápoles	MADRE – Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina	www.madrenapoli.it/	No	No
Europa	Italia	Gallarate	MAGA	www.museomaga.it/	No	No
Europa	Suecia	Malmö	Malmö Konsthall	www.konsthall.malmo.se/	No	No
Europa	Suiza	Ginebra	MAMCO – Musée d'Art moderne et contemporain	www.mamco.ch/	No	No
Europa	Armenia	Yerevan	MAMY – Modern Art Museum of Yerevan	mamy.am/	No	No
Europa	Italia	Nuoro	MAN – Museo d'Arte di Nuoro	www.museoman.it/	No	No
Europa	Italia	Trento	MART – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto	www.mart.trento.it/	No	No
Europa	España	Santander	MAS (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria)	www.museosantandermas.es/	No	No
Europa	Italia	Rome	MAXXI	www.fondazionemaxxi.it/?lang=en	No	No
Europa	Malta	Virtual	MCA13	www.maltacontemporaryart.com/index.php?/project/mca13/	No	No
Europa	España	Badajoz	MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo)	www.meiac.es/	No	No
Europa	Eslovenia	Liubliana	MG+MSUM	www.mg-lj.si/node/814	No	No
Europa	Azerbaiyán	Baku	MIM	www.mim.az/	No	No
Europa	Grecia	Thessaloniki	MMCA – Macedonian Museum of Contemporary Art	www.mmca.org.gr/mmst/en/home.htm	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado	www.museuartecontemporanea.pt/	No	No
Europa	Rumanía	Bucarest	MNAC – Muzeul National de Arta Contemporană	www.mnac.ro/	No	No
Europa	España	Madrid	MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)	www.museoreinasofia.es/	No	No
Europa	Serbia	Belgrado	MoCAB – Muzej savremenе umetnosti Beograd	eng.msub.org.rs/	No	No
Europa	Bulgaria	Sofia	Modern Art Gallery Sofia	www.modernartgallery.bg/	No	No
Europa	Suecia	Estocolmo	Moderna Museet	www.modernamuseet.se/sv/	No	No
Europa	Italia	Floridia	MUDAC – Museo di Arte Contemporanea Floridia	www.museodartecontemporaneafloridia.it/	No	No
Europa	Luxemburgo	Luxemburgo	MUDAM	www.mudam.lu/en/accueil/	No	No
Europa	España	León	MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León)	musac.es/	No	No
Europa	Francia	Paris	Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris	www.mam.paris.fr/	No	No
Europa	Dinamarca	Roskilde	Museet for Samtidskunst	www.mfsk.dk/	No	No
Europa	Italia	Bolzano	Museion (Museo d'Arte Contemporanea)	www.museion.it/	No	No
Europa	Italia	Lissone	Museo d'Arte Contemporanea, Lissone	www.comune.lissone.mb.it/museo-arte-contemporanea	No	No
Europa	Italia	Milan	Museo del Novecento	www.museodelnovecento.org/	No	No
Europa	Italia	Florence	Museo Marino Marini	www.museomarinomarini.it/	No	No
Europa	España	Logroño	Museo Würth La Rioja	www.museowurth.es/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	Museu Coleção Berardo	pt.museuberardo.pt/	No	No
Europa	Portugal	Lisboa	Museu da fundação Arpad Szenes e de Vieira da Silva	fasvs.pt/	No	No
Europa	Países Bajos	Rotterdam	Museum Boijmans Van Beuningen	www.boijmans.nl/en/	No	No
Europa	Italia	Varese	Museum of Contemporary Art Villa Panza	www.visitfai.it/dimore/villapanza/	No	No

Europa	Italia	L'Aquila	MUSPAC – Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, L'Aquila		www.museomuspac.com/	No	No
Europa	Croacia	Zagreb	Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Museum of Contemporary Art		www.msu.hr/	No	No
Europa	Polonia	Varsovia	MUZEUM – Museum of Modern Art		artmuseum.pl/en	No	No
Europa	Polonia	Lódz	Muzeum Sztuki		msl.org.pl/en/#	No	No
Europa	Noruega	Oslo	National Museum of Art, Architecture and Design		nationalmuseum.no/	No	No
Europa	Montenegro	Cetinje	National Museum of Montenegro		www.mnmuseum.org/GMDD_e.htm	No	No
Europa	Mónaco	Mónaco	NMMN – Nouveau Musée National Mónaco		www.nmmn.mc/index.php?lang=en	No	No
Europa	Islandia	Reikiavik	NYLÓ – The living art museum		nylo.is/	No	No
Europa	Italia	Milan	PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea		www.pacmilano.it/	No	No
Europa	Italia	Venecia	Palazzo Grassi		www.palazzograssi.it/	No	No
Europa	Italia	Nápoles	PAN – Palazzo delle Arti napoli		www.palazzoartinapoli.net/	No	No
Europa	Italia	Venecia	Peggy Guggenheim Collection		www.guggenheim-venice.it/	No	No
Europa	Islandia	Reikiavik	Reykjavík Art Museum		www.artmuseum.is/#	No	No
Europa	Reino Unido	Londres	Saatchi Gallery		www.saatchigallery.com/	No	No
Europa	Turquía	Estambul	SALT		saltonline.org/en/home	No	No
Europa	Bosnia y Herzegovina	Sarajevo	SCCA – Sarajevo Center for Contemporary Art		scca.ba/	No	No
Europa	Portugal	O Porto	Serralves		www.serralves.pt/pt/	No	No
Europa	Países Bajos	Laren	Singer Laren		www.singerlaren.nl/English	No	No
Europa	Italia	Nápoles	SPMN – Museo del Novecento		www.polomusealenapoli.beniculturali.it/museo_se/se_collez.html	No	No
Europa	Grecia	Thessaloniki	State Museum of Contemporary Arts		www.greekstatemuseum.com/kmst/index.html	No	No
Europa	Países Bajos	Amsterdam	Stedelijk Museum		www.stedelijk.nl/en	No	No
Europa	Países Bajos	Hertogenbosch	Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch		www.sm-s.nl/	No	No
Europa	Reino Unido	Londres	Tate		www.tate.org.uk/	Sí	Sí
Europa	Albania	Tirana	TICA (Tirana Institute of contemporary art)		tica-albania.org/	No	No
Europa	Albania	Tirana	Tirana Art Lab		www.tiranaartlab.org/	No	No
Europa	Italia	Milan	Triennale		www.triennale.it/it/	No	No
Europa	Países Bajos	Eindhoven	Van Abbemuseum		vanabbemuseum.nl/	No	No
Europa	Francia	Niza	Villa Arson Nice		www.villa-arson.org/	No	No
Oceanía	Australia	Melbourne	ACCA – Australian Centre for Contemporary Art		www.accaonline.org.au/	No	No
Oceanía	Australia	Melbourne	CCP – Centre for Contemporary Photography		www ccp.org.au/	No	No
Oceanía	Nueva Zelanda	Christchurch	COCA – Centre of Contemporary Art		www.coca.org.nz/	No	No
Oceanía	Australia	Brisbane	Judith Wright Centre for Contemporary Arts		judithwrightcentre.com/	No	No
Oceanía	Australia	Sídney	MCA – Museum of Contemporary Art		www.mca.com.au/	No	No
Oceanía	Australia	Hobart	MONA – Museum of Old and New Art		www.mona.net.au/	No	No
Oceanía	Nueva Zelanda	Porirua	Pataka		www.pataka.org.nz/	No	No
Oceanía	Australia	Queensland	QAGOMA – Queensland Gallery of Modern Art		www.qagoma.qld.gov.au/	No	No

De las 270 instituciones analizadas, 8 presentan oferta formativa online. Son las siguientes:

Continente	País	Museo	Web	Cursos online	MOOC
------------	------	-------	-----	---------------	------

América	Canadá	AGO – Art Gallery of Ontario	http://www.ago.net/	Sí	No
América	Estados Unidos	Modern Art Museum of Fort Worth	http://themodern.org/	Sí	No
América	Estados Unidos	MoMA (Museum of Modern Art)	http://www.moma.org/	Sí	Sí
América	Estados Unidos	North Carolina Museum of Art	Home	Sí	No
América	Estados Unidos	Whitney Museum of American Art	http://whitney.org/	Sí	No
América	México	MARCO	Inicio	Sí	No
Europa	España	IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno)	https://www.ivam.es/	Sí	No
Europa	Reino Unido	Tate	http://www.tate.org.uk/	Sí	Sí

Conclusiones

El resultado a nivel cuantitativo es de un nivel de implantación todavía bajo, cercano al 3% del total de los museos estudiados. Este hecho puede deberse a diferentes causas, que dependen en buena medida de factores como el desconocimiento del medio o cuestiones relativas a los recursos disponibles de los que goza cada institución, pero sin duda se debe tener en cuenta la reciente aparición de estas propuestas. Nos encontramos, por lo tanto, todavía en una fase embrionaria en la generación de cursos *online*. El caso español, con un museo de los 17 (IVAM) con oferta

educativa a través de Internet, no difiere en este sentido de la oferta internacional encontrada.

El curso ofertado por el IVAM es un monográfico dedicado al artista Andreu Alfaro, pensado para público infantil y desarrollado con tecnología Flash, ya en desuso. A pesar de mostrar ciertas limitaciones, es una primera aproximación a este campo, que todavía tiene por delante un amplio recorrido.

A nivel internacional, dos museos destacan especialmente en este análisis. Se trata de MoMA y Tate, que ya se han embarcado en la generación de MOOC, además de disponer de una interesante oferta formativa *online* a través de sus páginas web. En su caso, han elegido dos plataformas MOOC muy populares para distribuir sus cursos: Coursera (Coursera, 2015) y Khan Academy (Khan Academy, 2015).

Nos encontramos, en definitiva, en un momento de especial interés en el ámbito de la educación *online* ligada a museos y centros de arte contemporáneo. Por una parte, la comunidad investigadora sigue trabajando en la incorporación de las instituciones a la red, centrando en el uso de Internet y sus potencialidades una buena parte de sus esfuerzos. Las instituciones no son ajenas a la realidad actual y su presencia en la red es mayoritaria.

Por otro lado, las experiencias educativas y las teorías que surgen a partir del Constructivismo han generado una base conceptual que, materializándose en el Conectivismo, establece ya unos principios que definen las características propias del medio, que ayudarán en el establecimiento de estrategias futuras.

Por último, los ejemplos existentes, aunque todavía minoritarios, sí demuestran un especial interés por parte de instituciones punteras que están marcando el camino a seguir y que a su vez genera una comunidad de usuarios interesados en el arte contemporáneo, que encuentran en este medio una forma

de obtener una formación que, en algunos casos, resulta difícil de obtener.

Representaciones fotográficas de mundos escondidos. La obra de Enric Filella

1. **Filella y las sombras de otros mundos**

Descubrir a Enric Filella es como abrir la maleta de Capa o la de Vivian Maier. Son quizás dos ejemplos muy alejados entre sí: el audaz fotoperiodista y la niñera fotógrafa de la ciudad y de los autorretratos. Sin embargo, los nombro aquí porque en los últimos tiempos estos dos fotógrafos han adquirido mayor relevancia, hemos oído hablar de ellos porque el mundo se ha quedado ojiplático al conocer nuevas obras fotográficas que rápidamente, y con razón, se han encumbrado. Podemos considerar a Filella exactamente el mismo caso: un gran descubrimiento todavía parcialmente oculto. La presente investigación sobre su trabajo aspira a presentar y difundir su cuidada labor fotográfica.[\[1\]](#)

Las imágenes de Filella dejan entrever a una persona no solo apasionada, sino también apasionante. De ellas emana una potente energía que traduce el mundo interior del artista de una forma clara y directa. Podemos acercarnos a él a través de los escasos, pero valiosísimos, textos sobre su obra y de las personas que lo conocieron. Durante la investigación a la que hace referencia el presente artículo he realizado una serie de entrevistas a su entorno cercano, visité su estudio y leí los textos. Todo conduce a la afirmación del lirismo de su obra y

a la demostración de las investigaciones visuales que llevaba a cabo.

