

Comentarios bibliográficos

Santa Margarita de «Il Parmigianino» en la colección del Ayuntamiento de Málaga

ARJONES FERNÁNDEZ, Aurora

Ayuntamiento y Museo del Patrimonio Municipal, Málaga, 2015

Las obras de arte, como las personas, arrastran a veces un largo y azaroso periplo vital que acaba constituyendo parte esencial de su acervo y de su valor patrimonial. Este es el caso de la pintura que da origen a este libro, conocida comúnmente como *Desposorios místicos de santa Margarita*, generada en el efervescente panorama artístico de la Roma del Renacimiento, y que recaló en Málaga en 1872 tras la donación de un súbdito inglés, Guillermo B. Newberry. Con ella quiso completar la obra benéfica de los legatarios del médico inglés Guillermo Noble, presidiendo, como cuadro de altar que es, la capilla del hospital benéfico creado en esta entonces bulliciosa ciudad portuaria.

Vasari, en su *Vida de los pintores*, se hizo eco de esta obra, relatando un anecdótico acontecimiento acaecido cuando su autor, Francesco Mazzola (1503-1540), se hallaba pintándola tan concentrado que no se percató de la entrada de la soldadesca que ejecutaba el célebre saqueo de Roma de 1527. Aunque la veracidad del relato no está confirmada, sí que pone de relieve la incuestionable belleza y calidad de la obra, que posteriormente sería expoliada por las tropas napoleónicas y que acabaría en las manos de su generoso donante inglés, quien la regaló a Málaga. Conoció esta obra por su rastro documental y por contemplación directa, cuando se exponía en la antealcaldía del Ayuntamiento de Málaga, su último destino antes de pasar a engrosar los fondos del Museo del Patrimonio Municipal, momento desde el que arranca una requerida revalorización de una pieza tan destacada.

La restauración del cuadro por Quibla Restaura contó con el previo estudio documental de la autora de este libro, la profesora Aurora Arjones, quien viajó hasta Bolonia para estudiar el trasunto del mismo autor conservado en la Pinacoteca Nacional de esta ciudad italiana. Este interés inicial fue el germen que ahora fructifica en este documentado y maduro trabajo que permite apreciar el valor patrimonial del cuadro malagueño en todos sus aspectos, así como ubi-



carlo en el lugar que le corresponde en la nutrida y meritoria producción del maestro de Parma.

La metodología seguida por la autora ha sido la de delimitar diferentes esferas de contextualización, dentro de las cuales ha desarrollado un profundo y acertado análisis crítico. La primera de ellas es la dedicada al Manierismo, un ensayo en sí mismo que recurre al análisis de la obra de Berruguete o El Greco como creadores que también recurrieron al alargamiento del canon y a otras licencias, para así definir con propiedad el concepto de Manierismo. Concluye de esta forma que el manierismo es la esencia del Parmigianino, autor de *Madonna del cuello largo* y de otras muchas que materializaban el apartamiento del clasicismo, aunque

con ello retrasaron el momento en el que estas obras pasaron a ser debidamente valoradas por la crítica.

La segunda de las mencionadas esferas de estudio coincide con un nuevo capítulo, destinado al análisis del cuadro en sí, tanto desde el punto de vista morfológico como iconográfico. La toma de partido propio es precedida de un erudito ejercicio de consideración de la extensa bibliografía generada sobre el tema, sus fuentes iconográficas y el propio cuadro, aceptando la interpretación de la escena como una *sacra conversazione* entre la santa y el niño sustentado en el regazo de la Virgen. Los otros personajes son identificados como San Miguel (por su enfrentamiento al demonio, representado como dragón), San Jerónimo y San Agustín, correspondiendo a elementos secundarios, como el armiño que orna la vestimenta de Santa Margarita, reivindicar su pureza. Las texturas de la pedrería del padre de la Iglesia o el abocetado empleado en San Jerónimo, cuyos contornos se diluyen en ocasiones, son algunas de las características de una obra cuya composición se resuelve con fidelidad a la *línea serpentinata* propia de este periodo.

Finalmente, en el último capítulo, el cuadro de Santa Margarita halla su definitivo acomodo tras ponderar su posición en el resto de la obra de *Il Parmigianino*, las re-

producciones de sus obras en grabado y la consideración que la misma ha obtenido por parte de otros investigadores. Una suerte de «recepción crítica» en la que también están presentes las aportaciones de uno de los biógrafos del pintor, cuya obra viene a enriquecer el interés de este libro que incorpora en forma de anexo documental la obra de Ireneo Affó *La Vida del Graziosissimo pintor Francesco Mazzola llamado Il Parmigianino*, publicada en 1784 y que hasta ahora permanecía sin traducir al español.

Modestamente disimulada en forma de anexo, este último aporte constituye *per se* una notable contribución a la historiografía sobre el pintor, uniendo a su interés documental el valor intrínseco de la introducción crítica que la acompaña.

El valor artístico y patrimonial del cuadro objeto de este libro y su papel destacado en los fondos del museo al que pertenece requería de la acertada restauración que le devolvió el esplendor perdido y de un exhaustivo, erudito y profesionalizado estudio. La deuda contraída con su llegada a Málaga en 1872 ha quedado sobradamente saldada.

Francisco José Rodríguez Marín
Universidad de Málaga

Introducción al arte barroco. El gran teatro del mundo

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz

Cátedra, Col. Básicos Arte Cátedra, Madrid, 2015

Como la propia autora indica en la introducción de este libro, los estudios dedicados al Barroco hasta la fecha son innumerables y enriquecedores, pero, a pesar de ello, el análisis y conocimiento de este período del arte occidental sigue siendo apasionante por la pluralidad de su propia esencia, a la vez dirigida y diversa, simultáneamente reglada y «trastornada». La profesora Blasco basa su texto en un novedoso y audaz planteamiento: una mirada de conjunto sobre la complejidad del Barroco, que nos hace inteligible en su variedad y en su universalidad cambiante.

La autora afronta esta tarea con profundo conocimiento del tema y con inteligente enfoque, logrando su propósito a lo largo de ocho capítulos, en los que se ajusta a la reducida extensión de los textos de la colección, problema añadido a la dificultad de su empeño. Sin embargo, en el obligado breve contenido del libro radica uno de sus logros: permite al lector adentrarse con rapidez en lo que es el auténtico carácter del Barroco, en el fundamento de su esencia y su desarrollo, proponiendo ejemplos y definiendo rasgos, pero superando esquemas generalistas y descripciones forzosamente reiterativas. Blasco nos acerca también a las claves de esta etapa artística y a la multiplicidad de su definición formal, a la vez que consigue transmitir que el Barroco es un arte a la medida del individuo, dedicado a la captación de la voluntad y a la conquista de las almas con variados propósitos: su salvación, su sometimiento a los poderes establecidos o su búsqueda de un renovado camino. Así, al concluir estas páginas, el interesado y el estudiante saben que la distancia entre Caravaggio y Rubens, entre Bernini y los pasos procesionales españoles o entre Rembrandt y Versalles, como otros muchos ejemplos, radica en su última expresión plástica y en el lenguaje estético empleado, pero no en su espíritu, porque todas estas manifestaciones artísticas están destinadas a comunicar e influir, y bajo sus diferentes apariencias están contenidas la retórica, el espectáculo y el interés por la naturaleza y por el ser humano, cualesquiera que sean los intereses de los comitentes, las



BÁSICOS ARTE CÁTEDRA

Beatriz Blasco Esquivias

INTRODUCCIÓN AL ARTE BARROCO

CÁTEDRA

fórmulas creativas de los artistas o la sociedad y país que las eligieron y propiciaron.

Precisamente, uno de los principales aciertos de la autora es su capacidad para explicar al lector los conceptos fundamentales del arte barroco, desde el capítulo inicial hasta el último, avanzando además en su desarrollo durante el siglo XVII y gran parte del XVIII y ofreciéndonos también un completo panorama geográfico –desde Roma hasta el Nuevo Mundo–, ideológico y social –a través de las creencias religiosas, la monarquía o las sociedades mercantiles–,

estético –según su vinculación al estudio de la naturaleza o a la tradición academicista–, iconográfico –mediante la aparición de nuevos temas pictóricos y el auge de las originales ornamentaciones en los interiores de iglesias y palacios–, y espacial, desde el nacimiento de un nuevo concepto representativo y funcional de la ciudad hasta el diferente uso y caracterización de los espacios interiores.

En los primeros capítulos la autora pone las bases de su discurso posterior al analizar los comienzos del Barroco a finales del siglo XVI. Destaca en estas páginas iniciales la importancia de la nueva espiritualidad de la época, impulsada especialmente por los jesuitas y por el auge de las órdenes religiosas, además de subrayar el relevante papel de Caravaggio y su proyección posterior. Todo ello relacionado con la dogmática influencia del Concilio de Trento, sin la que es imposible explicar el nuevo papel de la Roma triunfante como centro de la cristiandad y su transformación en urbe moderna, propiciando la aparición de la idea de ciudad-capital. Estudia a continuación las relaciones del arte con la Antigüedad, la naturaleza, la ciencia y la persuasión, incorporando a su análisis el aparente antagonismo entre los artistas creadores del arte barroco, cuyas ideas viajaron desde Roma al resto de Italia y Europa. El arte como imitación de Caravaggio frente al arte como idea de Carracci, la norma defendida por Bernini junto a la excepcionalidad practicada por Borromini o la hegemonía de las imágenes religiosas conviviendo con el mundo erudito e intelectual que impulsó la recuperación del mito y la creación de las academias.

Tras del capítulo dedicado a la renovación del lenguaje pictórico, la autora pone su atención sobre la iglesia como *escenario del milagro*, realzando con acierto la importancia ceremonial, iconográfica, ornamental y espacial de algunas de las principales expresiones barrocas en el ámbito eclesiástico: el retablo, el púlpito, el camarín, el sagrario y los extraordinarios conjuntos pictóricos, devocionales y didácticos, que constituyen una de las aportaciones más relevantes de este periodo tanto en Europa como en América. A

continuación, expone el exhaustivo uso que la monarquía, la aristocracia y en su conjunto las clases dirigentes hicieron del Barroco en provecho de sus intereses, desde los suntuosos palacios a las imágenes de exaltación personal utilizadas por los altos dignatarios civiles y eclesiásticos para testimoniar y reflejar su poder, así como la voluntad holandesa de poner de manifiesto mediante la pintura las características diferenciadoras de la recién nacida sociedad.

El análisis de los jardines, de los espacios públicos y, en especial, de las fiestas, completan el inteligente y vasto panorama mostrado por la profesora Blasco en este ineludible manual, que concluye con un capítulo dedicado al esplendor del Barroco final, ya en el siglo XVIII, mostrando sus extraordinarios últimos ejemplos –algunos, como Lisboa o las ciudades de Sicilia oriental, surgidos como consecuencia de grandes desastres naturales–, y el tránsito hacia un nuevo momento creativo en el que los artistas, y su mundo, giraron poco a poco hacia el orden, la medida y el equilibrio del clasicismo. Este proceso fue la consecuencia y el reflejo de otras ideas e intereses, tras haber superado la mirada hacia la vida interior y emocional, el deseo de expresión de la majestad y la concepción de la vida como espectáculo, que impulsaron la creación del Barroco.

