





COORDINACIÓN DE PROYECTO

Equipo de la Dirección General de Planificación y Ordenación Educativa

**ARTE CONTEMPORÁNEO CASTILLA Y LEÓN.
II PROPUESTAS PEDAGÓGICAS**

Arturo Caballero Bastardo

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

xy

IMPRESIÓN

Gráficas Eujoa

Depósito Legal: As-1802/07

INTRODUCCIÓN / 05

DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS / 09

COMENTARIOS DE OBRAS / 41

ESQUEMAS VISUALES / 55

DIRECCIONES DE MUSEOS / 69

EL TRABAJO DEL ARTISTA

CARTEL CON IMÁGENES

continúa la exposición→

C.D.

PDF PUBLICACIONES

PRESENTACIONES

AUTOEVALUACIÓN

This image contains a dense grid of the Chinese character '的' (de), which is a possessive particle. The characters are arranged in a regular, repeating pattern across the entire page, forming a textured background. The characters are black on a white background.

INTRODUCCIÓN

El presente material didáctico no pretende nada más que ejemplificar algunas de las múltiples formas desde las que puede afrontarse el reto de trabajar en el aula el arte contemporáneo. No es necesario insistir en el hecho de que dentro de unos cursos, si volviésemos a plantearnos la tarea, el resultado podría ser perfectamente diferente y perfectamente válido.

No vamos a caer en el extremo que está en la base de la obra de Tom Wolfe *La palabra pintada* en la que desarrolla una tesis sugerente: a falta de un sistema objetivo para valorar la obra de arte contemporáneo, hemos de fiarnos de los grandes críticos, auténticos gurús de la modernidad, quienes indican lo apreciable en la obra de los artistas. La ironía de Wolfe le lleva a determinar que, a su entender, los museos del futuro colgarán de sus paredes los textos de los que las propias pinturas serán mera ilustración. El relativismo que ha tomado carta de naturaleza en nuestro sistema cultural hace muy difícil establecer un sistema de valores en el mundo del arte; por ello se ha hecho necesario explicar una actividad que tiene su fundamento en la contemplación. Los cambios a nivel artístico que se han experimentado en los últimos ciento cuarenta años obligan a que los artistas hayan tenido que teorizar, por sí mismos o por medio de críticos, para explicar y justificar su actividad. Se ha convertido en práctica común incluir, en las distintas publicaciones sobre arte y artistas, críticas a las obras o a la actividad de éstos. Hemos optado por recoger testimonios de artistas y, casi como mero acompañamiento, otros textos de gente del mundo artístico (conservadores de museos) porque creemos que pueden ser de utilidad como elemento clarificador de las obras reproducidas o como punto de partida para establecer debates entre los alumnos. Este último aspecto es al que debe darse una mayor importancia. A mediados del siglo XX ya se había consolidado en el mundo del arte la idea de que una de las funciones de la actividad artística contemporánea era el ser generadora de más arte o, lo que es lo mismo, convertir al público en artista.

En consecuencia, la segunda sección, los comentarios de obras de arte y de películas, no dejan de ser contradictorios con la idea expuesta con anterioridad dado que se trata de una visión personal (por mucho que se hayan consultado diversas fuentes al respecto) sobre una serie de arquitecturas, esculturas, pinturas, películas que podrían haber sido otras muy diversas. Hemos considerado el comentario no como un fin sino como un punto de partida y bajo ningún concepto se debe pensar que tratamos de establecer una formulación canónica sino que es, simplemente, el resultado de enfrentarse a una obra

de arte concreta con un lenguaje accesible para el alumno. También intentamos establecer un equilibrio entre las diferentes manifestaciones artísticas y metodologías que suelen aplicarse al estudio de la obra de arte (formalismo, sociología, iconología). En alguna ocasión se abre la puerta a reflexiones de recorrido más largo como el papel de la mujer en el arte o el propio proceso artístico.

El comentario puede terminar siendo excesivamente mecánico y estereotipado. Tiene la ventaja de que facilita el trabajo y que termina por formar un método pero existen otras formulaciones visuales para profundizar en el contenido de las obras de arte; hemos propuesto, bajo el epígrafe esquemas visuales, algunas de ellas que puedan servir como base a otras realizables por los alumnos a indicación del profesor y con obras designadas por éste. Debemos huir de la comodidad que plantea una distribución aleatoria y buscar en cada ejemplo aquello que pueda aportar un verdadero conocimiento asimilable por parte del alumno.

Aunque resulta hoy muy sencillo encontrar las direcciones de los principales museos de arte contemporáneo de nuestra Comunidad, nos ha parecido interesante incluirlas; por desgracia, alguno de ellos resultan verdaderos desconocidos. La reproducción de la obra de arte nunca puede sustituir la experiencia que proporciona el original. La inmersión en un determinado contexto artístico puede resultar estimulante; no obstante, lo preferible es una preparación exhaustiva de la visita, tanto en lo que respecta a los contenidos que se van a desarrollar con los alumnos como en la concertación de los horarios y las posibilidades didácticas, en esto último los responsables de los museos –muchos de ellos de titularidad municipal– pueden resultarnos de gran utilidad. Existe gran diferencia entre unos y otros. Los monográficos pueden llegar a cansar si no se combina la actividad con otra que proporcione una variedad a la visita. De esto saben bastante los profesores que son, en última instancia, quienes deben organizarla y darle sentido.

Hemos introducido una entrevista con uno de los más señeros artistas de la Comunidad que nos ha cedido, también, reproducciones de los bocetos que realiza para sus instalaciones y algunas obras ya concluidas. Creemos que es una buena forma de acercarse a las inquietudes y a la práctica artística de nuestros jóvenes creadores. Como se indica en el texto, su presencia en el aula abre insospechados caminos que no debieran desaprovecharse.

Especial importancia hemos dado al C.D. Hemos incluido todos los textos para que puedan estar a disposición del profesor y que éste los use como considere más conveniente; lo mismo hemos hecho con las imágenes utilizadas en la edición. El texto en PDF permite su impresión y así poder realizar las copias que se deseen. Este material también se colgará de la página web de la Consejería de Educación (www.educa.jcyl.es).

La presentación con diapositivas recoge las obras fundamentales que aparecen en el texto. Cuando diseñamos el proyecto nos marcamos como objetivo que las obras reproducidas fuesen alrededor del centenar. Con ese número necesariamente habían de quedar fuera muchas obras y muchos artistas, en especial cuando algunos de ellos figuran con más de una. No se trataba de que todos estuviesen representados; la diferencia de calidad entre ellos, unánimemente reconocida por la historiografía, la crítica, las exposiciones, la trascendencia en otros artistas, ha sido el elemento determinante para que algunos artistas, quienes son considerados los grandes creadores castellanos y leoneses de la época contemporánea, tengan obras representativas de algunas de sus diferentes etapas. También se recogen otras de las que se puede discutir su pertinencia o no. Respecto a ellas podría decirse lo mismo que de los artistas: podemos dar razones para explicar su inclusión pero quizá no podamos explicar por qué no están incluidos los ausentes. La idea base es que el profesor pueda descargarse en su ordenador la presentación y que, según su criterio, pueda sustituir unas imágenes por otras, especialmente por aquellas que en su ámbito geográfico sean representativas de los diferentes momentos artísticos.

Se incluye otra presentación para los alumnos de los últimos cursos de Educación Primaria. Es una Historia del Arte sin nombres que debe ser usada por los profesores como estimulante para el diálogo y la creación plástica.

Un test de autoevaluación permite, tanto a los alumnos como al profesor, tener un instrumento más para comprobar el proceso de aprendizaje.

Esa misma idea nos ha guiado a la hora de plantear un cartel que sólo se completará cuando, en los respectivos centros, se unan a las imágenes impresas las propias de la localidad o de la provincia o las grandes obras de los diversos movimientos modernos. Queda al arbitrio de los profesores si este proceso se convierte en definitivo a partir de la primera vez que se haga o puede ser usado como otro recurso didáctico más, renovable curso a curso.

Con el texto y este material didáctico complementario esperamos conseguir, al menos en parte, lo que era la primera intención a la hora de emprender el trabajo: proporcionar a los centros educativos de nuestra Comunidad un recurso manejable de forma directa e inmediata pero abierto a nuevas posibilidades a partir de la experiencia del profesor en el aula y de los alumnos en el entorno geográfico en el que se muevan.

Placeholder text consisting of a grid of repeated characters.



PINGUINO.
Mateo Hernández

Placeholder text consisting of a grid of repeated characters.

DOCUMENTOS Y TESTIMONIOS



Pza. Mayor 3, c/v, Corriño y Alarcón, Valladolid.
1926

JACOBO ROMERO: CONTRA EL PESO DEL PASADO

No era posible que la cultura de una ciudad como Valladolid capital y centro de la región castellana, mantuviese una composición general para los edificios de su plaza Mayor fundada en uno cualquiera de los que en ella existen porque, sin menospreciar el mérito que cada uno de por sí puede tener, ninguno podía constituir un modelo que sirviese de base para las nuevas construcciones, que por efecto de la desaparición de lo viejo y ruinoso tengan que alzarse en la importante plaza de nuestra ciudad.

Fuente: ARRECHEA MIGUEL, Julio: "Arquitectura". En AA.VV.: *Arte Contemporáneo*. Tom. VI de la Historia del arte en Castilla y León. Ámbito. Valladolid, 2000.

VILLA LUZ, 1904.
Palencia



JERÓNIMO ARROYO. ARTE Y DECORACIÓN.

Después del panteísmo de Oriente, del politeísmo de Grecia y el cristianismo, llega un momento en que la escultura y la pintura se separan de la Arquitectura y nacen las artes decorativas, que sirven para adornar nuestros hogares y para dotarlos de comodidad y espiritualidad que conduzcan a retener a los hombres en ellos. ¿Cómo no llevar a la casa querida, al hogar fraterno el gusto de ese arte que supone aristocracia del sentimiento y detalle de la inteligencia?; se adornan los interiores y en ellos se retiene al hombre por la mujer, por el gusto femenino, por el arte doméstico, arte cuyas derivaciones ya no tienen límites.

Fuente: CABALLERO BASTARDO, Arturo: "Ideas e ideales artísticos en Palencia". *P.I.T.T.M.* nº 60. Palencia,



Anselmo Miguel Nieto · ROJO Y PLATA, 1913.
Diputación Provincial de Valladolid

ANSELMO MIGUEL NIETO. SÓLO ES ORIGINAL AQUEL QUE PUEDE. CRÓNICA, MADRID, 1919.

Ignoro si mis cuadros interesan pero no me preocupa esa cuestión. Creo que el artista debe trabajar con arreglo a su criterio y a su conciencia: lo demás viene solo, admitiendo que haya de venir alguna vez. Me he formado en la veneración a genios predilectos, procurando, no obstante, encontrarme a mí mismo. ¿Lo he conseguido? También lo ignoro. Cada uno lleva el germen de sus afirmaciones y las exterioriza como se le ocurre. Peor para quien descubra lo que estaba descubierto, sin perfeccionarlo, ni rectificarlo siquiera. Todos queremos resultar originales, y lo resulta aquel que puede... Me parece muy bien que se busquen fórmulas y emociones nuevas, a condición de no mentir. Sin embargo, entiendo que poco o nada quedará de las rebuscas emprendidas hasta hoy por determinados elementos, cuyos presuntos hallazgos no comprende nadie al pronto o comprende enseguida cualquiera. Ello no quita que se denote siempre lícito el anhelo de novedad, diferente del prurito de atraer la atención.

