

Del enigma artístico del sueño

“¡Dormir ansío! ¡Dormir más que vivir!
y en sueño tan dulce como la muerte misma”

“El río Leteo”, Las flores del mal de Baudelaire.

La persecución del conejo blanco de Alicia que nos trasladó Lewis Carroll sintetizó a la perfección esa búsqueda de la verdad oculta y misteriosa revelada por el subconsciente, que emparentaría poco después los avances en el psicoanálisis de Freud con la tradición médica más antigua sobre el sueño.

La teoría onírica ha sido una preocupación constante desde el origen del pensamiento. El material onírico como fuente de inspiración artística procede de una larga tradición que se remonta a la Antigüedad clásica. Fueron precisamente las teorías médicas de Hipócrates y Galeno las que señalaron el origen fisiológico del sueño como un estado físico y psicológico en el que el alma, separada de las presiones de lo corporal, revivía y reelaboraba lo acontecido durante el día [\[1\]](#) y servía como fuente de conocimiento profundo del hombre. No en vano las clasificaciones del fenómeno onírico en autores clásicos como Calcidio o Macrobio fueron rescatadas por el Humanismo con los escritos de Vives o Arias Montano, siguiendo la estela de los tratados aristotélicos a través de la obra de Santo Tomás de Aquino. El arte también reflejó esas preocupaciones sobre las revelaciones incontroladas por la

razón en obras que tempranamente parecen preludiar el surrealismo (baste recordar aquí las visiones demoniacas plasmadas a través de algunas de las dislocaciones entre sueño y pesadilla de *El jardín de las delicias* del Bosco).

Sin embargo, será en el Barroco cuando el tema del sueño alcance su cota literaria más alta. La concepción del sueño como fenómeno fisiológico, explicado desde teorías médicas, fue ganando terreno en el Siglo de Oro, frente a otras tradiciones medievales que relacionaban el sueño con la influencia divina en lugar de con la realidad más íntima del hombre. El ejemplo más significativo de esta vertiente nos lo ofreció Cervantes (Egido, 1987) en la recientemente conmemorada segunda parte de su *Ingenioso hidalgo*. El pasaje del sueño en la cueva de Montesinos, tan ampliamente estudiado por la crítica erudita, sirve para mostrarnos a un don Quijote más humano, más Alonso Quijano, que en el fondo de su espíritu conoce los límites de la cordura pero que ha decidido, tal vez de manera subconsciente, escapar de la monotonía existencial haciendo de su propia vida una obra de arte, aunque sucumba en el intento. Es en ese momento donde los lectores asistimos al preludio de ese “en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño” que acompañarán al héroe en su última agonía (Avalle-Arce, 1976: 173-213).

El desengaño barroco motivó el tema del sueño en una doble vertiente: por un lado, como una reflexión filosófica y, por otro, como una vía de evasión de la realidad. El sueño es un fenómeno que escapa al control racional pero que, suspendidos los sentidos corporales, dejando el espíritu sin la cárcel del cuerpo, nos revela aspectos ocultos que pueden influir o confundir la manera de entender realidad y la propia vida. Hay que recordar que la introducción de lo onírico en el espacio dramático del teatro áureo fue una de las preocupaciones fundamentales de los escritores del Siglo de Oro desde Lope, cuyo afán fue plantear con verosimilitud cualquier aspecto de la condición humana, y en ese sentido el sueño resultaba “una

estrategia para conectar con lo invisible, lo sobrenatural [...] como si el alma, liberándose del cuerpo dormido, viajase hacia el encuentro de los espíritus” (Domínguez, 1998: 317). La cima de este planteamiento y del juego realidad-ficción, sueño y literatura, la alcanzará, como no, Calderón en *La Vida es sueño*.

En Aragón un desconocido bilbilitano nacido en 1633 supo culminar con cierta maestría dramática esta tradición onírica de raigambre calderoniana en varias de sus comedias, representadas algunas de ellas a buen seguro en el corral de comedias del Hospital de Gracia de Zaragoza. *El engaño en el vestido*, *La industria contra el peligro* o *El príncipe de su estrella* son tres de las cuatro comedias deudoras en gran medida de *La vida es sueño* e incluidas en el volumen misceláneo titulado *Navidad de Zaragoza* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654) (Sánchez Laílla, 2015). Se trata de una obra escasamente conocida aún entre los especialistas pero que representa la dimensión que alcanzó el género misceláneo en el Barroco aprovechando el relato marco de corte bocacciano y sirviéndose de un lenguaje recargadamente gongorino. Con la excusa de una serie de relaciones de acontecimientos festivos de las sesiones de una academia literaria (posiblemente la que el Conde de Lemos tuvo en Zaragoza y en la que el propio autor fue un asistente asiduo) relata lo acontecido en cada una de las veladas (no en vano la obra se divide en cuatro *Noches*).

En esta obra se propone la resolución de acertijos y enigmas como el del sueño comentados a través de un alarde de erudición secundaria, tomada de diversas Polianteadas y repertorios de sentencias, improvisación de poemas y novelas y apariencias variadas de tema mitológico, además de la representación de un drama barroco en tres actos que pone el colofón a cada una de las reuniones nocturnas:

Soy de sombras rey cautivo,

vencer al hombre es mi acierto.

En donde él está más muerto

no dejo de estar más vivo.

Nocivo mi engaño ya

ocasiona suaves dejos.

El que está de mí más lejos

siempre más cercano está.

Matías de Aguirre,
Navidad de Zaragoza, Noche I. [\[iii\]](#)

La noche es el espacio del sueño pero también de la creación literaria, en ese momento en el que la relajación sensorial confunde las apariencias con la realidad. [\[iii\]](#) El valor de esta miscelánea, además de ser una muestra de la erudición barroca aragonesa, radica precisamente en el tratamiento del tema del sueño como eje vertebrador de los diferentes temas diseminados por los variados materiales poéticos, narrativos y dramáticos que nos ofrece en sus numerosas páginas. Y es que Matías de Aguirre, como otros coetáneos aragoneses, es un discípulo calderoniano bajo el signo de Góngora. El lenguaje gongorino imitado en las composiciones poéticas áureas en Aragón surgidas del ambiente académico (Duce, 2006: 12-18) de poetas como Moncayo, Navarro o Vicente Sánchez, nos ofrece la clave para superar la dicotomía entre conceptismo y culteranismo en el Barroco. El engarce entre ambos se puede

localizar justamente en el tema del sueño.[\[iv\]](#)

Lo onírico estará presente de manera continuada en el devenir de los siglos. Ya en el ocaso de la Ilustración (Carnero, 1983: 25) algunos testimonios artísticos como el grabado *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya preludieron el tema onírico ligado a la literatura fantástica y la evasión romántica. La búsqueda del sueño como vía de escape del hastío vital será el punto de arranque de la modernidad [\[v\]](#) y de ese concepto onírico, retomado por Baudelaire en el que el sueño de la amada, con cuyos versos se abría este breve estudio, será la única salvación ante el abismo existencial: “y en sueño tan dulce como la muerte misma/ sin remordimiento iré dejando besos/ por tu cuerpo hermoso y como el cobre, pulido”.

Las teorías médicas de Freud sobre el subconsciente sirvieron para ampliar los horizontes de lo onírico en la literatura de la modernidad y culminarán en los albores vanguardistas del siglo XX con el primer Manifiesto surrealista de André Breton (1924), pero no hay que olvidar que los principales escritores surrealistas se aglutinaron en torno al *Homenaje a Góngora* (*Revista Litoral*.1927). Esta influencia barroca gongorina fue palpable a través de las relaciones amistosas que se establecieron entre los poetas de la llamada generación del 27 y los principales artistas del surrealismo como Dalí.

En esta tendencia, un tanto nostálgica, a rescatar del olvido y devolver a la memoria de la historia autores relegados a la retaguardia como Matías de Aguirre, quisiera destacar la figura del francés Robert Desnos, cuya vida dedicada al arte y al surrealismo terminaría dramáticamente en una peregrinación por los campos de concentración de Auschwitz y Theresienstadt a causa de su implicación con la resistencia francesa. Desnos (1900-1945) fue amigo de Picasso, Hemingway, Artaud, Dos Passos, y su poliédrica carrera artística como crítico de cine y jazz y como poeta, sorprendentemente de clara influencia gongorina, le valió el elogio de Breton en su *Manifiesto* como “poeta del movimiento”, a pesar de sus desavenencias

posteriores (Salas, 1996). Su poema “A la misteriosa” de 1926 encabeza su primer verso, “J’ai tant rêvé de toi”, con la imagen del sueño y es uno de los ejemplos más significativos de su talento especial para la escritura automática y para el denominado sueño hipnótico. En sus versos desarrolla la idea de su amante, de la que no sabe si ha sido soñada o si ha sido idealizada después de haber sido poseída o incluso simplemente vista por el poeta. Nos sitúa de este modo ante una dama, su compañera, en un plano misterioso y atemporal propio del surrealismo:

*El poema cumple los requisitos de integrar el sueño con la vigilia, de **trasplantar** la imaginación del sueño a la realidad, en un **proceso** de recreación y contemplación de la amada. La realidad puede plantear la competencia entre la amada empírica y la soñada idealizada, pero el poeta busca que ambas **sean la misma** en un continuo de satisfacción de su Eros. (Valdivia, 2009)*

Curiosamente este poema se publicó junto a los dibujos y bocetos del artista surrealista Yves Tanguy titulados “L’anneau d’indivisibilité” en la revista *La Révolution Surréaliste*, en junio de 1926.[\[vi\]](#) Pintura y poesía, como en el tópico *ut pictura poesis*, se dan la mano a través de los siglos unificando el tema del sueño desde el Barroco pues, en fin, todo es una sombra, una ficción, que toda la vida es sueño... Y esas vivencias, como nos ilustra Desnos, entre fantasmas y sombras es, tal vez, lo que perpetúe la existencia, más allá de lo corporal.

Y frente a la existencia real

de aquello que me obsesiona [...]

seguramente me transformaré en
sombra.

Tanto he soñado contigo,

tanto he hablado y caminado, que
me tendí al lado

de tu sombra y de tu fantasma,

y por lo tanto,

ya no me queda sino ser fantasma

entre los fantasmas y cien veces
más sombra

que la sombra que siempre pasea
alegremente

por el cuadrante solar de tu
vida.[\[vii\]](#)

[\[i\]](#) También la expresión artística más moderna supo recoger a través de versiones literarias cinematográficas como *El mago de Oz* esa idea antigua del sueño en el que se mezclan, idealizan o deforman elemento a elemento las personas, conversaciones, sentimientos y momentos vividos en un lugar subconsciente y fantástico situado más allá de la realidad, “más allá del arcoíris”.

[\[ii\]](#) Nótese que se trata de unos versos acrósticos en los que se halla la propia resolución del enigma planteado: “Svenno [sueño] es”.

[iii] Así relata Matías de Aguirre: “Confusa la cabeza me entregué al sueño aquella noche y encerrado en la fantasía las cosas que habían pasado, a la mañana tomé tinta y pluma y fui anotando algunas dellas...” (Sánchez Laílla, 2015:195).

[iv] Recuérdese *Los sueños* de Quevedo y sus concomitancias con la obra de Calderón y de Góngora. (Antonucci, 2014: 33-51)

[v] “Quien dice Romanticismo dice arte moderno, afirmó Baudelaire en 1846”, Marí, Antoni, “Donde todo es posible”, *vid. Antoni Marí. Revista de Poesía en el campus*, 46 (curso 1997-98), en http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/08/_ebook.pdf.

[vi] Nº 7 del 16 de junio de 1926, conservada en el Centro de Documentación y Biblioteca, M.N.C.A.R.S. de Madrid, y que ha podido observarse recientemente en la exposición del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza titulada *Fisiología de los sueños. Cajal Tanguy, Lorca, Dalí...*. (del 6 de octubre de 2015 al 16 de enero de 2016).

[vii] Traducción de Francisco de la Huerta para la revista digital *A media voz*, <http://amediavoz.com> [consultado 6 de marzo de 2016].

Acta de las Asambleas Generales Anual y Extraordinaria del 13 de enero de 2016

En la Asamblea Anual Ordinaria celebrada la tarde del miércoles 13 de enero de 2016, la Asociación Aragonesa votó los **PREMIOS AACA 2015**, con el siguiente resultado:

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística a Mario Molins, por su exposición en Finestra Estudio de Zaragoza con la que ha marcado un nuevo hito en su prometedora trayectoria.

-Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, a Eduardo Laborda por su libro *Chas: De Salduba a las Vegas*, en el que ha tan brillantemente ha rescatado la memoria de un artista zaragozano y su contexto.

-Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo a "La Cala" de Chodes (Zaragoza), una iniciativa que cumple diez años de andadura bajo la dirección del escritor Grassa Toro con un destacado programa de residencias artísticas, exposiciones y publicaciones.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al Festival Asalto, por hacer de las calles de Zaragoza, tanto en solares del casco histórico como en los barrios, un gran espacio expositivo para el arte urbano local, nacional e internacional.

-Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición, a José Manuel Broto, por su muestra titulada "Color vivo" con la que triunfó en el IAACC Pablo Serrano entre marzo y septiembre de 2015.

Seguidamente, se celebró la Asamblea Extraordinaria, teniendo como único punto en el orden del día la **ELECCIÓN DE NUEVA JUNTA DIRECTIVA**, aprobándose la única candidatura presentada, integrada por las siguientes personas:

- PRESIDENTA: Desirée ORÚS
 - VICEPRESIDENTA: Dolores DURÁN
 - TESORERA: Pilar SANCET
 - SECRETARIO: Jesús-Pedro LORENTE
 - VOCALES: Manuel PÉREZ-LIZANO y Ricardo MARCO
-

Las ilustraciones de la danesa Gerda Wegener (1884-1940) en el semanario francés La Baionnette

Introducción[\[i\]](#)

En las primeras décadas del siglo XX, el número de ilustradoras que trabajaban para revistas y otros medios - libros, publicidad, etc.- fue en crecimiento. Este hecho se hizo evidente, de manera especial, en las revistas parisinas o americanas y, con especial relevancia, en aquellas dedicadas a la moda. Este incremento también se fue notando en el resto de manifestaciones artísticas como pintura, escultura,

fotografía, diseño, etc., pero en ninguna circunstancia supuso una equiparación e idéntica consideración con los varones.