Filella trabajó mucho el blanco y negro. La mayor exposición de su obra, una retrospectiva realizada en 2014, reunió su obra más destacada y toda ella giraba en torno a la escala de grises. Aquí Filella nos demuestra que el uso de las sombras matizadas y contrastadas, lejos de borrar los detalles de aquello que entra en el encuadre, destacan aquellas formas de la realidad con las que establecía un lazo mágico. Así, la cámara fotográfica se convierte en un mediador que transforma una realidad apagada, sin vida, sin mayor interés, y la convierte en digno teatro de sombras que transforma, gracias a su intermediación, lo invisible en interesante. Así, sus fotografías son ventanas a un mundo, o mundos, que el fotógrafo construyó a golpe de vista, de encuadre y, muy especialmente, con el toque final e inevitable de sus líquidos artesanos.

El trabajo de Filella es poético. Sumerge la realidad en el tratamiento frondoso de sus encuadres y sus formas que, a veces, parecen deshacerse con el viento. Nos preguntamos entonces: ¿quién es esa sombra?, ¿a dónde lleva ese camino?, ¿de dónde viene esa luz? Las figuras humanas adquieren en sus fotografías la presencia atemporal del desconocido, del gurú que dirige la mirada y llena, a su vez, el plano. Nos sentimos siempre en un mundo fantástico, conectado con la realidad de este lado por un hilo invisible que rápidamente nos lleva al otro lado. Y es entonces cuando miramos más detenidamente la imagen y nos damos cuenta de este o aquel detalle y, entonces, entiendes que ya estás en ese otro mundo.

La obra de Filella no solo es interesante visualmente por el uso de los planos y la variedad de sus ángulos, sino porque, consigue crear un ambiente psicológico. Los matices de grises, siempre contrastados, a veces más blancos, otras más negros, crean un espacio a la vez literario y fantástico que tiñe todas sus fotografías. Así, al ver el conjunto de sus

imágenes, a pesar de no tener un tema o lugar común y único, todas tienen un hilo que las une y les da coherencia. Todas parecen formar parte de una historia, a modo de viaje fantástico, en el que Filella, sin duda, estaba sumergido. Sus fotografías son a la vez la historia en sí misma y la ventana a esos otros mundos a los que llegamos guiados por sus sombras.

2. La representación del mundo: los mundos de Filella

El concepto de representación es amplio, complejo y polisémico, aunque usamos esta palabra de forma cotidiana. Incluso la propia percepción de las cosas necesita de la representación, porque la información que adquirimos a través de la representación activa nuestras imágenes mentales adquiridas en el entorno visual en el que hemos crecido, como por ejemplo en la historia del arte, la televisión, el cine, la fotografía y, en definitiva, en el imaginario creado por los medios de comunicación social. Según Gerritsen (1975: 26) este proceso permite transformar la información puramente sensible en un conocimiento más profundo, como la evocación a otros lugares o a otros tiempos, incluso los que no han existido nunca y pertenecen a la imaginación. Pero para conseguir esta transformación se necesita un código y un conjunto de reglas comunes entre emisor[\[2\]](#) y receptor[\[3\]](#) para asegurar el entendimiento. Es decir: la representación necesita un lenguaje para la formación y la transmisión eficaz (comunicación) de los conceptos. Y este lenguaje debe ser compartido por ambos. Cuanto mejor se adapten emisor y receptor, es decir, fotógrafo y lector, a ese conjunto de códigos y reglas compartidos, la transmisión-recepción del conocimiento será de mayor intensidad y eficacia. Y, en este caso, permitirá al espectador de la obra de Filella asomarse a esos mundos representados, e incluso “vivir” en ellos momentáneamente.

La representación requiere, por tanto, una posición activa de todos los sujetos implicados, pues comparten y conocen las reglas. Por tanto, cuando el fotógrafo toma una instantánea de una realidad y utiliza una composición en la que, por ejemplo, aparece un bañista situado de espaldas en el centro de la imagen (figura 1, en portada) el espectador se activa y si se asoma a la fotografía comienza a desaparecer la sensación de que el protagonista de la imagen es un total desconocido. Y es que la figura nos ha lanzado un anzuelo, mira al infinito esperando una respuesta y nosotros, de repente, nos sentimos participes de la búsqueda. Así, el lector, de forma a veces no consciente, otea en ese horizonte el objeto de deseo del bañista, siente la inmensidad de mar e, irremediablemente, le invaden los aromas a sal. Quizás incluso sentimos que estamos acompañando al que observa y no que somos nosotros los que le estamos observando a él.

De esta forma, Filella a través de su cámara escenifica el mundo y le añade un aura cinematográfica que impregna su obra. Algunas de sus imágenes, de hecho, parecen fotogramas a la manera de Hitchcock u otros cineastas que usan la imagen para crear atmósferas psicológicas (figura 2). Escenarios solitarios, edificios inertes que se muestran en un poderoso contrapicado, escaleras misteriosas o puertas que se abren en lugares inesperados.

Filella observa la realidad, pero no hace una fotografía documental, histórica o distante. No hay en su trabajo un análisis del mundo, de sus consecuencias o de su drama. Lo que hace es una escenificación. Marc Augé usó el término “escenificación del mundo” para un proceso similar (Augé: 2007). El libretode Filella está escondido en las sombras misteriosas, en los personajes que cruzan el encuadre, y tras las puertas, ventanas y escaleras que aparecen aquí y allá (Fig. 2). Por todo esto podemos hablar de un fotógrafo retórico, que persuade con sus imágenes, y también onírico, que nos lleva a mundos que solo él ve.



Fig. 2



Fig. 3

Al estudiar con detenimiento las fotografías de Filella se obtiene muy rápidamente la sensación de que las imágenes contienen un “algo” presente, pero muy difícil de leer o captar con concreción. Sin embargo, esta sensación es muy fuerte. Sucede en todas sus tomas. Es el ejemplo de la figura 3. Esta imagen no es habitual, y tampoco casual. Inmediatamente el historiador o crítico se pregunta las razones que le llevaron a fotografiarlo. Entonces ¿qué vio Filella allí?, ¿qué había en la escena que le resultara tan atractivo? Inmediatamente uno piensa que algo se le está escapando. Al analizar la imagen se percibe cierta inquietud dentro de ella y un halo misterioso. Es el *punctum* de Barthes (1990), un resorte invisible, pero potente que salta de la imagen al espectador.

Tras volver repetidas veces a las imágenes de Filella se concluye que el fotógrafo veía en la realidad cosas que los demás no podemos ver. Gracias a sus imágenes, como sucede con las tomas de Vivian Maier, podemos intuir una pizca de la magia que contiene esa realidad invisible. Esta continua

sensación de que sus imágenes esconden algo más es lo que las mantiene continuamente vivas. Es esta la razón por la que en sus fotografías palpita algo, podemos llamarle magia, fantasía, metafísica, pero es claro que sus imágenes son mucho más que tomas casuales. Ese algo vaporoso e indeterminado nos recuerda el concepto de imagen dolorosa de Barthes (1990) quien afirmaba que todas las fotografías son esencialmente dolor.

En el proceso de mostrar estos mundos ocultos juega un papel fundamental el interés de Filella por el revelado y el carácter artesanal de sus líquidos. Solo controlando esta parte del proceso creativo, el revelado, el fotógrafo puede ahondar en su intento de traernos lo que él había visto en esa realidad que es fugaz e invisible para el resto. Al parecer Filella nunca estuvo completamente convencido de su técnica de revelado, a pesar de ser exquisita y recordar al maestro Ansel Adam, tal y como los compañeros de su círculo fotográfico así como un estudio preliminar de su obra indican. Y si fue así, probablemente fue porque Filella intentaba ir más allá de la imagen bidimensional, más allá del papel. Y, aunque no lo sintiera, lo cierto es que sí lo consiguió.

3. Los mundos quebrantados de Filella

Mark Kramer, escritor y periodista, es experto en las fórmulas narrativas del periodismo. Sus *Reglas quebrantables para periodistas literarios* pueden ser adaptadas a la fotografía documental más retórica y persuasiva (Rodríguez e Irala: 2010). Pero qué ocurre cuando un fotógrafo creativo, no documental, se sumerge en sus mundos ocultos y ahonda en el quebranto de una serie de reglas en su trabajo creativo. A continuación analizo la obra de Filella bajo las reglas quebrantables de Kramer (2001). La metodología aquí usada consiste en aplicar esas reglas y exponerlas sustituyendo el término de Kramer “periodista literario” por el de “fotógrafo

retórico”.



Fig. 4



Fig. 6

Así, los fotógrafos retóricos “se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto”. En este caso, Filella se adentra en un mundo del que se siente atraído y se interna en él viendo cosas que los demás no vemos. Aunque no analiza la realidad como un documentalista, sí parece existir un proceso investigador. Por un lado, se adentra en la escena realizando un análisis de las formas y la luz. Por otro lado, se puede detectar en su obra un número limitado de temas los cuales fotografiaba una y otra vez. La sistematización a la que he llegado me sugiere que, en cierta medida, esta clasificación puede trasladarse a todo su trabajo técnico y estético y, por tanto, marca su personalidad artística. En este sentido, he localizado, al menos, los siguientes intereses visuales y estéticos en Filella:

-Edificios solitarios: generalmente fotografiados en contrapicado, subrayando la sensación de poder y magnificencia de los volúmenes (Fig. 4). También le interesan visualmente

las escaleras, generalmente tomadas desde fuertes picados, casi cenitales, lo que produce una fuerte sensación de movimiento. Observadores y paseantes solitarios: figuras que aparecen a veces de forma tangente sin aparente protagonismo, pero que son un punto de interés evidente en la composición. Otras veces las figuras están de espaldas, escondidas entre sombras o giradas. No suelen enseñar el rostro (Fig. 5).



Fig. 5

-Sombras misteriosas: que acechan puertas y ventanas, pero también que forman caminos o líneas visuales que el espectador, casi irremediablemente, va a seguir. Otras veces son presencias, de personas o de formas, que no podemos identificar subrayando de esta forma un intenso halo de misterio que aporta un fuerte sentido narrativo a la escena (Fig. 6).

-Tomas en movimiento: son imágenes en las que Filella parece

querer captar el viento el cual, a su vez, intenta borrar la realidad. Son ejercicios de obturación donde parecen unirse el *studium* y el *punctum* de Barthes (Fig. 7).



Fig. 7



Fig. 8

-Elementos de la naturaleza, en ocasiones paisajes que presentan un cierto halo de misterio: sin duda es una de las áreas de trabajo más metafóricas de Filella. Recuerdan al concepto de obra abierta que planteó Umberto Eco (1992). El espectador debe involucrarse, asomarse y acabar de recomponer las piezas que dan el sentido final a la imagen. (Fig. 8). A veces recuerdan las obras reduccionistas de la pintura de los años 60 y 70. También traen a la memoria los trabajos de Rothko, paisajes en grises en los que el espectador parece perderse; o las pinturas de Yves Klein más cercanas a la tendencia conceptual que parece estar presente también en Filella.

-Puertas y ventanas: habitualmente con poco contexto en el encuadre. Suelen ser planos medios. No se ve el resto del edificio, o no hay perspectiva que nos indique a dónde puede

llevar esa puerta o hacia dónde se abre esa ventana (Fig. 9). Son las entradas a esos otros mundos escondidos y quebrantados.

-Guiños visuales: son imágenes paradójicas para las que es necesaria una visión atenta. Son tomas que rozan el surrealismo por la dificultad de lectura, por la asociación de imágenes o por una cierta sensación de desorientación que siente el espectador (Fig. 10).

-Caminos: Fillela realiza un trabajo fotográfico muy poético en la búsqueda de un camino a la vez figurado y literal. Parece que Alicia se ha colado en el País de las Maravillas y no sabemos desde dónde nace el camino ni hacia dónde va (Fig. 11).