Fuente: BRASAS EGIDO, José Carlos: *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1980.

JERÓNIMO ARROYO. ANTES DEL DESASTRE.

Vi en París, en la última exposición de otoño, la exhibición de artistas nuevos, de este tiempo del auto, de la aviación y de la radio, que encierran las escuelas modernas de pintura, y a esos artistas nuevos, como a estos jóvenes artistas palentinos que me escuchan, me atrevo a decirles que siguiendo su camino creen verdaderamente y ganen en dignidad lo que pierden en personalidad, que sean optimistas. Yo también lo he sido pero ahora me aterra pensar que estoy en los umbrales de la vejez. Luché, trabajé, vencí. Fui también romántico. Luchad, pero no os apartéis de la Naturaleza y tened en cuenta que las obras vuestras servirán para calibrar esta generación del arte castellano que ha de ser, seguramente, no menos glorioso y espléndido.

Fuente: *El Diario Palentino*. 23 de abril de 1928.



CASA LAZA, 1906.
Valladolid



MONUMENTO A DIEGO ÁRIAS DE MIRANDA. (Det.)
Aranda de Duero (Burgos)

MANIFIESTO DIRIGIDO A LA OPINIÓN PÚBLICA Y PODERES OFICIALES (1931)

12

"Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo, como consecuencia, renovación de todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio de las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales del régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco y representativo de la España muerta. Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celosamente contra todo lo que significase renovación.

Para que gran número de artistas españoles de fama mundial, sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella y de toda manifestación de arte dentro de su país.

La organización absurda de los certámenes oficiales, unida a la notoria incapacidad y arbitrariedad de sus dirigentes, ha desprestigiado nuestra actividad social en la conciencia de la opinión española y aun de la europea. Queremos y nos organizamos en Agrupación Gremial de Artistas Plásticos y hacemos un llamamiento a la opinión y a los artistas con la seguridad de ser secundados en nuestros propósitos.

Lucharemos contra todo lo que signifique arbitrariedad y daremos, en la medida que nos permitan nuestras fuerzas, un sentido amplio y renovador a la vida artística nacional, recabando los derechos que como clase nos corresponden, para garantizar el libre ejercicio de nuestra actividad."

Firmado, entre otros, por Emiliano Barral.

Fuente: BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Istmo. Madrid, 1981.

PERRO LOBO, 1923.
Museo Mateo Hernández



VICTORIO MACHO: ARTE Y ESPIRITUALIDAD

Bien sé que ambiciono demasiado, pero creo que el Arte tiene una alta misión que cumplir.

El Arte es más que halago de la vista y del oído, distracción del hastío, lujo y ostentación de mecenas; cabriola de falsa genialidad.

El verdadero Arte es la humilde y ardiente plegaria que nos eleva hacia Dios. Él nos la inspira y por eso le presentimos y amamos.

El Arte no es -como algunos creen- habilidad técnica; tráfico de mercaderes; capricho que se compra o vende, sino purísima exaltación de la sensibilidad del ser humano, porque el hombre es instrumento tan prodigioso como maleable, capaz de vibrar ante la sublime belleza y fundirse en ella, o de encenagarse en las pasiones de la carne fenecedera.

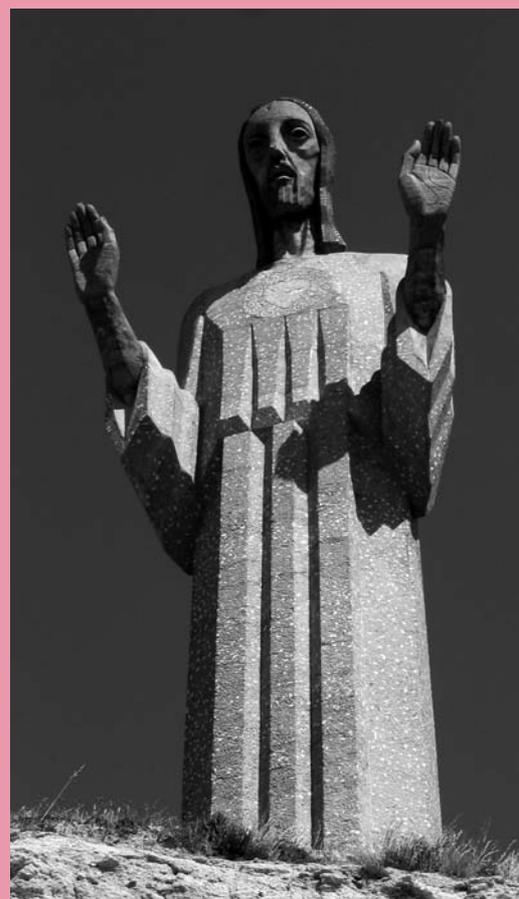
Por el Arte se alcanza la inmortalidad.

Por el Arte se siente a Dios y a Él se llega.

Dios es el Máximo Artista y Supremo Creador.

Bienaventurado aquel que sea digno de llamarse su discípulo porque no morirá.

Fuente: MACHO, Victorio: *Memorias*. G. del Toro. Madrid, 1972.



CRISTO DEL OTERO, 1927-30.
Palencia

MATEO HERNÁNDEZ: SOY UN PICADRERO. CONFERENCIA EN LA SORBONA (1935)

Antes de nada debo decir que no soy arqueólogo ni historiador. En mi infancia no fui otra cosa que un picapedrero. (...)

Más aún, si en vez de haber nacido en un rincón montañoso de la vieja Castilla, lejos de los centros culturales, yo hubiera nacido en una gran ciudad como Madrid, París, Roma o Londres, no se me hubiera ocurrido nunca la idea de emplear, al esculpir mis estatuas, un procedimiento tan bárbaro como es la talla directa.

Quizá el primer ruido que oí al nacer fue el que producen la maceta y el cincel al chocar violentamente contra los bloques de granito en las montañas de mi pueblo, Béjar, provincia de Salamanca...

Fuente: ALIX, Josefina: "Escultura Española 1900/1936". en *Catálogo de la exposición Escultura Española 1900/1936*. Palacio de Velázquez. Palacio de Cristal. Palacio del Retiro. Madrid, 23 de mayo – 22 de julio de 1985.

EDUARDO GARCÍA BENITO: RESUMEN DE SU VIDA

Vivimos actualmente un período muy confuso en arte. En todas las artes, pero principalmente en la pintura. No habiendo ya regla ni norma por la que poder juzgar una obra, el artista inquieto se encuentra ante un complicado desequilibrio de teorías contradictorias que paralizan su expresión. Desde algún tiempo cierta crítica exige como principal cualidad del artista la originalidad, confundiendo algunas veces ésta con la incapacidad. Esta búsqueda de la originalidad a toda costa, nos ha llevado a muchas extravagancias. No se puede inventar el arte todas las mañanas. El arte es una larga cadena. Desde Giotto a Goya y Manet, los artistas han continuado esta cadena a través de los siglos, añadiendo su eslabón hasta formar un lenguaje inteligible. Desde hace algún tiempo estamos destruyendo este lenguaje. Con frecuencia la gente dice, viendo ciertas obras actuales, «no entiendo», y el caso es que la mayoría de las veces no hay nada que entender.

14

Ya sabemos que el mundo cambia y que ya en los años 1910 ó 12, época en que yo llegué a París, Marinetti, en su manifiesto futurista, aconsejaba quemar los museos. El mensaje llega ahora a España, -con un poco de retraso, como siempre-. Y después de quemar los museos ¿qué? ¿Habrá que quemar todo lo anterior? ¿Las catedrales, las bibliotecas, las partituras de Mozart, de Bach, de Beethoven, etc..., todo lo que constituye nuestra civilización? El arte para seguir siendo arte, tiene que respetar las reglas indispensables a la comunicación.

En mi ya larga carrera, he cumplido ya ochenta años, mi vida no ha sido otra cosa que una dedicación total al arte. Empecé muy joven, como dibujante litógrafo en la imprenta vallisoletana de Pedro Miñón. A los veinte años me fui a Madrid, ingresé en San Fernando y me gané la vida dibujando en los periódicos y copiando cuadros del Prado. Poco después marché a París.

Hice allí mi primera exposición particular en 1917, en una Galería del Faubourg Saint Honoré. Desde entonces he expuesto con regularidad durante veinticinco años en los Salones oficiales franceses, «Société Nationale des Beaux Arts» y el «Salon d' Automme» de París, en los que fui nombrado Societario. He hecho exposiciones particulares en la Galería Charpentier de París y en la de Wildenstein de Nueva York, y durante treinta años, he dibujado las portadas de las revistas internacionales «VOGUE», «VANITY FAIR» y en otras he hecho miles de dibujos y muchos retratos, entre otros el del Mariscal Petain, Jefe del Estado francés, los de la familia imperial de Indochina, etc. He vivido pues, cuarenta años fuera de España entre París y Nueva York, donde se han elaborado todos los «ismos» actuales -impresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo, surrealismo. El arte evoluciona y quizá lo que empezó como revolucionario a principios de siglo, acabará como clásico a finales del mismo.

Personalmente me niego a encerrarme en una fórmula única y sacrificar así mi libertad de expresión. Es posible que mi inquietud me lleve de nuevo a mis tentativas anteriores, aunque ya no sé si tendré tiempo de hacerlo...

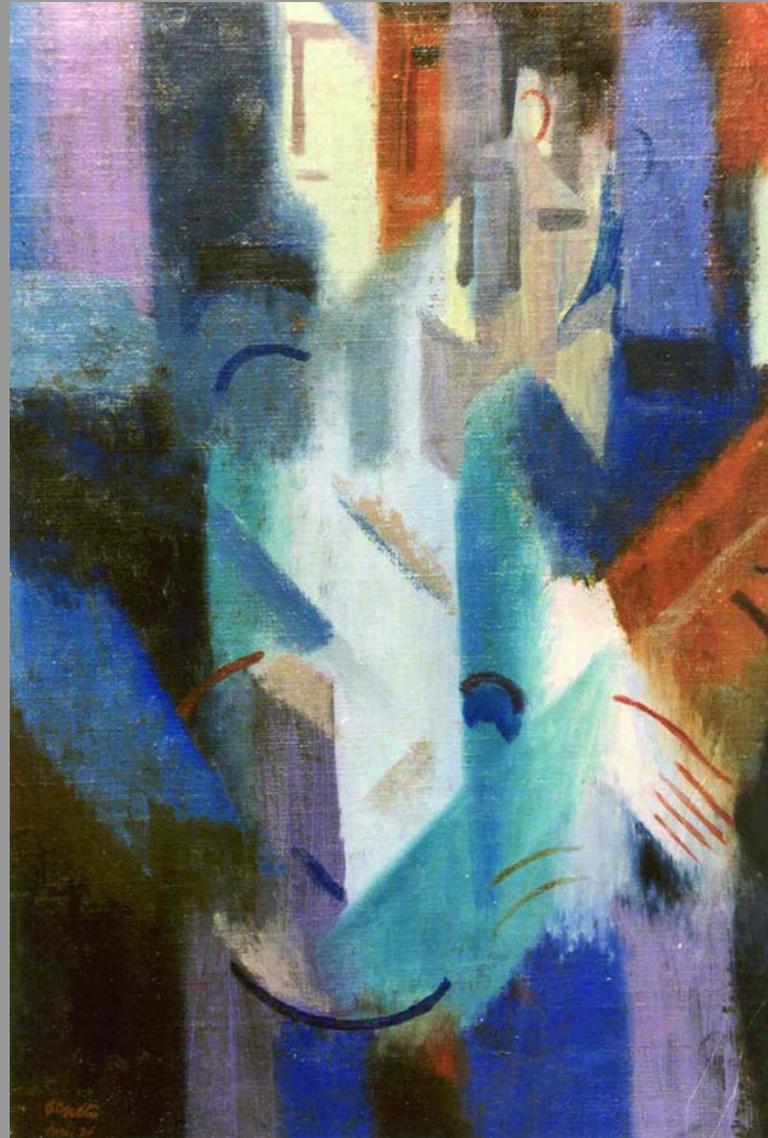
Por ahora, he aprovechado mi última estancia en París para pintar estos cuadros que aquí expongo. Uno no puede liberarse fácilmente del embrujo del Sena. En cuanto a mis temas taurinos no puedo más que repetir lo que ya dije otra vez. Me place prolongar un momento más este sueño interior que he llevado tantos años dentro. La España de esos hombres que se juegan la vida al sol a las cinco de la tarde; vestidos de seda y oro con una espada en la mano. El pintor, si es sincero, pinta lo que le emociona. La mujer, un paisaje, un espectáculo. A mí me han emocionado siempre los toros, por atavismo sin duda, como a todos los españoles. Si no hubiera sido pintor, me hubiera gustado ser un buen banderillero. Como a Machado. Yo también, a pesar de mi exilio, soy español.