Dentro de este mundo de la ilustración destacó, por su singularidad, la figura de Gerda Wegner, artista danesa que, durante dos décadas de su vida, residió en la capital francesa, desarrollando una intensa labor artística como retratista e ilustradora de libros y revistas. Pero, transcurridos los años, hoy se conoce a Gerda Wegener, más que por su labor como artista, por el hecho de haber sido la esposa del primer transexual de la historia, Einar Wegener, quien pasó a llamarse Lili Elbe, cuando adoptó indumentaria femenina y se mostró hacia el exterior como su propia hermana. Gerda retrató a Lili mostrando su nueva identidad transgénero, de manera incansable, en gran número de obras, razón, junto a otras, por la que hoy día la consideran la defensora de las LGBT (Claustrat, 2015). Este y otros trabajos han tenido como objetivo dar a conocer la vida y obra de esta artista, analizar la que fue una exitosa y polémica obra en su época y, por tanto, reivindicar que sean sus creaciones su carta de presentación. Si otros trabajos se han centrado en el análisis de su labor como retratista, en esta ocasión es su faceta de ilustradora –concretamente su obra de carácter satírico en *La Baionnette*– la que ocupa nuestra atención.

Gerda formó parte de un círculo numeroso de dibujantes -André Edouard Marty, Armand Vallée, Benito, Bonnotte, Charles Gesmar, Charles Martin, Cheri Hérouard, Ernst Dryden, Erté, Fabien Fabiano, Gaston Cirmeuse, George Barbier, Georges Léonnec, Georges Lepape, George Pavis, Herouard, Jacques Loisy, Leo Fontan, Maurice Milliere, Paul Iribe, Pierre Brissand, René Vincent, Sacha Zaliouk, Savy, Umberto Brunelleschi, Vald'Est, Zyg Brunner, etc. (Robinson & Ormiston, 2008). Así, en 1922, podemos verla junto algunos de estos dibujantes presentando sus diseños al tercer Salón de la Moda que se celebró en la Galeraía G. L. de Manuel Frères en París (*Le Rappel*, 1922; Scaramouche, 1922: 9). Entre estos

nombres también figuraron mujeres como Catherine Marioton, Claire Avery, Elisabeth Branly, Grace Corson, Gordon Conway, Harriet Meserole, Helen Thurlow, Lee Creelman, Madeleine Giraut, Olga Thomas Wagstaff, Suzanne Meunier, Vala Moro o Helen Dryden, esta última responsable de multitud de portadas de la revista *Vogue*, además de diseñadora de vestidos para las comedias musicales, paraguas o productos industriales como coches (*Studebaker Dictator*). No obstante, si comparamos el número de ilustradoras que realizaron portadas para las revistas, de moda o de otras materias, en estas fechas, fueron muy pocas en comparación a las creadas por ilustradores (Stewart, 2008: 26-68; Torre, 2011, 37-52).

Se trató, sin embargo, de un campo en el que España fue con bastante más retraso dado que, en esas primeras décadas del siglo XX, tan solo nos consta un nombre femenino entre los ilustradores de las revistas del momento (*Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, etc.), el de Ángeles Torner Cervara, más conocida como ATC, siglas con las que firmó sus ilustraciones y que, hoy día, es escasamente conocida por el público (Condesa d'Armonville, 1928)

Entre las revistas más destacadas, en la Francia del momento, se encontraron dentro de las de un carácter más satírico: *Fantasio*, *Le Journal Amusant*, *Le Rire* o *La Baionette*. Mientras otras, más enfocadas hacia la mujer, por centrarse en cuestiones de moda, fueron: *Le vie parisienne*, *Paris Plaisirs*, *Femina*, *Gazette du Bon Ton*, *L'Illustration des Modes*, *Vogue*, *Journal des Dames et des Modes*, *Le Sourire*, etc., además de otras americanas en las que también colaboraron algunos de estos ilustradores (*Harper's Bazaar*, *Vanity Fair*, etc.). En muchas de las revistas citadas participó nuestra artista, Gerda Wegener.

Gerda, a pesar de haber sido muy reconocida por los críticos de su época, no ha sido debidamente tratada por la historiografía artística (Dollier, 2014)[\[iii\]](#). Hoy día es escasamente destacada en el mundo del arte, lo que podemos

describir como una gran injusticia, dado lo novedoso, pionero y vanguardista de las temáticas que trató, manifestándose como una gran defensora de las minorías rechazadas por su identidad sexual: lesbianas, transexuales, travestidos, etc. (Claustrat, 2015). Fue un ejemplo de tolerancia, además de ser una mujer que cambió todas las normas de su tiempo (Rigg, 2015: 13, 36), tratando temas hasta entonces solo reservados a los hombres, lo que se podrá advertir en los trabajos aquí realizados. En París se la ha tratado algo mejor, mientras para sus paisanos daneses Gerda ha sido una verdadera incógnita. Son muy pocas las exposiciones que se han celebrado sobre ella y del mismo modo, las publicaciones existentes [\[iii\]](#). Por esa razón vemos tan necesaria la muestra de lo que fue su vida y las variadas facetas de su producción artística. No obstante, nos congratulamos en afirmar que el año 2015 parece haber sido el del redescubrimiento de esta artista por parte de sus paisanos daneses y, con ello, el del aprecio y valoración de su obra. Así, la prensa danesa ha manifestado el gran error que han cometido con un artículo titulado “Es hora de que Gerda Wegener entre en la historia del arte danés”, donde afirman que “...no ha recibido ningún protagonismo en la historia del arte danés canónica” [\[iv\]](#) y que la exposición celebrada en Arken, que conmemora el 100 aniversario del derecho de las mujeres a votar, ha dejado testimonio del error. Con el estreno de la película *La Chica Danesa*, en 2016, Gerda será también una artista conocida para el resto del mundo –por ser la compañera de Lili Elbe- y pretendemos que estos trabajos contribuyan a que sea, sobre todo, reconocida por su obra.

Biografía y trayectoria artística

Gerda Marie Fredrikke Gottlieb –hija de un vicario de la península de Jutlandia- nació en Grenaa, ciudad portuaria e industrial del municipio de Nordjurs, el 15 de marzo de 1885 (Claustrat & Svanholm, 2000, Claustrat, 2015; *Benezit Dictionary of Artists*), aunque otras fuentes retrasan su

nacimiento a 1889 (Claustrat, 2012: 143) [\[v\]](#). Debió recibir, por tanto, una educación conservadora (Rusell, 2015), lo que no se hará patente en su vida futura. En 1902 se trasladó a Copenhague para estudiar en la Escuela de Arte para mujeres. Allí conoció al que sería su esposo, Einar Wegener, quien cursaba sus estudios en la Academia de Arte Chistensen, 1988: 14). En 1904 contrajeron matrimonio y ella comenzó con sus actividades como retratista de los miembros de la alta sociedad danesa, entre los que destacaron miembros del mundo artístico, como el director de cine Stellan Rye y la actriz Anne Larssen -retrato calificado como impresionante y sumamente erótico (Claustrat, 2015)-, obras ambas que le dieron gran fama en su país. Sus retratos fueron mostrados en diversas exposiciones de Copenhague –*Charlottenborg Spring Exhibition*, *Autum Art Exhibition* y *The Journalists' Union*– y, salvo algunos baches en su carrera –como el rechazo que sufrió uno de sus retratos a ser expuesto, el de *Ellen von Kohl*–, pronto comenzó a ganar concursos [\[vi\]](#) y a colaborar en las revistas danesas.

En 1912, posiblemente en busca de un clima de mayor libertad y un entorno más favorable y enriquecedor para sus actividades artísticas, el matrimonio decidió trasladarse a París. Allí comenzaron a relacionarse con el mundo bohemio, internacional y artístico de la ciudad, teniendo entre sus amistados a Guillaume Apollinaire. Este círculo se reunía s en torno al barrio de *Montparnasse*, donde ya existía una destacada colonia de artistas nórdicos (Claustrat, 2012).

Según Claustrat (2015), Gerda se manifestó de acuerdo con los valores que Valentine de Saint-Point creyó estimables en las mujeres a través de su *Manifiesto de la Mujer Futurista* (1912). Posiblemente se refiera a la consideración de la mujer como igual al hombre: “La mayoría de las mujeres no son ni superiores ni inferiores a la mayoría de los hombres. Son iguales.” Además, el manifiesto exalta una mujer viril, llena de energía, combativa, luchadora, todas ellas cualidades que

claramente tuvo Gerda, quien tomó las riendas en su matrimonio para sacarlos adelante y apoyó a su esposo en su cambio de género, en una época en que esas transformaciones eran inexistentes e incomprensibles para el resto de la sociedad. Por todo ello, siguiendo las palabras de Saint-Point, Gerda es una nueva heroína de su época, que sacrifica su propio matrimonio por el bien de su esposo y ante el rechazo y prejuicios de la mayoría.

Al poco tiempo de instalarse en París, durante el desarrollo de la Primera Guerra Mundial y en los años posteriores, Gerda comenzó sus colaboraciones en diversas revistas de la capital francesa –*Journal des Dames, Fantasio, La Baïonnette, Le Sourire de France, La Vie Parisienne, Femina* y *Vogue*– mientras continuó con la colaboración en algunas de su país natal –*Klods-Hans, Tik Tak, Berlingske Sondago Vore Damer*-. En ocasiones también aportó dibujos para anuncios publicitarios de empresas de perfumería, que aparecían entre las páginas de dichas revistas. Destacaron marcas como *Gyraldose, Arys, Malaceïne* y *Forvil*. Además, contribuyó con sus ilustraciones a diversas ediciones de libros.

Gerda compaginó esta actividad con su labor de retratista [\[vii\]](#) de miembros de la alta sociedad -en especial mujeres, inmersas en interiores burgueses- y representantes del mundo de las artes (bailarinas –Ulla Poulsen, Carina Ari-, actrices –Anna Larssen, Eva Heramb-, cantantes-Madame Marcelle Gérard-, etc.). Continuó así una labor que había iniciado en Dinamarca y que le había reportado una gran fama, razón por la que algunas compatriotas del mundo del espectáculo buscaron a Gerda para que las retratara a su paso por la capital gala.

Durante la década de los años veinte, las obras de Gerda se podían ver anualmente en las distintas exposiciones de París –Salón de los Independientes [\[viii\]](#), Salón de Humoristas, Salón de Otoño- y la prensa y revistas se hacían eco de su estilo, destacando siempre las elegantes, encantadoras y espirituales mujeres que plasmaba en sus obras (T.S., 1922: 4;

Le Senne, 1925: 405; Bussy, 1926: 2; Kahn, 1928: 210; Ribadeau, 1929: 1; Bussy, 1929: 3) [\[ix\]](#). En 1925, en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, vio reconocido su talento al recibir varias medallas, entre ellas dos de oro por sus ilustraciones y el diseño de las vidrieras que presentó (Claustrat, 2015). También mostró sus creaciones en otras capitales como Londres, Berlín, Copenhague (Arken) [\[x\]](#) y Roma.

Pronto comenzó a aparecer, entre todas estas damas, un rostro femenino que se repitió de manera incansable, en ocasiones acompañando al propio autorretrato de Gerda. Los parisinos y el resto del mundo descubrirían más tarde que la modelo que se nos hacía visible en numerosas obras de la artista no era otra que Lili Elbe [\[xi\]](#), imagen femenina de su esposo Einar Wegener que, con el paso de los años (1931), consiguió ser operado para convertirse en una verdadera mujer. Se trató de una relación de pareja muy especial pues, cuando Einar descubrió que su cuerpo no se correspondía con su sentir como mujer, contó en todo momento con el apoyo incondicional de su esposa que se volcó en mantener a la pareja, costearo las operaciones de Einar para que pudiera, definitivamente, convertirse en Lili (Ames, 2005: 16) [\[xii\]](#). Gerda la retrató a lo largo de su carrera en infinidad de ocasiones, con una gran variedad de indumentarias, complementos y peinados diversos obtenidos gracias a un sinfín de pelucas que nos hacen encontrarnos con una Lili rubia o morena, según el ocasión. También la plasmó desnuda, mostrando a la modelo de espaldas, para no revelar su verdadera condición sexual [\[xiii\]](#). Juntas se dejarán ver en los locales de moda del París del momento tomando el aperitivo –*El aperitivo* (1928)- o paseando por la isla de Capri, lugar al que acudieran juntas en diversas ocasiones – *Las dos amigas, Capri* (1921), *Camino de Anacapri* (1922) o *Aire de Capri* (1923)- a lo largo de su vida matrimonial.

Toda esta trayectoria de Lili es quizás la razón de que en

diversas obras de Gerda se aborde el tema del disfraz, con episodios relacionados con el carnaval, o la presencia de máscaras que aluden a ese ocultamiento de su verdadero yo. Lili será continuamente el disfraz o máscara bajo el que se oculta Einar o, más bien, podríamos decir que es ese disfraz el que hace posible a Einar desenmascarar su verdadera condición sexual en la figura de Lili.