No quiero terminar estas líneas sin destacar el excelente trabajo bibliográfico y de recursos web que acompañan al texto, así como la acertada selección de ilustraciones, dejando estas últimas líneas para celebrar la inclusión de un epígrafe dedicado a las mujeres artistas, *otro género de pintura*, que sigue un camino ya iniciado en publicaciones recientes, no demasiadas, y con lo que sin duda se ofrece una visión más completa de este periodo, en el que la *excepcionalidad* no debe suponer *inexistencia*. Como Beatriz Blasco señala, hay pintoras, escultoras y alguna arquitecta de gran calidad y personalidad, cuyos nombres deben figurar siempre en los libros dedicados al Barroco, como sucede en este caso.

Trinidad de Antonio

Picasso: iconografías del baile

VARGAS JIMÉNEZ, Dolores

Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2014

Picasso: iconografías del baile

Dolores Vargas Jiménez



Fue en el año 1967. Bajo el mecenazgo de una institución ya desaparecida, el Liceo de Málaga, se convocó la primera edición del «Premio Málaga de Investigación». Esta loable iniciativa tuvo una continuidad temporal ininterrumpida hasta 1999. Tras ocho años de silencio, y gracias al respaldo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y de la Academia Malagueña de Ciencias, y al patrocinio de la entidad Cajamar, este prestigioso premio fue de nuevo convocado.

A ello se sumó en el año 2012 la decisión adoptada por la Diputación de Málaga de publicar los trabajos premia-

dos en las dos modalidades del referido premio: Humanidades y Ciencias. Los libros editados forman parte de la colección que lleva por título «Premios Málaga de Investigación».

En la convocatoria del año 2013, el premio de la sección humanística recayó en el trabajo presentado por Dolores Vargas Jiménez, doctora en Historia del Arte, bajo el título de *Picasso: iconografías del baile*. Y siguiendo lo preestablecido, su obra fue editada por la entidad supramunicipal.

Con un atractivo y moderno diseño, prologado por el director del Museo Picasso de Barcelona, Bernardo Lianido-Romero, y a través de 353 páginas con 166 ilustraciones en blanco y negro, ve la luz en forma de libro la tesis doctoral que, en abril de 2011 y dirigida por el profesor Eugenio Carmona Mato, defendió su autora en la Universidad de Málaga.

Afirmó Louis Aragón en su *Écrits sur l'art moderne* que «es más difícil hablar de Picasso que de cualquier otra persona». Este reflexión avala la importancia de publicaciones como la que reseño, ya que una de las características que posee es su indudable originalidad. El trabajo que describo aporta una nueva perspectiva de la poliédrica personalidad del universal artista malagueño. En efecto, la autora realiza, con éxito, una lectura de una parcela novedosa y nada desdeñable de la obra picassiana, aportando datos, opiniones y puntos de referencia de indudable interés.

El eje nuclear de la investigación, en la que se sigue una metodología analítica-sincrónica, lo constituye la recopilación de la diversa producción (en dibujos, pinturas, cerámicas, etc.) que, tomando como base temática el baile o la danza, realizó Picasso.

En el primero de los cinco capítulos en los que se divide la obra («El *alter ego* oculto: Picasso danzante»), Vargas Jiménez reflexiona acerca de la afición, y de lo que cataloga como «pasión» de Picasso por el baile. Y para apoyar sus argumentos aporta una selección fotográfica en la que se recogen instantáneas en las que se refleja la relación que el pintor mantuvo con el mundo de la danza o del baile. Entre ellas, la muy conocida y realizada en 1957 por David Dou-

glas Duncan. Asimismo, la autora realiza unas interesantes reflexiones acerca de la personalidad de Picasso plasmadas, en este caso, en su interés por transmitir a sus íntimos las bondades de la práctica de la danza. Esta circunstancia refleja cómo el artista no solo canalizaba su pasión por el baile a través de su obra, de su producción, sino que también lo hacía en su intimidad, con los suyos.

Al mismo tiempo, Vargas Jiménez defiende que junto a otros roles asimilados por el artista, como los del minotauro o arlequín, en su propia personalidad se evidencia una inequívoca relación con el baile y con lo que califica como «un auténtico y latente espíritu danzante».

En el segundo de los capítulos («El joven Picasso y la danza como arte»), tras aportar una visión general del arte de la danza, se focaliza la atención en la relación directa que el artista mantuvo con esta disciplina. La autora incluye unos apartados en los que indaga tanto sobre los orígenes de Picasso, como sobre algunas de las características de su estancia en las ciudades de Málaga, La Coruña y Barcelona. Todo ello, sin obviar las aportaciones que realiza durante su permanencia en ellas. Asimismo, destaca la trascendencia personal y profesional que supuso para el insigne artista las visitas que realizó a París. Como reseña Vargas Jiménez, fue durante su segunda estancia en la capital gala cuando el crítico Gustave Coquiot catalogó a Picasso como «pintor de bailarinas que bailan frenéticamente el can can...». Esta misma apreciación, aunque en un plano distinto, fue resaltada por el también crítico de arte Félicien Fagus cuando en la *Revue Blanche* calificó como de verdadero hallazgo la presencia «de tres niñas bailando, el verde prúscico de la falda de una de ellas sobre el blanco de las enaguas». Así se puso de manifiesto una relación entre pintor y temática de danza que la acompañaría siempre. El capítulo finaliza con un apartado en el que la autora indaga sobre la época azul.

El eje nuclear del tercer capítulo («La danza de los siete velos y los orígenes del arte moderno») lo constituye el análisis de *Las señoritas de Aviñón*, una obra que, afirma Vargas Jiménez, «fue concebida por parte de Picasso en un plano para romper con ataduras y esquemas estéticos establecidos». La autora se detiene en el estudio de las posibles influencias y raíces de obras y personas relacionadas con el mundo del baile y la danza. En este sentido, analiza *El harén* como punto inicial de partida. De especial relevancia es el estudio que se realiza bajo el epígrafe «Correspondencias

con *Las señoritas de Aviñón*». Desde las referencias a los álbumes como compendio de los dibujos preparatorios de la obra definitiva, hasta la influencia aportada por Margaretha Gertrudis Zelle, la conocida «Mata Hari», son analizadas en este apartado. La autora nos desvela cómo posturas, transparencias, ademanes, actitudes, etc., son captadas por Picasso para, posteriormente, reflejarlas en su obra. Y es que, en palabras de Martha Graham, se expresa que «el baile es el lenguaje oculto del alma».

Asimismo, en «Picasso: iconografías del baile», se revelan datos interesantes sobre la influencia que ejerció en el cordobés Romero de Torres y cómo se puede establecer un sutil paralelismo entre parte de la obra de este artista y la del pintor malagueño. Unas referencias que, asimismo, la autora aborda en otros ejemplos pictóricos e incluso de otras artes. En este sentido reseña las halladas con fotografías, dibujos, relieves, etc.

El capítulo cuarto («El baile. Temática artística picasiana») se inicia con el estudio y análisis de la colaboración que Picasso estableció con los Ballets Rusos. «Parade», «La Mimoserie» y «Otras colaboraciones para los ballets rusos» conforman los tres epígrafes en los que se desgana la participación picassiana.

Brassaï, afirmaba en su obra *Conversaciones con Picasso*, que era «erróneo ver en Picasso un pintor surrealista». No obstante, Vargas Jiménez reseña que el primer acercamiento que realiza a esta corriente artística data de 1925. Ello lo analiza en el epígrafe «Entornos de lo surreal» en el que analiza las obras *La danza* y *Mujer tendida en la playa*.

El capítulo finaliza con una interesante aportación plasmada en el apartado «El baile en la prensa: portadas picasianas».

El texto se completa con el quinto capítulo: «Picasso y la mujer bailarina». Las indagaciones efectuadas por Vargas Jiménez le llevan a adentrarse en la vida sentimental del artista y a reflexionar cómo influyeron en su producción Rosita del Oro, Fernande Olivier, Marcelle Humbert, Gaby Depeyre, Irène Lagut, Olga Koklova, Dora Maar, Françoise Gilot y Jacqueline Roche.

El segundo de los epígrafes del capítulo quinto se titula «Bailarinas en sus trazos». En él, Vargas Jiménez despliega un análisis en el que indaga sobre la presencia en la obra picasiana de determinadas mujeres dedicadas al mundo del espectáculo. Entre ellas: La Belle Chelito, Sada Yakko, La Nana,

Jeanne Bloch, La Bella Otero, Jane Avril, Mademoiselle Bresina, Mademoiselle Leónie, Olga Khokhlova o Blanquita Suárez.

La conjunción hombre-mujer a través del baile, plasmado en el estudio de picadores de toros-bailarina y arlequín Pierrot-bailarina cierran el estudio.

La obra culmina con el apartado de conclusiones. De capital importancia en la obra que analizo es el prontuario iconográfico. En él, y siguiendo una ficha modelo, se detalla una completa descripción catalográfica de las obras de Pablo Ruiz Picasso relacionadas con la temática del baile. En ella se explicita la amplísima producción picassiana relacionada con el tema objeto de estudio en diversos formatos: óleos, dibujos, aguafuertes, tintas sobre papel, cerámicas, etc. La exhaustividad del trabajo se refleja en las 648 piezas que son catalogadas.

Finalmente, se aborda el apartado de fuentes y bibliografía. En el primero no sólo se analizan las hemerográficas –prensa y revistas–, sino que también se revela la consulta de textos de conferencias, de fuentes audiovisuales e incluso electrónicas. La bibliografía consultada se refleja en dos apartados: general y específica. Todo ello, sin olvidar los catálogos de exposiciones que han sido analizados.

En este libro se aprecia que para Picasso, reflejar el mundo de la danza significó algo más que reproducir una faceta de una realidad que le apasionaba. En este sentido, podemos establecer un cierto paralelismo con lo afirmado por Edgar Degas cuando le tildaban de ser «el pintor de las bailarinas». Fue entonces cuando resaltó que «no entienden que el bailarín ha sido para mí un pretexto para pintar hermosas telas y la representación del movimiento».

En suma, la obra *Picasso: iconografías del baile* constituye una interesantísima aportación al conocimiento de la vida y obra del pintor malacitano. Un nuevo libro que viene a sumar y que ha nacido desde la institución universitaria malagueña.

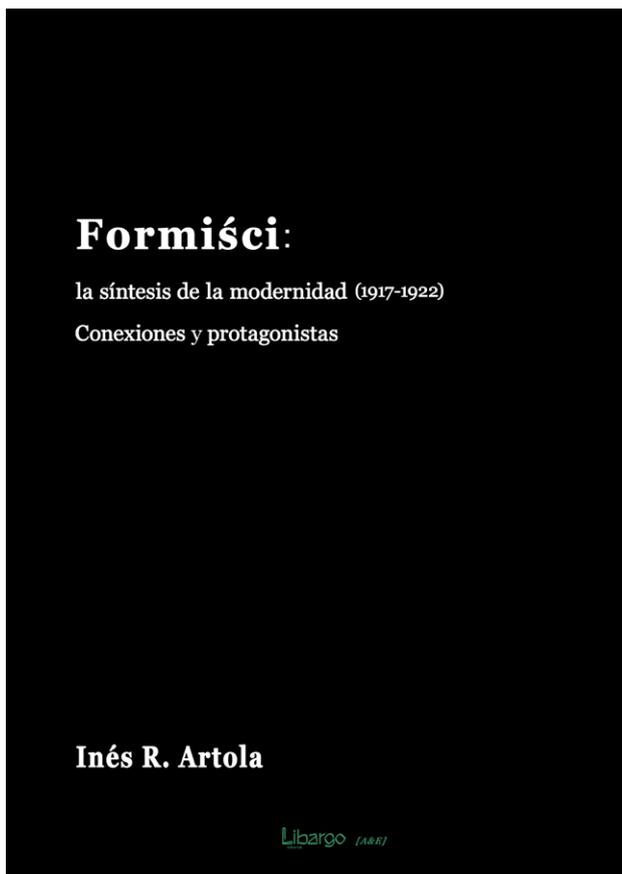
En él, su autora, Dolores Vargas Jiménez, ha sabido unir y analizar dos de sus grandes pasiones personales: el arte y el baile. De la primera parcela, además de su labor docente, dicho quedó que posee el título de doctora; de la segunda, añadido, también es profesora y además, persona muy conocida y reconocida en el ámbito del baile y la danza en Málaga.