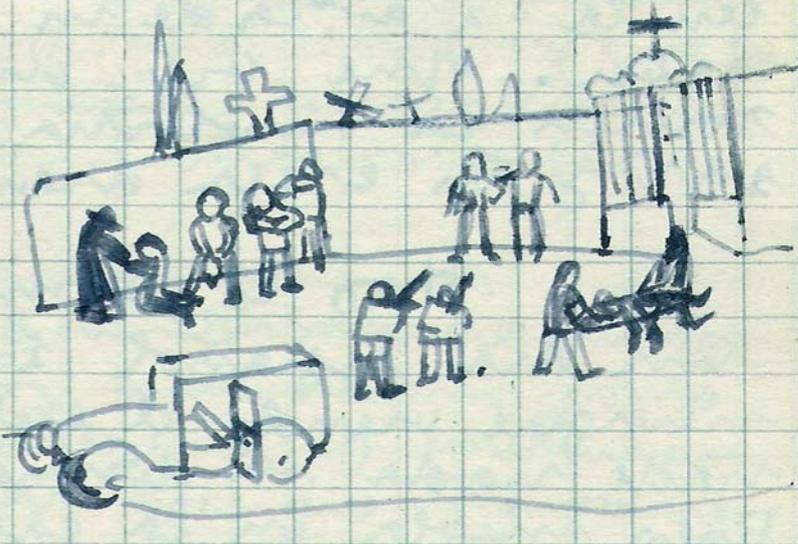
Fuente: ORTEGA COCA, María Teresa: *Eduardo García Benito*.
Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1979.

COMPOSICIÓN CUBISTA.
Col. Diputación de Valladolid



Vogue, 15 DE JUNIO DE 1927.





CUADERNINES 71.

16

EL DESGARRO DE LA GUERRA CIVIL.

DELHY TEJERO, 19 DE SEPTIEMBRE DE 1937

Las maletas no se enfrían nunca para mí. (...) Maletas, maletas, maletas... Ahora estoy en este hotel de San Sebastián y no puedo conciliar el sueño. No me deja la pena de abandonar España con todo lo que hay en ella que yo tanto quiero: mi padre, mis hermanas, los geranios de las macetas, el olor de la arena mojada en el atardecer. (...) No soporto la guerra, no resisto el ruido de la muerte que traen cada mañana los aviones. Y ahora España huele a sangre, a sangre y a mortaja. Ya no huele a naranjas y a leche recién hervida. Así que me voy, me voy con este salvoconducto que tengo apretado en mi mano bajo la almohada de esta habitación, como si fuera la razón de mi vida. Mañana en la frontera de Irún lo enseñaré y pasaré las barreras con los ojos bajos, como si fuese yo la que he de esconderme de la luz del sol, yo, que lo amo tanto que no querría nunca morirme bajo su ojo caliente. (...) Una muchacha y una maleta como dos peregrinas tirando una de otra, aunque no sé quién empuja a quién. Pero me queda el consuelo de la pintura. Y para mí la pintura es la vida. Florencia, Pompeya, Capri... trabajaré hasta que me extenúe, hasta que se me adelgacen las fuerzas tanto que ya no pueda ni sostener el pincel pero entonces sería capaz de pintar mentalmente... eso es, pintar mentalmente para que los dibujos sean ideales, para que nunca se puedan transportar hasta la miseria material de la tela o el muro. Que nunca tengan carne, como tienen los animales y los humanos. Que no puedan sufrir ni hacer daño ni morir jamás por no tener con qué. Aunque entonces tampoco puedan amar; pero qué más dará... El amor, el amor... sólo he visto una vela que ardía contra sí misma cuando lo he conocido. Una vela y un colmillo amarillo de animal hambriento. Parecido al amarillo inyectado en los ojos de estos hombres que se matan. España, España... mis pastores, mis madres silenciosas, mis novias de toreros, mis niños de miradas redondas como contemplando siempre pelotas perdidas que cayeran por las escaleras de una calle y jamás pudieran volver a remontarlas. (...)

No sé qué me pondré para dejar España. Debería cruzar la frontera con un traje de luto y de espaldas, sin dejar de mirar hacia atrás, hacia Toro, hasta que se perdiera la última gota de luz de mi tierra allá a lo lejos, en el entresueño del abandono. No, ya no quiero dormir.

Sería como la última traición a todo lo que es mío y aquí queda, cayendo en la vejez hasta que un día, vieja también, yo vuelva si esta atrocidad de la guerra terminase alguna vez.



GRAN HOTEL, 1928.
Salamanca

LÓPEZ OTERO, MODESTO: CREDO ESTÉTICO

¿Cuáles han sido los principios de orden pedagógico por mí establecidos ante las preferencias de mis alumnos por la nueva arquitectura?

Como tratamiento general, los siguientes:

1. Sinceridad; 2. Constructivismo; 3. Espiritualidad; 4. Valores eternos; 5. Raíz permanente; 6. Originalidad;
7. Recto planteamiento del problema; 8. Posesión de la técnica; 9. La pintura y la escultura.

Fuente: "La última lección del profesor Modesto López Otero", en *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid, 6 mayo 1955.

LUIS MOYA: CONTRA EL FUNCIONALISMO

La arquitectura funcional parte del supuesto de un concepto mecanicista del hombre, incompleto por tanto, pero que se presta a una formulación matemática. Como la libertad humana no puede ser sometida a esta mutilación mecanicista, resulta imposible una previsión absoluta de los actos humanos que se han de ejercer en el futuro edificio, y para que éste no sea una camisa de fuerza, no queda otro método que la observación de la arquitectura antigua, en la cual la experiencia acumulada de muchas generaciones ha logrado formas que permiten el desarrollo de la vida humana en toda su riqueza de aspectos materiales y espirituales.



ANTIGUA UNIVERSIDAD LABORAL, 1947-54.
Zamora

Fuente: MOYA, Luis: "Fundación de San José en Zamora", en *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid, mayo 1955.

M. FISAC. NUEVAS FORMAS PARA UNA NUEVA RELIGIOSIDAD

Estas directrices han sido las que han presidido mi intención al proyectar la iglesia para el Colegio del Santísimo Rosario de los PP Dominicos, en Valladolid. El altar, el sagrario, es el punto culminante a donde ha de converger todo el interés del conjunto. Han de utilizarse para ello todos los métodos plásticos de que dispone el arquitecto, principalmente forma y luz. La convergencia de los muros laterales ciegos, el suelo ligeramente inclinado hacia arriba y el techo más fuertemente inclinado, fuerzan ya a dirigirse hacia el altar. Una iluminación fría y progresiva de la iluminación cenital de la iglesia, prepara, también, hacia una eclosión lumínica del ábside, con una cierta entonación dorada que va aclarándose en la parte superior, para conseguir un cierto movimiento, no ya ascendente, sino dinámico ascendente de los fieles hacia el altar, y del altar hacia arriba.

18

Se ha procurado, en este caso, seguir con la mayor honradez una idea directriz fundamentalmente religiosa, recurriendo y aprovechando todas las nuevas técnicas que en el lugar, y dados los medios económicos de que se disponía, eran aptas, sin preocupaciones de romper ni de continuar antiguos moldes; tan funesto como un mal entendido tradicionalismo puede ser un cierto complejo de modernidad falseando la realidad objetiva de cada caso, en aras de un modernismo snob. Los materiales que se han utilizado, ordinarios en la localidad, y en sus más expresivas calidades, patentizan también la honradez del propósito, cuyos resultados no se han de juzgar aquí.

Fuente: *Inauguración oficial del Colegio de Dominicos «Arcas Reales»*. Valladolid, 2 de julio de 1955 (catálogo)



IGLESIA COLEGIO DE LOS PADRES
DOMINICOS, 1952-54. Valladolid

FRANCISCO DE INZA. LA ARQUITECTURA FABRIL

Las fábricas *nunca* están acabadas. Y esa es una de las cosas que creo son claves en la *Arquitectura Industrial*. Porque la tecnología va avanzando, los procesos de venta son distintos -se vende de distinta manera y se venden cosas distintas- es preciso considerar las fábricas como lo que son: unos elementos vivos.

La *Arquitectura Industrial* es algo que nunca se termina, que nunca puede estar acabada. Y creo que el secreto del éxito de este tipo de Arquitectura es dotarla de una capacidad de crecimiento, confiriéndole una auténtica elasticidad.

Yo recuerdo que cuando nos han dicho que hemos roto el paisaje, que hemos estropeado el paisaje... También podría decirse que el paisaje «se estropeó» al tender el acueducto... Si el agua había de llegar a Segovia el acueducto era necesario. Lo que pasa es que aquellas gentes cumplieron la norma de Neutra: llamaron a un buen arquitecto y lo dejó muy bien (...)

El paisaje de cada ciudad tiene que ser cambiante y lo es siempre.

Fuente: INZA, Francisco de, *Arquitectura*, nº 153. Madrid, 1971.



FERNÁNDEZ ALBA. PATRIMONIO Y NUEVA ARQUITECTURA

La tesis general de lo expuesto recoge por un lado la necesidad de entender el patrimonio histórico-artístico y arquitectónico como un material valioso para la *continuidad* de la ciudad contemporánea. *La ciudad en transición* sólo puede tener consistencia aceptando los valores de la *ciudad histórica* que sin duda ayuda a *reinventar la ciudad moderna a partir de la ciudad existente*, aceptando incluso la destrucción que sobre el entorno urbano ha realizado el capitalismo monopolista en sus diferentes fases de producción del espacio urbano.

20

El «nuevo paisaje» a construir no puede diseñarse desde una actitud nostálgica hacia la ruina, pero tampoco podrá consolidarse sobre las ruinas que prevalezcan de un holocausto de la historia. Los cambios de costumbre, el impacto de las nuevas tecnologías, las nuevas formas de organización del trabajo..., tienen un *lugar* en los rincones de la historia.