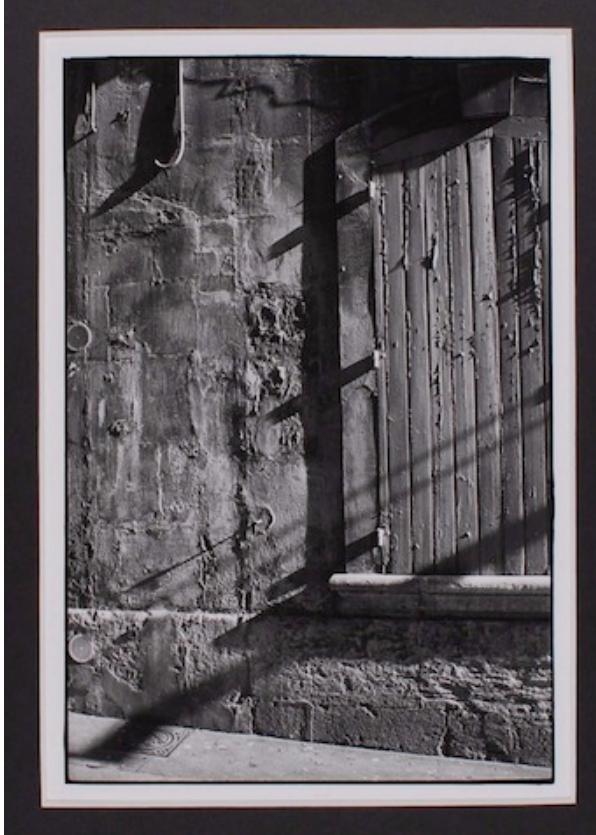


Fig. 9



Fig. 10

Retomando a Kramer y siguiendo otras de sus reglas quebrantadas y el parafraseo que aplico a sus enunciados, los

fotógrafos retóricos “desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con sus lectores y fuentes”. En este sentido, Filella nos ha dejado una colección de imágenes tomadas de una realidad sin modificar. No le interesaba la manipulación de la imagen, sino transcribir las cosas que él veía y cómo las veía. Es decir, tenía verdadera lealtad a la fidelidad de la escena. Así, la retórica de las fotografías se centra en los planos y ángulos, en la espontaneidad de una realidad que Filella auscultaba, en el acierto del fotógrafo al estar atento a un momento y lugar determinado que salía a “cazar”, además de en el uso de las gradaciones tonales.

Además, los fotógrafos retóricos “escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes” y, de hecho, haciendo un repaso a la obra de Filella se constata que sus tomas retratan la realidad cotidiana, hechos comunes y escenas que todos podemos ver en el día a día. Sin embargo, Filella las ha convertido en algo sorprendente que alberga ese *punctum* de Barthes (1990), es decir, ese “algo” que nos lanza un anzuelo y nos atrae hacia la imagen (Fig. 12).

Los fotógrafos retóricos “escriben con una ‘voz intimista’ que resulta informal, franca, humana e irónica” y el carácter intimista, poético y privado de Filella se transmite en el uso del blanco y negro y las texturas de las sombras. La ausencia de color nos lleva a un mundo lejano, quizás del pasado, quizás mágico, en todo caso onírico e íntimo, en el que en ocasiones incluye la ironía, como podemos ver en sus guiños visuales (Fig. 10).

Los fotógrafos retóricos “escriben desde una posición móvil, desde la cual puede relatar historias y dirigirse a los lectores”. En el caso de Filella los ángulos desde donde se toman las fotografías equivalen a esta “posición móvil” a la que hace referencia Kramer. Los puntos de vista son muy variados, es decir “móviles”: toma a nivel (Fig. 1); toma en contrapicado (Fig. 4) y ángulo picado (Fig. 11). Desde estos lugares el fotógrafo narra las historias de una forma adecuada

a la escena, al tema, al tiempo y al lector. Este recurso permite una retórica casi imperceptible, pero útil en la transmisión de mensajes profundos.



Fig. 11



Fig. 12

Conclusiones

Serge Tisseron (2000) afirma que todo fotógrafo toma una serie de decisiones que marcan, definitivamente, la imagen. Entre estas afirmaciones visuales las que se refieren a la representación del mundo son, quizás, algunas de las que más claramente definen el estilo y también la forma en la que el fotógrafo se enfrenta a la realidad e, incluso, cómo la ve. Para Tisseron “existen dos movimientos psíquicos complementarios: por un lado, detener el tiempo [...] ; por otro, favorecer la asimilación psíquica del conjunto de los elementos [...] de la experiencia” (2000: 35). Los rastros dejados por esta última fórmula es la que elige Filella. Sin duda, para él no se trata de mostrar una realidad fragmentada, rota, estanca, sino de lo contrario. Las fotografías de Filella son ventanas que nos invitan a un mundo donde los elementos se presentan como un verdadero mundo en continuidad con el nuestro. El cordón umbilical entre ambas dimensiones es la cámara del fotógrafo y la fotografía misma que se nos ofrece como su resultado.

Pocas imágenes adquieren tan clara función de hilo que laza definitivamente la representación de un mundo con la vivencia del mismo. Y lo consigue gracias a la poética de sus sombras, la retórica de sus composiciones y la afirmación de la existencia de esos otros mundos que pueden alcanzarse a través del ejercicio fotográfico.

[1] Mi agradecimiento a la familia de Enric Filella por el acceso a su estudio y su atención. A Ricardo García Prats por la información aportada sobre el trabajo de Filella. Al Ayuntamiento de Fraga por invitarme a conocer la obra de este fotógrafo.

[2] En este caso el fotógrafo.

[3] En este caso el espectador.

Dialéctica dramática entre la plástica y la coreografía del ballet Medea

INTRODUCCIÓN

Las Artes Plásticas se manifiestan en un sin fin de soportes visuales que en la actualidad cada vez son más complejos y singulares. La creación de grandes producciones dancísticas y ballets viene acompañada, desde su nacimiento hace más de cuatro siglos, de escenografías y elementos plásticos que contextualizan y dan vida a la obra. El elementos coreográfico

es, sin duda, la génesis del discurso escénico, pero por ello no debemos obviar las grandes creaciones plásticas que acompañan al hecho dancístico. En el marco de los ballets dramáticos o narrativos podemos contemplar la especial importancia de estos elementos (en cuanto a que *narran* a la vez que el baile).

Un ballet es una obra de arte en movimiento que tiene como principal factor a tener en cuenta en su estudio su naturaleza visual. Por todo ello, los colores y formas que acompañen el relato por medio de trajes, atrezo, telones y demás elementos, tendrán singular trascendencia. De este asunto ya tenía conciencia el coreógrafo del siglo XVIII George Noverre^[1], cuando decía:

“La decoración, por así decir, hará resaltar el ballet y éste, a su vez, aumentará el encanto de la pintura y le comunicará toda la fuerza capaz de seducir y emocionar el espectador creándole la ilusión”

(Noverre, 2004:122)

Compartimos la tesis de Noverre, y siguiendo su línea de pensamiento durante este artículo haremos una breve exposición y análisis de los elementos plásticos del ballet *Medea*, estrenado por El Ballet Nacional de España en 1984. Sobre dicho ballet podremos ejemplificar el diálogo existente entre los elementos plásticos y coreográficos en un ballet de Danza Española^[2]. Veremos que la elección de los colores con que se visten los personajes está relacionada con la propia dramaturgia de ellos. Además nos daremos cuenta de que la iconología de Panovsky, empleada para analizar un fresco o un lienzo, se puede extrapolar a la semiótica de la escena en el estudio de sus formas y colores. El sentido intrínseco de las líneas empleadas para contextualizar y dar vida al ballet, se alimenta del relato y se plasma en las coreografías que se generan en él, así como en los elementos plásticos que lo acompañan.

La apertura a los caminos de investigación interdisciplinares representa una vía tangible de estudio de los hechos dancísticos (donde convergen varias disciplinas artísticas: coreográficas, musicales, plásticas, dramatúrgicas). Se trata de una metodología de estudio heterogénea que no debe confundirse con un modo de análisis fusión de otros, pues ello conllevaría incoherencias y un mero pastiche de conclusiones. Para que resulte de verdadero valor analítico nuestro estudio debemos atender a la rigurosidad científica, que la Historia del Arte nos ha demostrado, se puede tener dentro de las disciplinas artísticas.

LAS ARTES PLÁSTICAS Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN LOS DISCURSOS NARRATIVOS

En los distintos tipos de ballets que se pueden llevar a escena (de Danza Clásica, Española, Contemporánea; abstractos o narrativos; entre otras distinciones), las Artes Plásticas generan elementos que acompañan y dan forma a la obra. Los pintores y diseñadores que han participado en estas producciones se enfrentan a un soporte más orgánico y complejo que de costumbre. La escena les abre unas posibilidades performativas y visuales muy amplias, y los bocetos que primeramente se plasman en papel, cobrarán vida por medio de telas, proyecciones, y otros elementos completamente heterogéneos.

La particularidad de los discursos narrativos reside en el hecho de tener que contar una historia que llegue al espectador por medio de la totalidad de elementos que aparecen en escena. Muchos de esos elementos tienen un componente plástico que va más allá del meramente decorativo. En los ballets narrativos el hecho dancístico en sí se contextualiza de una serie de elementos expresivos que lo acompañan e incluso dialogan con él. Realizan referencias a los propios movimientos coreográficos, a la época del relato, a los

sentimientos de los personajes y a la trama de la obra. Los discursos narrativos que se tienen que manifestar por medio del lenguaje no verbal (el lenguaje escénico de los ballets), requieren de un cuidado especial para todos aquellos colores, formas y texturas que van a formar parte de él. La forma en que el público reciba estos elementos determinará la recepción del discurso dancístico en su conjunto.

La figura del decorador o escenógrafo existe desde que existen ballets representados en escena. Es significativo, que gran parte de los artistas plásticos referentes del siglo XX hayan participado en proyectos dancísticos. Tenemos ejemplos en nuestro país de creadores como Pablo Picasso, Joan Miró o Salvador Dalí, todos ellos realizaron escenografías para ballets. Sin duda, la escena amplifica y potencia la estética de cada artista. En lo referente al paso de dichos creadores por los ballets del siglo XX, podemos consultar fuentes muy valiosas de investigadores como Idoia Murga Castro^[3]. El carácter histórico de dichos estudios nos ilustra en lo referente a datos y fechas con las que podremos comprobar la numerosa producción plástica en ballets de pintores del pasado siglo. La traducción física del boceto a la escena por medio de los distintos materiales que componen las escenografías y los vestuarios, será revisada por los propios creadores durante el proceso de producción. Así, vemos que en este proceso, donde se están gestando aspectos dramatúrgicos, coreográficos y musicales del ballet, los artistas plásticos forman parte activa y se contaminan artísticamente junto con los demás creadores.

La escenografía, nos dice Pavis, se puede analizar desde distintos puntos de vista en base a una serie de cuestiones concretas (Pavis, 2011:51). En el análisis que realicemos de un ballet en concreto, debemos tener en cuenta la función dramática del espacio escénico, así como la relación entre el espacio utilizado y la ficción del relato a escenificar. Además, Pavis nos habla de las distintas connotaciones de los

colores, las formas y los materiales, que estarán íntimamente ligadas a la iconología de cualquier obra de arte. Por todo ello, y siguiendo un modelo próximo a los homólogos de Helbo o Ubersfeld, emprenderemos el análisis de un ballet como el relato de una manifestación artística orgánica, y no estática. En este estudio tendremos muy en cuenta la teoría iconológica de Panovsky, pues el significado intrínseco del blanco y el negro en un telón o en una falda, por ejemplo, tiene un mismo sentido analítico en un lienzo que en un escenario.

Los elementos plásticos que forman el vestuario son a su vez igual de importantes, pues, se trata de escenografías ambulantes que acompañan a los propios bailarines. En ocasiones nos ilustrarán sobre rasgos del personaje, otras sobre características de la escena en concreto que se presencia, y hasta cuando tienen una finalidad meramente contextual su significado debe tenerse especialmente en cuenta. Los artistas plásticos que han esbozado los colores y las formas de estos elementos han estudiado el sentido y mensaje de la obra junto con los coreógrafos y directores de escena. La estética que impriman a estos elementos expresivos será deliberadamente coherente con el tiempo ficticio del relato, o por el contrario anacrónica a éste, pero siempre con una motivación para ello.