José Jiménez Guerrero

Formiści, la síntesis de la modernidad (1917-1922). Conexiones y protagonistas

RUIZ ARTOLA, Inés

Editorial Libargo, Colección Arte y Estudio [A&E], n.º 3, Granada, 2015



Tratar un nuevo libro impreso que sale a luz es algo que suscita alegría y emoción, en una época donde prima lo digital y la dinámica del pdf y del «ctrl. Find», de la búsqueda rápida, de la visión parcial del contenido, y donde se olvida en ocasiones la lectura tranquila de sofá o estudio, de café y puesta de sol, de reflexión y poesía.

Afortunadamente, libros como este, *Formiści, la síntesis de la modernidad (1917-1922). Conexiones y protagonistas* de la colección «Arte y Estudio [A&E]» de la editorial

Libargo (2015), responde claramente a un estudio pormenorizado de un aspecto de las vanguardias artísticas europeas que ha pasado apenas desapercibido por la historiografía española: la revista polaca *Formiści* (1919-1921), precursora del arte moderno en Centro Europa.

La autora, Inés Ruiz Artola, doctora en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, es una profunda conocedora de las vanguardias artísticas polacas y de la revista *Formiści*, que como indica en su subtítulo fue una perfecta síntesis de la modernidad (1917-1922). A esta formación histórico-artística se añade la lingüística, que ha permitido traducir textos polacos inéditos en castellano que facilitan un análisis nuevo y dotan al libro de un interés documental importante, que servirá para estudios posteriores del movimiento formista y de sus principales actores.

Así nos propone un ensayo tradicionalmente comparimentado en dos grandes bloques temáticos –conexiones y protagonistas– y novedoso a la par, no solo abordando la complejidad de la revista, sus conexiones con las vanguardias y los protagonistas del momento, sino una serie de aclaraciones conceptuales sobre la relación de este movimiento cultural con el resto de tendencias y movimientos expresionistas que emergían en una Europa desencantada y que buscaba la modernidad, la ruptura de la tradición y la identidad del progreso, ajena a la retórica del simbolismo finisecular.

En este sentido, las vicisitudes históricas de Polonia han denostado durante varias décadas el estudio histórico artístico de estos movimientos cercanos a las tendencias expresionistas, en pro de otro tipo de análisis pormenorizados de las corrientes estilísticas que promovían los paradigmas de la denominada Escuela de París. Como la propia Inés Ruiz Artola sugiere, debido a las connotaciones políticas que todo lo alemán pudo tener en la cultura polaca, reconocer que el expresionismo anterior a la Primera Guerra Mundial había servido de acicate a un grupo de intelectuales y artistas que devendrían en los formistas

provocaba cierto desconcierto a la hora de profundizar en estas materias, y solo ahora ha podido rescatarse en su justa medida.

El capítulo primero nos adentra en el contexto cultural de los formistas, que bajo las pautas estéticas del primer expresionismo que combatía los postulados estéticos de la Secesión, luchando así contra el arte oficial. La autora sabe lidiar con un marco geográfico complejo que conoce perfectamente, dada su formación y experiencia polaca. En verdad, el estudio de las vanguardias centroeuropeas requiere una configuración especial dentro de nuestro mapa mental, y este libro ayuda a evidenciar esta problemática. Así, Inés Ruiz Artola sugiere perfectamente la complejidad geográfica de Polonia a principios del siglo XX, puesto que regiones como Wrocław o Poznań pertenecen a Alemania, y Cracovia o Lvov al imperio austro-húngaro. Nos adentra en la historia de grupos de vanguardia como los expresionistas *Bunt* y su relación con los futuros formistas y con otros grupos paradigmáticos como *El Puente* y *El Jinete Azul*.

El segundo capítulo desentraña perfectamente los acercamientos filo-rusos de los formistas, una serie de reminiscencias que aludían al movimiento de Tatlin, a su nueva búsqueda de la belleza en la máquina. El propio Leon Chwistek, uno de los autores más destacados del formismo, comprendía que las dos vías de modernidad en la Polonia de entreguerras era justamente la vía formista y el constructivismo.

Interesante la temática del capítulo tercero, que con una pregunta como título ¿Futurismo? aborda el concepto futurista en la plástica y en la cultura de vanguardia polaca. La gran cantidad de acepciones del término, entendido en ocasiones como la propia fragmentación de la imagen, las reminiscencias de la cronofotografía de Marey llevadas a las pautas artísticas aunque no los aspectos ideológicos subyacentes al futurismo italiano, del cual se desvinculan autores como Chwistek, para quien futurismo será una clara alusión al movimiento moderno. Czyzewski, otro de los autores formistas sugiere al respecto en 1923: «No tuve ni tengo la intención de futurizar la poesía y la pintura polaca. Quiero crear, a través de nuevas fuentes y organismos vivos, mi arte». Textos como este, citados y traducidos por Inés Ruiz Artola en el libro aquí reseñado, confieren a su estudio un carácter holístico y multidisciplinar, imprescindible para comprender las vanguardias europeas desde una nueva perspectiva.

La búsqueda de los orígenes, de lo bárbaro europeo y de lo asirio, de lo egipcio, etc. respondía a parámetros de modernidad, pero al mismo tiempo los formistas también adoptaban formas, elementos y conceptos de los lenguajes cubistas para expresar modernidad. Esa aparente permeabilidad del movimiento no genera una ambigüedad estética; por el contrario, el formismo adopta esta postura moderna no sujeta a las ortodoxias de los movimientos existentes en el conjunto de Europa. El capítulo cuarto, «Cubismo (“de salón”)», estudia la imbricación de los rasgos cubistas de los salones parisinos de 1913, alejado por tanto del inicial de Picasso y Braque, en una línea tendente a la abstracción como recurso, que bien podría en el caso de algunos pintores polacos venir de una búsqueda del sentido primitivista del arte, sobre todo en la retratística de vanguardia, como en la obra de Zamoyski.

En el capítulo quinto, la autora pormenoriza los volúmenes de la revista *Formisci*, en sus volúmenes más importantes desde su creación en 1919 hasta 1921, los autores que son tratados y los grabados que en ella podemos apreciar: pintores polacos se entrelazan con artistas de vanguardia como Norah Borges, Picasso, Derain o los poemas de Apollinaire.

El primer bloque se cierra con un sexto capítulo, donde se efectúa un análisis del ultraísmo y la importancia que para los formistas tiene, puesto que sus fines estéticos son semejantes en la lucha por la liberación del pasado.

Mientras el libro como ensayo podría quedar cerrado conceptualmente en el primer bloque, debido a la unicidad que encierra todas sus partes, la autora ha querido regalar un segundo bloque, en el que afronta nueve artistas y escritores polacos protagonistas de la vanguardia como Winkler, el primer cronista de los formistas, Zbigniew Pronaszko uno de los fundadores de la revista junto a su hermano Andrzej y Titus Czyzewski, Leon Chwistek, Witkacy, Zamoyski, Niesiolowski y Hyrnkowski. Se trata de personas cercanas al formismo que han carecido en ocasiones de biografías por parte de la historiografía pese a que sus obras se encuentran en los principales museos de Polonia, como Zamoyski.

Un aparato bibliográfico y crítico extenso, complementan el interesante libro de Inés Ruiz Artola, que ya podemos considerar como un nuevo referente historiográfico para adentrarnos en el mundo de las vanguardias artísticas;

esos movimientos trasgresores que supusieron una forma nueva de pensar, de crear y de considerar el arte europeo, puesto que las implicaciones estéticas y culturales de *Formisci*, en verdad, trascienden lo polaco y generan nuevas perspectivas y realidades para comprender una etapa de la historia del arte que marca el hito, el punto de inflexión de

las tendencias modernas, de la búsqueda de referentes y de pautas nuevas para seguir en el camino inesperado de la creación.

David Martín López
Universidad de Granada

Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939

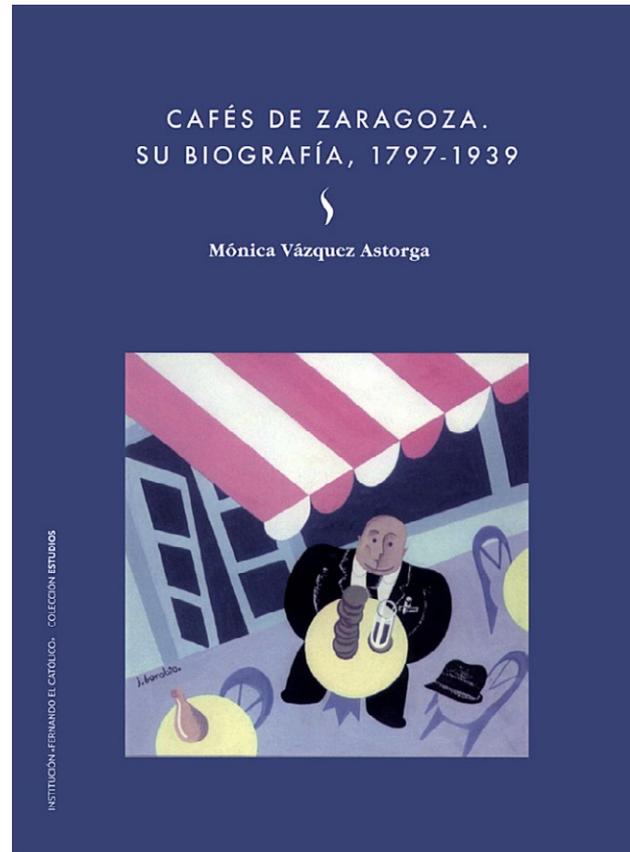
VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica

Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2015

Con una prosa clara, ágil y muy documentada, y a través de una edición cuidada y atractiva, Mónica Vázquez Astorga, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, presenta un exhaustivo recorrido histórico por la ciudad de Zaragoza desde los años finales del siglo XVIII hasta el término de la contienda civil para trasladar al lector al acogedor, espacioso y, sobre todo, lujoso, interior de los antiguos cafés de la capital aragonesa. Se trata de un texto ricamente ilustrado mediante numerosas imágenes retrospectivas, anuncios de periódicos y planos de los distintos locales y sus reformas que la autora ha acopiado pacientemente en diferentes archivos y bibliotecas –principalmente zaragozanos– y que presentan a esta urbe como una auténtica «ciudad de los cafés».

Siguiendo un criterio cronológico, la profesora Vázquez realiza una fundamentada recuperación de los antiguos cafés zaragozanos deteniéndose en su origen, sus promotores, su desarrollo, su situación urbanística y su impacto desde 1797, año en el que comenzó a publicarse el *Diario de Zaragoza* –la fuente periódica que arroja la primera información sobre estos locales públicos en la ciudad–, hasta 1939, fecha de finalización de la guerra civil, en tanto en cuanto supuso un cambio de gusto y de modo de vida en la sociedad que provocaría la progresiva desaparición de los históricos cafés que habían logrado sobrevivir. Asimismo, la doctora Vázquez determina y analiza las características tipológicas de estos establecimientos contextualizándolos siempre desde un punto de vista histórico, social, económico y cultural.