Una conclusión sí parece evidente, la planificación y la construcción del entorno habitable del hombre reproduce en sus formas los postulados programáticos del capital industrial y de los monopolios internacionales. El patrimonio histórico y la especialidad modernas hacen patentes de forma dramática sus cualidades y atributos especiales. Acometer cualquier aventura para rediseñar nuestro habitat, requiere un *sentido de totalidad* y que sólo una nueva actitud tanto *moral* como *crítica* por parte de las nuevas colectividades podrán instaurar frente al ambiguo y desolador talante del estado industrial moderno. Estamos, por tanto, ante unas nuevas relaciones entre, *medio* (naturaleza), *historia* (tradición) y *progreso* (técnica) que, sin duda, reclaman y necesitan el modo de vida contemporáneo.

Fuente: FERNANDEZ ALBA, Antonio: "Patrimonio histórico artístico en la vida y cultura actuales". Museo Villa-Famés, 1983.

CONVENTO DE SAN JOSÉ, 1969-70.
Cobrerizos (Salamanca)



ESCUELA DE ARQUITECTURA, 1974-78.
Valladolid





CONVENTO DE SAN JOSÉ, 1969-70.
Cabrerizos (Salamanca)

FERNÁNDEZ ALBA. EL ARQUITECTO

Yo creo que son imágenes estereotipadas que arrancan desde el Renacimiento que es cuando se separan las técnicas y el mundo del artista en dos mundos completamente diferentes. La clasificación de la arquitectura como una técnica dentro de las ingenierías y del mundo del arte como una parte fundamentalmente artística, no creo que tenga mucho sentido en la actualidad. Efectivamente la arquitectura tiene una especificidad técnica, pero aborda todos los temas que circunscriben el espacio humano y, sobre todo, en su relación con el tiempo. Por tanto esta disociación entre humanismo y ciencia, a mí me parece que es algo tan evidente como el bien y el mal, la noche y el día, y todas estas dualidades que en el fondo no conducen a nada y que, a mi modo de ver, arrancan de una estética fundamentalmente idealista del siglo XVIII. Desde un perfil personal, mi perspectiva está en integrar una serie de saberes que entran a formar parte de una unidad total que es la construcción del espacio.

(...)

...en general se habla de arquitectura cuando se debería hablar de construcción edificada, que tiene un sentido totalmente diferente. El crecimiento de las grandes ciudades, y sobre todo el desarrollo después de la segunda gran guerra mundial, ha llevado a una serie de planificación del crecimiento de la ciudad por un lado y de la reconstrucción por otro, con lo cual la construcción de la vivienda ha generado un mercado inmobiliario que es un mercado de la construcción.

Pero esto no tiene nada que ver con la arquitectura y, efectivamente, el ochenta por ciento de lo que hoy se construye no tiene nada que ver con la arquitectura. Diría más: haciendo unos análisis en el panorama del pensamiento arquitectónico contemporáneo, probablemente se encuentre sólo un dos o un tres por ciento de arquitectura que entra a formar parte del ensayo arquitectónico. Es decir, hay un predominio hoy de arquitectura de papel, de arquitectos de papel couché, de gran dibujo pero de muy poca interferencia en el mundo físico y en el mundo real.

(...)

Evidentemente, el arquitecto al trabajar como si fuera un artista, siempre le ha restado unas opciones para introducirse en su campo específico, que es trascender la materia. El arquitecto maneja una abstracción, que es el espacio, y que es por tanto un pensamiento totalmente intelectual, imaginativo, que prefigura en la mente del

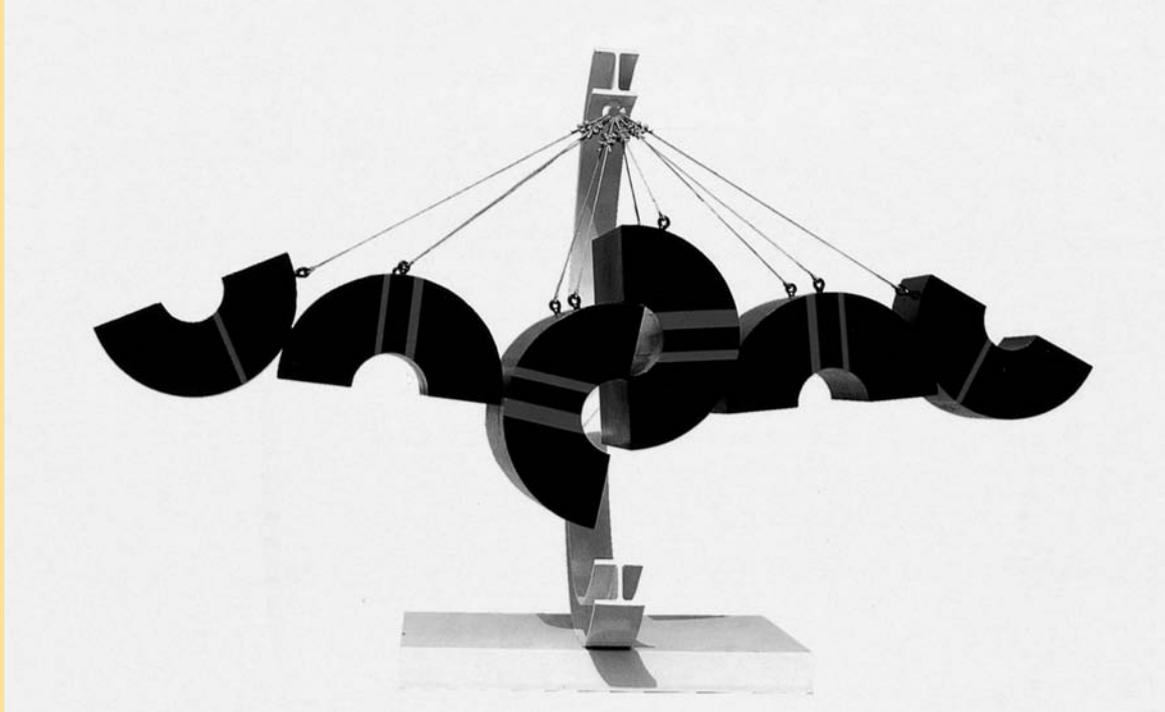
hombre una manera de concebir el ámbito donde se cobija, pero que al mismo tiempo lo tiene que levantar o edificar, y esto lo realiza con la materia. La materia tiene una naturaleza y tiene unas leyes para que este espacio no se derrumbe, pero aparte de esto tiene una cualidad esencial, que es que trasciende la materia. El primer gesto de la inteligencia del hombre al concebir el espacio es elegir la cueva, pero a partir de ese momento la inteligencia del hombre lo que realiza es la construcción del lugar, y esto entra a formar parte de ciertos aspectos del sentimiento. En esto es en lo que el arquitecto se relaciona con el mundo del artista, en la capacidad que tiene para poder trascender la piedra, el hierro, la madera, de la misma manera que el artista puede trascender el color, o manipular el barro, o generar, a través del celuloide, la imagen; o a través de la palabra, que es ya el cúmulo de lo más significativo, una información de lo que es el lenguaje. El arquitecto trabaja trascendiendo el lenguaje cotidiano, como lo haría un novelista o un poeta y lo transforma en esa misma palabra. Cobra una dimensión y una nueva cualidad cuando, efectivamente, se ha introducido ese factor de transformación de la materia. En la época moderna la arquitectura solamente utiliza los elementos técnicos que tiene a su alcance, pero sin mayor valoración que el mecanismo del collage: poner unos elementos al lado de otros, y esto sin una intencionalidad artística no puede tener trascendencia. En el fondo, la arquitectura es el arte de operar con técnicas.

Fuente: OLIVARES, Rosa: "Entrevista con Antonio Fernández Alba". *Lápiz*, nº 23. Madrid, febrero, 1985.

GABINO GAONA. EL CUADRO COMO EMOCIÓN

Yo creo que un buen cuadro, lo mismo que un buen libro, debe contar mil historias diferentes a cada uno que lo ve y sobre todo debe emocionar. Si un cuadro está totalmente definido, es tan obvio que dice una cosa y sanseacabó, y a todo el mundo le dice lo mismo, eso no es pintura, eso es... Mira, a mí lo que me saca de quicio es que la gente te pida que le expliques un cuadro, que le digas qué has querido pintar, porque te dicen que ellos "no entienden". ¡Un cuadro emociona o no hay nada que entender, coño, que un cuadro no es un problema de matemáticas! El arte debe conmover, emocionar, a mí me pasa con la música, por ejemplo. Yo no entiendo de música, no sé lo que es una sinfonía o si esto es de Chopin o de Mozart, ni me importa, a mí la erudición me estorba, o me sobra al menos porque no me ayuda a sentir más o menos, yo me pongo a escuchar música clásica, o un concierto de rock, que también me chifla, y si aquello me engancha, pues fenomenal, allí que me meto y me pasaría horas y horas escuchando.

Fuente: AAVV.: *Gaona*. Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. Valladolid, 1988



TENSIONES 10.

FELICIANO. EL PROCESO DE CREACIÓN

¿Cómo se crea una escultura? Una escultura aislada no se crea. Se llega a ella por el proceso de investigar sobre un campo, sobre algo que inquieta, que se intuye y que parece que puede ser fantástico.

Esto que en teoría se imagina fácil plasmarlo y darle forma me cuesta, suele ser duro. Sacar algo positivo es más difícil de lo que en principio me parecía. De esta lucha, de esta investigación van saliendo resultados nunca tan estupendos para el artista como creyó en sus comienzos. Estas ideas, sin embargo, son realidad, tienen ya volumen, han surgido ya y, claro está, no es una escultura aislada, sino un grupo.

Las primeras, generalmente, me cuestan más y están menos conseguidas. Después vienen las mejores, las más completas. Y pasado un periodo que puede ser más o menos largo, surgen con más facilidad, pero voy perdiendo interés por ellas. Entonces, a través de estos resultados, se plantean otros problemas y vuelvo a reanudar la lucha.

Fuente: Feliciano. Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. Burgos, 2002



PAISAJE.



BALADA, 1959.
Museo Esteban Vicente (Segovia)

ESTEBAN VICENTE:

CONCEPTO DE BELLEZA Y REALIDAD EN LA PINTURA DEL PRESENTE

En el fardo de prejuicios estéticos que poseemos llevamos un prototipo de belleza y un prototipo de realidad. Alrededor de estos dos conceptos clave gira el secreto de la hostilidad que provoca el arte nuevo. Las preceptivas nos han enseñado una definición para lo bello, y vivimos aferrados a ella. En cuanto al concepto de realidad, las circunstancias diarias del vivir nos han hecho limitar su contenido a las funciones y sentires que determinan nuestro mundo circunstancial. Pero, ¿cómo aceptar ya hoy que la belleza sea esa fría y bien delineada máscara de ciertas proporciones precisas, que resulta tiesa y sin vida? Lo bello está constituido por un conjunto armónico de valores, pero no limitado a un orden físico o moral en particular. La belleza no es exclusiva, sino que está presente en todo lo creado. Una flor es bella. Una piedra lo es también. La belleza no puede crearse de la nada ni supeditarse estrictamente a un ideal. El creador tiene que estar poseído de un ideal, sí, pero sin prescindir nunca de la materia ni de la forma.