Gerda también se autorretrató en varias de sus obras. Además de las citadas en las que acompañó a Lili en Capri, también la podemos ver sola como en *La dama de la anémona* (1922) considerada como una idealización de su propio rostro ("Gerda Wegener"). La reciente exposición de Arken, nos mostraba una imagen de Gerda, ataviada toda de negro, con su perro en el regazo ("Gerda Wegener en Arken"). La indumentaria genera un gran contraste con el blanquecino color del perro y los tonos anaranjados de las ondas de su cabello que escapan bajo un sombrero rematado con tul bordado. Igualmente, en esta ocasión acompañada de un gran número de personas, Gerda y su perro se hacen visibles en una obra que ilustra el ambiente bohemio en el que se desarrolló su vida parisina. Se trata de *A orillas del Loira, Colonia de artistas en Beaugency* (1926) (Rigg, 2015: 27), donde ante un paisaje que, nuevamente, nos recuerda al Picasso del primer cubismo o a Cezanne, con ese predominio de tonalidades ocres y verdosas, podemos observar a un grupo de hombres y mujeres del círculo en el que se movía Gerda, disfrutando del sol junto al río Loira a su paso por la ciudad de Beaugency, muchos ataviados con bañadores. Gerda, centraliza la escena en primer plano, dispuesta boca abajo y tocada con un sombrero de ala ancha. Otras mujeres, al igual que los hombres, se disponen fumando, en esta ocasión en pipa, para demostrar su pertenencia a un grupo más inconformista y bohemio, al margen de muchos prejuicios sociales.

Einar había sido también un reconocido pintor, especializado en paisajes, y los expuso en diferentes salones –en ocasiones junto con Gerda–, pero sus circunstancias personales le

llevaron a abandonar su profesión o a trabajar de manera cada vez más esporádica, mientras Gerda era la que tomaba las riendas de la pareja, a través de ese incansable trabajo que la caracterizó.

Gerda, además, realizó diseños para las artes decorativas como vidrieras. Así, en 1923, diseñó las destinadas al establecimiento de la mercería Leinen-Peuch (Varenne, 1923: 164). También trabajó con otros materiales, como el creado por la artista Speranza Calo Séailles, conocido como *Le Lap* (Saade, 2002), que tuvo una corta historia. En 1929, la señora Calo y el esposo de la misma, el ingeniero Jean Charles, organizaron una exposición para dar a conocer los diseños realizados en este material, con la colaboración de artistas como Raoul Dufy, Francis Jourdain, Foujita, Marcel Roche, Yvonne Sjoestedt, Dupas, Aronson y, la citada, Gerda Wegener. La exposición se celebró en el Barrio Latino y fue presentada por el Director General de Bellas Artes, Paul Léon (Sentenac, 1928: 6; Rameosson, 1929: 74).

En 1930, Einar/Lili sufrió varias intervenciones en la Clínica de Mujeres *Frauenklinik* de Dresde, por parte del ginecólogo Kurt Warnekros (Nero, 2013: 273), para convertirse definitivamente en mujer pero, en la sexta de ellas, ya en 1931, en la que intentaban dotarla de ovarios para conseguir ser madre, unos problemas cardíacos provocaron su fallecimiento (Heidenreich, 2002: 172-173). No obstante, ya hacía un tiempo que el rey de Dinamarca había anulado el matrimonio entre ambos y la prensa se hizo rápidamente eco de las intervenciones de Einar/Lili [\[xiv\]](#).

Unos meses después de la nulidad matrimonial, el 2 de marzo de 1931, Gerda contrajo nupcias con un oficial de las Fuerzas Aéreas italianas, Fernando Porta –que podemos ver retratado en algunas obras de Gerda [\[xv\]](#)– y trasladó su residencia a Marruecos, donde su esposo estaba destinado (Kjaergaard). En esta localidad continuó con su labor como retratista, donde los fondos del país africano hicieron continuo acto de

presencia tras los modelos, dejándonos ver unos paisajes que nos traen, nuevamente, recuerdos a Cezanne y al Picasso de Horta del Ebro, con tonalidades ocres y verdosas. Se trata del mismo paisaje que, por estas fechas, inserta tras escenas de temáticas religiosas como *La Virgen con el Niño y ángeles tocando música* (1935). También participó en diversas exposiciones como *L'Exposition de Peinture de la Foire de Marrachech*, donde expuso obras como *Las mujeres fatales* (1933) o *Mariposas* (1933) o la celebrada por la Asociación de Pintores y Esculturas de Marruecos, en 1934, junto el pintor argelino Azouauo Mammeri, que se dispuso en el Hotel de la Momounia de Marraquech y en la Galería Dreche de Casablanca (Henry, 1934: 5; Theliol, 2013). Son años en los que la población nativa –*Pareja Oriental*, también titulada *Recién casados marroquíes* (1931-34) o los paisajes y costumbres de esos lugares se dejan ver a través de sus obras (*Le Bal de la Mamounia*, *Danseurs Chleuhs* o *Place Djema-el-Fna*). Por estas fechas, su firma sufre una transformación. Hasta aquellos momentos, ella siempre firmó con el nombre de Gerda Wegener pero, a partir de su nuevo matrimonio, pasó a añadir el apellido Porta, dejándonos ver Gerda Wegener Porta, con todas las letras en mayúscula, en el margen inferior de todas sus obras. Este nuevo enlace perduró hasta 1936, año en que se divorcia, trasladando su residencia a Italia y París y, finalmente, en 1938, regresó a su localidad natal, Copenhague, hasta su fallecimiento, sola y pobre, dos años después, el 28 de marzo de 1940 (*Memorabilia*, 217) [\[xvi\]](#), en Frederiksberg (Weirup, 2015). Su fallecimiento se produjo a una edad muy temprana, 55 años, lo que no se evidenció en lo extensísimo de su producción.

Visión satírica de la Primera Guerra Mundial en *La Baïonnette*

Gerda, como ya hemos expuesto, a poco de establecerse en París, hacia 1912, inició su participación en diversas revistas de la capital francesa. Son muy variadas las

temáticas que se pueden hallar entre sus ilustraciones: escenas ambientadas en el mundo clásico; orientalizantes; mitológicas; escenas acontecidas en el siglo XVIII, con mujeres a la moda de Madame Pompadour; mujeres modernas del París del momento, las denominadas *garçonne*; escenas satíricas sobre la Primera Guerra Mundial, diseños de moda y, dentro de esa variedad de temáticas, un abundante grupo de escenas con el toque picante y erótico que le caracteriza.

Esa faceta de dibujante satírica sorprendió a sus coetáneos por no ser muy habitual entre las artistas mujeres. De hecho, el crítico español José Francés se hizo eco de esta actividad de Gerda indicando: “No es frecuente el caso de una mujer caricaturista, en la amplia y verdadera significación del vocablo. Tan poco frecuente, que al encontrarnos con Gerda Wegener, queremos recordar precedentes y los precedentes no existen” (Francés, 1922: 16) y en cuanto al estilo de sus dibujos, Francés diría que eran “de una agresividad viril en la intención y de una refinadísima elegancia en la forma” (Francés, 1922: 16).

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial [\[xvii\]](#), Gerda, como otros ilustradores, abordó este hecho bélico en las imágenes destinadas a la revista *La Baionnette*, un semanario satírico francés que comenzó a publicarse en 1915 y se mantuvo hasta 1920. La revista contó con una alta nómina de dibujantes que participaron a lo largo de sus diversos números, junto con escritores que realizaron artículos, relatos, poemas, etc. El objetivo principal fue reflejar la citada contienda, ridiculizando y dando una crítica visión de los alemanes, mientras se apoyaba a los ejércitos franceses y se exaltaba el modo de vida del país galo. Además, las ilustraciones reflejaron otras situaciones derivadas de dicho conflicto que afectaban a la sociedad francesa u a otros países implicados.

Gerda en ningún momento plasmó escenas de carácter narrativo sobre lo que acontecía en el campo de batalla. Ella, como otros han expuesto, “...nunca muestra la guerra” (Dollier,

2014). Ella refleja, de una manera satírica, alegórica y jocosa, imágenes que para interpretarlas es necesario ponerlas en relación con los episodios cercanos que acontecían en el frente, por esas fechas, o con el sentir de la población francesa, solo así es posible comprender el mensaje que quiso transmitir con las mismas. El texto que acompaña a las imágenes también lanza pistas sobre a qué se puede estar aludiendo, papel que también juegan determinados elementos heráldicos o la indumentaria de los personajes que permiten identificar el bando al que pertenece el representado. Mas, en otros casos, las pistas no son tan claras y sus posibles significados resultan más difíciles de dilucidar. Cada número del semanario fue como un monográfico dedicado a una temática concreta que se desarrollaba a lo largo de los artículos e imágenes del mismo. Por tanto, ese tema también sirve como guía para saber cómo enfocar el análisis de las obras.

Gerda adoptó una visión crítica y caricaturesca del enemigo - al igual que el resto de ilustradores de la revista- los miembros de la Triple Alianza y sus aliados, mientras exaltó el buen hacer de los miembros de la Triple Entente. Por tanto, Gerda, aunque era danesa de nacimiento, su vinculación a Francia y el trabajo en sus revistas la convirtió en una clara defensora de su país de acogida y de los aliados al mismo.

Una de las imágenes más tempranas se ubicó, en septiembre de 1915, en el número 13 de la revista (*La Baïonnette*, 30/09/1915: 205). Esta edición al completo quiso lanzar un mensaje de optimismo a los franceses, anunciando la pronta llegada del aniquilamiento del enemigo. Así, en la portada, obra de Widhopff, aparecían las palabras "*Les Optimistes*" junto a otras como "*La Victoire*" y se podía observar como una Nike con espada en mano sostenía cabeza abajo y, seguramente, muerta, el águila bicéfala que simbolizaba al bando enemigo. Gerda, en este mismo número, mostró una satírica alusión a los hechos que estaban aconteciendo en el frente. En esta ocasión la imagen resulta algo desafortunada al mostrar, en un local

de moda, a dos muchachas elegantes y jóvenes junto a un caballero sudoroso. El hombre comenta a una de las mujeres lo caldeadas que se están poniendo las cosas en el frente. Mientras con un pañuelo seca el sudor que de dicha parte de su fisonomía –la frente- se desprende. Con esta escena que mostraba a una sociedad ociosa que bebe tranquilamente, se quería aludir a los padecimientos que los franceses y el resto de sus aliados estaban soportando en el frente donde estaban siendo atacados con armas químicas por parte de los alemanes o sufriendo los efectos de un armamento que cada vez era más mejorado y efectivo, como las ametralladoras. Evidentemente, tal y como ha sido expuesto, muchas de las ilustraciones de Gerda –al igual que sucede con otros ilustradores del momento-, con su diseño decorativo y su ambiente hedonista, si no leyéramos las leyendas que las acompañan o las contextualizáramos en el espacio que las acogen, nos “...harían olvidar por completo el tema de la guerra” (Dollier, 2014). Pero, como ya hemos advertido, esos otros elementos hacen encontrar el verdadero mensaje que hay tras esa imagen, en apariencia, superficial.

En otra de las ilustraciones (*La Baionnette*, 13/01/1916: 28), Gerda reflejó la desconfianza que existía en esos momentos en Francia ante cualquier posible espía infiltrado o germanófilo. En un dibujo titulado “Ils ont des Oreilles!” (¡Tienen oídos!) (fig. 1), tres jóvenes se ubican cerca de la plaza de la Concordia –como queda evidenciado a través del obelisco de Luxor que se aprecia en el fondo derecho de la imagen- cuando una de ellas pide silencio y precaución al resto ante el paso de dos perros salchicha (Dachshund) por ser una raza de procedencia alemana. Se trató de una situación presente en la vida cotidiana de la Francia de esos años, claramente sufrida por la misma Gerda cuando fue confundida como austriaca y atacada por ello. La misma revista tuvo que salir en su defensa indicando su nacionalidad danesa, su claro apoyo a la causa francesa y su postura anti germana, tal y como dejaban constancia sus ilustraciones (*La Baionnette*, 25/05/1916: 334).

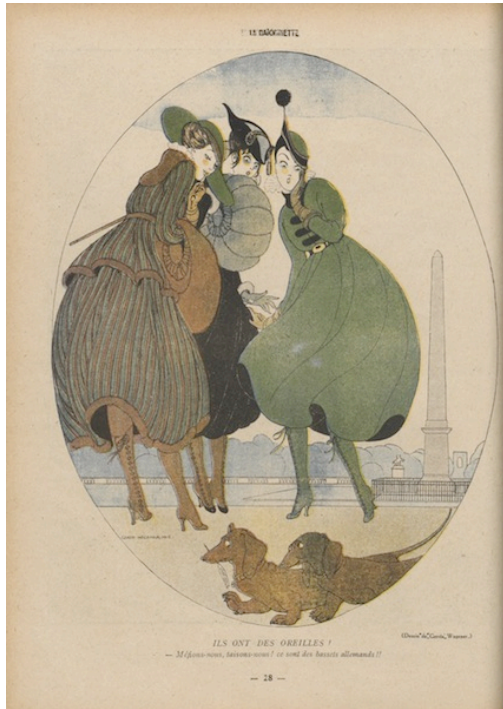


Fig. 1: Gerda Wegener,
La Baionnette,
13/01/1916

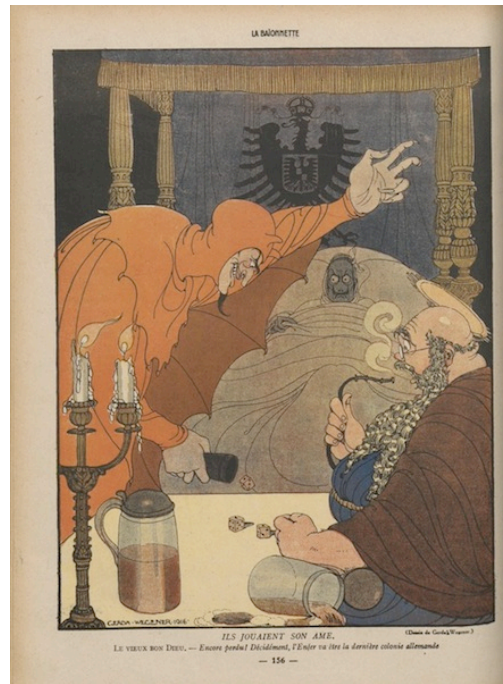


Fig. 2: Gerda Wegener,
La Baionnette,
09/03/1916

Fue tal la locura en que se convirtió el mundo en esos momentos que Gerda no dudó en plasmar una partida de dados en la que Dios y el Diablo se jugaban el imperio alemán, saliendo éste último victorioso (*La Baionnette*, 09/03/1916: 156). (fig. 2) Dicho Imperio queda reflejado a través de un enfermizo personaje en cama, posible representación de Alemania o del Káiser Guillermo II, al disponerse colgando del dosel de la cama el águila real símbolo de dicho imperio. En el texto nos ratifica que Alemania se ha convertido en una colonia en manos del Diablo. Por tanto, si Lucifer es su dueño, no es de extrañar todas las barbaries que este impero está impulsando en esos momentos.