Tras marcar con exactitud los objetivos del estudio en la introducción, la autora estructura la publicación en cuatro capítulos: en el primero, bajo el título «El café: un aroma con historia», ofrece una breve aproximación al café como bebida y como local público; en el segundo, denominado «Los cafés de Zaragoza en el siglo XIX y sus orígenes», brinda un magistral recorrido por los cafés zaragozanos de dicha centuria dividido, a su vez, en cuatro apartados correspondientes a las distintas etapas en la evolución de estos es-



tablecimientos. Así, en el primer apartado, titulado «De la botillería a los primeros cafés», la profesora Vázquez busca los precursores de los cafés que consistían en espacios reducidos, de una o dos salas, y pocas mesas, de los que en Zaragoza existían tres en la calle del Coso, cerca de la Casa de Comedias –el café *de Carmen*, el *de Gimeno* y el *de la Reunión*–; en el segundo epígrafe, nominado «Estampa de los cafés zaragozanos en la primera mitad de siglo», determina su momento de formación en las décadas iniciales del XIX; en el tercero, intitulado «Los años centrales del siglo: evocación de sus cafés», analiza el momento de definición

de estos locales como espacios lujosos, para, en el cuarto, designado «Las tres últimas décadas del siglo XIX: la Edad de Oro de los cafés», profundizar en la época de su máximo esplendor. Aquí se detiene en los dos cafés más lujosos, cómodos y amplios de la ciudad: el *de Ambos Mundos*, establecido en el paseo de la Independencia en 1881 y del que se decía que era el más grande de toda Europa, y el *Gambrinus*, inaugurado en 1889 en la plaza de España. Estos establecimientos tenían como referentes los cafés europeos, especialmente los franceses y austriacos. A continuación, también rememora otros locales de la ciudad abiertos en los años finales del ochocientos, como el *café de la Iberia*, el *de Madrid* o el *de Levante*, el único que perdura en la actualidad aunque en una ubicación distinta a la primitiva.

El tercer capítulo está dividido en tres grandes apartados para analizar el devenir de «Los cafés de Zaragoza entre 1900 y 1939». De esta manera, la autora detalla, en primer lugar, el estado de estos locales hasta la finalización de la Primera Guerra Mundial, tomando como punto de inflexión la celebración en 1908 de la Exposición Hispano-Francesa que supuso la apertura de cafés como el *Oriental*, el *Moderno* y *La Perla*. Seguidamente, presenta el comienzo del declive del café clásico en los «felices o locos años veinte», dedicando especial atención a la renovación del *Ambos Mundos* en 1928. Por último, se detiene en la década de los treinta, años en los que los antiguos cafés tratan de convivir con los bares y los cafés de nueva creación como el *café American-bar Goya*, el *Salduba* –decorado con unos

modernísimos murales diseñados por el arquitecto José Borobio, a quien la autora consagró su tesis doctoral–, el *Alaska* –también renovado por los hermanos Borobio–, el concurrido bar-cervecería *Abdón*, y *Los Espumosos*, cuya denominación todavía pervive en algunos establecimientos de este tipo de la ciudad.

El cuarto y último capítulo recoge, a modo de epílogo, la desaparición de los antiguos cafés en la década de 1950 y la irrupción de las cafeterías, concebidas más como espacios de tránsito que para la dilatada tertulia.

En definitiva, gracias a la incansable y rigurosa labor investigadora de la profesora Mónica Vázquez, los zaragozanos en particular y los amantes y curiosos de la historia y del arte contemporáneos en general tienen en este magnífico y ejemplar libro la oportunidad de conocer la creación, el funcionamiento y la honda vida cultural de los cafés como lugares de encuentro ocioso pero también erudito y de reunión, de una ciudad que, lamentablemente, no ha podido, o quizá sabido, conservar esta parte tan importante de su próspero pasado. Solo a través de estudios pulcros como este, se nos permite una detallada aproximación a una sociedad inquieta que pasaba largas horas congregada en los cafés degustando tanto la intensa bebida de la que toman su denominación como otros refrigerios, a la vez que disfrutaban de distintos y variados espectáculos.

Rebeca Carretero Calvo
Universidad de Zaragoza

Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas

MARZO, Jorge Luis y MAYAYO, Patricia
Cátedra, Madrid, 2015

Un sinnúmero de presos políticos en el patio del antiguo penal de Santa María recibe a quienes se asoman a las páginas de este libro. Es la primera de las más de seiscientas imágenes que lo ilustran. Estoicos, cabizbajos, desafiantes, cansados, preocupados, inquisitivos, todos mantienen el orden de formación impuesto, aguantan el sol y la cabeza rapada en 1948. Resulta significativo que se elija una imagen como esta para abrir un libro sobre «arte»: una fotografía anónima que seguramente no se realizó con voluntad estética alguna, que retrata (contra su voluntad) a personas cuyos nombres desconocemos, cuyo número no se puede saber porque se extienden más allá de los límites de la imagen, cuyas historias solo podemos imaginar al observarles en ese patio carcelario, casi una década después de acabada la Guerra Civil. Paradójicamente, los retratados parecen interpelarnos con sus miradas (muchos, casi todos, miran en la dirección de la cámara), también lo hace el lugar en el que se encuentran, un antiguo convento que fue prisión hasta el inicio de los años ochenta, que encerró el sufrimiento de presos políticos pero también de muchos otros, no todos tan famosos como El Lute que logró fugarse de allí en 1970. Este espacio fue declarado «Lugar de la Memoria Histórica» en 2014. El libro que nos ocupa se publicaría un año más tarde.

En un formato como el del manual general sobre arte habría sido fácil escudarse en las grandes obras, los grandes artistas y una correcta ordenación cronológica. Seguramente un libro así habría sido igual o más voluminoso que éste, pero no habría tenido nada que ver con el trabajo realizado por Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo. Ambos autores se han ganado un amplio y merecido reconocimiento en el campo de la historia del arte por sus análisis críticos del arte y las políticas artísticas y culturales de los siglos XX y XXI. Éstos se han materializado en numerosas publicaciones y exposiciones, además de en su labor docente. En las más de novecientas páginas de este volumen trazan un panorama complejo, rico, valiente y necesario para dar cuenta de la historia de las prácticas artísticas y del sistema del arte en España desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad.



Como bien señalan Mayayo y Marzo en los primeros párrafos de la introducción, hacía décadas que no se publicaba un manual de este tipo. Al tiempo que se reconoce la importancia de las aportaciones de los especialistas y publicaciones anteriores para pensar y construir la historia del arte en España en ese periodo, en este libro se hace una apuesta historiográfica que participa de las recientes corrientes renovadoras y críticas con el relato construido acerca de la creación contemporánea en España. En efecto, la revisión del relato existente y las propuestas alternativas al mismo se vienen llevando a cabo en el seno de proyectos como, por ejemplo, el de *Desacuerdos*, cuya última publicación apareció en 2014, más de una década después de su inicio en 2003 y en el que participó Jorge Luis Marzo. Tam-

bién es el espíritu que ha posibilitado exposiciones como *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (MUSAC, 2012-2013) comisariada por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga.

En este sentido merece ser destacado el hecho de que los autores elaboren sus propuestas como integrantes conscientes de una comunidad intelectual. Marzo y Mayayo dialogan y debaten explícitamente con otros autores, contraponiendo y valorando múltiples posiciones, incluidas las suyas propias. Esto encaja perfectamente con su intención manifiesta de no querer crear la ilusión de que es posible un nuevo relato único (como sería, por ejemplo, el fraguado al calor de la transición), si bien no es una práctica habitual en manuales de este tipo. Llama la atención el interés y la diversidad de los interlocutores elegidos: desde autores asentados y reconocidos, que casi podrían ser considerados «grandes clásicos», hasta investigadores jóvenes que se encuentran en los momentos iniciales de sus carreras y que, gracias a esto, se ven reconocidos como miembros de dicha comunidad intelectual. Basta una ojeada a las notas y a la bibliografía de los capítulos de este volumen (resulta significativo que esto sea lo más parecido a un índice onomástico: este libro invita a sus lectores a observar y a seguir leyendo, no a buscar los nombres de los grandes artistas) para advertir lo que no solo es un indicio de honestidad y rigor científico sino también un acto político. Un acto político que comparten con otras iniciativas que están repensando los relatos existentes, ya se trate del mencionado proyecto de *Desacuerdos* o, más recientemente, de proyectos como el que ha dado lugar a la exposición *Campo Cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (MNCARS, 2016) comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco que trenza en su catálogo las firmas de especialistas de diversas generaciones para asomarse al arte de los años cuarenta.

Precisamente el primer capítulo de este libro, titulado «Del fascismo a la desideologización del arte (1939-1951)» se ocupa de revisar el panorama artístico en esos años cuarenta a los que la historia del arte siempre se había acercado con parcialidad y dificultad. Y lo hace comenzando con un apartado dedicado al exilio (que no suele encontrar un fácil encaje cuando se cuenta la historia del arte del periodo) que se cierra con un descorazonador elenco de creadores víctimas de la represión. Cuestiones como la cultura fascista o el papel de la Iglesia en la política artística de esos años pero

también la censura o la educación artística se abordan en este capítulo. El segundo, «Los conflictos de una vanguardia oficial (1951-1962)», se hace cargo del desarrollo de las corrientes abstractas y el éxito internacional del informalismo auspiciado por la dictadura. Esta colaboración incómoda es una de las cuestiones más espinosas para la historiografía que se ocupa del periodo. Lejos de soslayarla, Marzo y Mayayo presentan y evalúan las distintas respuestas que se han dado a esta cuestión, sin dejar de definir la suya propia, crítica y exigente con las decisiones tomadas por los artistas informalistas y también por la disciplina. A continuación «Disidencia y experimentación en los años del desarrollismo (1962-1973)» trata la creciente conciencia social y política del mundo artístico en esos años, su cada vez mayor compromiso con la lucha antifranquista. Se abordan cuestiones como el desarrollo de los debates en torno a los realismos (también tratados desde el punto de vista historiográfico), así como las posiciones de la abstracción geométrica y las tendencias analíticas, las propuestas del diseño gráfico e industrial y las iniciativas de experimentación conceptual que inicia su andadura en estos años.

Este libro se propone contrarrestar algunas omisiones y olvidos que acusan los relatos existentes como puede ser el de las artistas mujeres y los discursos feministas, pero también (como los autores señalan en la introducción) el de las manifestaciones contraculturales y populares, las prácticas no objetuales, pobres, efímeras o experimentales, las nuevas tecnologías, el arte público o callejero, las prácticas que anhelan una directa incidencia política o social; en definitiva «toda una serie de manifestaciones periféricas, marginales o contrahegemónicas que nos hablan de un panorama mucho más plural y complejo de lo que ha querido reconocerse habitualmente». No obstante, las prácticas de los creadores no son los únicos focos de interés de esta publicación. Como ya anuncia su propio título, sus autores se ocupan de analizar otros elementos fundamentales del sistema del arte como son las teorías del arte y los debates historiográficos, así como las instituciones y las políticas artísticas.