Ya hemos dicho que la pintura de este siglo -bajo el signo creador del genio de Picasso- ha intentado deliberadamente los más audaces ensayos estéticos con el fin de reconquistar para la pintura los valores plásticos que constituyen su esencia misma. En este camino no caben los caprichos, sino la más estricta disciplina y una ambición creadora. La belleza que busca el pintor de hoy está en todas las formas plásticas: en la hoja, en la fruta, en la mano, en el cuerpo humano. Pero la pintura no puede satisfacerse con la representación de caracteres como seres de carne y hueso. El pintor quiere más. Aspira a crear un mundo autónomo en el cual no busca reflejar exactamente la realidad, sino más bien su visión individual de esa realidad. y aquí llegamos al otro punto fundamental. ¿Qué entendemos por realidad? Para el pintor es tanto lo que le rodea y palpa con los sentidos como lo que trasciende de su órbita. Es tanto el sueño como el despertar. Interesado primordialmente en crear, transforma el mundo circundante -la realidad aparente- en un trasmundo también real, pero despojado de su significación utilitaria. La silla deja de servir para sentarnos en ella y adquiere un valor simbólico, sugeridor. Su forma inspira otras formas, su realidad intrínseca sugiere las más diversas realidades que el pintor crea. Nuestro gran pensador Ortega y Gasset ha definido el arte del siglo XX con la conocida frase que sirve de título a uno de sus ensayos más divulgados: *La Deshumanización del Arte*. No acepto en su totalidad las ideas de Ortega, y disiento en particular del término «deshumanización», que sólo es aplicable al cubismo de la primera época, pero no al resto de los movimientos estéticos del siglo. A mi modo de ver y de pintar, el buen arte de hoy sigue siendo humano en cuanto a su punto esencial de partida: la realidad que nos circunda. Lo que sí hace que difiera fundamentalmente del concepto artístico tradicional, es el modo de ver e interpretar esa realidad. La fruta, la figura humana y el paisaje que da al pintor la forma elemental de su pintura se quiebra en mil facetas, se multiplica en formas, se convierte en metáfora. Pero ahí está viva la realidad. No se pierde ni se acaba. Se multiplica y se agiganta en la transmutación creadora. El pintor de hoy prescinde conscientemente de los medios expresivos que nos legó el Renacimiento. El dogma de la perspectiva perpetuada hasta el siglo XIX se ha desechado. El cubismo inició la trayectoria creando el espacio por la superposición de planos, y el arte actual continúa el empleo de dos dimensiones para crear la ilusión de espacio. En este proceso se han utilizado las enseñanzas adquiridas en el estudio del arte primitivo medieval, y se han aquilatado sus valores plásticos desechando el claroscuro utilizado en la pintura tradicional desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Acerquémonos a la pintura de hoy a sabiendas de que el pintor no trata de reproducir un hecho anecdótico, sino ante todo de crear un hecho pictórico.

La pintura del siglo XX Conferencia pronunciada en la Universidad de Puerto Rico, 21 de noviembre de 1945. (Original en español).

Fuente: MARTÍNEZ DE AGUILAR, Ana y PARREÑO, José María (Dir.): *El color es la luz. Esteban Vicente 1999-2000*. Junta de Castilla y León. Madrid, 2001.



CRISTOBAL GABARRÓN. LA FUNCIÓN DEL MUSEO CONTEMPORÁNEO

La función de todo museo es la máxima representación del panorama para el que está especializado.

En el caso del Museo de Arte Contemporáneo sería, lógicamente, la exposición masiva y representativa de los diferentes artistas, incluidos los más jóvenes.

También debe de cumplir una función cultural. Desde seminarios, encuentros, conferencias, etcétera, con los artistas en vivo, para que se pueda entablar un diálogo entre los espectadores y los autores de las obras y tendencias que se van incorporando al panorama día a día y así poder desmenuzar y hacer asequible a la mayoría el sentido en la obra, que hace al artista manifestarse de una u otra forma.

Exposiciones: No sólo antológicas y de grandes y reconocidos plásticos, sino también de autores menos conocidos, y de jóvenes que encuentran dificultades de exponer en galerías comerciales.

En U.S.A. muchos museos tienen un patronato de ayuda, tipo beca, por la cual el autor se compromete, al recibir esta ayuda, a una contraprestación de donar varias obras al museo. Este es un sistema ventajoso por el cual es fácil y barato que los museos tengan obra actual y representación de autores y tendencias.

Publicaciones: Es importante la representación gráfica para divulgación, así como una biblioteca archivo de obras y autores, abierta a la consulta de cualquier persona.



VIETNAM.

GABARRÓN ENJUICIA SU OBRA

Definir mi obra, en principio, es algo muy difícil. Trataré de decir la intencionalidad que mueve mi trabajo.

Después de la labor de estos dos últimos años, sigo buscando el camino en el que me encuentre totalmente a gusto. Aunque inicio nuevas andaduras, son pequeñas etapas, para mí muy lentas y sin grandes cambios.

Algunos críticos amigos y de los otros, los que dicen que lo son, me instan a que el camino que tengo que recorrer sea más rápido. Pero ¿cuál es el camino? y por otra parte ¿qué pretenden que alcance?

Yo pinto desde hace años lo que siento, fuera de modas y pseudo-vanguardias. Pintar un cuadro, para mí, sigue siendo un reto, una aventura, una experiencia que me enerva y entristece al mismo tiempo.

A veces pienso que los artistas actuales piensan demasiado en los éxitos y en los fracasos. Cada día estoy más convencido de que todo este juicio positivo o negativo, que los demás hacen de otro, se queda en angustia.

Desde la crítica que en este país casi existe, por ser también de lo último que nos llega, ya que únicamente aprovechan los medio de difusión para asentar su ignorancia, por lo que no se puede esperar un análisis serio y constructivo de la labor de cualquier artista que sirva como un segundo ojo para hacer pensar al crítico si su camino sirve de comunicación-enlace con la gente.

Ante todo esto, a los artistas sólo nos queda nuestro estudio y nuestra aventura personal, lo que lleva a aislarse más y más cada día y a establecer un diálogo kafkiano entre él y su obra, reconociéndola sólo.

Pero el problema de siempre ¿qué es lo que tengo que decir? y ¿cómo lo digo? Al plantearse, desvía todos los problemas que antes comentaba.

Mi labor sobre ¿qué decir?, en las próximas obras será reflejar esa angustia, y ¿cómo? con una estética plana de color con grandes contrastes de formas.

MORO. INCITANDO AL ESPECTADOR, 1977

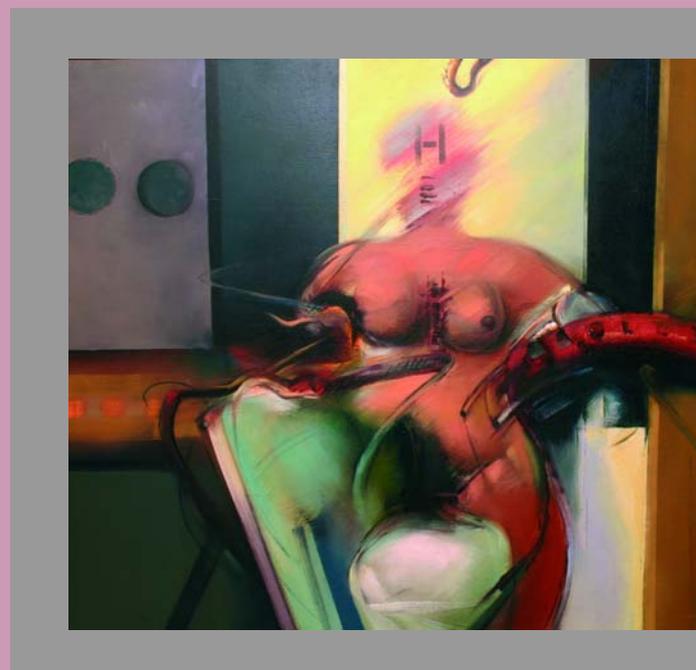
Esto fue un sueño que yo tuve. Me decía allí: mañana en la galería pondré un guisante en la pared y basta.

Como el punto de una interrogación, solamente. Pero como soy un barroco generoso, o me pueden las transformaciones que arrastran a la primera idea y su enriquecimiento, pues al final lo que se presentó fue el accidente de ese sueño. Me acabé preguntando, ¿por qué no en vez de un guisante solo, que hubiera sido muy eficaz por su brillantez y su soledad, meto toda una huerta? Entonces acabé recubriendo y componiendo las paredes de la sala con hortalizas que apuntaban al espectador. Que se dirigían a él, documentando todo el proceso de desecación...

Fuera de la sala hice unas intervenciones que responden a la teoría del "happening", en varios puntos de la ciudad y en varios días distintos. Un proceso que partía de un paisaje desnudo, como el primer día de la creación, donde pongo un soporte o superficie bien delimitada y homogéneo, monocromo, que va a atar o unir todo lo que ocurre sobre él. De este plano base pasamos a lo tridimensional con la introducción de volúmenes, formas corpóreas. Poco a poco se fueron superponiendo a estos otros elementos como la actividad, el sonido (megafónicamente se amplifican murmullos, cantos de pájaros, gritos, música culta o popular), hasta terminar en una fiesta donde todo se combustiona. Progresivamente cada uno de los elementos tenía una mayor complejidad y potencia.

El público era incitado a pasar de una actitud pasiva, perceptiva, de simple contemplador, a contestar a mi provocación o sugerencias de manera que acabe participando en la formación de la obra tanto especialistas (hay otros pintores y artistas), como público no especializado: transeúntes, curiosos, niños, etc. Todo aquello que es efímero renace de nuevo en la documentación fotográfica, y por supuesto, en el recuerdo de los participantes.

Fuente: *Moro. 1933-2000*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 2000.



LUIS SÁEZ. ALGO MÁS QUE REALISMO

Empecé pintando a la manera clásica, hubo en mi pintura unos primeros tiempos de asimilación, propios de todo recién salido de la Escuela. Después entré en una etapa que alguien ha llamado de pintura vitral. Dominaba en ella el sentido de la verticalidad, fruto -creo yo- de mi estancia en Alemania. Donde siempre estaba rodeado de bosques, en medio de los árboles. Podemos decir que entré luego en una etapa postcubista, y, más tarde, abstracta, debida fundamentalmente a mis trabajos en Ojo Guareña, donde realicé calcos y fotografías de todas las incisiones y restos de pintura. Me influyó el entorno, que me condujo a una pintura geológica, ganado por la textura de las paredes, de la cueva. Por último, bien puede decirse que mi pintura entra de lleno en un neofiguratívismo expresionista. Hay en ella mayor nitidez en el planteamiento de los espacios, más cuidada y más densa expresión y se produce un mayor choque de las formas con el espectador. Las formas parecen tener, al comienzo, cierta lógica para acabar siendo totalmente intranquilizantes, revulsivas. Desde luego, nada agradables, más bien hirientes. Nadie puede quedarse tranquilo... No soy moralista, pero puedo serlo. Hay que advertir a la gente, a tus semejantes, que hay muchas maneras de no estar conformes ni cómodos, que es mejor estar despierto, expectante, inquieto. Así, cada día busco nueva apariencia a mi pintura, no me conformo nunca con lo que estoy haciendo.

(...)

-No estoy de acuerdo con lo que Campoy dice (...), que soy un compositor colorista. Me preocupan, más que el color, los espacios vacíos, el contraste, que va a dar más fuerza a los colores crudos. No hay en mí una preocupación decidida por el color. Hay, eso sí, un ánimo creativo. No he trazado nunca un boceto previo. "No busco. Encuentro". El color es fundamentalmente expresión. Y a mí me interesa más la forma, que es fría y dura, que refleja mejor la atmósfera aséptica de nuestra época. Y frente a este mundo viejo, usado, demasiado usado y absurdo, angustiado y desarmado, creo que es obligación de todos construir un mundo nuevo que -al mismo tiempo- sea un mundo mejor. Quiero poner en las formas un hacer concienzudo, hiriente al mismo tiempo, y no por sadismo, sino para que inquiete al espectador, para que le despierte en su modorra, que provoque cierta sacudida ante el aburguesamiento general. Todo esto, llegando lo más cerca posible a la perfección tanto personal como técnica. Si me someto a una constante variación de formatos, fundamentalmente lo hago para obligarme a un estudio continuo.