El 8 de junio de 1916, el nº 49 del semanario recibió el subtítulo de "Kamelotland" y fue Gerda la encargada de realizar la portada principal del mismo (fig. 3). Mientras el nombre nos puede recordar al mítico reino de Arturo, lugar idílico por habitar en él la igualdad, la justicia y la paz. Sin embargo, en este caso, este nombre no remite a dicho reino, sino que alude al significado de la palabra camelot

–escrita con K como clara alusión a Alemania– que se puede traducir por baratija. Es interesante el relato principal de Rodolphe Bringe, “Au Kamelotland” (*La Baionnette*, 08/06/1916: 354, 358) donde nos acerca a la prosperidad económica de este reino –alusión a Alemania– donde se opta por producir objetos de baja calidad, pero de muy bajo precio. Esa es vendida como la fórmula para la boyante economía prusiana. Este modelo es el que se quiere exportar al resto de los países, provocando un mundo de horror, pobreza y barbarie. En la portada diseñada por Gerda se puede apreciar a una elegante parisina –con un curioso sombrero con alas que trae recuerdos del utilizado por el dios Hermes– que con una patada derriba de su pedestal a una rechoncha y grotesca diosa Venus, claro producto de ese modelo de fabricación alemán, que en nada se parece al ideal de belleza que suele reflejar esta diosa. En Kamelotland la belleza ha sido sustituida por la mala calidad y el bajo coste. Francia, representada en la joven creada por Gerda, desea acabar con ese grotesco ideal. Según Julio Cesar, Mercurio fue un dios muy popular en la Galia y lo consideraban el inventor de todas las artes (Ranz, 1805: 52), quizás, por esta razón, la joven adopta un sombrero alado para identificarse con dicha divinidad y, dado que es el creador de lo que se considera Arte, no tiene más opción que destruir esa germana versión de la diosa de la belleza, para restituir a la verdadera Venus.

En septiembre de 1916 Gerda nos vuelve a ofrecer una imagen en la que observamos una pareja de bailarines que ejecutan un dinámico vals, ante la visión de un oso que asoma a través de las montañas ((*La Baionnette*, 14/09/1916: 589) (fig. 4). La joven –con ese toque picante que caracteriza a Gerda, que la muestra exhibiendo uno de sus pechos– presenta el águila bicéfala del Imperio Austriaco estampada en la falda de su vestido, por tanto es el símbolo que nos la convierte en imagen alegórica de dicho Imperio. Mientras, el caballero que la agita en esta danza se trata de Rusia, puesto que el texto, supuestamente emitido por Francia, indica a la señora Austria,

que su amigo Rusia le acaba de ofrecer a ella un vals. En el vals se puede observar que quien lo dirige y controla todo es el caballero que representa a Rusia. La fecha de esta ilustración nos lleva a poder relacionar esta escena con los acontecimientos que pocos meses antes habían acontecido en el Frente Oriental, la llamada ofensiva Brusílov, desarrollada el 4 de junio de 1916, en la que se atacó posiciones austriacas, siendo considerada la mayor embestida militar de los ejércitos rusos. Esta operación llevó a los alemanes a frenar sus ataques contra Verdún en el Frente Occidental, para llevar tropas hacia el este y ayudar en ese ataque ruso. Por esta razón, en el texto, Francia indica a Austria que no se moleste con él, posiblemente para aludir a que se desplacen hacia ese nuevo punto en el que Rusia les está atacando y abandonen las ofensivas que estaban desarrollando en Francia.



Fig. 3: Gerda Wegener,
La Baionnette,
08/06/1916



Fig. 4: Gerda Wegener,
La Baionnette,
14/09/1916

El año 1916 concluyó con una ilustración a doble página acompañada de un poema de Marcel Hervieu titulado "*Prière pour pauvres poilus*". Se trataron de unos versos destinados a lanzar ánimos, buenos deseos y felicitaciones de un próspero

nuevo año a los soldados del frente. Para ello, Gerda presentó un trineo arrastrado por caballos donde Santa Claus era acompañado de toda una serie de bellas jóvenes, mientras flotando sobre ellas unos amercillos portando antorchas completaban el cortejo (*La Baionnette*, 28/12/1916: 824-825).

Trasladándonos al año 1918, dos imágenes nos dejan claro contraste sobre la forma de proceder con los orientales cada uno de los bandos inmersos en la Primera Guerra Mundial (*La Baionnette*, 17/10/1918: 664-665). Por una parte, nos refleja la imagen de un general –como se puede apreciar por el uniforme, con el casco prusiano y la cruz de hierro- que conquista a la media luna, es decir, al mundo otomano, tal y como indica en el texto que acompaña la imagen: “*La conquête du Croissant à la manière de la Croix de fer, et ses derniers résultats...*” (fig. 5). La palabra conquista no sería fiel a los hechos históricos, puesto que el Imperio Otomano fue aliado de los alemanes a lo largo de la Primera Guerra Mundial, desde la firma de un tratado el 2 de agosto de 1914. Por tanto, puede referirse a intentos por parte de algunas facciones de no seguir manteniendo dichas alianzas y la forma de represión por parte de los prusianos o bien ser una crítica a la forma de comportarse los miembros de la Triple Alianza con sus aliados los Otomanos. Para ilustrar el hecho, Gerda nos muestra al militar alemán, con grotesca mueca como reflejo de su enfado, forcejeando con dos jóvenes muchachas orientales, vestidas con ropa estilo harem, que intentan huir y resistirse. Las jóvenes, siguiendo lo habitual en Gerda, presentan los pechos al descubierto, lo que hace que el observador pueda acabar desviando la atención hacia otros asuntos que no son los realmente históricos. Sus cabellos se cubren con pañuelos que, en uno de los casos, el militar prusiano está intentando arrancar. Todo se presenta agitado, con palomas que huyen, zapatos perdidos por las muchachas en el forcejeo y un predominio de diagonales y curvas. Las jóvenes son mostradas como víctimas indefensas –sensación que se acrecienta con esa semidesnudes que presentan- que sufren el ataque brutal del

militar. De esta manera, la cobardía del enemigo prusiano, agrediendo a los más débiles, queda reflejada. Ellos llegan y rompen con la paz de un lugar paradisiaco. La ubicación del hecho acontece en la entonces denominada Constantinopla, como se aprecia por la imagen del fondo una mezquita otomana, con diversos minaretes, que puede tratarse tanto de la Mezquita Azul como de Santa Sofía.



Fig. 5: Gerda Wegener,
La Baionnette,
17/10/1918



Fig. 6: Gerda Wegener,
La Baionnette,
17/10/1918

Por el contrario, los franceses -identificados en la imagen por el uniforme y la condecoración denominada Cruz de Guerra que presenta un elegante joven, a la cual también alude el texto- se muestran caballerosos, con una ligera inclinación ante las jóvenes orientales que pasan por su lado (fig. 6). Todo es calma y hasta el ave que acompaña la escena, un pavo real, se muestra quieta junto al militar, indicando la tranquilidad con que cualquier enemigo sería tratado, en unos años en los que la contienda llega a su fin y los vencidos tienen que asumir lo estipulado en los tratados de paz. Un año antes, el 8 de marzo de 1917, realizó una portada titulada

“Los ahijados” (*La Baionnette*, 08/03/1917), en la que se podía ver a un militar francés recién llegado en el tren a cuyo cuello se lanza una joven, a modo de recibimiento de los grandes héroes, gesto que repite el perrillo. Nuevamente, los soldados son los nuevos héroes que acogen a esas otras víctimas de la guerra.

Durante esta contienda, otras escenas mostraban la vida cotidiana y las consecuencias provocadas por el conflicto. Así, en noviembre de 1916, en un número monográfico sobre “La crisis”, acontecida por la contienda, Gerda demostraba la situación de las parejas de enamorados separadas por la guerra (*La Baionnette*, 09/11/1916: 712-713). Bajo el título “La verdadera causa de la crisis del papel” (fig. 7), nos mostraba a dos jóvenes, él en las trincheras, ella en su hogar, escribiendo cartas de manera compulsiva para así tratar de aliviar la dura separación. El diseño es de una total simetría, separando las dos imágenes en marcos ovalados. En la escena, a modo de elemento cómico, unos amorcillos- con casco los ubicados en el campo de guerra- acompañan a sendos enamorados, inspirando sus palabras, cerrando y abriendo sobres, sellándolos con corazones o ubicando el destinatario y remitente en el mismo. Realidad y ficción se unen para transmitir este mensaje de amor, ahora acrecentado por la distancia y la incertidumbre de los acontecimientos. La escena, además, a pesar de lo terrible de los hechos que estaban aconteciendo, consigue sacarnos una sonrisa ante las imágenes de los rechonchos cupidos.



Fig. 7: Gerda Wegener, *La Baionnette*,
09/11/1916

Por su parte, el número del 20 de abril de 1916 de *La Baionnette* fue un especial dedicado a tratar la incidencia de la guerra en la moda parisina y, nuevamente, se hacen visibles las consecuencias de la crisis que dicho conflicto bélico estaba provocando en este sector. Gerda aportó una ilustración a dos páginas titulada “La Guerre et la Rue de la Paix” (*La Baionnette*, 20/04/1916: 250-251), acompañada de un texto poético de Marcel Hervieu. En la imagen, se observan tres jóvenes francesas, dos en la página derecha y una a la izquierda, que se disponen en un espacio natural en el que, enjaulados o en libertad, apreciamos diversas aves (fig. 8 y 9). Pavos reales y un loro enjaulado se han convertido en las víctimas que aprovisionan de tocados a las jóvenes. Las muchachas de la derecha acosan al loro, arrancándole las plumas que van colocando en sus sombreros, ante la quietud de un pavo real, junto a ellas, que no parece sospechar el peligro que le acecha. Por su parte, a la izquierda, la otra joven, inspecciona con un monóculo el colorido plumaje del pavo real, mientras un pavo real hembra la observa. La joven lleva un tocado que se asemeja al copete del ave, posiblemente fruto de otra sustracción realizada al mundo animal.



Fig. 8: Gerda Wegener,
La Baionnette,
20/04/1916



Fig. 9: Gerda Wegener,
La Baionnette,
20/04/1916

Indiscutiblemente la moda no fue del interés de las alemanas, en contraste con Francia, capital de la moda, y así lo intenta reflejar Gerda en una ilustración en la que tres damas alemanas, de aspecto ridículo, grotesco y caricaturesco hasta el extremo, además de poco gusto en el buen vestir nos son presentadas ante una escultura de Otto von Bismarck y con la visión del edificio del Reichstag en el fondo derecho de la imagen (*La Baionnette*, 20/01/1916: 45) (fig. 10). Las mujeres mostradas son, supuestamente, tres intelectuales que debaten sobre la figura de Bismarck al que califican como un Molière y lo consideran comparable a Miguel Ángel, Shakespeare –precisamente uno de los autores admirados y leídos por el militar prusiano- y al mismísimo Jesucristo.

El 4 de julio de 1918, Gerda realizó una nueva obra que mostraba a una bella joven montada sobre un elefante blanco (*La Baionnette*, 04/07/1918: 425), adornado con tejidos bordados de corazones, acompañada por cupidos armados con arcos, carcaj y flechas que se disponían sobre una especie de cesto sobre el animal [\[xviii\]](#). El suelo se encontraba plagado

de cucarachas negras, muchas pisoteadas por el elefante, mientras los cupidos también apuntaban hacia ellas. El texto indicaba que el elefante blanco tritura a las cucarachas negras (Rykiel, 1984: 82) (fig. 11). Por la fecha de la ilustración, el elefante blanco con el resto de personajes podrían ser una alegoría de Francia y sus aliados, mientras estos insectos serían identificados con los enemigos de la Triple Alianza, más concretamente aludiría a los prusianos[xix]. No obstante, realmente no fue hasta unos días después de la fecha de publicación de esta obra, entre el 15 de julio al 6 de agosto de 1918, cuando, en la Segunda Batalla de Marne, los ejércitos alemanes fueron vencidos -aplastados o triturados- a solo 40 kilómetros de la capital gala por los ejércitos franceses y estadounidenses comandados por el General Foch. Por tanto, se puede tratar de una obra alegórica que lanza un mensaje esperanzador de lo que estaba a punto de acontecer.