De hecho, a lo largo de los tres capítulos mencionados van emergiendo algunos de los hilos rojos que atraviesan todo el volumen. Así este libro está surcado de hebras que van dotando de cohesión a un texto que está hecho para leerse por secciones pero que también propicia, gracias a aquellos elementos y cuestiones que aparecen, desa-

parecen y vuelven a aflorar en el relato, el descubrimiento de las continuidades, las transformaciones y las rupturas a lo largo de los años. Enumeremos a modo de ejemplo algunas de estas cuestiones: la problemática relación del arte, la historia del arte y las políticas artísticas con la idea de «lo español» (pero también con otras identidades nacionales del Estado español); su identificación con una idea de «lo barroco» que va cambiando de ropajes para aparecer una y otra vez en las caracterizaciones encaminadas a definir (también a promocionar) el arte y los artistas; el modo en el que la política artística ha desempeñado roles destacadísimos a nivel nacional e internacional tanto durante el franquismo como en democracia contribuyendo a marcar puntos de inflexión y a proporcionar nuevas imágenes con las que identificarse; los anhelos y desvelos por alcanzar la «modernidad» (o por ser «posmodernos») o la atención prestada a cómo se van fraguando discursos y espacios contrahegemónicos a lo largo de todo el periodo estudiado, lo cual permite también percibir interesantes resonancias críticas que lo atraviesan de parte a parte en varios sentidos. En este sentido merece ser destacada la apuesta de este libro por hacer una crítica historiográfica al relato desde una perspectiva de género. Aparte de que, en general, la visibilidad de las artistas mujeres a lo largo del libro es mayor que en los relatos al uso, todos los capítulos (a excepción del primero) contienen un apartado específico destinado a analizar prácticas artísticas profeministas, feministas y *queer* así como a analizar críticamente el modo en que éstas han sido representadas, marginadas u olvidadas en el relato existente.

«Transiciones y transacciones (1973-1982)» es el título del cuarto capítulo del libro que estudia el papel desempeñado por la cultura en una época tensa, de cambios y luchas. Esta cultura revestirá formas muy diversas que van desde las políticas del recién nacido Ministerio de Cultura y el establecimiento de las bases de la nueva cultura oficial, hasta las prácticas de la muy diversa escena contracultural; desde el cómic *underground*, los fanzines y la historieta feminista a las prácticas performativas de disidencia de género, desde el vídeo o el cine militante a la *movida*, pasando por la consolidación de las prácticas conceptuales. A continuación los capítulos «Quimeras y resistencias, I (1982-1992)» y «Quimeras y resistencias, II (1982-1992)» ofrecen las dos caras de una década: de una parte la (eufórica) orientación de la política artística de esos años, tanto a nivel estatal como autonómi-

co, hacia la promoción de un modelo desideologizado de bienestar que acabara con (u ocultara) los conflictos políticos y sociales; de otra parte, se pone sobre el tapete la existencia de corrientes que resistían a esta forma de entender la cultura: frente al individualismo y al enmarcado económico, se sitúan las prácticas colaborativas, el asociacionismo, los espacios independientes y alternativos, la *okupación*, otras propuestas de uso de los medios de comunicación, la performance, las luchas contra el sida, los medios electrónicos y digitales, el arte público, el grafiti, etc.

El séptimo y último capítulo, «Entre la euforia y la crisis (1992-2015)», se inicia con los fastos del '92 (y la inmediata crisis) y llega hasta la crisis actual. Este periodo, el más largo de los abordados en el libro, está protagonizado por una política oficial continuista pero también por una repolitización del campo artístico, así como por el desarrollo de iniciativas críticas de intervención artística en la esfera pública y de revisiones historiográficas. En este capítulo se tratan cuestiones como, por ejemplo, la audiovisualización del arte, la eclosión del arte en internet, la creciente visibilidad de las prácticas feministas, los activismos sexo-políticos o la reflexión en torno a la memoria histórica y las prácticas de archivo. Cierra el libro un epílogo en el que se denuncia la migración de los atributos y efectos de las prácticas artísticas a lo que se ha denominado como «industrias creativas y cognitivas» que han sustituido el papel otorgado a la cultura como vehículo de cohesión durante la transición. Como muestran los autores, este proceso se ha producido en paralelo a una progresiva liberalización en todos los órdenes de la que forma parte, entre otras cosas, la crisis que sufrimos actualmente. En el ámbito cultural todo ello ha dado lugar al establecimiento de unas nuevas normas de juego que reconfiguran el sistema del arte existente tanto en lo referido a la educación, como en lo relacionado con las prácticas artísticas, pasando por la orientación de las políticas culturales y de las de investigación.

Frente a esto, Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo declaran no querer construir ningún canon sustitutorio e invitan al análisis, a la crítica, a la ponderación de lo múltiple. Exigen tiempo y reflexión. Esto conlleva la asunción por parte de los autores del papel político que desempeñan, lo cual adquiere un singular relieve si recordamos que este libro se publica en la colección «Manuales de Arte Cátedra» que ha formado y forma parte de las bibliografías de referencia que

manejan los estudiantes universitarios en nuestro país. En un momento en el que son más que evidentes los movimientos encaminados a hacer aparecer como inútiles todos aquellos saberes y capacidades que no se consideran rentables económicamente, lo cierto es que tratar de promover la formulación de preguntas en una publicación dirigida a este tipo de público es toda una declaración de intenciones. Constituye

una invitación a abrir la puerta a lo inesperado y, con ello, a la posibilidad de promover panoramas políticos diversos para el conocimiento, la cultura y el arte.

Noemi de Haro García
Universidad Autónoma de Madrid

La vivienda de lujo en Madrid desde 1900

RINCÓN DE LA VEGA, Daniel
Lampreave, Madrid, 2016

El libro que comentamos a continuación tiene su origen en la tesis doctoral de su autor, titulada: *Madrid 1955-1970. Vivienda colectiva de lujo. Una inflexión en la arquitectura de posguerra*, leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla en septiembre de 2010, y dirigida por Juan Luis Trillo de Leyva. Teniendo en cuenta la escasa atención que se ha prestado a este tema por parte de la crítica arquitectónica, este libro puede considerarse un hito al llenar un vacío que tiene difícil justificación, vista la calidad de las obras objeto de estudio que en él se tratan, desde la perspectiva que proporciona el tiempo transcurrido tras la eclosión del Movimiento Moderno y la tradición que le sigue.

Si bien «la vivienda» fue el tema central de la investigación llevada a cabo por los maestros de la modernidad en el terreno del conocimiento arquitectónico para, desde ese campo, transformar de una vez por todas las relaciones del ser humano con el hábitat que él mismo ha de procurarse, la vivienda de lujo tiene difícil cabida en una reflexión crítica que se origina a partir de la situación vivida en Europa tras la crisis de la sociedad industrial que se manifiesta con la I Guerra Mundial, y se intensifica durante todo el período de entreguerras. Sin embargo, la tradición cultural que surge a partir de esa vanguardia no pudo permanecer ajena a las transformaciones sociales, económicas, políticas y de todo tipo que surgen en el mundo occidental tras la II Guerra Mundial y, como señala el autor, la vivienda destinada a las clases sociales altas adquirirá una importancia relevante en la construcción, desarrollo y caracterización de ciertas ciudades, como Madrid, Barcelona o Milán.

Los ejemplos analizados en el libro abarcan un período temporal más amplio que el intervalo al que alude el título de la tesis, extendiendo la reflexión desde el siglo XIX hasta la actualidad. Esta ampliación queda plenamente justificada por la propia naturaleza del tema —«el lujo»—, considerado desde una perspectiva que va más allá de la cualidad material del objeto construido o su capacidad de «representación del status social de sus habitantes». Así, el «aislamiento» y el «confort», las otras dos características que el autor asocia



al concepto de lujo aplicado a la vivienda, adquieren una complejidad conceptual que trasciende la idea inicial que a ambos pudiéramos asociar. De hecho, la concepción del espacio es un asunto que concierne a la cultura arquitectónica moderna, pero que establece vínculos con la tradición decimonónica, extendiéndose hasta los ejemplos contemporáneos tratados al final de la publicación.

De las dificultades que entraña el tratamiento del tema, deja constancia el autor en la primera parte del trabajo —«Antecedentes»—, en el que se hace un repaso de las diversas posiciones adoptadas al respecto por algunos de los críticos más relevantes de la arquitectura española, tales como Oriol Bohigas, Antonio Fernández Alba o Juan Daniel Fullaondo, así como de varios de los arquitectos autores de las obras que se analizarán a lo largo del libro. Afloran en estas páginas las relaciones tensas entre «reflexión intelectual» y

«realidad», concretadas en el diálogo arquitecto-cliente y los diversos matices que el mismo puede llegar a alcanzar. En este sentido, echamos de menos las interesantes entrevistas que el autor realizó a algunos de estos protagonistas de la arquitectura española para la elaboración de su tesis doctoral, documento que tal vez quepa incluir en una posterior edición del libro.

Tras estos preliminares de carácter teórico, Daniel Rincón se adentra en el estudio concreto del tema partiendo de la persistencia de las características propias de la arquitectura madrileña del siglo XIX, que describe con ejemplos que alcanzan hasta el primer cuarto del siglo XX. El eclecticismo decimonónico satisface las exigencias y gustos de la burguesía de la época, sin introducir novedades sustanciales en la configuración de la ciudad ni en los modos de habitar. Una virtud reseñable en todo el trabajo es la cuidada relación que el autor establece entre las imágenes de los ejemplos que analiza, la planimetría empleada para su estudio –en su mayor parte elaborada por el autor a partir de documentos originales–, y las citas literarias –de Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Baroja, etc.–, que ayudan a contextualizar la arquitectura en su tiempo.

Las novedades fundamentales que habrán de definir la vivienda de lujo en Madrid no se producirán con la irrupción, meramente estilística según Rincón, del *Art Déco*, sino que llegarán de la mano de Secundino Zuazo y de Luis Gutiérrez Soto, a partir del segundo cuarto del siglo XX. Estas novedades consistirán en la adopción de la racionalidad funcionalista como verdadero detonante del proyecto, al que se superpondrán los aspectos estilísticos, que pasarán a ocupar un segundo plano. Los avances conceptuales introducidos por estos autores sufrirán un retroceso traumático como consecuencia de la convulsión que supuso la Guerra Civil y la posguerra: la arquitectura de régimen optará por un academicismo con resonancias históricas, en el que las innovaciones propiciadas por la arquitectura moderna cederán hacia una monumentalidad exaltadora de viejos valores nacionales. No será hasta finales de la década de los años 40 cuando las posibilidades abiertas por los sistemas constructivos modernos comiencen a dejar su impronta en las viviendas de lujo. De todas estas transformaciones, tan íntimamente relacionadas con las vicisitudes políticas, económicas y sociales que afectan a España en esos años, deja constancia Rincón mediante el análisis de obras debidas a autores tales

como los ya mencionados, así como Mariano García Morales, Eugenio de Aguinaga, Ramón Anibal Álvarez y Fernando García Mercadal, Ricardo Magdalena o José María Garna, que nos muestran los vaivenes de un período convulso que no asumirá sin ambages los presupuestos teóricos de la modernidad hasta bien entrada la década de los 50.

Será a partir del capítulo 10, titulado: «Los ejecutivos de la acción. Un recorrido por el período 1955-1970», cuando el trabajo que comentamos adquiera una mayor intensidad crítica, al mostrarnos una arquitectura arraigada en la tradición moderna y que, al tiempo, da respuesta solvente a un tema tal como el lujo, ajeno en principio a los principios en los que esta se sustenta. El término «ejecutivos de la acción», acuñado por Antonio Fernández Alba, hace alusión a arquitectos tales como los racionalistas fieles a los materiales tradicionales –fundamentalmente el ladrillo– (los citados Zuazo y Gutiérrez Soto, Julio Cano Lasso, Alberto Martín-Artajo, Francisco Cabrero, Aroca y Burkhalter, Rafael Moneo, etc.), los racionalistas radicales, más atrevidos en el empleo de nuevos materiales (Antonio Lamela o Javier Carvajal), los organicistas, muy influidos por los escritos de Bruno Zevi (Fernando Higueras y Antonio Miró, Antonio Vázquez de Castro o Juan Manuel Ruiz de la Prada), y los seguidores del Estilo Internacional (como Juan de Haro, Eleuterio Población, Genaro Alas y Pedro Casariego, José Ramón Azpiazu, etc.).