Fuente: SASTRE, Luis: *Luis Sáez. «Artistas españoles contemporáneos»*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Pamplona, 1977.



SIN TÍTULO, 1994.
Javier Ayarza

APROXIMACIÓN A A UA CRAG.

I. A UA CRAG NO ES UNA FORMA DE VIDA SINO UNA PARED EN BLANCO DONDE PLASMAR LA SABIDURÍA SILENTE DEL AGUA

Declaración

En el principio fue el agua, el arca y el patriarca. El patriarca tenía devaneos y le gustaba cambiar el nombre de las cosas elaborando profusos dossiers para justificarse. Entre los múltiples dogmas y tesis, para el caso que nos ocupa, es más asequible el gráfico. A UA CRAG como grafema.

AgUA CRUJIENTE

A UA CRUJ/I/ENTE

A UA CRUG

A UA CRAG (modismo local).

Es obvio que tras nombre tan poderoso se ha de hallar un objeto complejo, difícilmente explicable. Sin embargo, poniéndose al servicio del sentido común, surge como necesidad: En nuestros días existe la mayor concentración de artistas, artesanos, charlatanes de feria y saltimbanquis por metro cuadrado de nuestra historia. Tales colectivos comienzan a tomar conciencia de su poder e importancia social, generando las primeras asociaciones donde desarrollar una liturgia específica. Internamente A UA CRAG tiene estructura piramidal-giratoria de modo que cinco de sus miembros son vértice. Por lo común las bases contestan las decisiones sabiamente tomadas; afortunadamente, esa oposición, no pasa de ser testimonial. La liturgia no está claramente definida, no ha llegado el día ni la hora, pero el acto más visible es crear y exponer, en una pared en blanco, objetos de arte.

II. A UA CRAG NO ES AJENO A LA NATURALEZA HUMANA SI BIEN HA ESCUCHADO EL RELINCHO DEL CABALLO DE ODIN.

Leyenda

Conspiraban los miembros de A para derrocar la tiranía de turno cuando un resplandor y un relincho inundó el espacio. El resplandor era producto de un flash anticuado de fabricación alemana, en este campo los dioses no han avanzado mucho, pero el relincho fue sobrecogedor: La conjunción de todas las vocales y consonantes rúnicas, en sus registros más diversos, durante un larguísimo minuto. Inundados por el terror, pero algo moscas, dejamos de conspirar. En eso apareció El Vértice investido de atributos y ordenó: id y predicad. Los miembros nos dispersamos y comenzamos a manifestarnos. Llamamos a otros para que expusieran en A y se abrieron las puertas a todo el que quisiera ver. La experiencia es fructífera pero agotadora. La curiosidad de las gentes nos desborda, miles vienen, e incluso el poder político no puede ser sordo a nuestra presencia. De esta suerte, A UA CRAG, está comprometido socialmente, educando en el juicio estético a una cohorte cada día más adicta.

31

Fuente: *A UA Crag itinerante Castilla y León. 1987-88.* Junta de Castilla y León. Valladolid, 1987.



TEMPLUM DEI, 1990.
Red Distrit (Néstor Sanmiguel y Miguel Cid)

MANUEL SIERRA: DE, CON Y PARA LOS DEMÁS

32 Recuerdo la primera ventana que pinté y recordarlo ilustra bien lo que digo. Se trataba del encargo de una cartel: la CNT lanzaba una campaña de apoyo a la excarcelación de los presos. El cartel estaba dividido en cuatro viñetas, las tres primeras en blanco y negro y la última en cuatricomía (en color). Cada viñeta era una ventana abierta y al otro lado de la primera se veía un muro, más allá de la segunda aparecían unas rejas, al otro lado de la tercera ventana ondeaban muchas banderas y al otro lado de la última, en color, se veía un paisaje. Volvemos a las máquinas deseantes y en aquel caso lo deseado era la libertad, significada en un paisaje; el signo y la consigna eran el paisaje. También recuerdo ahora la historia de un preso que escapó de su celda a través del paisaje que había ido pintando en la pared.

(...)

El campo y yo estamos unidos por la emoción y por la ideología, por ese desesperado afán de redistribución de la riqueza. Y es en relación con el campo y no con el paisaje donde se desarrolla otro de los aspectos de mi actividad pictórica: la actividad mural. El campo visto no de forma idílica e inexistente, sino visto como lo -no urbano- (por no hacinado ni ruidoso), como un lugar donde los horarios no los pone el patrón, sino que los establecen las lluvias y los soles. A este campo es a donde dirijo gran parte de mis intervenciones murales.

Si pintando cuadros los -otros- son una premisa fundamental, en el caso de la pintura mural, los -otros-, el medio circundante geográfico y humano, es esencial. Al pintar murales, ese proceso de enajenación, de dejar de ser tú (que trae consigo pintar) es palpable, y notas, desde los andamios, cómo vas transformándote en los demás, y cómo los demás manejan contigo las brochas y los pinceles. Notas cómo, aunque sea temporalmente, vas siendo el pueblo, entendido en ese sentido primigenio y colectivo. Pintando en plazas, paneras, frontones, o tapias sin más, te notas abrazado, abrazando. El oficio de pintar -que es oficio solitario- deja de serlo momentáneamente cuando acometes tareas murales, y, en particular, cuando pintas murales en el campo, en los pueblos. Desde la razón, pienso que al pintar estas paredes, en pueblos de ribera o de páramo, de costa o de montaña, el pintor contribuye en algo a la redistribución de la riqueza, cuando menos cultural.

Fuente: SIERRA, Manuel: "El pintor y el paisaje" en AA.VV.: *Creatividad y medio rural*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Madrid, 1990.



MURAL PARA ZONA SUR



MUSEO DE LA CIENCIA, 2003. Valladolid

ENRIQUE DE TERESA. CONFIGURANDO EL ESPACIO URBANO

Junto a esta evocación del mundo fabril, que se constituye en un principio básico del museo y le dota de un determinado carácter, aparece un segundo aspecto que impregna y determina el proyecto: la atención que el edificio presta a la creación de ámbitos urbanos diferenciados. Desde el primer momento hemos sido muy conscientes del papel que el museo debía jugar en la construcción de un área residual, delimitada por zonas residenciales más o menos autónomas y desconectadas entre sí.

Tres intenciones principales han estado presentes en este sentido: Potenciar los espacios de acceso al edificio entendidos como pequeñas plazas urbanas -una al sur y otra al norte- sería una de esas intenciones; acentuar el valor del río Pisuerga como eje y espina dorsal de la ciudad y, por lo tanto afirmar la imagen más emblemática del museo en la fachada que se abre hacia el cauce, sería la segunda. Pero, si estos dos aspectos son importantes existe un tercero que es, quizás, el más decisivo. El museo establece, desde sí mismo, una conexión entre las distintas áreas residenciales de la margen derecha y, a su vez, las comunica peatonalmente con la margen izquierda del Pisuerga, con la ciudad consolidada -vinculada al Paseo de Zorrilla-. Eso lo realiza mediante un itinerario peatonal que arranca desde Parquesol -salvando la carretera de Salamanca-, y que, bordeando el museo, llega a una pasarela que cruza el cauce del Pisuerga y las islas existentes en este punto, para concluir en la calle Juan de Altisent. Se salvan así los dos obstáculos principales en el recorrido entre Parquesol y el Paseo de Zorrilla: La carretera de Salamanca y el cauce del río. Esta conciencia del papel organizador de un amplio ámbito urbano, acaba siendo esencial para la configuración del proyecto.

Fuente: DE TERESA, Enrique: "Museo de la Ciencia de Valladolid. La arquitectura como yuxtaposición de cuerpos y como consecuencia del lugar". En VILLALOBOS, Daniel (Dir.): *Doce edificios de arquitectura Moderna en Valladolid*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2006.

ALBERTO GARCÍA-ALIX. LAS MEJORES FOTOS SON LAS QUE NUNCA SE HACEN

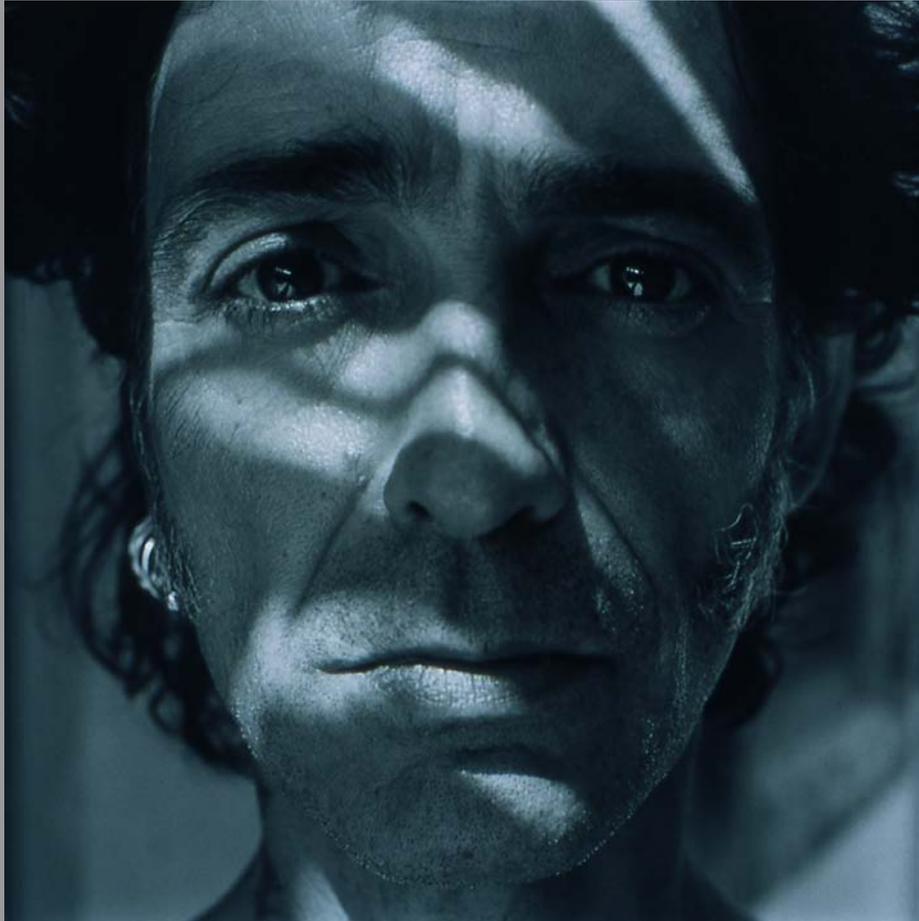
La intención tiene un problema: siempre es sospechosa. Eso es algo que con la cámara notas. Si alguien te quiere hacer una foto por la calle, por ejemplo, incluso a mí mismo, no quieres, te sientes amenazado, ¿por qué? Porque no conozco la intención. Y toda intención es sospechosa, pero es vital porque sin intención no existe buena foto. Por eso hay veces que pueden salir buenas fotos a alguien que coge una cámara, pero a un fotógrafo aunque le salgan peor no importa, lo que importa es su intencionalidad. Si hay intención ya hay dolo, ya hay delito.

(...)