	
<p>Fig. 10: Gerda Wegener, <i>La Baionnette</i>, 20/01/1916</p>	<p>Fig. 11: Gerda Wegener, <i>La Baionnette</i>, 04/07/1918</p>

Pocos meses antes, Gerda ilustraba la portada de la revista con una imagen de tres jóvenes –posible alusión a las Triple

Alianza- que titula “La Guerra a golpe de prendedor” (*La Baionnette*, 04/04/1918). Cada una de las jóvenes, mientras se saludan de manera afable y sonriente, portan su arma, en algunos casos en actitud ya claramente amenazante, al intentar clavar el citado prendedor u alfiler en las espaldas de la compañera (fig. 12). En este caso, mujeres jóvenes y elegantes, ataviadas a la última moda, son las portadoras del mensaje bélico, aludiendo quizás a que los intereses de cada una de las naciones implicadas acabarán provocando la traición a sus aliados. De hecho, dos días antes de publicar esta ilustración, el 2 de abril de 1918, se había producido una reunión secreta entre el ministro de asuntos exteriores austro-hungaro, Ottokar Von Czernin y el presidente francés del Consejo, Georges Clemenceau, con el fin de negociar unos acuerdos de paz. Por tanto, con conocimiento de estos hechos, las dos jóvenes que se saludan pueden ser Alemania que se ve traicionada por el imperio Austro-Húngaro, mientras que la joven que permanece sentada y al margen del intercambio de falsos e hirientes saludos podría muy bien aludir a la neutral Italia que, también porta su prendedor, para su traición final, cuando acabe aliada de la Triple Entente.

Con el fin de la contienda Gerda nos deja una portada llena de mensajes de alegría y prosperidad. Una joven parisina, con el Arco de Triunfo de la Estrella al fondo, se nos presenta, protegida con su sombrilla de ligeros copos de nieve, rodeada de cupidos que portan todo tipo de regalos, cartas, joyas, etc. Un perrito corretea junto a ella, sosteniendo con la boca otro paquetito. Es una visión de ese futuro cargado de felicidad y abundancia, tras haber concluido, definitivamente, la contienda bélica (*La Baionnette*, 23/01/1919) (fig. 13).

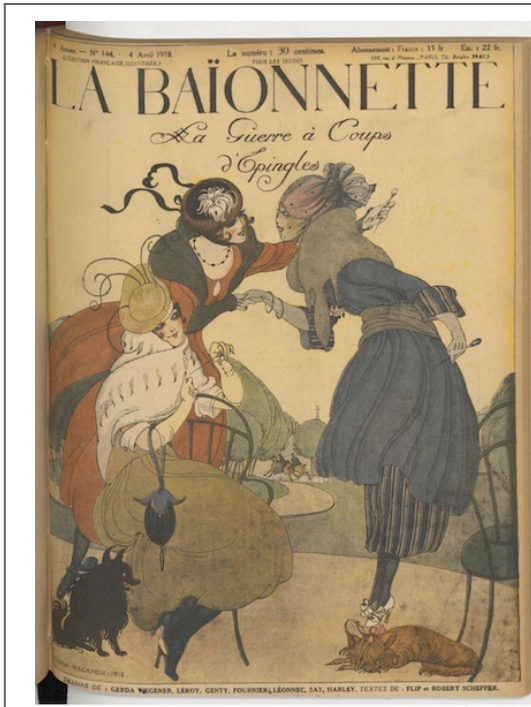


Fig. 12: Gerda Wegener,
La Baionnette,
04/04/1918



Fig. 13: Gerda Wegener,
La Baionnette,
23/01/1919

Conclusiones:

Este breve recorrido a lo largo de la vida y obra de Gerda Wegener y, de manera más detallada, repasando algunas de sus contribuciones al semanario francés *La Baionnette*, nos deja claro el destacado papel que jugó esta artista en su época y justifica esa necesidad de difundir sus obras y aportaciones en unos momentos en los que la mujer aún lo tenía difícil para acceder a determinadas profesiones artísticas en igualdad de condiciones con los hombres.

Gerda demostró su saber hacer, sin nada que envidiar al resto de los ilustradores y supo poner una sonrisa, además de un gran conocimiento histórico y un saber expresar los mensajes de maneras alegóricas, a una dura época para los europeos. Sus conocimientos sobre la moda del momento también quedaron presentes en muchas de las ilustraciones que plasmó.

Todo lo expuesto justifica con creces el que los críticos de aquellos años valoraran tanto su trabajo y que, hoy día, se le esté dando el papel que debía haber tenido en la historia de

la ilustración y del arte europeo. Ha llegado, finalmente, el momento de redescubrir a esta pionera y luchadora artista que supo abordar temas inusuales y polémicos, más para una mujer. Su país de origen, Dinamarca, le está haciendo justicia y sirva el presente trabajo para que también el resto la descubramos.

[\[i\]](#) Este artículo recoge resultados de la investigación del Proyecto I+D “Lecturas de la Historia del Arte Contemporáneo desde la Perspectiva de Género” (ref: HAR2011-022541) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

[\[ii\]](#) El 5 de diciembre de 2014 se impartió una conferencia sobre Gerda Wegener en el Museo de Bellas Artes de Burdeos por parte de Nicholas-Henri Zmelty, doctor en historia del arte, especializado en las ilustraciones francesas de los siglos XIX y XX. En el anuncio sobre la misma, que se tituló *Una voz singular en el corazón de la Gran Guerra: Gerda Wegener*, efectuada por Clémence Dollier, también se insistía en que se trataba de una artista que había sido olvidada por la historia del arte.

[\[iii\]](#) Entre el 4 de febrero y el 5 de marzo de 2000 se celebra la exposición *Les Élégantes de Gerda Wegener, portraitiste des années 20 et 30* en la *Maison du Danemark*, en París, espacio cultural ubicado en el 142 de la Avenida de los Campos Elíseos, que fue comisariada por Lise Svanholm. A raíz de la misma se publicó el catálogo titulado *Gerda Wegener, portraitiste danoise du Paris des années 20* en el que también colaboró Frank Claustrat, uno de los especialistas en esta artista. Se trató de una breve publicación de, tan solo, 35 páginas; Unos años después, del 29 de octubre al 25 de noviembre de 2009, esta vez en Nueva York, en la Galería Leonard Fox, ubicada en la avenida Madison, se organizó otra

nueva exposición titulada *Gerda Wegener: la Vie Parisienne*, la primera que mostró su obra en los Estados Unidos. Actualmente, a raíz del estreno de la película *The Danish Girl*, dirigida por Tom Hooper, por fin su país natal ha celebrado una muestra retrospectiva sobre la obra de esta artista en el *Musée Arken* de Copenhague, del 7 de noviembre al 16 de mayo de 2016. La exposición ha sido comisariada por Andrea Rigg Karberg y reúne un total de 178 obras procedentes de colecciones públicas y privadas. Curiosamente el film, centrado más en la persona de Einar Wegener/Lili Elbe, ha suscitado el interés por la que fue su esposa, algo que no logró la publicación de la novela de igual título de David Ebershoff.

[iv] “Es hora de que Gerda Wegener entre en la historia del arte danés”, *Kristeligt Dagblad*, 04/12/2015. Recuperado de <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/det-er-paa-tide-gerda-wegener-skrives-ind-i-dansk-kunst-design-og-mediehistorie>. (Consulta 15/12/2015).

[v] Resulta extraño advertir que el mismo autor varía el año de nacimiento de la artista en una de sus publicaciones, cuando en el resto mantenía que fue en 1885. Por tanto, es posible que se trate de una errata de esa publicación en concreto.

[vi] En 1908 y 1909 ganó dos concursos promovidos por el diario *Politiken*, con sus obras *Conpenhagen Woman* y *Figures of the Street*.

[vii] Actividad que ha sido el centro de análisis de otro trabajo que hemos realizado.

[viii] Los diferentes catálogos del Salón de los Independientes, desde 1921 a 1930, y, unos años después, en 1937, nos permiten observar todas las obras que Gerda presentó a dichas exposiciones. Recuperados en <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=%28gallica%2>

[0all%20%22Salon%20des%20Ind%C3%A9pendants%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb33178076k%22](http://all%20%22Salon%20des%20Ind%C3%A9pendants%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb33178076k%22) (Consulta: 10/10/15). Igualmente, las noticias de la prensa y revistas de bellas artes de la época, también dan a conocer las opiniones de los críticos –Charles de Bussy, Charles Fegdal, Camille Le Senne, Francois Ribadeau Dumas, etc.- sobre sus obras y realizan alusiones a las que mostró en otros salones, como el Salón de Otoño, el Salón de Humoristas, etc. Toda esta información también está disponibles en la Biblioteca Nacional de París a través de Gallica. Vid <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28gallica%20adj%20%22Gerda%20Wenger%22%29> (Consulta: 08/07/2015).

[ix] Coetáneamente Tamara Lempicka también está realizando retratos de mujeres elegantes, pero frente a las tonalidades más pasteles de Gerda y los entornos domésticos en que se ubican sus retratadas o ante fondos de paisajes rurales –recordando en ocasiones por sus formas y colores a Cezanne o al Picasso de Horta del Ebro-, la artista polaca opta por unas mujeres más escultóricas con tonalidades más frías, fuertes contrastes de luces y sombras y unos fondos más urbanos y geométricos.

[x] Una fotografía nos muestra a la pareja, junto a la obra de *Camino a Anacapri* (1922) en la exposición que sobre la obra de Gerda tuvo lugar en la Casa Ole Haslunds de Conpennague.

[xi] Son numerosos los títulos en los que Lili está presente, sola o acompañando a Gerda: *Lili con plumero verde* (1920), *Dos mujeres con sombrero* (1920), *Las dos amigas, Capri* (1921), *Camino de Anacapri* (1922), *La siesta* (1922), *Lily* (1922) - estas dos en *El Centre Pompidou*-, *Aire de Capri* (1923), *Dama de Corazones* (1923), *Grand Calor* (1924), *Retrato de Lili Elbe con abanico sentada junto a una ventana* (1925), *El Aperitivo* (1928), etc.

[xii] El propio Einar, en sus memorias -que serían editados

unos años después de su muerte- dejaba presente la importante ayuda que supuso para él su esposa, que trabajó por dos para mantenerlos en esos momentos que él sentía una gran tristeza y depresión.

[xiii] Dos obras nos muestran a Lili de espaldas, *Gran Calor* (1924), que nos la dispone a horcajadas sobre el reposabrazos de un barroco asiento, y *Los zapatos rojos* (1928). También, en un retrato grupal, *Un verano* (1927), Lili vuelve a ser la figura desnuda que aparece de espaldas al espectador.

[xiv] “Le peintre Wegnere est-il hermaphrodite?”, *Comoedia*, 2 de marzo de 1931, p. 1; “Wie aus dem dänischen Maler Einar Wegener eine Frau Lilli Elven wurde”, *Das 12 Uhr Blatt*, March 9, 1931, Berlin.

[xv] Existe un retrato de Fernando Porta ataviado con su uniforme de las Fuerzas Aéreas, del que no nos consta la fecha. También, sin fecha concreta tampoco, solo se nos especifica que fue realizada entre 1931-1936, existe una obra que nos muestra a *Gerda Wegener y Fernando Porta en Lido de Roma*, es decir, en las playas de Ostia. Ambos se disponen sentados sobre la barandilla de una terraza que mira hacia el mar, ella tomando una copa, mientras él fuma. Al fondo se vislumbra el gentío disfrutando del baño y las casetas del balneario italiano, mientras junto a la pareja se dispone un bodegón de reminiscencias cubistas.

[xvi] En *Benezit Dictionary of Artists*, Oxford University Press, 2006, nos indican como día de su fallecimiento el 28 de julio.

[xvii] Sobre las ilustraciones sobre la Primera Guerra Mundial aparecidas en *La Baionnette* y en otras publicaciones francesas del momento se realizó, con motivo de su centenario, una exposición titulada *En Guerre. French Illustrators and World War I* y su correspondiente catálogo realizado por Neil Harris y Teri J. Edelstein. Recuperado en

<https://www.lib.uchicago.edu/e/webexhibits/enguerre/fashion.html>02/01/2015.

[xviii] Hay estudios que indican que una de las fuentes de inspiración de Gerda Wegener fue la pintura Rococó, como se podrá comprobar en otras de sus ilustraciones, pero en esta ocasión, como también se ha expuesto en casos anteriores, se evidencia –tal cual lo hacía Watteau- la convivencia de personajes del mundo real, con seres ficticios del mundo mitológico.

[xix] La palabra prusiano también significa cucaracha *Blatella germanica*.

Entrevista a Francesc Torres, con motivo de su exposición en el Museo de Teruel

Nació usted en Barcelona, pero ha pasado la mayor parte de su vida en Nueva York. ¿*La Gran Manzana* sigue siendo el epicentro del arte contemporáneo?

Sigue siendo el epicentro del mercado del arte contemporáneo. El centro del arte contemporáneo está muy repartido. De hecho, no hay centro propiamente dicho.

Está considerado como uno de los pioneros en nuestro país del género de la *Instalación*. ¿Cómo definiría su trabajo?

La instalación es un arte narrativo de primer orden para aquellos que necesitan inventarse las reglas y la metodología del juego con cada proyecto. Empezó existiendo entre categorías, en el terreno desmilitarizado entre la escultura, la pintura, el video, el sonido, las artes escénicas, la tecnología y la literatura. Aún hoy es una práctica que carece de cuerpo teórico y no se ha estudiado el impacto que tuvo en el museo, de carácter ontológico, al forzarlo a responsabilizarse como agente generador de arte contemporáneo, cuando hasta entonces el museo se había limitado a ser un receptor de sedimento histórico. La instalación no es un arte de estudio, es un arte de producción, no se puede hacer sin un productor (el museo). Esto sucedió en Estados Unidos en los años setenta del siglo pasado. Mis contenidos tienen que ver con la historia, la política, la guerra como política por otros medios, las relaciones de poder, la ideología y el contexto social en general.

¿Considera que el arte actual está demasiado encerrado en sí mismo, que tiene poca relación con otros ámbitos?