DIALÉCTICA DRAMÁTICA ENTRE LA PLÁSTICA Y LA COREOGRAFÍA DEL BALLET DE DANZA ESPAÑOLA MEDEA

Los ballets narrativos que cuentan una historia previamente escrita en texto (literario, poético, ensayístico), pasan por un proceso de traducción de signos verbales a signos no verbales en su camino a la escena. Los artísticas que participan en este tipo de producciones atienden a una idea nuclear del texto, una interpretación unificada, que suele ser manifestada por el director de escena. Con ello no queremos decir que todos los elementos expresivos del ballet sigan una

misma línea estética, pues a veces, con motivo de acentuación o de ruptura dramática, existen excepciones. Esto es lo que sucede en el ballet de Danza Española que vamos a analizar brevemente, *Medea*, por ejemplo con las líneas estilísticas del vestuario y de la escenografía.

Para entrar en materia y entender el sentido de la obra, diremos que la *Medea* que conciben Narros y Granero se basa en el texto latino de Séneca. Es un ballet flamenco^[4] que en la década de los años ochenta revolucionó la narrativa coreográfica de la Danza Española. Los creadores parten de una temática clásica (mitológica), con una estética de raíces tradicionales (Flamenco), pero que dista mucho de ser tratada de un modo tradicional. Ahí está la verdadera revolución de este ballet, en ser tratado de un modo moderno y revolucionario partiendo de temáticas y estéticas arraigadas dentro de la cultura española. El género es trágico, si bien la obra de Séneca es fiel a los cánones de dicho género, el ballet los intensificará y matizará conforme al tratamiento ideado por Narros. La estética se compone de dos elementos que se unen en una armonía digna de elogiar por parte del escenógrafo Andrea D'Odorico. Uno de ellos es el elemento mitológico, cuyos aspectos místicos y clásicos son evidentes en toda la fachada de las ruinas dibujada con un gran arco en la puerta del centro. Por otro lado, el elemento flamenco, que prima en los diseños de vestuario ideados por Narros.

Antes de analizar los diferentes bocetos y diseños de escenografía y vestuario, vamos a reparar en la estética e imagen dada a la protagonista del ballet. Las ilustraciones que han representado a lo largo de la Historia al personaje mitológico de Medea, tienen una serie de rasgos en común que Narros y Granero reproducen también para el personaje de Danza Española. En nuestro estudio vamos a citar obras de pintores que heredaron la imagen femenina de Medea de los Clásicos^[5]. El arquetipo de dicho personaje, se ha consolidado y asimilado a lo largo de los siglos de un modo especialmente consensuado

(por parte de artistas plásticos que han representado a Medea). A este respecto, vamos a recordar el concepto de *arquetipo* dado por Durand:

“Precisamente lo que diferencia el arquetipo del simple símbolo es generalmente su falta de ambivalencia, su universalidad”

(Durand, 1982:54)

En nuestro caso, el arquetipo de Medea, es el de mujer hechicera, madura y malvada (Fedra, Pasifae, Circe). Este personaje se identifica con aspectos tales como: naturaleza frente a humanidad, amante frente a esposa, magia frente a razón, entre otros. Así pues, no debemos pasar por alto la cantidad de simbología que existe detrás de la mujer despechada y malvada que es el personaje de Medea. Los colores y líneas estilísticas que acompañen a dicho personaje a lo largo del ballet son acordes con dicha naturaleza. En primer lugar, vamos a mencionar el elemento más característico de la fémina mitológica: su cabellera. La larga melena negra de Medea ha sido, a lo largo de los siglos, un signo identificativo de este personaje. Será Séneca quien dote a dicho elemento de mayor importancia simbólica y estética. Las referencias a su cabellera por parte de Medea serán más numerosas y con un evidente acento mágico:

“MEDEA (...)

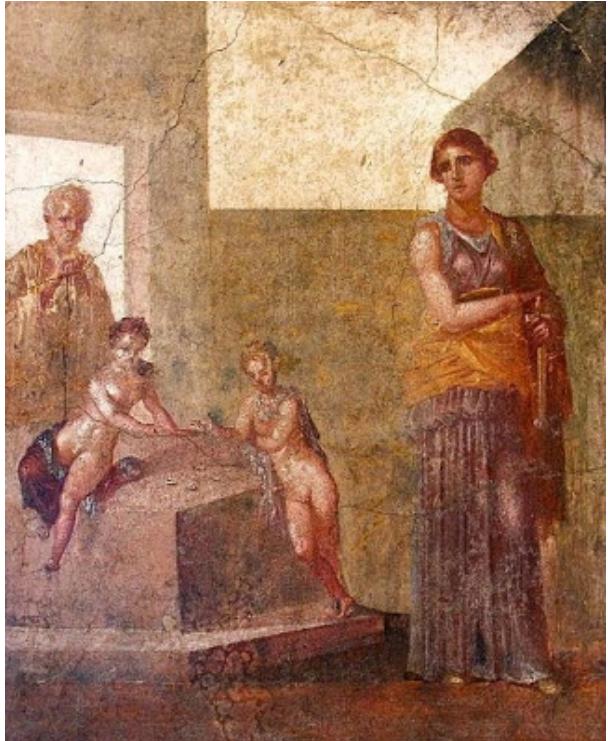
*Sueltos en honra tuya mis **cabellos**,
siguiendo el uso de los ritos mágicos (...)*

*Siguiendo el uso de los funerales,
me he tendido en el suelo, y una cinta*

*recoge mis **cabellos** en desorden."*

(Séneca, 2010:45).

Fueron las ánforas griegas, cronológicamente hablando, las primeras que ilustraron a Medea con una larga melena oscura. En su mayoría, estas obras de arte clásicas nos representan a Medea con una cinta sujetando su larga cabellera oscura. En el fresco de Timómaco de Bizancio, podemos apreciar una Medea con pelo recogido con la mencionada cinta (peinado típico de dicha época), empuñando el puñal con que mataría a sus dos hijos, situados tras ella.

	
Ánfora de Campania, Museo del Louvre, París.	Timómaco de Bizancio: mural Pompeya, s. IV a.C.

Otro de los elementos característicos de este personaje, es la serpiente que se representa a menudo en sus manos. Este símbolo de maldad y feminidad, será ilustrado junto a Medea desde la Antigüedad hasta nuestros días [6]. En nuestro ballet de Danza Española, Narros no se olvida dicho elemento simbólico, pues dos serpientes cruzadas se pueden observar en

el pecho del vestido de la protagonista. La imagen de este mito ha variado poco a lo largo de los siglos, ha sido un arquetipo (mujer madura, pelo negro y hechicera son sus tres señas de identidad), respetado por grandes artistas como Delacroix o Waterhouse. Enfatizamos aquí, la cantidad de obras que representan al mito de Medea durante el siglo XIX, todas ellas respetando dichos cánones estéticos anteriormente mencionados.

El pasado siglo XX también rindió protagonismo a dicha heroína, con obras tan heterogéneas como la *Medea* de Gustav Klimt (1903) o *El vello de oro* de Herbert James Draper (1904). Sin duda, las referencias que tenía Narros en torno a la iconografía y estética de dicho personaje eran numerosas, y el dramaturgo tomó de ellas las más representativas; principalmente la larga melena negra y las referencias a la serpiente como animal presente, no sólo en su vestuario, sino también en sus movimientos coreográficos.

VESTUARIO Y CABELLERA

Una de las genialidades estéticas de este ballet, es sin duda la concepción de un vestuario totalmente anacrónico. Narros viste a los personajes de esta tragedia griega con mantones de flecos flamencos, trajes de chaqueta y encajes victorianos. La traducción de esta obra de Séneca en un contexto andaluz y flamenco, ha hecho que se observe un vestuario completamente rompedor, con respecto a la época en la cual está ambientado el texto literario, de una forma coherente. Así, no choca comprobar la conjunción en el escenario de coronas de laurel, faldas de volantes o la corbata que lleva Jasón en su boda. Miguel Narros, se nutre de la cultura andaluza para escenificar una historia racial y que tiene mucho en común con el mundo flamenco.

En primer lugar, vamos a analizar los diseños de vestuario que

emplea el personaje de Medea en el ballet. Su aparición en escena está dotada de un velo negro que cubre su rostro y cae más allá de la espalda, así como de un traje en tonos negros y grises donde se pueden ver dos grandes serpientes cruzadas en su pecho. El velo negro va unido a la Muerte, así como del propio amor ciego en numerosos grabados y pinturas. Nosotros partimos de dicha identificación en nuestro estudio del personaje, y no vamos a profundizar en su evolución y desarrollo a lo largo de la Historia, remitiéndonos a estudios tan minuciosos y completos como el del propio Panofsky en el Capítulo 4 de su obra *Estudios sobre iconología* (Panofsky, 2010:139). Así pues, Narros no pasa por alto ningún matiz del personaje de Medea, y lo presenta al espectador en su primera aparición como la viva imagen de la Muerte, el Amor Ciego y la Noche, los tres identificados con el género femenino. Es también significativo el detalle del pecho de las dos serpientes entrelazadas, resaltado con un verde oscuro. Como ya hemos apuntado anteriormente, la serpiente es símbolo de la mentira, la feminidad, la sensualidad así como la venganza. Todos estos conceptos están asociados íntimamente con el personaje de Medea, que encarna en sí mismo una realidad latente en cualquier cultura (más intensamente si cabe en la latina).

Este primer traje de Medea es sobrio, con cuello cerrado y manga larga. El figurín no pretende enfatizar sino la seriedad y oscuridad del tema (el relato mitológico), dejando libre de curvas a la bailarina y tapando todas las partes de su cuerpo. Esto produce un contraste radical con el segundo modelo que lucirá la protagonista, un camisón con generoso escote y sin mangas. El juego del velo negro cubriendo su cara nos sitúa ante una Medea ciega de amor y de celos, perdida y despechada; tal y como nos la presenta Séneca en los primeros versos de su obra. Se trata de un traje pesado visualmente, protagonizado por el negro y el largo velo que acompaña al figurín. Una vez más, Narros da una importancia especial a las manos dentro, no sólo de la acción dramática, sino de la estética del

personaje. De esta manera, lo único que se puede observar en el cenital primero donde está Medea, son sus dos manos cruzadas, pues el resto de su cuerpo, así como la Nodriza están cubiertos por el negro del vestuario.



Herbert James Draper: El Vellocino de Oro, 1904,
Londres.

Otro elemento a tener en cuenta dentro de este primer diseño estético que luce el personaje de Medea, es el recogido de su pelo, que se esconde tras un pañuelo negro. El rasgo característico de la larga cabellera del mito, por tanto, no aparecerá hasta el *Paso a dos* de ambos protagonistas y el *Conjuro*. Este aspecto dará más fuerza y sensualidad al momento en que la bailarina se suelta la melena, enfatizando más dicho rasgo típico de Medea, existente desde siglos atrás.

El segundo figurín que viste a Medea en la obra, es un camisón negro de seda con amplio escote, que contrasta sobremanera con el primer diseño de Narros. El color sigue siendo aquel que representa la Muerte, pues Medea sólo podrá identificarse con el negro en este ballet^[71]. Pero siendo éste el color uniforme para la protagonista, la feminidad y sexualidad que desprende

este segundo diseño es especialmente significativa. En este sentido, debemos mencionar la coherencia temática y estética de coreógrafo y diseñador, que conciben un *Paso a dos* muy sensual y atrevido (en cuanto a gestos explícitos dentro de la coreografía y vestimenta de Medea).

Una vez hemos analizado el vestuario de la protagonista, pasamos a Jasón. Este diseño representa una especial genialidad por parte de Narros, que concibe un vestuario completamente anacrónico y sofisticado. Su primer diseño será un traje de chaqueta blanco con camisa, pañuelo color crudo al cuello y botas blancas. La simbología que hay detrás de este contraste de colores (negro de Medea, blanco de Jasón) se extiende desde la magia negra de ella y la razón blanca de él, hasta la negra muerte de la mujer y la blanca vida del hombre. Durante toda la coreografía la unión de ambas siluetas será la constante dualidad de esos polos opuestos. Narros acentúa el carácter varonil y seductor de Jasón dándole ese aspecto de dandi^[8] masculino. Hasta el *Paso a dos* Jasón no se quitará la chaqueta, tirándola al suelo en el mismo acento de los acordes de la guitarra, antes de bailar junto a Medea.