Te decía que el cuerpo humano es una arquitectura con la que juegas a la hora de componer la foto, de inclinar el plano, de todo, pero ahora cuando veo a través de la cámara estoy pensando en cómo lo va a ver el espectador. Lo que él va a ver lo estoy viendo yo, yo ya lo sé. De todas formas las mejores fotos son las que nunca se hacen. Muchas veces voy por la calle o estoy en un bar y pienso: "Jo, éste que foto tiene, o aquél vaya cara", entonces es cuando eres más brillante, luego a la hora de la verdad el trabajo, la cámara... cada vez lo noto más, me echa para atrás. ¿Y ahora que? Una vez que la tengo en las manos me pregunto: ¿Y ahora qué? Eso me ha pasado después de ver mi exposición. ¿Y ahora que voy a hacer?

(...)

Ahora estoy haciendo habitaciones de prostitutas, pero sin ellas. Creo que hasta una habitación puede ser un buen retrato. Es en la habitación en la que duermen y una tiene una foto de su hijo y otra una foto de Brad Pitt, cada una se decora el espacio privado, en el que viven, y eso me sirve más para su retrato que ella misma. Si debajo de la foto de una de esas habitaciones pones "Marta"... Pero hay otra cosa, a mí la fotografía no me llena todo lo que yo quisiera. Sí me gusta, claro que me gusta y para mí es una droga. Una droga que me hace sufrir mucho también, porque cada vez que cojo la cámara en la mano me echa más para atrás. Al principio me echaba para adelante pero ahora cada vez me echa más para atrás. Me pregunto yo: "¿Y ahora qué quiero ver?" Luego hay una asignatura siempre pendiente del fotógrafo, que es pedir, ¿qué quiero pedir? Pedir, convencer, decir "quiero esto y lo quiero ver así" y a ver cómo lo pido para conseguirlo. Pero hacer la foto no me llena del todo.



AUTORRETRATO, 1995-2003.
Museo Patio Herreriano (Valladolid)



M.U.S.A.C., 2001-2004.
León

RAFAEL DOCTOR RONCERO. EL MUSEO DEL PRESENTE

No, en ningún caso queremos ser el museo del futuro. Es en el presente donde vamos a actuar sin por ello tener que sentir la presión de predecir el futuro. El presente es movimiento y riesgo. Queremos asumir ese estado con todas las consecuencias. Desgraciadamente en España estamos poco acostumbrados a actuar así. Nos pasamos la vida intentando recuperar asignaturas perdidas de un pasado que ya no va a cambiar y además está perdido de antemano. ¿Tiene sentido seguir intentando comprar obras de las vanguardias asumiendo los precios del mercado? ¿Tiene sentido, de la misma forma, releer y releer corrientes ya aprendidas y repetidas hasta la saciedad? No quiero decir que no sea necesario hacerlo. Lo que ocurre es que si casi todo el mundo hace lo mismo y además se repite con el tiempo, algo falla. ¿Por qué tenemos tanto miedo a equivocarnos en nuestro propio tiempo? El tópico de la perspectiva histórica ha hecho demasiado daño. Por supuesto que con la distancia del tiempo todo se perfila de distinta manera, pero esto no marca la verdad porque el tiempo se escalona hasta el infinito y todo vuelve a variar o a girar de nuevo.

JOSÉ SÁNCHEZ-CARRALERO.

LOS NUEVOS MUSEOS Y EL ARTE ACTUAL.

UNA VISIÓN CRÍTICA

Me parece (la proliferación de tantos museos de arte contemporáneo) que es una moda muy peligrosa porque, además, se agotan antes de nacer. No son producto de una sedimentación y provoca que surjan museos clónicos en cuanto a nombres y prototipos. Muchos museos actuales son como pudrideros. Se escoge una obra que el tiempo no va a mantener viva. Son más producto del compromiso político y económico que del cultural (...) Estamos en una época de bulimia cultural muy preocupante. La reacción a la bulimia es la anorexia. El que mucho come, lo devuelve y, al final, se muere de inanición. ¡Qué paradoja! Hay tanta oferta que si no generamos jugos gástricos para pulir todo lo que recibimos, nos convertimos en víctima de ello. Nos manipulan.

Fuente: Entrevista de Paco Alcántara a José Sánchez-Carralero. Diario de León, 28 de noviembre de 2005



MONUMENTO AL CINE.
Ponferrada (León)

MARINA NÚÑEZ. LOS MONSTRUOS

CONVERSACIÓN CON ESTRELLA DE DIEGO Y RAFAEL DOCTOR RONCERO

38 (...) Desde que era estudiante siempre he sabido, a nivel teórico, que era tan importante una idea buena como una realización buena, y que una cosa no se sostiene sin la otra. Pero lo cierto es que en mi entorno de Facultad lo que veía constantemente era la valoración única de la factura. No soportaba a los artistas con un cierto oficio, pero que no estaban contando absolutamente nada, o al menos nada que tuviera interés en el mundo contemporáneo. Por eso tenía la necesidad de volcarme hacia el concepto, y cuando alguien me decía lo bien que pintaba, me desazonaba, pensaba que el comentario implícito era: "y eso es todo lo que hay". No me parecía que eso tuviera ningún mérito, lo interesante y difícil era pensar ideas.

Luego, ya de forma algo más culta, pensaba que en esa postura anti-pintura, y anti-buen hacer, que en ciertos aspectos y motivos es comprensible, había un fetichismo de la forma que no comparto. Es cierto que la pintura ha atravesado un momento crítico, gracias a cierto tipo de pintura bastante reaccionaria. Pero las formas no son estables, no son inmutables, van significando distintas cosas según como se utilizan y el contexto en que se inscriben. Y como ahora tengo eso muy claro, se me ha quitado la mala conciencia.

(...)

En mi caso, cuando los represento (los monstruos), son efectivamente una denuncia de los estereotipos de lo femenino (...)

Pero no es una denuncia en el sentido de que considere que, llegados a este punto, hay que rechazar esa asociación del cuerpo femenino con las características monstruosas. Al contrario, hay una atracción por la anomalía, porque si la representas quizá deje de ser el margen. Creo que la puesta en juego de más imágenes o estereotipos sobre el cuerpo abre un abanico de identificaciones más amplio, y hace que nos acostumbremos a la idea de que el cuerpo canónico es una imposición. Como dice Remo Bodei la belleza puede llegar a verse como el mal, porque excluye y disfraza lo que es realmente el mundo, y en ese sentido, lo monstruoso es "bueno", se opone a la violencia del canon.



S.T. (MONSTRA)

COMENTARIOS DE OBRAS



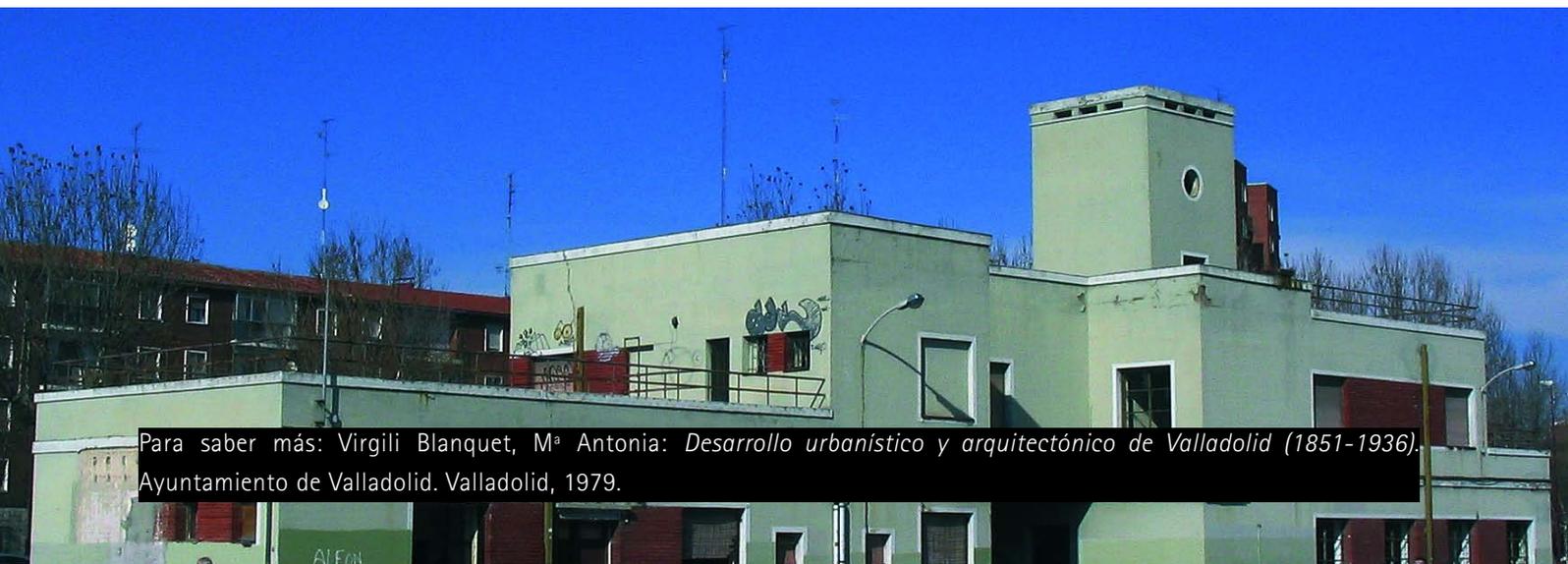
MATADERO MUNICIPAL / Alberto Colomina y Botí, 1932-36. (Valladolid)

42

La construcción de una de las obras emblemáticas del racionalismo castellano es consecuencia más de la casualidad que de una decisión perfectamente planificada. En 1925 se convocó un concurso para sustituir el antiguo matadero municipal por otro más moderno y alejado de la zona más significativa del crecimiento urbanístico burgués. El diseño elegido fue el de un ingeniero industrial, Alberto Colomina, quien propuso un edificio en línea ecléctica. La oposición de dos miembros del jurado, Juan Agapito y Revilla y Modesto López Otero, que defendían la necesidad de introducir en la capital obras de corte más moderno y, especialmente, dificultades económicas del Ayuntamiento paralizaron el proyecto. En 1931 se presenta una nueva propuesta que poseía una radicalidad mayor que la actualmente construida. El nuevo proyecto entronca directamente con la arquitectura funcionalista que se realiza en Europa, especialmente la holandesa dado que pueden detectarse ideas presentes en la obra de Willem Marinus Dudock en especial el *Ayuntamiento de Hilversum* (1928-1930),

Levantado en el barrio de La Rubia entre 1932 y 1936 el matadero se concibe como un conjunto ligeramente rectangular en el que se ubican diferentes edificaciones que se adaptaban a las diversas necesidades industriales. El edificio que da al Paseo de Zorrilla, que por su situación se convierte en la cara visible del conjunto, está algo más elaborado que el resto; pueden apreciarse en él los juego entre horizontales (acentuadas por el uso de bandas de diferente color en la fachada y por la disposición de las ventanas en paños que alternan los vanos con los paramentos de ladrillo) y verticales (por medio de la construcción de una torre). También tienen interés los edificios más pequeños localizados al fondo de la parcela que se dedicaban a los desechos; allí el juego volumétrico es, si cabe, mayor.

Su restauración (que no ha sido completa) y el desuso de los pabellones (para los que no se ha encontrado una utilidad adecuada) nos pone en contacto con un grave problema que afecta a mucha de esta arquitectura: el desinterés con el que es tratada y la facilidad con la que se alteran sus espacios e incluso sus exteriores. Además, en este caso concreto, hay que añadir como causa del deterioro la pobreza de los materiales usados en su construcción.