A lo largo de los diez capítulos siguientes, el trabajo aborda en sendas monografías el análisis de obras significativas que abarcan casi veinte años de historia de la arquitectura española (los que van de 1955, con la *Torre de Cristal* en la plaza de Cristo Rey, de Carvajal y García de Castro, hasta 1968, con el edificio *Torres Blancas* de Francisco Javier Sáenz de Oíza, y 1973, con la *Torre de Valencia*, de Javier Carvajal). La contextualización de estas arquitecturas en su época es uno de los aspectos más destacables del trabajo, que presta especial atención a la publicidad que la prensa de entonces hacía de las viviendas y de los sistemas constructivos que las mismas incorporaban, en su afán innovador.

El capítulo 21 («Anhelos de transparencia») centra su atención en los portales de las viviendas de lujo, espacios que evolucionarán desde la función eminentemente representativa de la posición social de sus habitantes –desde el siglo XIX hasta los años 50 del siglo XX–, hasta su concepción como articuladores de los edificios con la ciudad, haciendo del «vacío» y la «transparencia» las características naturales

de estos espacios, plenamente incorporados ya a la cultura arquitectónica moderna. Este capítulo sirve además de transición hacia las experiencias arquitectónicas más recientes en el terreno que ocupa todo el estudio –la vivienda colectiva de lujo–: Bueso-Inchausti & Rein y la Inmobiliaria Tiuna, la evolución del Estudio Lamela desde sus inicios –con las viviendas en la calle O'Donnell 33– hasta la actualidad, las viviendas en la calle Hermosilla de Vicens & Ramos, o las de la calle Orfila de Ábalos + Sentkiewicz, para concluir con algunas consideraciones acerca del *confort*, concepto que varía con el transcurso del tiempo, y que conduce a Rincón a realizar un recorrido breve, a modo de recapitulación, por algunos de las obras estudiadas a lo largo de su trabajo, siguiendo los criterios que, en lo concerniente a las condiciones térmicas y acústicas, serían de aplicación a día de hoy.

El libro está prologado por Carlos Ferrater, José Ignacio Linazasoro («Del tan denostado profesionalismo»), y Juan

Luis Trillo de Leyva («La mesa como territorio»). Este último sostiene en su prólogo que «El centro original de la vivienda no es el hogar sino la mesa», reflexión que nos recuerda aquel otro texto de Claudio Magris acerca de la mesa de Arnold Schönberg repleta de objetos, destinados al juego y al trabajo, un fragmento de Viena y la cultura centroeuropea que se conserva en California, el territorio que lo acogiera en su exilio. «Pero esa mesa no lleva a pensar en el exilio, en el desarraigo o la lejanía, sino en la casa, en los Lares, en una vida profundamente radicada en la familia, los afectos y el orden cotidiano». Las «casas de lujo», al multiplicar y cualificar esos centros del hogar que constituyen las mesas, no hacen sino acentuar ese carácter doméstico del espacio que deseamos habitar, y no es otro que ese deseo el verdadero territorio de la arquitectura.

Luis Tejedor Fernández

La estética contemporánea

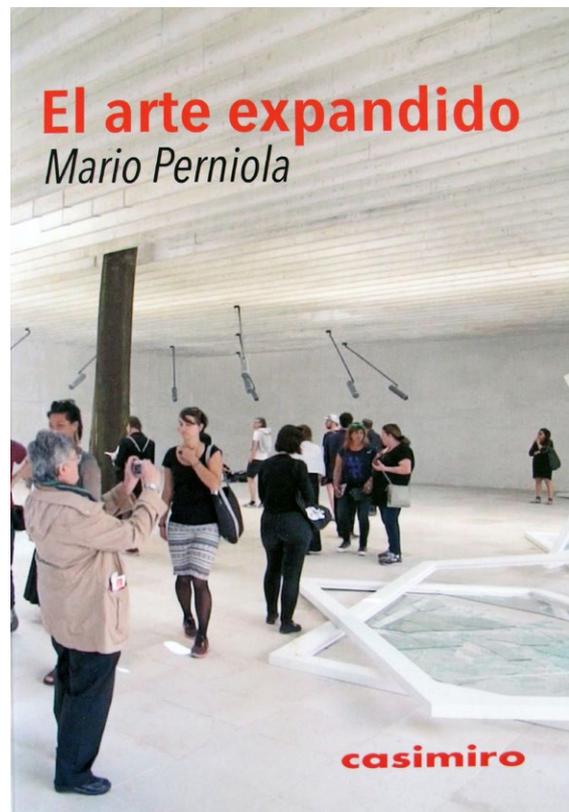
PERNIOLA, Mario

Visor, Madrid, 2016 (tr.: Francisco Campillo)

El arte expandido

PERNIOLA, Mario

Casimiro Libros, Madrid, 2016 (tr.: Alfredo Taberna)



Dos novedades editoriales en materia de estética contemporánea por parte de Mario Perniola

Recientemente, han llegado a las librerías dos nuevas publicaciones de una de las grandes personalidades del pensamiento filosófico italiano, el profesor Mario Perniola, catedrático de Estética de la Universidad Tor Vergata de Roma. Este veterano intelectual de origen piemontés, nacido en 1941, ha

dedicado la mayor parte de su carrera a la reflexión acerca de los problemas y retos surgidos en el seno de la disciplina estética de los últimos decenios, tales como la evolución de las vanguardias, el situacionismo –movimiento en el que estuvo directamente involucrado–, los estudios culturales, el postmodernismo, el posthumanismo, etc.

El primero de estos dos volúmenes, *La estética contemporánea*, supone una nueva edición, revisada y amplia-

da, de una obra originalmente aparecida en 1997. Con ella, el autor nos ofrece su interpretación personal del devenir de la reflexión estética del siglo XX que, aun en su extensión y variedad, considera susceptible de ser remitida a cinco campos conceptuales, identificables con las nociones de vida, forma, conocimiento, acción y sentimiento. El volumen dedica un capítulo a cada una de las mismas y añade otro, no incluido en ediciones anteriores, que se centra en las relaciones entre estética y cultura.

Para Perniola, la mayor parte del enorme edificio de la estética del siglo XX gravita, en sus premisas esenciales, sobre solo dos obras aparecidas a caballo de los siglos XVIII y XIX. Mientras que la *Crítica del Juicio* de Kant da origen a las áreas temáticas de vida y forma, la *Estética* de Hegel lo hace con las áreas de conocimiento y acción. Un caso aparte lo constituye el área del que la estética toma su nombre, la del sentir, fuertemente influida por el pensamiento de Nietzsche. Este breve linaje revelaría la sencillez y la coherencia de la disciplina estética si no fuera por las complicaciones devenidas con la aparición, en torno a los años sesenta, de ciertas mutaciones o giros acontecidos en su seno, que dan lugar a que la estética de la vida asuma una valencia política, la estética de la forma una valencia mediática, la estética cognitiva una valencia *escéptica* y la estética pragmática una valencia comunicativa. Por su parte, la estética del sentir se verá afectada por la revolución deconstructivista, en la que Perniola percibe, además, otra derivación secundaria que define con el adjetivo de fisiológica.

En diversas ocasiones, al plantearse el horizonte de las cuestiones vitales, ya sea considerando que la vida tenga un sentido, ya negándosele, la filosofía ha recurrido a la reflexión estética para plantearse el problema fundamental de la existencia. Kant reconduce tanto la estética como la teleología a una única facultad, la del juicio, que consiste en pensar lo particular como parte de lo universal. Dicha facultad se activa también ante la contemplación del objeto bello. En ambos supuestos, el sujeto accede a cierto grado de complacencia al considerar entidades empíricas bajo la perspectiva de una unidad y un fin. También Dilthey establece paralelismos entre el artista y el filósofo, pues ambos proceden del mismo modo: buscando el significado de la vida a través de la elaboración de conexiones dinámicas.

Una parte considerable de esta estética de la vida del siglo XX reconduce la experiencia estética al juego, vinculán-

dose de nuevo, más o menos directamente, a Kant, quien había recalcado la afinidad entre el juicio estético y el juego del pensamiento, y a Schiller, quien había subrayado su misión didáctica. Son muchos los pensadores del pasado siglo que ven en la dimensión lúdica la manifestación por excelencia de aquella finalidad sin fin que constituye la esencia de la experiencia estética kantiana.

Para Perniola, la dinámica hacia la trascendencia constituye el rasgo caracterizador de la estética de la forma, siempre animada por el intento de sobreponerse a lo efímero de la vida. Esta pulsión lleva implícita una contradicción, pues el *eídos*, la forma inteligible, era entendida en el pensamiento clásico como algo diverso de la *morphé*, la forma sensible. Es como si la forma no llegase a su plenitud sin llevar a cabo un movimiento de autotranscendencia. Este impulso conforma para Riegl el deseo humano de superar a la naturaleza. Focillon, por su parte, considera que la noción de forma remite al rito religioso y la acción jurídica de los antiguos romanos, de cuya corrección dependía la eficacia del rito o procedimiento.

Coomaraswamy señala importantes diferencias entre estas concepciones occidentales y la sensibilidad hindú, que considera la totalidad del mundo como forma de Dios. La experiencia estética en la tradición india se realiza salvando todas las dicotomías occidentales, en una identificación entre aparentes opuestos como artista y modelo, observador y observado, espectador y obra, etc. Así considerado, Occidente opera bajo una óptica tan idealista como perversa al relegar la forma sensible a un plano secundario, cuando no despreciable.

Entre las cuatro tendencias en las que Perniola divide la estética cognitiva –neohegelianismo, fenomenología, hermenéutica y teoría de las formas simbólicas– es la última la que más vigorosamente continúa asignando al arte un aspecto cognitivo. El arte y la ciencia, como el lenguaje, el mito y la religión, son reconducibles hasta una idea común, la de forma simbólica. El conocimiento no es jamás el reflejo perfecto de una realidad externa, sino una constante edificación de construcciones simbólicas. No obstante, la identificación más radical del arte con el conocimiento ha sido la llevada a cabo por el filósofo alemán Hans Georg Gadamer, cuya obra *Verdad y Método* circunscribe la experiencia artística a un caso particular de la hermenéutica, la actividad cognoscitiva por excelencia.

Los filósofos que vinculan estética y acción muestran, por un lado, una visión unitaria y global de la experiencia humana –normalmente derivada de Hegel–, pero, por otro, no pueden dejar de reconocer la especificidad del fenómeno estético. Una tendencia muy relevante en este apartado viene representada por los pensadores marxistas que, como Lukács, criticaron enérgicamente las teorías estéticas contemplativas, al considerar la acción artística inseparable de la lucha por la emancipación de la humanidad. También para Sartre el arte implica acción y responsabilidad: es una llamada a los demás y existe solo si se toma en consideración por el receptor.