El segundo figurín del protagonista se compone de un traje de tres piezas (chaqueta, chaleco y pantalón blancos), acompañado de una corbata color marrón y botas blancas. Es un traje muy apropiado si tenemos en cuenta que se trata del día de su enlace con la princesa Creusa, además, Narros continúa con las connotaciones del blanco para dicho personaje. La estética acompaña a la dramaturgia del personaje, una imagen de hombre que emana masculinidad y belleza. Las ilustraciones y esculturas que han representado a Jasón siempre han tenido en cuenta dichos valores, si bien ha predominado el cuerpo musculoso y el pelo oscuro. En el caso de este ballet flamenco, Jasón se representa con vestuario blanco en ambos diseños, así como con el pelo negro, cuidadamente peinado hacia atrás (que poco a poco irá despeinándose conforme transcurra la coreografía, para luego volver a aparecer bien

peinado en la escena del enlace con Creusa). Narros, además, añade un toque elegante y distinguido a dicho personaje.

En el caso de Creusa, su imagen irá marcada por los valores de castidad, inocencia y amor puro, anteriormente descritos. Su vestido es blanco (por supuesto), así como sus medias y zapatos de pulsera. Este último elemento es fiel reflejo del carácter infantil e inocente que Narros pretende impregnar en la imagen de dicha princesa. El vestido blanco es de cuello alto, terminado con un collar de puntillas. Creusa hace su primera aparición en escena con el pelo recogido en un moño, sobre el cual se coloca una diadema. Resulta significativo que el personaje de Creusa sólo tenga un vestuario (igual para la pedida y para el enlace), pues nos desvela la falta de relevancia que puede tener su estética más allá de todas las connotaciones del blanco ya planteadas. Otro motivo es la carencia de cambio en dicho personaje, que aparece en el ballet como la prometida casta e inocente, y muere dentro de él de la misma manera.

Creonte posee una estética completamente andaluza, en consonancia con el resto del cuerpo de baile. Luce traje de chaqueta marrón oscuro, con chaleco de un dorado tostado, camisa blanca, botas marrones y pañuelo claro al cuello. Su vestuario tampoco variará a lo largo de las escenas, pues dramatúrgicamente no existe cambio alguno en su personaje dentro de la obra. Además, resulta significativo que Narros no dote de ningún elemento distintivo a este personaje (siendo el rey), cuyo diseño de vestuario no varía del resto de colores o elementos del diseño de los demás hombres de Corinto. En contraste con esta estética, podemos analizar a los dos Espíritus de Medea, cuyo vestuario destaca por su exotismo y ruptura con el resto de personajes. El primer rasgo significativo es la máscara que llevan ambos personajes, cubriendo su rostro en todo momento. Esto les da un aura más abstracta si cabe, acorde con el lenguaje coreográfico empleado para ellos. Además, podemos destacar que van a pecho

descubierto (son hombres), y que se visten con una larga falda beige abierta por el centro, donde se cruzan dos piezas. Dicha falda acaba con un volante abajo, y se ciñe a la cintura por una especie de fajín de color oscuro, sobre el cual se abrocha un cinturón de cuero donde portan los puñales que le darán a Medea para consumir su venganza. El complemento clave de estos dos Espíritus, son los cascabeles que llevan en ambas muñecas y tobillos, por medio de pulseras de cuero también.

La Nodriza de Medea posee un boceto de Narros inspirado en las mujeres mayores andaluzas, con tintes orientales. Su falda es gris, y sobre ella lleva un delantal violeta oscuro. Su cuerpo lo cubre un mantón negro con pequeños flecos, que tapa una camisa oscura de manga larga cerrada hasta el cuello. En su cabeza lleva un pañuelo liado a modo árabe, cubriendo todo su cabello y cuello. Su estética no pretende representar sino lo que es, la sombra de Medea (tanto coreográfica como dramatúrgicamente). Los colores que Narros emplea para ella son oscuros, como si estuviera de luto constante, siguiendo la gama de su ama.

Los bocetos del cuerpo de baile del ballet se componen de tres grupos concretos, por un lado las mujeres mayores, por otro las mujeres jóvenes, y finalmente los hombres de Corinto. Las mujeres mayores vuelven a inspirarse en las ancianas rurales de la soleada Andalucía, con faldas negras de pequeños lunares, mantones de manila negros liados a la cintura y pañuelos blancos al cuello. Se permiten gamas de colores violetas en algunas faldas, fuera de los grises y negros predominantes en este grupo. El vestuario de las mujeres jóvenes contrasta de nuevo con el de sus compañeras, pues es blanco (dos piezas: falda y camisa), cubierto por un mantón de manila de alegres colores naranjas, amarillos y verdes. Narros les proporciona alegres adornos en el pelo en forma de pequeñas flores de colores. Ambos grupos del cuerpo de baile representan dos generaciones femeninas del pueblo de Corinto, con sus connotaciones propias de madurez y ocaso de la vida

(mujeres mayores: tonos oscuros) y juventud y primavera de ésta (mujeres jóvenes: tonos alegres y vivos).

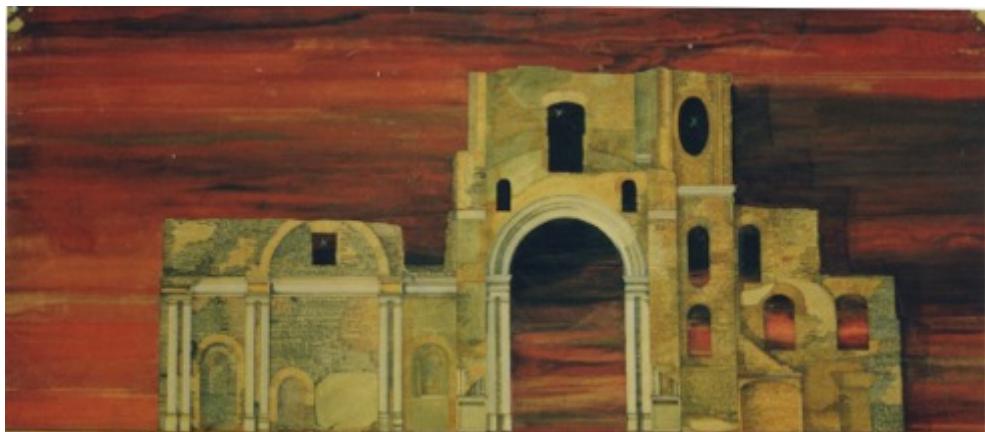
El último conjunto del cuerpo de baile lo componen los hombres de Corinto. Cada uno vestido con un figurín distinto, luciendo elementos identificativos con la estética masculina andaluza: pantalones de montar, fajines y sombreros cordobeses. Entre los distintos diseños podemos apreciar trajes de chaqueta (de dos o tres piezas), botas de colores distintos (ocres, marrones, naranjas), así como sombreros cordobeses color chocolate y beige. La gama de tonos es tierra, formando una estética uniforme con la escenografía e iluminación del ballet.

ESCENOGRAFÍA

El elemento escenográfico del ballet *Medea*, dista mucho de ser un mero recurso contextualizador del relato escénico. Por el contrario, la creación de Andrea D'Odorico nos revela matices simbólicos y temáticos del texto de Séneca. El decorado del ballet consta de una tarima que divide el espacio escénico en dos partes, una gran roca que sirve de asiento a Medea, sus hijos y la Nodriza, sillas de caña para los bailarines del pueblo de Corinto, un telón de fondo que simula el cielo de dicho reino, así como la gran ruina del palacio que se extiende de un lado a otro de la escena. Los principales elementos escenográficos son éstos, aunque también existe utilería como los puñales de los Espíritus de Medea.

D'Odorico tiene una tarea de contextualización del ballet que concibe en un espacio único, que divide de un modo ágil para el desarrollo coreográfico de la obra. En un principio, el ballet comienza con la intervención de los dos Espíritus, con un telón negro que tapa toda la escena posterior a la primera caja del escenario. Serán los mismos bailarines los que destapen la escena, arrancando dicho telón negro para dar paso

a la figura humanoide de Medea y la Nodriza unidas. Sin duda, el principal elemento escenográfico es el palacio en ruinas que enmarca permanentemente la escena. Estas ruinas están inspiradas en el Romanticismo de Friedrich, Oehme o Blench; y será el propio D'Odorico quien nos afirme esta evidente afirmación [9]. La simbología que hay detrás de este elemento dionisiaco, mitológico y romántico a la vez, tiene varios puntos que la conectan directamente con el relato de *Medea*.



Andrea D'Odorico: Escenografía del ballet
Medea, 1984, Madrid.

En primer lugar, podemos observar la fortaleza con arcos de medio punto y columnas románicas, asimétrica, simulando el paso del tiempo y el estado deteriorado de ella. El concepto de deterioro y ruina se vincula, de un modo inevitable, a esa relación amorosa en torno a la cual se articula el ballet: la de Medea y Jasón. El amor que los unió en su momento, y lo hizo vencer a él frente a los más peligrosos designios (recordemos el relato de Jasón y los Argonautas, la historia de cómo con la ayuda de Medea consigue el Velloco de Oro), se transforma ahora en despecho y agonía por parte de una Medea mayor, con dos hijos y desterrada de su patria. Sin duda, el concepto romántico de ruina sobre el cual tanto se ha escrito, resalta este aspecto temporal del propio relato del ballet. Pero, siendo el periodo romántico el más ilustrativo a primera vista, no debemos olvidar las primeras escenografías de ballets de los siglos XVI y XVII, analizadas por Merino y Blázquez (Merino Peral & Blázquez Mateos, 2014), que nos citan

a grandes escenógrafos de la época como Parigi o Buontalenti.

Pero, además de la identificación emocional citada, podemos observar un deterioro político, moral y social dentro de la historia de Medea. Su relación con Jasón ha dado como fruto dos hijos, una relación, por tanto, estable durante el tiempo transcurrido hasta que Creonte le propone la mano de su hija a Jasón. Las ruinas y sombras que acompañan al ballet, y observan desde lo alto su relato, no son más que la materialización de un hecho detonante de la ira de Medea: la infidelidad de Jasón. El deterioro, por tanto, es ético y moral, por parte no sólo del héroe, sino también de un rey como Creonte, que obvia la relación existente entre Jasón y Medea, en favor de sus propios intereses. El tiempo pasa, y su efecto deja huella en este palacio-fortaleza, que bien podría identificarse con el propio cuerpo de Medea (ya entrada en años, pues es mayor que Jasón), en contraste con la belleza y juventud de la princesa Creusa. De esta reflexión, más filosófica que escenográfica, podemos deducir también que Medea (como dichas ruinas) perdurará a pesar de todo el daño hecho. Pues, no olvidemos, que al final del ballet la protagonista deja a Jasón derrotado y solo, con todo el pueblo de Corinto muerto a sus pies, sus propios hijos y su honor, mientras Medea marcha por el centro de la fortaleza *en ruinas*, sí, pero en pie.

El valor dramático que tiene el espacio en este sentido, las connotaciones iconológicas de dichas ruinas, van más allá del elemento material. Se percibe aquí el diálogo entre los cuerpos orgánicos que bailan narrando la historia de Medea y los cuerpos inorgánicos que forman parte del escenario de dicho relato. El discurso escénico genera en su totalidad de elementos un ambiente coherente con la temática trágica de la obra. El ballet flamenco, con sus pasos propios de dicha disciplina (zapateados, mudanzas, llamadas y braceos), se conjuga con un escenario que potencia su sentido trágico y mitológico.