El arte actual, en general, está en la luna. Se le da por supuesto solamente porque existe un mercado, mientras que se ha perdido de vista lo que representa el arte como instrumento cognitivo, como exploración simbólica del mundo y la realidad para aprehenderlos, asimilarlos y hacerlos nuestros. Somos animales simbólicos, los únicos en el planeta. Antes el mundo era la naturaleza y ahora es la naturaleza antropológica (el contexto que hemos fabricado). Esto es lo que llevamos 35.000 años haciendo, lo que se inventó en Altamira. Todo se inventó con el arte parietal, hasta las instalaciones multimedia.

Su exposición en el Museo de Teruel "What Does History Know of Nail Biting?", (¿Qué sabe la Historia de morderse las uñas?),

¿en qué consiste?

Consiste en un viaje a los años 1937 y 38, durante nuestra Guerra Civil, a caballo de una película en 35 mm filmada por Harry Randall, fotógrafo y *cameraman* de la Brigada Lincoln, la unidad de voluntarios norteamericanos que combatió por la República. Encontré la película en los archivos de la brigada (ALBA) en los archivos de la biblioteca de la New York University en 2006, cuando estuve allí de profesor invitado. La pieza se construye a partir de esa película, que es extraordinaria. Transcurre por Albacete, Guadalajara donde aparecen Hemingway y Martha Gelhorn, su amante, Teruel (muy importante) y el Ebro. El título proviene de una frase en la novela de Arthur Koestler de aquella época titulada en inglés *Darkness at Noon*. A la Historia no le preocupan los miedos y ansiedades de la gente de a pie. Está estructurada con tres canales de video sincronizados, sonido, y objetos encontrados en el antiguo campo de batalla del Ebro que conozco bien.

La ha presentado usted previamente en Boston. ¿Nuestra Guerra Civil sigue despertando interés en Estados Unidos, tal como lo hizo entre los jóvenes que decidieron venir a combatir al fascismo a nuestro país?

Sí, se estrenó en el Davis Museum de Wellesley College, en Boston. La pieza se realizó en el College gracias a un programa de artistas-en-residencia financiado por la Fundación Carnegie-Mellon. En Estados Unidos hay mucho interés por la Guerra Civil por el impacto que tuvo en la cultura de vanguardia americana de izquierdas de la época, en su literatura (Hemingway, Dos Passos) y sobre todo por la participación de los voluntarios de la Lincoln integrados en la XV Brigada Mixta de las Brigadas Internacionales. Pero además porque el público americano tiene un interés espontáneo por todo. Desgraciadamente no puedo decir lo mismo del público español y de las instituciones españolas. Examinar nuestra

guerra fuera del gueto académico sigue siendo una lucha en pendiente casi vertical. El consenso (político) es que no conviene y nuestra clase política adolece de una falta alarmante de coraje intelectual para hacer lo que hubiera tenido que hacer hace un cuarto de siglo: enfrentarse al tema con una comisión de la verdad de los crímenes del franquismo, exhumar las fosas comunes de las víctimas de la represión, enseñar la historia en las escuelas como es debido y, entonces sí, pasar página.

En la conferencia inaugural de esta exposición nos presentó, además, su trabajo con los materiales recogidos de las ruinas de los atentados del 11-S en las Torres Gemelas de Nueva York. ¿La frontera entre *guerra* y *terrorismo* ha terminado por desvanecerse?

La diferencia entre terrorismo, guerra y colonialismo (este último se tiende a olvidar y no por casualidad) ha sido siempre tenue. ¿Por qué es terrorismo el 11 de setiembre de 2001 y no el bombardeo de Dresde al final de la II Guerra Mundial cuando los Aliados ya tenían ganada la guerra? ¿El bombardeo de Guernica no fue un acto de terrorismo contra su población civil? ¿El exterminio con gas de los indígenas herero en Namibia por los alemanes a finales del siglo XIX no es un acto de terrorismo? ¿El propio Holocausto? El que estos actos sean calificados de genocidio ¿los exonera de que también sean actos de terrorismo a escala industrial? ¿Qué es la guerra sino terror en estado puro?

Noam Chomsky, en su ensayo “11/09/2011” publicado después del atentado a las Torres Gemelas, denuncia el uso propagandístico del término *terrorismo*, que ha acabado por utilizarse para describir solamente las acciones armadas de *los otros*.

El lenguaje es también un arma, un medio militar. Sirve para

fabricar enemigos cuando conviene; sirve para justificar lo injustificable; sirve para engañar, que también es para lo que sirve la contrainteligencia militar. Es una reserva inagotable de eufemismos para camuflar la realidad. Los muertos civiles inocentes son “daños colaterales”; la persona a la que se tiene que asesinar desde un *drone* es un “objetivo” que se tiene que “obtener”. Es más neutro que decir: vamos a matar a fulanito y lo vamos a dejar que ni su madre podrá reconocerlo, que es como hablan los responsables que llevan a cabo estas acciones mientras lo ven todo en pantalla. Al público, como a los niños, no se le pueden decir las cosas como son.

No es la primera vez que aborda un episodio de nuestra Guerra Civil en Aragón. En 1991 presentaba en el Reina Sofía “Belchite/South Bronx”, una instalación que usted definía como “un paisaje trans-cultural y trans-histórico”, uniendo el pueblo bombardeado de Belchite con el popular barrio neoyorkino.

No. No es la primera vez. Pero tampoco han sido muchas. En cuarenta años largos de profesión he hecho cuatro piezas que tratan directa o indirectamente de la Guerra Civil española. Tampoco son tantas. Belchite/South Bronx es quizá la más emblemática por no ser anecdótica en el sentido de que extrapola la destrucción de Belchite y la compara con la destrucción sistemática del South Bronx durante los años setenta del siglo pasado. Una población destruida por efecto de la guerra y otra destruida por efecto de una paz que no evita una violencia económica por parte de unos ciudadanos sobre otros de su misma ciudad, es decir, un conflicto civil, una guerra de baja intensidad pero de idéntico resultado para los afectados. El proyecto es de 1987. Formó parte de mi retrospectiva en el Reina Sofía de 1991 y el museo la adquirió para la colección permanente. No se ha vuelto a montar desde entonces.

¿Qué piensa usted que es lo que alimenta a nuestro *homo belicus*?

Al *homo belicus* lo alimenta el *homo habilis* y el *homo culturalis*. Aunque la agresividad humana tenga un raíz biológica, la guerra es un producto de la cultura. Lo que sustenta la violencia organizada o guerra es todo un entramado que está completamente asimilado culturalmente. Lo militar se enseña mediante unos estudios académicos de rango universitario para los mandos. Tiene una forma de vestir propia, un lenguaje propio, y un comportamiento simbólico propio. También dispone de una economía propia y una industria propia que acaba revertiéndose a la sociedad civil (no al revés). Los niños varones han estado jugando con armas de juguete desde tiempos inmemoriales y ahora lo empiezan a hacer las niñas. Las escuelas enseñan la historia de cada país sin ahorrar en gestas militares desde que nos bajamos de los árboles. No se puede calificar la guerra como una actividad de primates, sino de algo muy sofisticado al servicio de los intereses particulares de los países en general o de las grandes corporaciones transnacionales y grandes fortunas en particular.

¿Tiene el arte alguna respuesta a esta continua sucesión de conflictos armados? Más allá de la exposición y denuncia, ¿el arte contemporáneo puede provocar, además, algún efecto de disuasión?

El arte puede hacer poco, por no decir casi nada, a corto plazo. En el mejor de los casos puede concienciar a largo plazo. En mi caso trato con estos contenidos porque es lo que me interroga intelectualmente. El arte no me interesa como problema a resolver, me interesa como actividad. El arte, como decía Duchamp, no tiene solución porque no es un problema para

empezar. El arte se hace y punto. Yo pienso en otras cosas, las que verdaderamente me interesan, pero como soy artista y hago arte estos intereses se sedimentan como contenido de mi trabajo de manera natural. Me importa el mundo y me importa la vida. El arte es la manera de articular lo que me importa y mi forma particular de estar en el mundo.

Es usted un gran conocedor de la provincia de Teruel y la visita con cierta frecuencia. ¿A qué se debe esta querencia?

Pues sí. Me parece una lugar fantástico, recio. Me da la sensación, cuando observo su paisaje, que estoy en un lugar donde todo va en serio. Me entiendo bien con su gente. Aunque Teruel ha estado olvidado durante mucho tiempo yo creo que esta circunstancia ha acabado jugando a su favor, porque se ha estropeado poco y se está a tiempo de evitar que se machaque como ha pasado en tantos otros sitios de España intentando captar el turismo masivo, cosa que pienso que es el beso de la muerte para cualquier comunidad. La parte que más conozco es el sur de la provincia ya que me queda más cerca de Barcelona. Me refiero al Matarraña en concreto y áreas colindantes. Es un lugar extraordinario que he acabado haciendo mío.

Muchas gracias por su tiempo. Esperamos verle pronto de nuevo por Teruel.

Entrevista a Nacho Escuín,

nuevo Director General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón

Muchas cosas en esta entrevista con el Director General de Cultura y Patrimonio tienen aroma a nuevo. Para empezar el lugar es diferente. No nos reunimos en el centro de la ciudad donde antes se ubicaba el Gobierno de Aragón, sino en un moderno edificio de la Expo2008. A lo largo de la entrevista Nacho Escuín explica para AACA todos los planes que tiene su dirección general para la presente legislatura que se basan dos pilares: creador y ciudadano. Tanto el plan estratégico como los proyectos específicos giran en torno a estas dos realidades que buscan curar, alimentar y reforzar toda la industria cultural en la que, se nos promete, no se olvidará de los críticos de arte.

Escuín afirma rotundo que el contexto es complicado. En el ámbito local y autonómico tenemos un enorme territorio, despoblado en muchas áreas y con un rico patrimonio, así que su protección es uno de los objetivos principales de la legislatura. La fórmula elegida pasa porque cada ciudadano, cada pueblo, cada comarca sientan que ese patrimonio y su protección también es algo suyo a través de su conocimiento y educación. Es una cuestión cívica, pero también de compromiso con el propio patrimonio. “Es fundamental que todas las personas que están repartidas por el territorio de Aragón nos ayuden a proteger el patrimonio. Si todos sentimos el patrimonio como esencia de nuestra identidad entonces lo protegeremos de la misma manera que protegemos nuestra familia y nuestra casa”, afirma Escuín, y continúa “Si el Gobierno de Aragón no consigue que los ciudadanos de todos los rincones sientan así el Patrimonio entonces la institución se verá sola

ante el imposible reto de protegerlo y, por más guardas de entornos culturales, guías de rutas, conservadores o comisiones que tengamos será imposible llegar a todas las peculiaridades de Aragón. Tenemos tal variedad y riqueza, dada por nuestra ingente historia, que nuestro patrimonio es extensísimo y heterogéneo y si no involucramos al ciudadano no lo conseguiremos", cierra el Director General.

AACA: ¿En qué fase se encuentra el plan estratégico?

D.G. Esta fórmula de involucrar al ciudadano como parte activa de la cultura y el patrimonio y su protección forma parte del plan estratégico para la cultura, de las líneas básicas de nuestra hoja de ruta, y de la manera de pensar de esta Dirección General.

Ahora el plan estratégico ha sufrido algunas variaciones porque la peculiaridad gubernamental ha hecho que los presupuestos se retrasen. La parte teórica está muy desarrollada y con el horizonte de dónde queremos dejar a la cultura y el patrimonio en cuatro años. En la parte práctica también hemos avanzado y de hecho hemos puesto en práctica algunas cuestiones como: poner en marcha de nuevo el plan de investigación arqueológica, volvemos a dotar económicamente a los centros museísticos para que puedan tener una política museística, elaboramos un plan museístico, regularizamos la situación de todos los directores de museos de Aragón (salen a convocatoria próximamente todas sus plazas de todos los museos de Aragón)

AACA: En una entrevista concedida hace unos meses usted subrayaba la importancia de estar cerca de los creadores. ¿Cómo se está concretando esta acción?

D.G. Principalmente hemos creado un Consejo de la Cultura,

compuesto en su primera sesión únicamente por creadores, que son los actores culturales protagonistas. Después, hubo una segunda reunión donde fueron invitadas las organizaciones que representan a esos creadores, y finalmente se realizaron reuniones sectoriales. El Consejo de la Cultura en Aragón se ha reunido ya en siete ocasiones, realizando un trabajo muy intenso con el que se ha conseguido pactar con los creadores las nuevas políticas de ayudas que va a recibir cada uno de los sectores: artes plásticas, audiovisual y libro.

AACA: Además de los creadores, ¿se está trabajando para estar cerca también de instituciones y asociaciones como PROCURA, AACA o RSFZ, asociaciones de galeristas, restauradores, conservadores, etc.? ¿De qué forma concreta?

D.G. La obsesión de esta Dirección General parte de devolver la dignidad a los creadores y potenciar las industrias culturales en Aragón por eso se va a crear una gran oficina cultural para que estas industrias sean el motor de Aragón y puedan desarrollar mucho mejor sus trabajos incrementar el producto interior bruto al 5% que puedan generar porque eso hará que tengamos mejores condiciones culturales, mejor programación y redundará en un beneficio directo al ciudadano. Las asociaciones que representan a los artistas y a los profesionales de la cultura son importantes y en el Consejo ya estaban integradas la RSFZ y la asociación de galerías de arte. Es decir, que sabemos cuál es la complejidad del tejido cultural y que nuestra tarea debe ser encontrar una salida consensuada a esta crisis partiendo del reparto de las ayudas de forma consensuada con cada uno de los sectores.

AACA: Por otro lado, ¿en qué punto se encuentra el Consejo? ¿Qué pasos ha dado?