La estética del sentimiento en el siglo XX se encuentra muy vinculada con el mundo del subconsciente freudiano desde que el vienés expusiera, al hilo de la noción de lo siniestro, que la diferencia ya no es un juego entre opuestos, sino una ambivalencia que aúna en sí, de modo inextricable, identidad y alteridad. Nos encontramos expuestos a un efecto perturbador cuando perdemos el límite entre fantasía y realidad, algo que supieron explotar magistralmente los surrealistas. La cuestión de la oposición, de la alteridad y la diferencia ha vuelto a ser examinada por autores como Jacques Derrida y Luce Irigaray, quienes ponen en el centro de gravedad de su reflexión lo empírico y fisiológico, relegando lo psíquico y fenoménico. Ambos hacen, por tanto, que en el sentimiento de la diferencia se realice cierta revolución fisiológica. También dentro del capítulo del sentimiento, ubica Perniola a pensadores como Heidegger, para quien la copresencia de riesgo y seguridad, de peligro y abandono, nos conduce a la experiencia del «habitar poéticamente», y a Benjamin, que trata el problema del sentir artificial que surge con la aplicación de las nuevas tecnologías al arte.

El capítulo dedicado a la estética y la cultura concede un importante espacio a los pensadores no euroamericanos que han procurado introducir, frecuentemente con una gran seriedad conceptual, formas de modernidad independientes de la occidental que responden a la realidad de sus patrias respectivas. Estos nuevos enfoques constituyen una alternativa esperanzadora que contrasta con el proceso de autodestrucción emprendido por la cultura estética occidental que, en opinión de Perniola, ha adquirido una aceleración inusitada a partir de los años sesenta. Esta crisis solo puede pasar inadvertida si nos centramos exclusivamente en con-

siderar los progresos tecnológicos y la mejora de las condiciones de vida de los euroamericanos.

La otra novedad de Perniola la constituye la primera edición de *El arte expandido*, publicada en España por Casimiro Libros y que casi puede entenderse como una continuación natural de la temática expuesta en la obra anterior, pues en esta ocasión el filósofo piemontés reflexiona acerca de los procesos de pérdida de límites acaecidos en el seno de la práctica artística en los últimos decenios, siguiendo aún, aunque de manera actualizada y personal, la estela abierta por Rosalind Krauss a finales de los años setenta.

En estos tiempos de crisis global, Perniola considera definitivamente estallada la burbuja especulativa del *mundo del arte* surgido a finales de los años cincuenta, cuyo dios tutelar ha venido siendo Marcel Duchamp. Es el fin de un entramado cultural que, a lo largo de más de cincuenta años y bajo el control último de una élite de galeristas, intermediarios y marchantes, con el apoyo de las instituciones, ha venido consagrando lo que, para Perniola, ha acabado por no ser más que producción de fetiches artísticos. El filósofo italiano muestra aquí la filiación antiacadémica que ha venido mostrando desde 1971 con la aparición de su obra *La alienación artística* y se muestra muy crítico con lo que describe como un microcosmos de operaciones mediáticas que crean divos del espectáculo cultural; una economía de notoriedad basada en la firma y en la transgresión promocional que conlleva una devaluación de la crítica de arte, reducida a su condición meramente publicitaria.

Este entramado se ha derrumbado debido a sus contradicciones internas, una de las cuales está estrechamente ligada a los devenires del concepto de artista. Se trata de una evolución iniciada en el romanticismo alemán con la defensa de la superioridad del creador sobre su obra. La idea de un arte identificado con la vida del artista y que, por tanto, puede potencialmente prescindir de las obras, retorna una y otra vez desde entonces hasta nuestros días. Así, para Apollinaire, los artistas preservan su pureza en oposición a lo natural: uno es artista fundamentalmente porque es consciente de serlo, porque así se autodenomina. Esta liberalidad en el acceso a la condición de artista suele conllevar incapacidad para formular una poética y argumentar un proyecto de arte. Para Perniola, esta situación constituye un indicio de que, por debajo del *mundo del arte* institucionalizado y canonizado por los críticos e historiadores, se oculta, al menos desde

los inicios del siglo XX, un filón *fringe* –excéntrico, marginal, periférico– implícito en la creación artística.

En su obra *Milagros y traumas de la comunicación*, Perniola considera la tragedia del 11 de septiembre de 2001 como un acontecimiento degenerativo para los medios de masas. También supone un punto de inflexión en las prácticas artísticas, pues evidencia que el arte ya no es capaz de competir con la realidad histórica, que lo supera con creces en horror e inhumanidad. Esta expulsión de lo real conduce a cierto redescubrimiento del surrealismo y de su visión entusiasta y efervescente. En ese sentido, la Bienal de Venecia de 2013 ha venido a consagrar el giro *fringe* del que hablamos, favoreciendo la entrada en las instituciones del *Outsider Art* y demostrando que las fronteras que lo separaban del *Insider Art* se han venido abajo. Con ello se ha devaluado el llamado *mundo del arte* en su conjunto, ya que no hay ninguna razón para que la obra de un artista de arte contemporáneo sea *en sí misma* distinta de la producción de un enfermo mental, de un aficionado sin formación o de un niño.

Este giro *fringe*, contribuiría a devolver al arte su función de suscitar maravilla y estupor, pero muestra al mismo tiempo que la obra de arte ya no se basta a sí misma. En el momento en el que todo lo que es *fringe* puede convertirse en institucional, se plantea el problema de su legitimación. Para que una modesta experiencia cotidiana pueda ser considerada como arte es necesario un proceso que Nathalie Heinich y Roberta Shapiro definen como *artificación*, que puede conllevar actividades organizativas, sociales, estéticas, institucionales, discursivas, etc. Perniola se muestra insatisfecho con este concepto, que considera aún prisionero de una visión euroamericana que implícitamente presupone que se sabe qué es arte.

Así, propone un término que considera más radical e inclusivo: el de *artistización*. El arte no es nada en sí mismo,

sino que llega a serlo gracias a un conjunto de factores exteriores, como el contexto, el trabajo de mediación al que se someta, su recepción por el público y la crítica, etc., pero también depende del modo en que el autor entienda su propia actividad. De esta forma, el arte abarca las tres formas de vida activa consideradas por Hannah Arendt: el trabajar –procurarse los medios de vida–, el obrar –el arte– y el actuar –la política–. En estos procesos de desplazamiento y transformación de lo establecido, Perniola reconoce rastros de los procedimientos propios de la poética barroca tal y como fuese teorizada por Baltasar Gracián, al que siempre ha considerado un pensador de referencia en su periplo intelectual, tal y como expone en el prólogo a la edición española de su obra *Del sentir*.

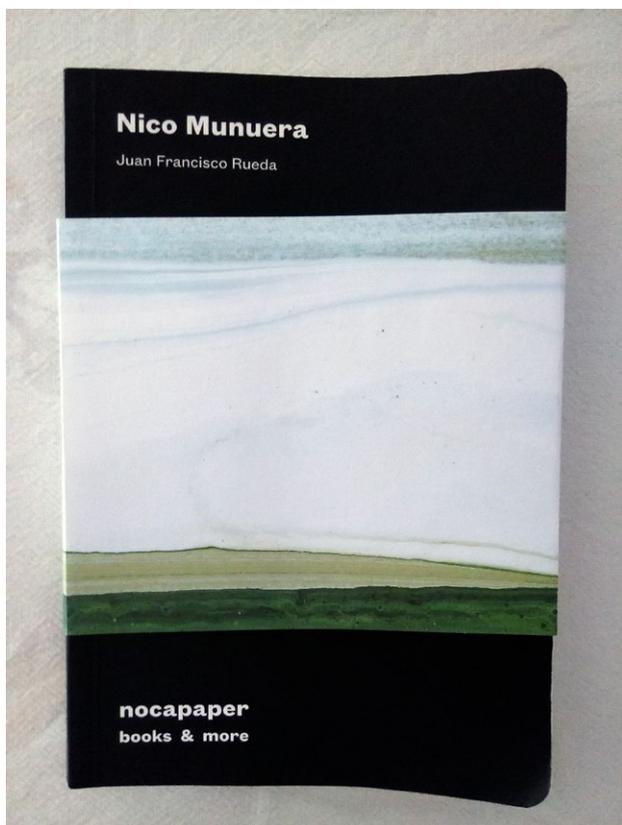
Durante la lectura de ambas obras, pero especialmente la segunda, se percibe un grado de implicación por parte del autor que supera los normales límites de asepsia en los que se suele mover este tipo de textos teóricos. Esto revela el alto grado de implicación personal de alguien que no puede dejar de sentir como propia la situación, en ciertos aspectos insatisfactoria, de una disciplina a la que ha dedicado la mayor parte de sus esfuerzos y cuyas posibilidades de futuro defiende con ilusión. Por otra parte, su combinación de accesibilidad y erudición hace de estos libros una opción muy recomendable tanto para el aficionado al arte contemporáneo como para el interesado en la cultura en general, pues ofrecen una visión de gran amplitud que permite vincular los acontecimientos trascendentes de la práctica artística con reflexiones filosóficas que le sirven de trasfondo y que son cada vez más necesarias para su comprensión en un contexto de creciente complejidad.

Óscar Ortega Ruiz
Universidad de Málaga

Nico Munuera

RUEDA GARROTE, Juan Francisco

Nocapaper (books & more), Santander, 2014



La labor que viene realizando *Nocapaper (books & more)* es encomiable. Esta joven editorial ha conseguido poner en marcha todo un proyecto cultural que va más allá de la mera edición de libros y cuyo principal objetivo es la promoción y difusión de artistas contemporáneos; tarea que sus integrantes abordan con personalidad y profesionalidad. El protagonista del ejemplar reseñado es el pintor murciano Nico Munuera, cuya obra ha sido analizada –aunque sería más correcto decir «disecionada»– y comentada por el crítico de arte y comisario Juan Francisco Rueda. La edición del libro responde al formato *Pocket Series*: monografías de artistas actuales redactadas a modo de ensayo por un experto en arte y expuestas con la máxima claridad. Acompañan al es-

tudio reproducciones de las obras, fotografías, ilustraciones y bocetos. Además, cada ejemplar presenta un fajín que viste al libro y que es diseñado en exclusiva para *Nocapaper*, lo cual infiere a la serie cierta distinción. El aspecto exterior del libro es similar al de un cuaderno de campo: dimensiones pequeñas, esquinas mochas y numerosas imágenes. Invita a ser acompañado por un pequeño lápiz con el que hacer algunas digresiones al margen. Pero no hallaremos en el mismo ideas desordenadas o tachones (lo que sí es habitual en un cuaderno de campo), pues sus características más destacables son el orden de contenidos y una cuidada edición.

Firma el prólogo Álvaro de los Ángeles, quien introduce adecuadamente las ideas que posteriormente Rueda desarrollará con generosidad. Álvaro describe ágilmente la obra de Munuera y sintetiza su evolución ofreciendo al lector una visión global de la carrera del artista. Al iniciar el prólogo ya nos percatamos de que las páginas impares están dedicadas a la versión bilingüe en inglés, lo que interrumpe levemente el fluir de la lectura. No obstante, cabría destacar el esfuerzo que supone para una editorial incipiente producir un texto en dos idiomas (en este caso una buena traducción) y evidentemente, la proyección internacional que adquieren todos los agentes que en ella participan.