1. Fig. 6. Escenografía de Giulio Parigi, 1608.

Así pues, D'Odorico concibe una ambientación escénica que va más allá de lo material, de lo tangible o evidente; con un discurso metafórico detrás muy potente. Otras de sus escenografías para el Ballet Nacional de España han sido, como ésta, auténticos estudios arquitectónicos que combinan ciencia y belleza a partes iguales. Pero, el contenido narrativo y simbólico de la escenografía de Medea, difícilmente podrá verse superado por producciones posteriores. En estos aspectos entra en juego el conocimiento dramatúrgico, histórico y literario de los distintos creadores, que marcará la diferencia entre una escenografía adecuada, coherente, contextualizadora; y una escenografía que forme parte de la propia dramaturgia del relato, de un modo *activo*.

El telón de fondo es otro acierto de referencia espacial y *temporal* de la obra. Como ya se ha mencionado, el argumento de la *Medea* de Séneca transcurre en las últimas horas previas y posteriores a la boda de Jasón y Creusa. Con este aspecto en mente, D'Odorico y Federico Gerchale (diseño de Iluminación), conciben un telón de fondo que ilustre el cielo en sus distintas horas del día, según la iluminación que se proyecte. Así, podemos observar cielos morados del amanecer, oscuros de la noche y rojos del ocaso. Esta referencia escenográfica se convierte en otro activo del discurso escénico, en este caso, temporal. El marco que reviste el ballet, es por tanto orgánico, y en él se potencian los aspectos narrativos y simbólicos de la obra.

Los demás elementos escenográficos mencionados (sillas de caña, roca como asiento, puñales de los Espíritus), continúan en la línea estética de lo andaluz y mitológico ideado por Narros, en torno al ballet flamenco que ambientan. El dramaturgo conjuga en perfecta armonía la temática andaluza del sombrero cordobés de los hombres, los lunares y las sillas

de caña, con los elementos clásicos latinos acordes con el texto de Séneca. Este hecho, vendrá a potenciar la actualidad del relato (el adulterio, la infidelidad, el abuso de poder), mientras el vestuario anacrónico contrasta con el gran marco en ruinas o la música flamenca de Sanlúcar.

CONCLUSIONES

A lo largo de las anteriores páginas hemos intentado mostrar un breve análisis de los elementos plásticos que configuran un ballet narrativo, y su vínculo dramático con el relato concreto de la obra a la que pertenecen. *Medea* fue un ballet que conjugó escenografía y elementos de atrezo mitológicos y románticos diseñados por D'Odorico; vestuario de temática flamenca y andaluza ideado por Narros; así como coreografía flamenca a cargo de José Granero. La historia trágica que transcurre a lo largo del discurso dancístico tienen connotaciones dramáticas referentes al texto en cada escena y en cada detalle. Los elementos plásticos del ballet forman parte de dicha dialéctica existente entre la coreografía y el resto del discurso visual de la obra.

Esta metodología de análisis visual empleada, donde se conjugan la iconología y la semiótica al servicio del hecho dancístico, nos abre nuevas vías de investigación dónde la Historia del Arte no olvida el arte de la Danza.

[1] Bailarín, maestro, coreógrafo, dramaturgista y escritor francés nacido en 1727. Está considerado el padre del ballet moderno, y fue el creador del *ballet d'action*, o ballet de acción.

[2] Escrita con letras mayúsculas porque nos estamos refiriendo a la disciplina dancística dentro de las Artes

Escénicas genuinas de la nación española, que se compone de cuatro ramas: el Folklore, la Escuela Bolera, el Flamenco y la Danza Estilizada.

[3] Investigadora del CSIC autora de publicaciones como *Escenografía en el exilio republicano de 1939*, véase Referencias Bibliográficas.

[4] Con geniales excepciones como el lenguaje coreográfico de los Espíritus de Medea.

[5] Referencias estéticas y físicas del personaje de Medea de vasijas y ánforas griegas que datan del siglo V a.C.

[6] Tanto es así, que artistas plásticos del siglo XX identifican a la propia Medea directamente con dicho animal.

[7] Otras concepciones del mito han vestido a Medea con trajes rojos, y también azules.

[8] Resulta curioso que esta acepción estética masculina, *dandi*, que representa al hombre sofisticado y coqueto, esté relacionada con antecedentes que se remontan a la Grecia clásica (Alcibídeas) o a la Roma Republicana (Julio César).

[9] En nuestra entrevista con el escenógrafo, dramaturgo y productor teatral italiano, realizada en el mes de noviembre de 2014.

Jorge Fuembuena: diseccionar a Buñuel

Jorge Fuembuena presenta en la Galería Carolina Rojo *Inside Insect*, un proyecto de investigación fotográfica en torno a la

figura y el universo de Luis Buñuel. Un reto nada sencillo si atendemos a la poderosa personalidad del cineasta y su obra, pero que Fuembuena asume con honestidad y del que sale reforzado. Tal vez motivado por su conocimiento profesional del medio cinematográfico, Fuembuena prefiere ocuparse del hombre y sus recuerdos que analizar sus películas, y para ello emprende una peregrinación por los lugares que le marcaron. Acude a Calanda y visita su cementerio, también el cerro de Tolocha donde se esparcieron sus cenizas; recorre París, donde el artista debió de ser concebido, y deambula por sus rincones favoritos; se acerca a Madrid, Toledo, Nueva York, Los Ángeles y, por supuesto, a México. Y en todos esos lugares vive encuentros fortuitos que dejan entrever el mundo personal y profesional del cineasta: la esperpética cabeza del Museo de Cera, la Maja desnuda con el pestillo en su sexo, ataúdes vacíos, flores artificiales desechadas, la ventana que se abre y cierra, señales invertidas, serpientes retorcidas o piedras amontonadas.

Fundamental es la inmersión en archivos y colecciones buscando testimonios físicos de esa vida, en lo que supone también una reflexión sobre el valor de la fotografía como documento. Fuembuena re-fotografía imágenes y se apropiá de documentos y objetos encontrados con evidente fetichismo. Todo lo que le ayude en su viaje de descubrimiento. Decía la artista Sherri Levine respecto a la reproducción de imágenes ajenas, que esta implicaba la existencia de dos fotografías, “una foto por debajo de otra foto”. Y continuaba: “Para mí, es un medio de crear una metáfora superponiendo dos imágenes. En lugar de yuxtaponérlas. Esto permite una lectura alegórica de mi obra”. Fuembuena hace ese mismo ejercicio, incluso de forma literal en algunos casos.

El conjunto resultante, una constelación de imágenes y objetos según apunta Juan Manuel Bonet en el texto que acompaña a la exposición, trasluce ese poso surrealista que permaneció en toda la obra de Buñuel: “ese llamamiento a lo irracional, a la

oscuridad, a todos los impulsos que vienen de nuestro yo profundo”, según él mismo dejó escrito. Quedan fuera los lugares comunes sobre el autor y abierta la búsqueda libre de significados. De ese modo, Fuembuena hace suyas las obsesiones del cineasta, el deseo, la religión, la muerte, y construye a partir de estas. Una vez realizado el trabajo de investigación, es el fotógrafo quien se impone. Queda patente que Fuembuena es el entomólogo y Buñuel el insecto diseccionado.

Diálogos artísticos, en un itinerario emocional

La influencia que durante siglos ha sido el referente y motor para muchas personas, bien por su figura reveladora, su profundidad o su ejemplaridad. Hablamos de la figura universal de la santa abulense, Teresa de Jesús, que el año pasado se conmemoró la efeméride por el quinto centenario de su nacimiento. Esa influencia de la que hablábamos antes, también se ha visto reflejada en el arte, no olvidemos que su iconografía ha sido objeto de estudios y aportaciones muy notables. Por ello, la Real Academia de Bellas Artes de San Luís se ha planteado a través de una exposición, cómo se ve la imagen de la santa desde la visión del pintor de Fuendetodos, hasta el arte actual del siglo XXI.

Teresa de Jesús: Desde Goya a los académicos hoy, que así se titula la muestra, reúne un total de veinticinco obras de distintos formatos y técnicas, en la que se incorporan nuevos lenguajes y nuevas tecnologías. Y es que ese sentimiento de renovar lo que merece ser reinventado, es la verdadera guía de esta exposición. *La Virgen coronando a Santa Teresa*, de

Francisco de Goya y *Santa Teresa de Jesús intercediendo ante Cristo por la propagación de su orden*, de Francisco Bayeu, son los dos óleos con los que arranca este discurso expositivo entre lo clásico y lo moderno caracterizado por la pluralidad de las obras y el diálogo emocional. Un diálogo en el que participa el visitante, si bien en la primera sala sea el más obvio, al juntar la obra de los dos grandes maestros aragoneses del siglo XVIII, con la obra de Baque y de Giralt Crespo. Sí en las siguientes salas encontraremos visiones más o menos contemporáneas, de la iconografía de la santa, como la pintura digital de Isabel Guerra, titulada *Instante místico de Santa Teresa*, o *La flecha de Ángel*, de José Lamiel. Poco a poco la figura de la santa irá difuminándose del lienzo, así lo empezamos a ver en la obra *Santa Teresa de Ávila. Camino de luz*, de Ruíz Anglada, hasta su total desaparición del cuadro, dónde el visitante deberá “leer el cuadro”, esto es, encontrar las enseñanzas de la santa en paisajes de artistas como Alvira Banzo o Pepe Cerdá, o en nuevas tecnologías como la espléndida fotografía de Rafael Navarro *Dios está en todas las cosas*.

Esta concurrencia artística de los académicos, es un llamamiento a la creatividad, en unos casos divina, en otros, generadora del cambio y progreso, pero siempre desde la pluralidad y la conciencia, de que la libertad, es el único camino al Arte

Exportando calidad española

Me encanta *Tormenta*. El personaje creado por Len Wein y Dave Cockrum que varias veces ha sido líder de los X-Men. Es el arquetipo de diosa guerrera. Una Bóreas, dios griego del viento del Norte. Con su cabello blanco, pero más joven. O

quizás una hija de Tifón, el más destructivo de los monstruos mitológicos, capaz de crear huracanes con sus alas y de desafiar al propio Zeus. La batalla de aire y trueno fue terrible, y *Tormenta* combina ambos poderes. Víctor Ibáñez la dibuja de manera brillante. Con la mirada fija y en claro signo de combate, formando un original a tinta que formó parte *Superhéroes con Ñ* en el Museo ABC, una exposición que refleja en casi 200 láminas la producción de algunos de los historietistas que marcaron la senda de trabajo en el mercado del cómic estadounidense. Reúne además varios vídeos realizados por el propio centro sobre el universo y el proceso creativo del cómic. Cuando se publique esta reseña la muestra habrá cerrado sus puertas, pero quedará patente una nómina de nombres a través de los cuales el lector puede sumergirse en una parte importante de la historia del cómic.

Muchos autores trabajan hoy para numerosos mercados internacionales, podemos localizar a dibujantes y guionistas en prácticamente cualquier país. Quizás uno de los pocos contextos herméticos sea el japonés, aunque no por ello se encuentra totalmente cerrado. Si es difícil trabajar directamente, no lo es imitar sus estilos más característicos: los distintos boom del manga en Occidente hacen que muchos autores hayan crecido con *shônen* y *shôjo* e imiten sus formas más características. Mucho más abierto y cercano geográficamente a España es el francobelga, referencia y blanco de emigrantes peninsulares durante varias décadas, con obvios ejemplos de éxito transfronterizo: uno de los más recientes el de Canales y Guarnido con el gato *noir*, en referencia al género y a su color, *Blacksad*. Como recuerda la muestra, el dibujante fue además uno de los autores que trabajaron para Marvel UK. Y en verdad el movimiento a diferentes naciones es algo con bastante longitud histórica: como destaca Antoni Guiral en la introducción a *Cómics Made in Spain* de Koldo Azpitarte, hubo siempre emigración por motivos de índole política, muchas veces promovida también por las ínfimas condiciones laborales que ofrecía la historieta en

España. Autores como Carlos Freixas o Alfonso Figueras fueron todavía más lejos al hacer las maletas rumbo respectivamente a Argentina y Venezuela. Aunque en la actualidad no es una emigración física sino de obra: los historietistas trabajan desde sus casas y envían el material a las grandes editoriales. Fórmula nacida ya en las agencias en los años cincuenta y que hoy resulta todavía más fácil gracias a las nuevas tecnologías. Muchos de estos autores crecieron con los tebeos de superhéroes en las manos. De tal forma que para algunos, Marvel, DC o Dark Horse fueron un medio de vida, pero para otros fueron una aspiración lograda. Esa narración nostálgica de la tienda de cómic y del colecciónismo de superhéroes que es *Los chicos que colecciónaban tebeos*, redactada por el actual editor de Marvel en Panini Cómics, Julián M. Clemente y el director y guionista de cine Helio Mira, nos habla de una generación que en la segunda mitad de los ochenta esperaba con impaciencia los ejemplares de las dos grandes editoriales norteamericanas que traían a España Comics Forum y Ediciones Zinco. El joven apasionado de los tebeos de superhéroes que fue y sigue siendo Julián Clemente asume el papel de comisario de la exposición. No sin incluir además algo muy propio del universo *comiquero*: una selección personal de cómics norteamericanos para que el neófito pueda introducirse en los mundos de Gotham, Hell's Kitchen o Metrópolis.