D.G. Para la Dirección General AACA forma parte de la industria cultural del mismo modo que lo son los comisarios y el resto de sectores, y somos sensibles a la importancia de la crítica especializada en la industria. Por ejemplo, como muestra de esto, se va a incorporar una novedad en la elección de los nuevos directores para los museos de Aragón al entrar un perito externo en la valoración y en la baremación que va a aportar el Instituto Nacional de Arte Contemporáneo del que forman parte varios artistas aragoneses. La razón es que queremos que el propio sector sea testigo de la transparencia a la hora de elegir a los mismos y que también participen de la elección de los mismos. Queremos evitar un sistema cultural impuesto y sustituirlo por uno consensuado, por supuesto siguiendo las directrices del plan estratégico. Además, el Consejo no tiene fecha de caducidad, va a estar funcionando más allá de las decisiones sobre las ayudas y otros consensos, también trabajará sobre los proyectos que lleguen a lo largo de los próximos cuatro años.

Por otro lado, la Oficina Cultural introduce una novedad en el sector cultural y es que no va a estar formado solo por personal de patrimonio y cultura del Gobierno de Aragón, sino también de Fomento, Economía y Personal de Aragón Exterior, es decir, vamos a buscar todas las posibilidades de explotación también industrial de la cultura para reforzarla y convertirla en motor para que el artista pueda vivir mejor, el profesional de cualquier sector de la industria cultural pueda trabajar más y mejor.

AACA: ¿Qué acciones se tienen planteadas para el CDAN de Huesca (antes referencia internacional y ahora a bajo gas), o el Museo de Zaragoza (que tiene fondos del siglo XX pero ni los expone ni los cede al Pablo Serrano)?

D.G. Respondo a la pregunta sobre el CDAN en la medida en

que formamos parte del Patronato, pero haciendo hincapié en que dicho patronato está compuesto por la DPH, el Ayuntamiento de Huesca, la familia Beulas, y nosotros, es decir, con un número de patronos distinto por cada uno de esos socios. Las decisiones se toman en patronato y no son únicamente de la Dirección General. Pero sí puedo decir que ya ha habido conversaciones con el Ayuntamiento y la Diputación y todos tenemos claro que vamos a hacer algo con el CDAN y dentro de muy poco se verá. Lo primero ha sido sacar una convocatoria abierta para proyecto y para consolidar el CDAN como un centro dentro y fuera de nuestra comunidad autónoma y que vuelva a aparecer en las cabeceras de referencia como el ABC Cultural o La Vanguardia. Que no caiga de nuevo como lo ha hecho ahora por la falta de apoyo económico en los últimos años con un presupuesto reducido prácticamente a la cuarta parte.

*AACA: ¿Qué planes concretos existen para la Fundación Goya?
¿Con qué plazos?*

D.G. Es otro de los elementos que agregamos. Aprovecho para agradecer a Ana Armillas su trabajo que la sociedad no conoce, como que se redujo sus horas para que los trabajadores no se vieran en una situación laboral complicada y que, además, ha trabajado muy bien. La propuesta del Gobierno de Aragón es que Goya se comprenda desde Fuendetodos, Muel, y desde todos aquellos lugares donde hay una profunda vinculación de la obra de Goya y en consonancia con el impacto territorial que estamos intentando que tenga la cultura, con una ruta cultural, en la que ya hemos empezado a trabajar con los ayuntamientos, con la Diputación Provincial. Y especialmente también tengo que dar las gracias a Ordenación del Territorio y a Turismo que han acogido muy bien nuestra propuesta de hacer de la cultura un bien de interés turístico general. La Fundación Goya no va a desaparecer, pero sí vamos a ver en los

próximos años un cambio en su naturaleza y una aplicación mucho más directa al ciudadano y a la sociedad.

AACA: Se ha hablado mucho de la adquisición de la colección a Pilar Citoler ¿Se están barajando otras adquisiciones? ¿Cuáles? ¿Qué criterios rigen esta decisión?

D.G. No se contemplan otras adquisiciones. Tajantemente no. El Gobierno de Aragón en los próximos cuatro años no va a adquirir arte.

AACA: A este respecto, hace cuatro años desde AACA se le preguntó a la entonces nueva consejera que la AACA no estaba presente en el jurado del premio Aragón-Goya y dijo que lo solucionarían ¿estará presente a partir de ahora?

D.G. No se ha producido porque eso depende de unas bases reguladoras y un procedimiento que viene ya marcado por el anterior gobierno. De hecho, es el último premio Aragón-Goya que no va a tener dotación económica, pero el próximo año la recuperamos. Además, de cara a la próxima convocatoria cambiará alguna de sus bases y estarán presentes todos los representantes que tengan que ver con el sector. En esta misma convocatoria, en el jurado de confianza designado por el Gobierno de Aragón había un crítico de arte: Alejandro Ratia, lo que prueba la importancia que tiene para nosotros la opinión de los críticos de arte.

AACA: ¿En qué punto se encuentran las acciones para revitalizar el Pablo Serrano como el Instituto Aragonés de Arte y Cultura? ¿Hay fechas concretas?

D.G. Estoy muy ilusionado con este proyecto y sé que la sociedad lo va a comprender inmediatamente porque además

tiene que ver con las reformas que se están realizando en la azotea del centro para que, en un acuerdo que tenemos con Carmelo Bosque (dueño del restaurante que tiene la contrata de los servicios para los próximos 7 años que ganó en un concurso público), se monte una terraza permanente, no solo para que todos los ciudadanos disfruten de una de las mejores terrazas de la ciudad, sino también para hacer programación cultural en la misma en las veladas de primavera y de verano. Además, es inminente la licitación de la librería que no solo tendrá la bibliografía de las exposiciones del museo y también merchandising de los iconos culturales de nuestra comunidad autónoma. Y también vamos a reconfigurar el centro que para volver a ver talleres creativos para niños y para artistas. Volveremos a ver música en el museo, veremos compañías de danza ensayar, asistiremos a conciertos, proyecciones, el videoarte tendrá papel esencial y está llamado a ser el icono de la cultura en Aragón.

AACA: El Gobierno de Aragón tiene algunos legados fotográficos de gran interés patrimonial, artístico e histórico. ¿Qué va a pasar con ellos?

D.G. Todos los legados que tiene el Gobierno de Aragón van a ser puestos a disposición del ciudadano para que conozcan todos los fondos propios que tenemos. Por ejemplo, hay un fondo propio Pablo Serrano, un fondo propio Citoler, pero también un fondo propio Escolano que cedió gratuitamente al IAACC para que los ciudadanos puedan disfrutar la colección. Nuestra propuesta es itinerar por Aragón todos los fondos. Nosotros queremos que los ciudadanos conozcan todo lo que hay durante los próximos años, incluso lo que no ha sido sacado a la luz hasta ahora.

AACA: Por otro lado, Zaragoza no solo es una ciudad clave para el cine español, sino también para la historia de la fotografía. ¿Para cuándo un centro dedicado a la fotografía?

D.G. Para cuando tengamos posibilidades económicas que nos garanticen que los proyectos así de interesantes se pueden llevar a buen fin. Ese proyecto es algo necesario y está pendiente, pero necesitamos recuperar al creador, las industrias culturales y el tejido general antes de poder acometer estos proyectos de mayor inversión. Durante la legislatura se quiere trabajar sobre el proyecto entre todos.

AACA: Ya ha manifestado anteriormente que algunos premios culturales van a recibir dotación económica de nuevo, como Miguel Labordeta, ¿se va a premiar, igualmente, la labor en otras facetas culturales como las de difusión de la creación a través de la crítica, comisariados o recuperación de legados?

D.G. Sería una buena fórmula hacerlo. Los propios sectores ya tienen sus propios premios. La contrapuesta que hago es que AACA nos invite a participar en sus premios, y si AACA nos tiende la mano el Gobierno de Aragón la tomará y se prestará a colaborar con dichos premios, como con los premios de la música en Aragón o del cine. Siempre que una asociación tan seria busque nuestra ayuda la va a encontrar, y allí estaremos en la medida de nuestras posibilidades.

AACA: Para finalizar, una petición. En el mes de septiembre de 2016 AACA junto a AECA va a realizar su congreso internacional bianual en Zaragoza, cuyo título es En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica, nos honraría que presidiera la apertura de este importante evento. .

D.G. Allí estaré y deseo aprovechar esta ocasión para valorar la pasión de las asociaciones profesionales que además ayudan a las instituciones a hacer mejor su trabajo. Estamos encantados de que nos tendáis la mano y estamos dispuestos a trabajar juntos para que el crítico de arte recupere su verdadero valor en la sociedad y en el sector del arte, y que nos ayude en la labor fundamental de que la sociedad entienda un discurso expositivo o lo que el Gobierno de Aragón quiere hacer con su plan museístico o estratégico en el ámbito de la cultura.

Danh Vō: Memoria fragmentada y reconstruida

No es extraño que los artistas que intervienen en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño, aludan al origen y función del edificio. Construido para la Exposición de las Islas Filipinas celebrada en Madrid en 1887, se trata de un espacio vinculado tanto al pasado colonial como a las formas expositivas decimonónicas, dos aspectos que no son ajenos a la trayectoria artística de Danh Vō. Nacido en Vietnam en 1975, a los cuatro años huyó del país junto a su familia, siendo acogido como refugiado en Dinamarca, donde se crió. En su trabajo, su memoria personal y la de su familia se imbrican con la memoria colectiva y las referencias a diferentes culturas y momentos históricos, pero siempre lejos de alusiones evidentes y significados cerrados. En su intervención para el Palacio de Cristal sigue esta misma vía y, en lugar de hacer girar su discurso en torno al edificio y su historia, incorpora este como otro elemento, un objeto

encontrado más.

Võ trabaja desde la apropiación, la transformación y la yuxtaposición de fragmentos dispersos y en torno a los posibles diálogos que su exhibición permite establecer. Es un artista coleccionista, y tanto el acto de coleccionar como las formas de exposición, son parte fundamental de sus creaciones. Una línea de trabajo explorada también por autores como Karsten Bott, Nicolaus Lang o Mark Dion, así como por la artista, comisaria y escritora Julie Ault, con la que Võ ha colaborado en diferentes ocasiones y cuya influencia sobre su trabajo reconoce. En 2013, Võ realizó una selección de entre los miles de objetos –de *souvenirs* a piezas de cerámica antigua– atesorados por el pintor Martin Wong (1946-1999) a lo largo de su vida, dando lugar a la instalación *I M U U R 2*, en la que se ponían de manifiesto tanto las afinidades entre ambos autores como los múltiples recuerdos y significados, en su mayoría perdidos, que podía contener cada elemento.

Para su exposición en el Palacio de Cristal, Võ ha reunido una serie de trabajos previos junto a otros pensados –coleccionados, adquiridos– para este espacio, como el entramado de fósiles de mamut que cuelgan de las bóvedas, entre los que prácticamente se camufla un cristo en marfil del siglo XVII. De su intervención en el pabellón danés en la 56 Bienal de Venecia, Võ recupera *Lick Me, Lick Me* (2015), una caja de madera que contiene en su interior parte del torso de una escultura romana de Apolo. Obra cercana a *Dimmy, Why You Do This to Me?* (2015), en la que el torso deteriorado de una Virgen gótica de madera del siglo XV se dispone sobre la pelvis de un sátiro romano de mármol. Ambos trabajos forman parte de la actual instalación. El sacrilegio de la acción viene subrayado por los títulos elegidos, tomados de la película *El exorcista* (William Friedkin, 1973).

Una información que no se proporciona al visitante. Ni el montaje presenta cartelas, ni la hoja de sala especifica los títulos de las diferentes obras reunidas. La reordenación y el añadido de nuevos objetos es otra de las estrategias seguidas por el autor. Vō ha buscado componer un todo nuevo, en diálogo con el espacio expositivo, que responde al título único de *Destierra a los sin rostro/Premia tu gracia*, dos versos tomados de la canción *Always* de la alemana Nico.

El montaje incluye también una de las cajas de cartón recuperadas de la basura que Vō decora con pan de oro. Algo apartada del resto de obras, parece un objeto anómalo en el entorno del pabellón. Como ya sucedía con las cajas que llevó a su exposición en Villa Medici en 2013. Desubicada parece también la fotografía *03.06.1965* (2015), tomada en el primer paseo espacial realizado por el norteamericano Edmund White durante la misión Géminis IV. Su colocación frente a los restos de huesos animales suspendidos parece hacer un guiño a la conocida secuencia de *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968).

Claire Bishop, en referencia a la presentación de Vō en la última Bienal de Venecia, se refería en *Artforum* al hermetismo de unas propuestas que, no solo establecen una difícil comunicación con el visitante, sino que también resultan ajenas entre sí, como si cada elemento fuera una de las lágrimas de cristal que componente una lámpara de araña. Un objeto, por cierto, que fue utilizado directamente por el autor en *Chandelier from the Former Ballroom of the Hotel Majestic, Paris* (2009) –alusiva a la sala de negociación para la Conferencia de París de 1973 que buscó poner fin a la guerra del Vietnam–, y que se corresponde perfectamente con la

propia disposición de su montaje madrileño.

El visitante recibe pocas pistas sobre el significado de la propuesta. Lo que no deja de ser la voluntad del autor, que diluye la memoria individual y la colectiva en un entramado de referencias históricas fragmentadas que han perdido su sentido. La fusión de restos romanos y medievales genera nuevas formas plásticas, la imaginería religiosa se confunde con la pagana y contrasta con unos fósiles animales que tratan de dialogar con la caja de cartón o la fotografía. De acuerdo con el sociólogo francés Maurice Halbwachs, la memoria colectiva “presenta al grupo un cuadro de sí mismo que, sin duda, se prolonga en el tiempo”, mientras que la individual se construye en relación con esta. Incluso el hombre, para evocar su propio pasado, necesita recurrir a los recuerdos ajenos. La conexión de Võ con su Vietnam natal fue interrumpida, por lo que solo puede recuperar ese origen a partir de los recuerdos de su padre, Phung Võ. Presencia fundamental en su obra.