Tras esta breve introducción comienza el primer capítulo del libro: el examen pormenorizado de Juan Francisco Rueda. Anteriormente afirmaba que el trabajo del crítico se asemeja al de una tarea de «diseción», lo que ha de justificarse debidamente. Rueda es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Málaga y ha desarrollado su labor como crítico de arte en cabeceras tan importantes como *Sur* (Grupo Vocento) o *Abc*. Sus amplios conocimientos y su mirada exhaustiva le permiten aproximarse a la obra de arte como si esta fuera un organismo vivo compuesto por múltiples ramificaciones nerviosas que han de ser identificadas y examinadas. Así lo hace en cada una de sus críticas, y en esta ocasión con Munuera. El estilo de Rueda es sencillo y directo, plantea sin recovecos las bases de la obra de Nico sin descartar, por supuesto, algunas referencias intelectua-

les que arman su discurso y avalan su excepcional trayectoria profesional.

La palabra *entropía* define a la perfección el proceso de trabajo del artista, quien invierte largo tiempo y esfuerzo produciendo y posteriormente seleccionando. En una labor de continua evaluación, Nico desecha aquello que considera inservible y busca la obra, o combinación de obras que mejor «hablen», las más bellas. Resulta fascinante descubrir el modo en que el artista construye sus pinturas, arrojando pigmento fluido sobre el lienzo en horizontal y eliminando la materia pictórica para encontrar, debajo de las capas de pintura, la obra definitiva. El crítico aproxima acertadamente la actividad pictórica de Nico a la de dos referentes de épocas distintas: el procedimiento escultórico del renacentista Miguel Ángel y la pintura *vertical* del contemporáneo Luis Gordillo, pues los tres artistas descubren la obra final tras haber retirado la materia que consideran superflua. Entendemos, por tanto, que sus pinturas lleven impreso el tiempo que el artista dedicó en su ejecución. Reseña aquí Juan Francisco, muy convenientemente, la percepción del teórico estadounidense Harold Rosenberg, quien en 1952 explicaba en relación a la *Action Painting* cómo la pintura había dejado de representar asuntos exteriores para reflejar el propio proceso pictórico. En relación al proceso temporal fijado al lienzo, el autor señala la similitud de esta obra con una película que puede ser rebobinada. En esa vuelta atrás, siguiendo el movimiento del artista a través de la materia aplicada y observando sus derroteros, descubrimos la historia de cada pintura. La vinculación con las fotografías del japonés Hiroshi Sugimoto o con los trabajos secuenciales del americano Roni Horn es evidente.

El tiempo fílmico también está presente en el tipo de montaje, siendo una de las series más representativas *Frame* (2012). Munuera trabaja con unidades pictóricas que componen polípticos, aunque dichas unidades no son dispuestas siguiendo el orden en el que fueron creadas. El artista trata cada unidad o lienzo como una escena concreta y al componer el conjunto ordena las unidades alterando el tiempo.

No es de extrañar que el tándem tiempo-pintura condujese al artista a experimentar con la vídeo creación. Así es como la obra pictórica conecta con la videográfica. No obstante, cabe destacar que aunque el medio representativo sea distinto, el artista persigue los mismos objetivos. Obras

como *Color fequency* o *Au bor de l'aire* (ambas de 2011) son otro modo de explicar lo que venía planteando en su pintura. En este caso, Nico trabaja con planos fijos que captan el movimiento de lo que está siendo filmado.

La presencia de Oriente y la Naturaleza en la obra del murciano nos conducen a cotas más espirituales. Las palabras del crítico en este ámbito son (y deben ser) muy gráficas, pues describen el gesto del artista. El lector puede imaginar a éste último moviéndose sobre el lienzo, imbuido en una especie de danza ritual que evoca algunas artes ancestrales del viejo Oriente como puedan ser el jardín zen o la caligrafía. Y en relación al gesto surge una cuestión que, imagen tras imagen, nos venía asaltando a lo largo del libro: ¿es la obra de Nico Munuera paisajística? La respuesta a esta pregunta se encuentra precisamente en Oriente, y más concretamente en el género de *ukiyo-e*, estilo pictórico que ha influenciado al artista. Rueda destacará en primer lugar, el carácter sublime de muchas estampas japonesas y la atención que estos artistas mostraban por los pormenores de la Naturaleza; y en segundo lugar, apunta que en este caso el artista replica a la Naturaleza metafóricamente para crear una imagen de ella. Sin embargo, no podemos afirmar que estos paisajes hayan sido construidos con la intención de ser paisajes, sino que nosotros, los espectadores, estamos predispuestos a ver en ellos una panorámica sin igual. Es una cuestión de educación visual o carga simbólica, y es que la obra de Nico Munuera interrumpe el discurso que elabora nuestra mirada condicionada. Su serie *No Flag* (2008) da buena cuenta de ello. Basta un simple «No» para eliminar el significado que pueda tener un lienzo horizontal pintado con tres franjas verticales: verde, blanco y rojo. Esta no es la bandera de México, es otra cosa. Su condición es irónica o burlona porque genera conflicto, despierta un sentimiento contradictorio en nuestro interior al descubrirnos esclavos del significado.

A partir de 2011 se produce un cambio importante en su pintura: Nico Munuera comienza a realizar conscientemente paisajes. Esta nueva circunstancia llega de la mano del color blanco como representación de la nieve. Surge la serie *In the mood for landscape* (2011) en la que el artista nos enfrenta a «unas vistas aéreas, algunas panorámicas y de gran formato, que nos sitúan inequívocamente ante un mar níveo del que asoman los riscos y cordilleras» (p. 94). Como podemos observar, nos encontramos ante un tipo de

Naturaleza anteriormente desconocida. Una Naturaleza envolvente, inmensa (mucho mayor que nosotros), tremendamente atractiva y a la par destructiva. El crítico señalará al concepto de lo sublime descrito por Kant. Pero el Sublime, en la obra de Nico no se ciñe estrictamente a la idea del paisaje romántico, sino que, tanto por sus cualidades físicas como por el método de aplicación del color, trasciende a un nivel casi religioso o espiritual, lo cual nos devuelve a Oriente. Así lo mostró el artista en la exposición *To paint or not to paint* celebrada en 2009 en el Museo de Bellas Artes de Murcia, donde dos grandes lienzos titulados *Deep blue in red (I y II)* tuvieron la oportunidad de dialogar con un excelente crucificado barroco. De igual manera, esa intención trascendental se encuentra en la serie *Gold* (2007-2009). Por todo ello, el Sublime en la obra de Munuera es doble: en la evocación del paisaje romántico inconmensurable, y en su carácter místico.

Juan Francisco Rueda cierra su profundo análisis con un breve colofón en el que confluyen todos los elementos anteriormente descritos. Ha de ser breve pues ya se ha dicho todo y muy bien.

Comienza el segundo capítulo del libro: «El cuaderno». Al principio de la reseña apuntaba que este libro tiene aspecto de cuaderno de campo, y es precisamente ésta la parte que confirma mi tesis. Las páginas que lo componen son deliciosas: detalles de algunas pinturas, bocetos a color o a lápiz... Después de habernos empapado de un corpus teórico potente, las reproducciones de las obras ilustran muy convenientemente nuestro recién adquirido conocimiento. Estas imágenes son diferentes a las que salpicaban el texto: ocupan la página entera y son de gran calidad, permitiéndonos

percibir algunas particularidades del gesto del artista. Ciertamente, estas reproducciones presentan una fuerza y magnitud que se escapa del formato *pocket*. Hay que ver la obra de Munuera en directo.

En el tercer capítulo del libro encontramos una entrevista que el crítico realiza al artista. Juan Francisco hila un diálogo ameno y distendido que invita a Nico a pronunciarse sobre sus teorías y a aclarar algunos puntos. Resulta interesante observar la vulnerabilidad del artista frente a la «intromisión» del crítico, quien tras meses de reflexión y estudio acaba conociendo la intimidad del artista a través de los entresijos de su obra.

Finalmente, en el cuarto capítulo aparecen dos pequeñas biografías que ofrecen al lector datos y fechas sobre las trayectorias profesionales de Nico Munuera y Juan Francisco Rueda.

Tras concluir esta magnífica monografía vienen a mi mente las apreciaciones que Jean-Marie Schaeffer hace sobre el comportamiento estético. Schaeffer afirma que la actividad cognitiva, esto es, aprender y conocer, concretamente sobre arte, genera vínculos afectivos y define el comportamiento estético por una imbricación de discernimiento, satisfacción y gozo. Pues bien, Juan Francisco Rueda nos descubre una pintura cautivadora y atrayente ofreciéndonos sus claves (el conocimiento), e influyendo de este modo, en nuestra experiencia estética. Lo que anteriormente disfrutábamos con la vista, ahora también lo disfrutamos con el corazón.

María Regina Pérez Castillo
Universidad de Sevilla

Zapato de niebla para la poesía

NORIEGA, José

Revista de Poesía, Editorial El Gato Gris, Valladolid, 2015

Si no conociera al editor me atrevería a decir que es un creador; pero sé que sonreiría añadiendo a continuación que esa palabra, de la que tanto se abusa, es para los dioses, que echan rayos o alzan paraísos con solo apuntar sobre la nada con su dedo índice. Así que tendré que sustituir mi primera intención por la de trabajador en el mundo del arte tan curioso como incansable. Muchas son las disciplinas en que ha destacado, y una de ellas es la de editor de libros *ad libitum* (tampoco le emociona la etiqueta de libros de artista que considera pretenciosa y un saco con más teatro que espectadores).

En 1992, su penúltima guerra, fundó la editorial de poesía El Gato Gris Ediciones, y en ella están esos magníficos libros seleccionados para importantes exposiciones dentro y fuera de España.

La más reciente de sus ensoñaciones es esta revista que ahora reseñamos, y que se presentó en la BNE, con el precioso título de *Zapato de niebla para la poesía*; un guiño-homenaje, como él mismo indicó en la presentación, a la fugaz e importante revista dirigida por Neruda y editada por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, *Caballo verde para la Poesía*. Hay en ella poemas de José Luis Castillejo, Ana Hatherly, José Jiménez Lozano, Antonio Colinas, Juan Carlos Mestre, Francisco Pino y Manuel Rico, con ilustraciones del propio José Noriega realizadas en xilografía, serigrafía e impresión digital (a cada asunto lo suyo).

En un formato más cercano a un LP que a una revista convencional, 30x30 cm, se edita poesía e imagen (el concepto de ilustración desaparece cuando los trabajos son paralelos, no coincidentes para informar sino independientes para abarcar, señaló el editor en el bautizo de la criatura de papel). El lector puede colocar los trabajos en el orden que estime conveniente. El editor presentó el primer número de la revista asomando por el hueco de un zapato troquelado el poema *Silencio* de José Jiménez Lozano, iluminado con un azul al agua de cola editado en xilografía, impreso sobre una serigrafía también pigmentada a la cola.

Hay dos trabajos, los de Ana Hatherly y Castillejo que bien parecen «pinturas», pero la poesía hace tiempo que anda



buscando lo suyo en otros sitios que no se alimentan de palabras. El editor se dolió de que estos dos autores no pudieran estar ya entre nosotros, los dos fallecieron recientemente. La obra de Castillejo que se publica es parte de su último trabajo.

Importante me parece apuntar que con estos cien ejemplares editados se pretende traer la xilografía a convivir con la imagen digitalizada. Contó el editor en la Biblioteca Nacional que uno de sus afanes era el de incorporar a la edición la máquina de fresado por control numérico computarizado. A su entender, nunca la imprenta ha contado con una herramienta tan dócil y precisa para tallar las matrices que pasan la tinta de la madera al papel. Reconoció José Noriega las dificultades que había tenido para hacerse con el «artefacto» y afirmó que todas ellas habían devenido, una vez superadas, en una historia de amor con la máquina, de cuyo matrimonio han surgido los tacos con los que se ha editado una parte de esta singular revista.

Rosa María Valladares González