Se plantea una organización generacional y cronológica, formando un discurso que comienza por los pioneros: las portadas que Rafael López Espí realizaba para Ediciones Vértice, o el acceso a la industria estadounidense de autores como José Luis García López. Los *Superman* y *Batman* más arquetípicos, los más reconocibles, verdaderos iconos de DC, salieron de su pluma. La muestra continúa a través de los contactos entre historietistas españoles y Marvel UK, para pasar a la conocida como "Generación Laberinto", que trabajó para esta fallida línea creada por Cómics Fórum en el año 1996. El cuarto apartado aglutina principalmente a los autores

que trabajaron para agencias como Spanish Inq. y Nutopi@ Agency. Lo cierto es que una exposición sobre emigración al exterior podría haber dado pie a un discurso más crítico sobre el mercado o las políticas editoriales nacionales, que se va tornando como necesario. Pero el hilo curatorial no parte de ahí, y presenta un recorrido eminentemente estético. La muestra ha recibido una buena recepción crítica y eso siempre es algo a agradecer en el universo del cómic, con piezas elegidas cuidadosamente para que el espectador disfrute con el dibujo. Si hace años nadie conocía a *Silver Surfer* o a *Los Guardianes de la Galaxia*, los nuevos universos cinematográficos han creado una buena base desde la que un lector no avezado puede acercarse hasta la muestra y comprenderla.

Entre los representados por Nutopi@ Agency, encontramos a artistas como Rafa Sandoval, con sus magníficos dibujos de X-Men. Y en verdad la calidad de algunas láminas impresiona. Demuestran las distintas variaciones que puede tener en función del autor y de sus influencias un dibujo en su mayoría de base naturalista. Desde la elegancia y los referentes heredadas de John Buscema, Neal Adams o del propio José Luis García López por parte de Carlos Pacheco, hasta los toques manga de Emma Ríos. Representante de la última generación, en la que caben multitud de estilos adaptados a cada historia, como la tendencia al *cartoon* de David Ajá. Pero la muestra también cobija un detalle curioso: el trabajo como colorista para Salvador Larroca que realizó Paco Roca. Antes de convertirse en uno de los emblemas de la novela gráfica española, llegó incluso a sugerir un cómic de *Los Cuatro Fantásticos* que no llegó a despegar pero del que se muestran originales. En los noventa, Paco Roca trabajó también para *Kiss Cómix* y para *El Víbora*, entre otras cosas en una variante pornográfica. Vivir del cómic siempre implica tocar muchos géneros. Al menos al principio.

La sección que muestra estas láminas es la última y forma un

cajón de sastre que cobija también a la figura cuasi legendaria entre algunos aficionados de Pere Olivé, director de arte de Cómics Fórum, y de Sergio Aragonés, autor del personaje de *Groo el Errante* (una sátira de *Conan el Bárbaro*). Especialmente conocido además por sus chistes en los márgenes de la revista *MAD*. En todos los casos son leyendas difíciles de crear: la industria del cómic en Estados Unidos no es precisamente sencilla. Resulta difícil abrirse camino. Sin embargo, no es una excepción a cualquier labor que implique viñetas. Junto a Emma Ríos, la única mujer que encontramos en la exposición es Natacha Bustos. Aunque cada vez hay más autoras, lectoras y estudios feministas aplicados a la historieta, todavía queda mucho por hacer. También con influjos en su estilo del manga, Bustos ha sido la encargada de *Moon Girl and Devil Dinosaur*, desventuras de una niña y su dinosaurio gigante rojo. La autora no sólo ha realizado exprofeso para la muestra un dibujo de su personaje, sino que resume a la entrada de la sala la esencia de la exposición: “Es una profesión agradecida, donde nos respetamos porque sabemos que es muy duro, dibujes donde dibujes”.

Originals jóvenes. Jóvenes originales

España tiene una buena cantera de jóvenes autores de cómic. No es algo nuevo: el panorama del fanzine o de la autoedición lo ha mostrado en diferentes momentos. Por traer a colación un ejemplo aragonés, podemos nombrar al mítico *451º* donde publicaron Jesús Saíz o David López, y que sirvió como trampolín a muchos de sus autores para el mercado norteamericano. También *Agustín* fue una obra autoeditada por el leonés Javi de Castro, cuyos originales se mostraron en *El*

Armadillo Ilustrado.

Con poco más de 25 años, ha recibido el Premio a Mejor Autor Revelación del Salón del Cómics de Barcelona. Ha publicado *Sandía para cenar* en la zaragozana Thermozero Cómics o *La última aventura* sobre guión de Busquet para Dibbuks. La primera es una breve y personal historia costumbrista con tintes fantásticos, y la segunda un homenaje a las series de aventuras con un buen dominio del color y de los distintos elementos de dibujo que construyen la obra. Si la suerte acompaña, un recién graduado en Bellas Artes cuenta con varios espacios en los que poder vender su obra en la ciudad. O por lo menos de darla a conocer. Y los jóvenes autores de cómic aragoneses no son menos: tienen también que constituir sus propios lugares para difundir un material del que a todo historietista le cuesta desprenderse: el original.

En un medio de masas como el tebeo, los originales constituyen uno de los elementos máspreciados, porque aportan la idea de obra de arte única. Y no es que vayamos a citar aquí a Walter Benjamin y el repetido concepto del “aura”, ya que además no sería del todo cierto: a muchos aficionados y coleccionistas de cómic lo que les importa no es el original sino completar la colección de un personaje o autor en concreto. Pero estas obras son firmes peldaños para que el cómic pueda caminar por la escalera que conduce al reconocimiento museístico. Importante esfera desde la que avanzar en su reconocimiento social. Y aportan a los jóvenes autores la posibilidad de conquistar otros espacios para obtener una fuente distinta de ingresos o para darse a conocer de una forma diferente a la autoedición o a la del mundo editorial.

Por eso es importante que la exposición se vinculase a Zaracómic, iniciativa que aglutina a librerías y editoriales de cómic radicadas en Zaragoza. El sector museístico comienza a abrirse al cómic con exposiciones como *Valencia Línea Clara* en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, o con las iniciativas de Museo ABC o de *El arte en el cómic* de Fundación

Telefónica. Pero el medio sigue muy vinculado a la librería especializada, y éstas se encuentran ya muy lejos de *La mazmorra del Androide* de Los Simpson: realizan encuentros y charlas, cobijan exposiciones y se reúnen en esfuerzos comunes. Gracias a Zaracómic y a esta muestra de *El Armadillo* descubrí *Que no, que no me muero*, apuesta de la pequeña pero cuidadosa editorial Modernito Books.

En la exposición se mostraban algunos originales que destilan el sesudo trabajo que hay detrás de la propuesta, que transforma una serie de relatos de la escritora María Hernández en un glosario de historias cortas organizadas en torno al alfabeto. El cómic ha recibido buena recepción crítica, y constituye narrativamente un relato que muestra una realidad personal de lucha contra el cáncer. Fuera de épica y epopeyas. Consciente de la realidad de la muerte. Vivimos en una sociedad donde la publicidad parece crear arquetipos de seres humanos eternos. Con cremas antiarrugas podemos extender la vida de nuestra piel más de una década. Y si llegamos a los ochenta algunas bebidas con cafeína nos prometen llevarnos de vuelta a la juventud. La muerte huye de la representación. Y la cotidianeidad de Javi de Castro y María Hernández la devuelve al lienzo. Muestra la obviedad de la muerte como parte de la vida. Y visualmente las viñetas demuestran la madurez de un dibujante que se siente libre trazando composiciones adaptadas a cada pequeña historia.

Cuando se publique esta reseña, la exposición habrá sido sustituida y Zaracómic habrá concluido, pero sirva la misma para dejar constancia de la necesidad de ocupar nuevos espacios expositivos y de la gremialidad, positiva en cualquier campo. Y todavía más en un universo tan pequeño como el del cómic. En una de las charlas, Xcar Malavida destacaba en transcripción aproximada que “cuando te va bien a ti, también me va bien a mí, y en general, a todos nos va bien”. La misma idea la podemos leer en editores como Fernando Tarancón y, en verdad debería de constituir la base de todo

esfuerzo creativo o en gestión cultural: abogar por la cooperación para aumentar un círculo en el que tengan cabida los consolidados. Y, por supuesto, los jóvenes.

Entrevista con Grassa Toro, responsable de La Cala de Chodes

Carlos, pensando en todos aquellos que aún no la conocen, ¿Qué es La CALA?

Es una casa, Casa Abierta La Andariega, que propicia espacios y tiempos para la creación, la investigación y el encuentro. ¿En qué se concreta? Exposiciones, residencias artísticas, cursos, talleres, ediciones, producciones teatrales, literarias, cinematográficas, fondo bibliográfico, documental, líneas de investigación; y también en la conversación, en la hospitalidad, en un antiguo sentido de la cortesía.

La CALA se caracteriza por la singularidad y el cuidado puesto en todo lo que allí sucede ¿Qué criterios sigues a la hora de establecer la programación?

Desde el momento en que entendemos la programación como creación, el criterio es el mismo que rige cualquier acto de creación: evitar el lugar común. El lugar común se disfraza con una cantidad enorme de nombres: moda, tendencia, visibilidad, industria cultural, identidad, actualidad, contemporáneo, y también: off, marginal, independiente, milagro, isla; el lugar común tiene nombres comunes, hay otra

clase de nombres, los propios, La CALA se escribe con mayúscula, es una cuestión gramatical, como casi todo.

Las residencias artísticas son, probablemente, uno de los aspectos más característicos de La CALA. ¿En qué consisten y qué buscan los creadores que llegan allí? ¿Cuál es la dinámica profesional y personal que se establece durante las mismas? Recordemos que abres tu estudio, pero también tu casa.

Los creadores o los investigadores que solicitan una Residencia Abierta buscan varias cosas: alejarse durante unos días de su realidad habitual y hacerlo de una manera radical; eso lo consiguen cambiando su relación con el espacio y con el tiempo. También buscan silencio, y al mismo tiempo buscan la palabra, la escrita en la biblioteca, o la mía. Durante la Residencia he compartido con todas los momentos de las comidas; si no se come, no hay mucho que hacer. Luego, cada una de ellas, la mayoría han sido mujeres, ha decidido qué participación querían de mí; podía ser una mera guía por los recursos que ofrece la Casa, un acompañamiento teórico en momentos puntuales; un acompañamiento teórico continuado o, incluso, la creación conjunta, que también se ha dado.

Esto es lo que buscan, creo que además encuentran cosas que no podían buscar porque desconocían: unos vecinos con los que convivir; un paisaje que les atrae; el placer de las conversaciones sin prisa; esa mirada sobre ellas mismas y su creación que les devuelve el pequeño documental que realizo en cada Residencia.

La Casa es Casa Abierta, la Residencia es Residencia Abierta, sí, abrir, esa es la clave de todo lo que se hace aquí; abrir es lo contrario de cerrar; mira que es fácil, lo único que se necesita es no tener miedo, el miedo tiene cara de candado.