En 2.2.1861 (2009-), incluida en la instalación del Palacio de Cristal, el padre de Võ transcribe la carta escrita la víspera de su ejecución por Théophane Vénard, misionero francés del siglo XIX. Un ejercicio de caligrafía pura –Phung Võ desconoce el idioma en que está escrita–, que ha realizado en centenares de ocasiones y con el que pretende continuar hasta su muerte. En el siglo XVII, misioneros portugueses transcribieron fonéticamente el vietnamita a caracteres latinos y este permanece como el sistema oficial. Tan solo los especialistas conocen hoy el método antiguo, influenciado por los caracteres chinos. En 1963, como forma de protesta contra el golpe de estado que llevó al asesinato del presidente católico de Vietnam del Sur, Ngo Dinh Diem, Phung Võ se convirtió del confucionismo al catolicismo. Religión en la que educó a su hijo.

Danh Vĩ traza una línea imprecisa, casi invisible, entre recuerdos propios y ajenos, vestigios del pasado, acontecimientos históricos e intercambios y colonizaciones culturales. Los objetos reunidos han perdido su significado: no lo tienen los restos óseos, las esculturas fraccionadas o los testimonios gráficos descontextualizados, ni siquiera podemos estar seguros de comprender la carta del misionero. El citado Halbwachs, fallecido en el campo de concentración de Buchenwald en 1945, escribió en *La memoria colectiva*: “Cuando la memoria de una serie de acontecimientos ya no se apoye en un grupo, aquel que estuvo implicado en ellos o experimentó sus consecuencias, que asistió o escuchó el relato vivo de los primeros actores y espectadores, cuando se dispersa en varias mentes individuales, perdidas en sociedades nuevas a las que ya no interesan estos hechos porque les resultan totalmente ajenos, el único medio de salvarlos es fijarlos por escrito en una narración continuada ya que, mientras que las palabras y los pensamientos mueren, los escritos permanecen”. Ni de la permanencia de la palabra escrita podemos estar seguros, parece corregir Danh Vĩ.

El poder transformador del arte

La creación artística no solo ha hecho suyas imágenes vinculadas a la sociedad de consumo, sino que ha asumido como propios conceptos e ideas inherentes al lenguaje publicitario. Hacernos inmortales frente al tiempo y bellos frente a nuestras miserias físicas. Estos falsos deseos nos invitan y

nos sugieren, a la vez como ser, como vestir y qué alimentos ingerir, llegando a facilitarnos las pautas de comportamiento que nos permitan un “ascenso” social, generando campañas que rozan la ofensa.

La dialéctica adversativa, que un sector de creadores ha establecido entre la publicidad y el arte, es el nuevo tema que el Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, va a tratar en la exposición *Arte VS Publicidad*, que reúne una selección de obras del periodo 2000-2015 creadas por artistas españoles que tienen como nexo en común el uso de estrategias publicitarias desde una perspectiva crítica. La muestra se articula en dos secciones: La marca, en la que participan autores como: Rogelio López Cuenca, Eugenio Merino, Chus García-Fraile, DosJotas, La Strategia o Avelino Sala. Y para la campaña, que se encuentra en la segunda sala, aparecen autores como: Daniel García Andujar, María Cañas, DEMOCRACIA, Daños Colaterales o La Fiambrera. Esta muestra constituye el resultado de una investigación llevada a cabo por Ana García Alarcón como tema de sus tesis doctoral, titulada *Apropiaciones y usurpaciones críticas de la iconosfera publicitaria en el arte español actual (2000-2014)*.

Si hacemos un poco de historia, recordaremos que, en los periodos de entreguerras las relaciones entre el arte y el lenguaje publicitario siguieron siendo intensas. La Guerra Civil española, nos brinda un brillante ejemplo, el único que una guerra podría dar, en cuanto al arte se refiere. Su portentosa cartelística, los fotomontajes de Renau, el mural realizado por Miró para el Pabellón de España en París de 1937 o el mismísimo *Gernica* de Picasso, de alguna manera concebido como un cartel Agit-Pop. Tras la Segunda Guerra Mundial, se produjo un intenso cruce entre los lenguajes artísticos y publicitarios. Esa absorción produjo la creación y expansión de los medios visuales de comunicación de masas, y dentro de estos medios, el de la publicidad comercial.

Vemos como los artistas que figuran en esta muestra, generan

propuestas a modo de contracampaña, que son lanzadas como un guiño, a las marcas comerciales. Las composiciones de estos artistas, nos invitan a revisar y repensar nuestro entorno, como si de un brote de esperanza, o aire fresco se tratara. Fomentando así, la creación de públicos críticos que se plantean las cosas antes de actuar y no obedecen, como nos incita la publicidad. Estos trabajos luchan por no ser neutralizados por el propio sistema, estableciendo una especie de “resistencia” que de visibilidad a un arte que promueva el cambio, o al menos lo plantee

Los biznietos de Goya

Francisco de Goya, es un emblema de identidad aragonesa y de genio creador, sobresaliendo como artista, en cualquier género artístico que sea considerado en su obra. Con su modernidad, se adelantó a las formas de hacer de generaciones posteriores a él. Sobre generaciones de artistas aragoneses, posteriores a Goya, va la siguiente exposición, organizada por la Obra Social Ibercaja, en su Museo Goya-Colección Ibercaja. Y lo hace a través de uno de los géneros principales del arte con que Goya se pone de manifiesto la eterna necesidad del hombre de permanecer en el tiempo: el retrato. Comisariada por Fernando Alvira, *Goya en los pintores aragoneses de retrato*, recorre la estela hallada en los propios históricos del siglo XVIII, los Bayeu, Abás o Carderera, hasta los creadores de la segunda mitad del siglo XX, Cañada o Pepe Cerdá.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, varios factores determinan una profunda remodelación en lo que conocemos como “arte aragonés”. Por un lado, la Exposición Aragonesa de 1885-1886, que influyó decisivamente en la participación

significativa de los maestros consagrados, junto a nuevos valores, que también acudirán con asiduidad a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que desde 1856, se irán celebrando en Madrid. Aunque quizás el verdadero problema de la pintura aragonesa fue la desvinculación que con su tierra natal, tuvieron aquellos artistas que estaban llamados a ser los grandes referentes. Pradilla, por ejemplo, tras su estancia en Roma, tomará como residencia definitiva Madrid. Del resto de los artistas, de la llamada “primera generación de la escuela en Roma”, tan sólo regresaría Barbasán, unos años antes de morir. Y en el siglo XX, sería todavía peor, los pocos artistas que mal vivían en Zaragoza, acababan marchándose a ciudades como Madrid. Y el gran referente, que debería haber sido Marín Bagües, se queda sólo y desamparado, en la ciudad del Ebro, olvidado de todo el mundo.

El desastre del noventa y ocho, provocó en los artistas aragoneses, al igual que en el resto del país, un esfuerzo de regeneración y modernización sin renunciar a las señas de identidad, de cada región. De la misma forma que Rusiñol, había recuperado la figura del Greco, en Aragón Goya iba a ser esa figura regeneradora, y Zuloaga iba a ser su descubridor.

Desde la prensa, se intentó señalar a Zuloaga como “guía de la nueva escuela aragonesa de pintura”, el gran referente, de sus colegas contemporáneos aragoneses, quienes le imitaron según las circunstancias, un ejemplo en esta exposición será el cuadro titulado *La dama de la rosa*, del turolense Juan José Gárate. Por otro lado, se muestra en clave jocosa moderna la obra *Maja y calesero*, de Félix Gazo. Dos figuras de jugueteón casticismo goyesco, de alegres colores, silueteando sus figuras como si se tratara de un divertido collage. Goya, a lo largo de su producción, empleaba especial ternura, en las pinturas familiares, y especialmente en los niños.

En la muestra, se encuentra este *Retrato de Brianda Buesa Oliván*, del artista Alberto Duce, en el que podemos encontrar bajo la densa factura expresionista del artista, una tierna

mirada infantil que penetra en el alma. De Pilar Burgues, nos quedamos con la obra pop titulada *Celebrity*. En lo referente al retrato institucional, entendido como tal hoy en día. La muestra se cierra con obras de dos artistas, que dan fiel testimonio de reputación institucional. Nos referimos a Natividad Cañada y Pepe Cerdá. Obras de composiciones dibujísticas y resaltados contrastes cromáticos, que representan lo mejor del retrato elegante.

El visitante que vea la muestra, podrá pensar que es un “pecado”, no hablar del autorretrato de Francisco Pradilla, uno de los mejores en colección pública, sin embargo, hemos preferido referirnos aquí, a aquellas obras menos conocidas. El comisario de la muestra, ha realizado una selección acertada, teniendo en cuenta la gran cantidad de pintores aragoneses que dedicaron parte de su trabajo, al género del retrato. Sin embargo, creemos que la selección debía de haber contado con muchas más piezas en colección particular, como el *Retrato de María Teresa Orsini, princesa de Doria*, una pequeña joya desconocida del oscense Valentín de Carderera, o incluso de obras, que llevan muchos años en los peines de nuestros museos aragoneses.

Una muestra de esas otras miradas de artistas aragoneses, que nos descubren, con otros ojos, al mejor cronista del alma humana, Francisco de Goya

Goya. El nacimiento de un retratista

Goya quizás sea el artista que con más agudeza haya observado

la sociedad que lo rodea y más profundamente haya respondido a los transcendentales acontecimientos de su tiempo. A través de su obra fue implacable con los males que asolaban al país: ignorancia, corrupción y la superstición. Al mismo tiempo era capaz de mostrar una cautivadora curiosidad por describir las tradiciones y pasatiempos de los españoles.

En Europa, en la pintura Barroca, se exigía exactitud en el parecido, poder en los hombres y belleza y fecundidad en las mujeres. Goya en la España del siglo de las luces, llevó el arte del retrato a nuevas cotas, gracias a su habilidad para llegar al fondo psicológico, y sonsacar la vida interior de sus modelos. No sabemos si la sociedad española del siglo XVIII y XIX, era consciente, de que el artista que los retrataba iba a alcanzar la fama universal reservada por la Historia, a unos pocos privilegiados. Así mismo, su obra incluye el rostro que el artista mejor conoce, el suyo. Desde el joven decidido y ambicioso de larga melena, que empezaba a abrirse paso en la Real Fábrica de Tapices, hasta el medio moribundo, que aparece junto a su médico, el doctor Eugenio Arrieta, en señal de respeto y admiración, por haberlo salvado de la terrible enfermedad que le asolaba.

No es nuestra intención realizar un estudio serio sobre la sociedad Española que Goya retrato. Sirva más bien este texto, a manera introductoria por la publicación del libro *Los retratos. Goya*. Una cuidada y excelente edición, de la Editorial Turner, de la exposición que, bajo el mismo título pudo verse en la National Gallery, de Londres, hasta las navidades del pasado año 2015. El presente libro reproduce y comenta algunos de los retratos que figuraron en la citada muestra, pero no a la manera de un libro-catálogo, sino más bien como un trabajo, en el que varios especialistas como Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués, Thomas Gayford y Allison Goudie. Capitaneados por el comisario de la muestra Xavier Bray repasan la trayectoria y evolución del artista aragonés desde los primeros encargos de retratos oficiales, a

personalidades de Estado, a los que les faltaba sofisticación, hasta los últimos realizados en Burdeos donde “apenas le restaban ya fuerzas para salir pasear o siquiera empuñar el pincel”. El libro se complementa con las notas a las obras presentadas y biografías de los retratados.

Tipologías del arte público en Aragón

Normalmente calificamos lo público, como lo que encontramos en terrenos de libre acceso a cielo abierto o también en interiores de tránsito como las estaciones, aeropuertos o pasajes comerciales; pero son sobre todo las obras al aire libre las que suelen protagonizar la bibliografía especializada en arte público. Así ocurre en el libro que Jesús Pedro Lorente acaba de publicar dentro de la colección Rolde de Estudios Aragoneses, *Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre*. Su autor lo ha estructurado en cinco secciones temáticas ordenadas, que abarcan un amplio panorama temporal, que se va acercando cada vez más al presente. No se incluyen ni los monumentos destruidos ni las intervenciones efímeras. El relato se centra en creaciones artísticas de propiedad pública localizadas al aire libre en suelos públicos. Al fin y al cabo con el patrimonio de dominio público basta y sobra para trazar en este librito un panorama representativo de las principales tipologías de este acervo colectivo en Aragón. Desde los tótems sagrados ubicados en espacios públicos, pasando por las cruces de camino, peirones o estatuas de santos, a las cuales resultaría bastante arbitrario extender retrospectivamente la

consideración de emblemas artísticos colectivos, hasta el Centro de Arte y Tecnología Etopia.

Y es que para Lorente: “el arte público es un espejo en el que continuamente nos miramos todos al pasar y, en la medida que refleja como somos/fuimos, constituye una “imagen de marca” de cada barrio, pueblo o ciudad, comarca y territorio. Este tipo de alusiones a la identidad del entorno son a menudo las claves del éxito social del arte público, cuando conectan con las referencias mentales de la gente local”, un tema para ponderada discusión y relativizando su validez. En el libro también hay varias novedades, en su mayoría son adelantos de futuros trabajos que disfrutaremos. Por poner un ejemplo Manuel García Guatas publica en el libro un adelanto de un estudio histórico-artístico en curso no sólo sobre la ornamentación escultórica sino también de otros valores estéticos-simbólicos de las fuentes públicas en nuestra comunidad autónoma. También el propio autor del libro, adelanta lo que será su siguiente trabajo, en uno de los capítulos sobre arte público y museos, analizando ejemplos aragoneses de acervos patrimoniales al aire libre en entornos museísticos.

El objetivo del libro es dar a conocer mejor este patrimonio artístico colectivo y, por ende, contribuir al aprecio, disfrute social y protección de estas obras, que están a la vista de todos al aire libre, pero no siempre reciben el trato que merecerían por su calidad u otros méritos. Y de proteger nuestro patrimonio, somos todos responsables.