Volvamos la vista atrás. Hace algo más de diez años, con una reconocida trayectoria en el mundo de la creación literaria, decides poner en marcha La CALA ¿Qué te llevó a crear un proyecto como este? ¿Una vocación de creación, una necesidad de crítica?

La CALA se instala en Chodes en 2005, pero desde 2001, con la colaboración inicial de Raquel Arellano Delgado, venía desarrollando una labor muy importante en Colombia, y en menor medida en Ecuador, Venezuela, Cuba y España. En 2005 el espacio conceptual se concreta en una espacio físico, en esta casa. Iba a responderle que hay razones biográficas que deciden la construcción de esta Casa, y me he dado cuenta de que todas las razones acaban siendo siempre biográficas. Carolina Mejía Correa y yo necesitábamos un espacio donde vivir y donde crear, primera razón. Nuestra idea de la creación y de la vida no es excepcional, pero tampoco es la más extendida, así que parecía sensato habitar una Casa donde poder llevarla a cabo. Esto ya es una forma de crítica, en el sentido que le atribuyen a la crítica Oscar Wilde o Steiner: no se trataba de vociferar acerca de lo que no nos gustaba, sino de llevar a cabo lo que nos gustaba, cómo nos gustaba y con la gente que nos gustaba. No hemos hecho otra cosa, hasta hoy.

Este es un proyecto de gestión cultural muy singular cuya vida ha transcurrido, en buena parte, durante unos años complicados, ¿Cuáles son las principales dificultades a las que se ha enfrentado y se sigue enfrentando La CALA? Y lo más importante ¿Cómo consigue superarlas y, además, seguir creciendo como lo hace?

Podríamos definir qué significa “años complicados”; lo han sido para mucha gente en el terreno económico; sin embargo también han sido años de mucha creación, de mucha reflexión, de mucho conocimiento, de mucho proyecto compartido. Es

aquellos que nos enseñaron nuestros padres: pobres, pero honrados. Hay una honradez artística e intelectual, que es la que sustenta la actividad diaria de esta casa.

Me cuesta hablar de dificultades, no tengo muy claro si lo que entendemos habitualmente por dificultades, a saber: no disponer de un capital; tener jornadas de trabajo largas, enormes; ser ignorado por las instituciones públicas y los medios de comunicación, o algunas otras más anecdóticas que suceden empecinadamente, realmente lo son. Dificultades son la enfermedad, la persecución, el hambre, nada de eso se ha vivido en La CALA; al contrario durante once años, cientos de personas hemos hecho lo que queríamos hacer y miles de personas lo hemos disfrutado.

Una de las dificultades a las que apuntamos es el aspecto económico ¿Cómo se financia La CALA?

Como en cualquier otra actividad profesional se ofrecen servicios: cursos, talleres, residencias y los participantes pagan una cantidad por disfrutarlos. También hay actividades de entrada libre y gratuita: todas las exposiciones. En este caso se entiende que el gasto de producción es el equivalente al que otra empresa o institución haría en publicidad o marketing. Es una idea sencilla: se desplaza el gasto en mensajes de humo a actividades propias de la Casa, que la definen y construyen memoria; con este desplazamiento ganamos todos. Por otra parte, el sistema económico de La CALA es muy cercano a lo que en agricultura llamamos consumo de km.0; en La CALA no existe la cadena de intermediarios que encarecen un "producto cultural", la relación es directa entre los creadores y los participantes en las actividades, esto reduce costes.

Al margen de su localización en el medio rural o su carácter

de autogestión, ¿Existen diferencias entre la actividad que se genera en La CALA y la Cultura que mayoritariamente se programa hoy en día?

Todo lo que se crea o se exhibe en La CALA podría suceder en otro espacio, y de hecho, sucede; algunas exposiciones inician su recorrido aquí y luego tienen una trayectoria nacional o internacional; cursos que se imparten en esta biblioteca se imparten en cualquier lugar del mundo; las obras de teatro que hemos creado han viajado por Europa y por América, los libros que escribo se editan a diez mil kilómetros. ¿Dónde puede haber alguna diferencia? En la manera de crear y de comunicar lo creado, en La CALA se dispone de un tiempo y un espacio diferentes a los de la urbe. Nuestro tiempo no está regido por un mecanismo de producción/consumo incesante e impuesto, que es lo que define la ciudad contemporánea; nuestro tiempo está al servicio de la obra de creación o de investigación, y más allá de la obra, al servicio del ser humano que la lleva a cabo. Por otro lado, el espacio, la casa, el jardín, la biblioteca, la sala de exposiciones, el taller, el paisaje de Chodes y el valle del Jalón del que formamos parte es un espacio excéntrico, literalmente: fuera de, donde se diluyen hasta casi desaparecer las relaciones de poder propias de cualquier centro. Disponer de un espacio y de un tiempo de esta calidad, permite a todos los creadores que pasan por la casa esquivar procesos de alienación, permite vivir experiencias donde la vida no se separa en comportamientos, donde dejan de tener sentido las dicotomías ocio/trabajo, físico/mental, intelectual/afectivo, dicotomías sobre las que se erige un modo de vida al que todavía llamamos capitalista, mientras no se nos ocurra una apelación más certera para semejante desastre.

Desde la experiencia que te da el ser creador de un proyecto cultural enclavado en el medio rural y, a su vez, conectado con el mundo, ¿Tomamos en consideración la Cultura generada

desde el ámbito rural?

En este país, el mundo rural solo existe para quienes vivimos en él; la mayoría de la población fuera de él lo ignora o lo desprecia, o las dos cosas; y una parte que afirma tenerlo presente, en realidad lo único que tiene presente es la imagen que se ha construido en beneficio propio, imagen que va unida exclusivamente a alguna forma de placer casi prohibido, ya se manifieste ese placer cuidando cabras en campos llenos de flores o tirándolas desde el campanario de la iglesia; en los dos casos, el mundo rural funciona como objeto de deseo, deseo que raramente se alcanza y, por tanto, causa de frustraciones.

Dicho esto, cualquier creación generada en el mundo rural puede difundirse por todo el mundo, ser aceptada, apreciada, aplaudida, La CALA es la muestra. Además, en nuestro caso no necesitamos la parafernalia de etiquetas acreditativas; mis libros, por poner un ejemplo, no aparecen en las librerías con un sello eco o bio, la mayoría de mis lectores no saben que la suma de todos mis vecinos en las noches de invierno no alcanza a cincuenta, no necesitan saberlo.

¿Con qué proyectos de gestión cultural te identificas o, incluso, son una referencia a la hora de seguir creciendo? ¿Existen colaboraciones con estos centros o iniciativas?

La CALA debe su génesis a la Fondation Boris Vian, en Eus, Francia, creada y dirigida hasta su fallecimiento por Ursula Kübler; participé de la vida de esa Fondation en los primeros años de la década de los 90' y siempre está presente como ejemplo.

Ahora mismo, La CALA mantiene colaboración estable con El Lugar, de Bogotá, y con enLATAmus, de Remolinos. Yo, como profesional, he disfrutado y he aprendido mucho durante los diez años de colaboración con la Fundación Santa María de Albarracín, otro ejemplo rural, cercano.

El mundo está lleno de proyectos culturales y artísticos interesantes, privados, oficiales, mediáticos, casi secretos, populares, elitistas, duraderos, efímeros, sorprendentes, críticos. Vivimos tiempos de abundancia, a veces nos cuesta reconocerlo, y gozarlo.

Ya para terminar y al margen de implicaciones de tipo profesional, ¿Qué significa para ti La CALA?

Es mi casa. La casa es algo importante, es el lugar que habitas.

Las modernas Evas

José Antonio Val Lisa

“Mujer, abismo en flor, maldita seas! Rosa de filo, espada tierna, fontana de letargo; con qué nos muerde, lirio, tu seda?. Cómo diosa, haces los negros de oro y haces dulce lo amargo?”. Con estos versos del poeta Juan Ramón Jiménez podemos apreciar las construcciones estéticas que se habían puesto de moda en España. El Simbolismo. Esta corriente artística emergió, en los albores de la centuria del siglo XIX, en la plástica española, en particular, y en el más amplio espectro literario, en general; mostrando la perversidad femenina en todo su auge. La construcción del mito de la “femme fatale”, impactó en las artes plásticas, ya que los artistas, varones en su mayoría, disponían del material gráfico necesario para sus inspiraciones. A través de los desnudos femeninos, encontraron el motor de inspiración para mostrar la belleza de la mujer como perturbadora alizada con la lujuria, y en casos más que aislados, capaz de provocar la

muerte.

Fatales y perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930). Este título más que sugerente, es el que se le ha otorgado a la nueva muestra que podrá verse en el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, hasta mediados de julio. Organizado en dos ámbitos. El primero llamado *Las perversas míticas*, reúne las representaciones de aquellas clásicas malvadas conocidas a través de las fuentes literarias. El segundo acoge a las *Mujeres reales*: gitanas, cortesanas, damas y majas de la cultura española finisecular. Una muestra comisariada por Concha Lomba, Catedrática en Historia del Arte, que con esta exposición concluye su responsabilidad en el Vicerrectorado de Cultura y Política Social, de la Universidad de Zaragoza.

A pesar de que el origen entre la mujer y el Mal, se le haya otorgado siempre a un personaje bíblico como Eva, la literatura y las artes plásticas de la segunda mitad del siglo XIX, buscarán otros personajes, de gran fuerza y mayor ímpetu, como Salomé o Ofelia, por poner sendos ejemplos, que interesaron de manera especial. De entre las péridas representaciones de mujeres fatales, que se pueden observar en la primera sala, nos quedamos con *Salomé* de Anglada Camarasa, donde a través de unas breves pero intensas pinceladas, el artista catalán representa el torso de la protagonista en el momento justo de comenzar a danzar. Así como una selección de fotografías de Antonio Esplugas, en donde el visitante podrá comprobar, a través de secuencias históricas, los sucesos que van desde el momento de aparición de la princesa, hasta la contemplación, por parte de Salomé, de la cabeza ya decapitada de Juan El Bautista, sin ningún ápice de remordimiento, ni dolor, por parte de la princesa. Otra mujer fatal representada en la muestra, será Kundry, inventada como personaje para la obra de Wagner, *Parsifal*, aquí aparece representada por el artista español Rogelio Egusquiza. La luz proyecta el cuerpo femenino, pero a la vez

delicado, de la dramática figura femenina que aparece en el centro de la composición, mientras es admirada, desde la oscuridad por un hombre. Mientras que Juan Luis López García se centra en la muerte de Ofelia, en este caso la hermosa muchacha parece más bien como una aldeana dormida, sobre un suelo repleto de flores

En la segunda parte de la exposición veremos un prototipo de mujer fatal “hispana”, entiéndase el concepto: gitanas, bailarinas, actrices, damas o majas. Estas mujeres representadas, nacieron de una ambivalencia entre la perversidad y la inocencia, que las convirtió en protagonistas de la pintura europea del momento, siendo su mayor representante en España, Julio Romero de Torres. En la muestra podemos ver ejemplos como el de la *Celestina* de Zuloaga, donde una lujosa bata, cubre meramente tanto el cuerpo, como el oficio de la retratada. También podremos admirar algunos desnudos femeninos que, de alguna manera, recuerdan a esa *Maja desnuda*, de Goya. En otras ocasiones, la mujer, aparece vestida, recostada en un diván, con actitud entre melancólica y fría, pero con un lenguaje corporal, que atiende a puntos de atracción y perversión hacia el espectador. Es el caso de la obra *Alma felina*, del único artista aragonés, aquí representado. Juan José Gárate, gran conocedor de la mujer, alejado aquí del folclorismo mal entendido e interpretado. La nueva mujer, liberada y activa, que tiene su reflejo en la forma de vestir, queda representada en la obra de Federico Beltrán Masses, *Retrato con pamela verde*, que cierra la muestra. Los llamados “felices años veinte”, otorgaron a la mujer un mayor papel social, desde el reclamado derecho al voto, hasta el ideal del llamado “sexo débil”. En las artes plásticas, la mujer cambiará la mantilla por los sombreros. Pero esa, es otra historia.