Para saber más: Virgili Blanquet, M^a Antonia: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1979.

LA MADRE / **Victorio Macho, 1935.** (Casa-museo Victorio Macho, Toledo)

En 1935, en su estudio de la calle del Duque de Sesto en Madrid (donde sería expuesta al público una vez concluida en 1936), el escultor Victorio Macho emprende la realización de la que se convertirá en una de sus obras más queridas. El momento es, quizá, el de madurez del artista palentino no exento de una cierta crisis personal puesto que coincide con la muerte de su primera esposa (1934) y la vuelta a la convivencia con su madre y con su hermana.

Desde el punto de vista formal esta estatua supone una vuelta al naturalismo extremo después de la simplificación de los volúmenes que han alcanzado su máxima expresividad en la escultura monumental de *El Cristo del Otero* (Palencia), de 1930.

A pesar de su tamaño natural y a la fácil identificación con el modelo gracias al tratamiento realista del rostro, está concebida no tanto como un retrato sino como la sublimación de un tipo y, desde este punto de vista, logra una monumentalidad que permite establecer semejanzas con los *Bustos de la raza* de Julio Antonio y del propio Macho, con las imágenes ibéricas de la diosa madre e incluso con la estatuaria egipcia. La sensación de policromía se consigue por medio de la combinación de piedra de Colmenar para el sillón, del granito gris de Calatorao (Zaragoza) para el vestido y el mármol de Carrara (Italia) con el que realiza las manos y el rostro trabajados con un extremado detallismo, esta sensación de colorido lograda con tan escasos medios estaba ya presente en otra obra de raíz familiar, la estatua yacente de *El hermano Marcelo* (1920).

La mejor explicación del significado de la obra la proporciona el propio Macho en sus memorias: *Ahí está sentada, sencilla y hogareña, con su larga bata gris que recuerda un hábito: frente a Dios y ante el tiempo. Con su noble cabeza castellana de cabellos blancos y una plegaria sostenida en los labios marmóreos. Con la mirada absorta en lejanías y recuerdos y las rugosas manos -que fueron bellas en juventud- cruzadas, descansando siempre de tanto coser, zurcir y remendar para los hijos. Ahí está ya, sobreviviendo en la inmortalidad que sólo alcanzan esas íntimas y profundas obras de arte que nacieron del amor filial, de la comunión de dos almas que son una sola... Y la madre quedó ahí: tan presente y viva que, ante su vera efigie fracasó la Parca de la Muerte, por más que se llevara en las garras insaciables los caducos despojos de carne y huesos fenecederos de los que sólo quedó la ceniza. Ahí está en realidad la madre que no en el nicho funerario transitorio del cementerio...*

La estatua *La madre* de Macho no sólo es una obra cumbre de la estatuaria de un artista castellano y leonés sino que se convierte por méritos propios en un extraordinario ejemplo del realismo español de todos los tiempos que alcanza significación universal partiendo de la sublimación de los elementos más cercanos al artista, gracias al amor que sirve como generador de la idea y a la autenticidad y la honradez del oficio empleado en la realización.



43





LAS BARCAS /

Celso Lagar, 1924.

(Fundación Manuel Ramos Andrade, Casa Lis. Salamanca)

44

Celso Lagar había nacido en Ciudad Rodrigo en 1891. Después de estudiar en Madrid con Miguel Blay (1907) y trasladarse a Barcelona con Padró marcha a París en 1911 con una beca de su ciudad natal para seguirse formando escultóricamente (actividad que pronto cambiará por la pintura), participando en el Salón de Otoño de 1912 con dos esculturas. A mediados de esa década, huyendo de la Gran Guerra en la que se ha metido Europa, expone por vez primera en Barcelona en las Galerías Dalmau. Continuarán diversas exposiciones en Madrid y Bilbao (donde realizará un cuadro en la línea del Futurismo interpretado de una forma semejante a la que lo hacía el uruguayo Barradas con quien había intimado en Barcelona) y es recibido alborozado por críticos como Eugenio D'Ors que entiende en su obra una voluntad de construcción en la línea de Joaquín Sunyer o del propio Picasso.

Ya desde esos primeros momentos muestra dos de las características que le acompañarán casi siempre: un interés manifiesto por la luz y el color y una asimilación de todas las vanguardias que se están desarrollando en París. Esta última característica hace que en su obra encontremos continuos ecos de artistas de su generación, especialmente en el ya mencionado Picasso que se había convertido en referencia para cualquier artista español que trabajase en la "Ciudad de la Luz". Finalizada la Primera Guerra Mundial vuelve a París realizando diversos viajes al sur de Francia (Ceret, Marsella) antes de que, hacia 1930, descubra con interés otra luz, la de las tierras del norte francés (Honfleur, Le Havre).

En el momento de realización de *Las barcas*, Lagar posee un estilo plenamente personal compendiado por las palabras de Max Jacob en un catálogo de 1928, quien lo considera "un pintor de alma y corazón, de ojo y espíritu: (...) un productor generoso que no molesta a ninguna de las barreras de las diferentes escuelas modernas; o de otras. Pinta lo que quiere y ama lo que pinta, poniendo en su ardor una comprensión vigorosa y sagaz (...) Todo lo que hay en Lagar surge como las flores de un vaso: flores espinosas, flores tristes, flores luminosas. En efecto, ¡Lagar es español!"

Las barcas parece ser un cuadro inacabado (todavía hay rastro de las líneas subyacentes que seguramente le sirvieron para trasladar al lienzo el dibujo previo que solía realizar de sus composiciones) pero en él puede apreciarse cómo Lagar ha comprendido la lección de Cezanne que provocó el estallido del Cubismo y cómo ha sabido trascender este estilo avanzando hacia una pintura de corte esencialista que incorpora el gusto por el color tan usado por los "fauves". Esta obra, realizada en una época en la que trabajaba la figura humana (desnudos y personajes del circo fundamentalmente), avanza lo que será su paisajismo norteño de luz mucho más matizada pero no por ello está exenta de interés y calidad. Las formas se hacen rotundas recortándose sobre el fondo del cielo; frente a estas estructuras prismáticas se dibujan las líneas curvas de la playa y de las barcas, congeladas sobre la arena o sobre el agua proporcionando una sensación de irrealidad, de trascendencia formal.

CONVENTO DE SAN JOSÉ DE CARMELITAS DESCALZAS / Antonio Fernández Alba, 1968-70. (Cabrerizos, Salamanca)



El convento de San José para las Carmelitas Descalzas ha sido definido por el propio arquitecto como un lugar "de la morada y del tránsito". El proyecto data de 1968 y se concluye en 1970 convirtiéndose, desde el primer momento, en uno de los edificios más revolucionarios conceptualmente del panorama arquitectónico eclesial, tanto por los materiales empleados (el hormigón, que le proporcionan un aspecto más relacionado con lo fabril o industrial) como, fundamentalmente, por la propia disposición del edificio.

La vida monástica, desde sus orígenes, estuvo vinculada al concepto del alejamiento de los tres enemigos del alma: el demonio, la carne y el mundo. Contra ellos se emplearon la oración, el trabajo y la disciplina y el encerramiento por medio del claustro. En la mayoría de las órdenes occidentales el claustro fue concebido como un espacio cuadrado adosado al lado sur de la iglesia que por medio de un pasillo abierto a él con cuatro paños de arquerías servía como elemento de comunicación entre las diferentes dependencias del monasterio; los cistercienses codifican esta disposición procedente de los benedictinos.

El convento de san José había sido fundado por la propia Santa Teresa en 1570 y debido a los cambios urbanísticos de la ciudad del Tormes se decidió su traslado, coincidiendo con el cuarto centenario de su institución, al pueblo de Cabrerizos. Fernández Alba dice de él que "Rompe con la tradición en planta del claustro interior y se desarrolla como un acueducto apoyado en dos pequeños montículos para desarrollar las actividades de la vida mística de estos "carmelos", lugares ligados a los grandes periodos de la mística europea y española... Esquema muy sencillo, ordenado sobre una tipología espacial ya organizada por Santa Teresa de Jesús, en la cual creaba dos focos fundamentales: la iglesia -lugar de reunión y de actividad de la vida espiritual- y el elemento de comunidad -refectorio; como nexo intermedio todo el resto de la vida contemplativa".

Distribuido verticalmente en tres alturas (la planta baja, por la inclinación del terreno, no se desarrolla a lo largo de todo el paño) sitúa en la zona superior las celdas individuales en una disposición cúbica de tres por tres metros que se unen y separan del exterior por un pretil que no cierra completamente el espacio y que va acompañado de una pequeña jardinera. El primer piso se destina a biblioteca y talleres. El edificio se abre al sur, donde se sitúa un amplio jardín, mientras que permanece herméticamente cerrado al norte. La disposición interior es igualmente sencilla: el pasillo de distribución se ubica en el norte accediéndose a los pisos superiores por tramos de escaleras voladas casi pegadas al paño sur. La zona de servicio (cocina, lavadero) está ubicada al lado del refectorio, zona de más cuidada volumetría que la correspondiente al templo.

Fernández Alba se sitúa con esta obra en la primera línea del debate arquitectónico promovido por el Vaticano II. El mismo Le Corbusier se había enfrentado al problema que plantea la vida monacal moderna en su monasterio de *La Tourette*, al sur de Lyon, proyecto encargado en 1953 y concluido en 1960 pero sin llegar a soluciones tan radicales como las propuestas por Fernández Alba dado que, a pesar de su apertura hacia el exterior, el conjunto aún mantiene el aspecto de bloque.





MUJER CON LAS MANOS CRUZADAS /

Baltasar Lobo, 1973.

(Museo Baltasar Lobo, Zamora)

46

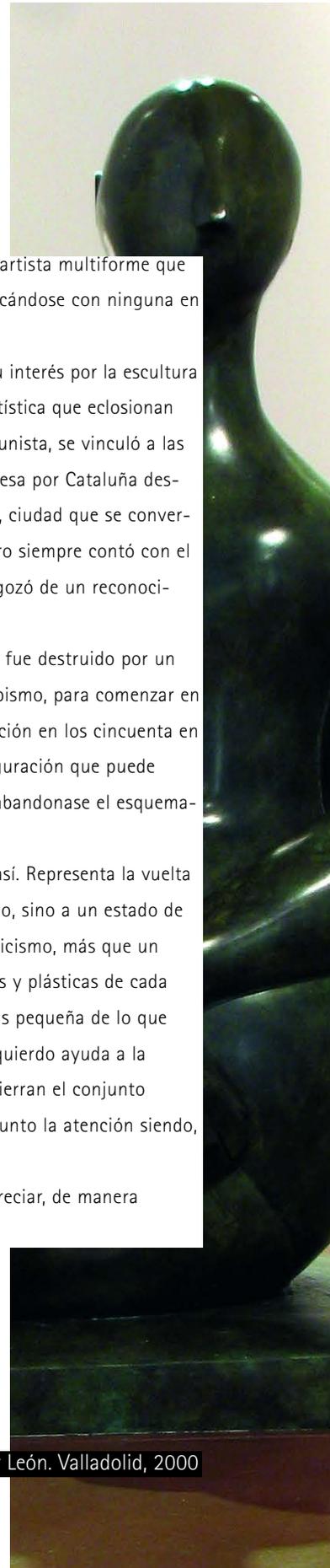
Baltasar Lobo (1910 – 1993) se mostró, al igual que otros creadores que trabajaron en Francia, como un artista multiforme que transitó por las diferentes vanguardias asumiendo lo que le parecía más interesante de ellas pero no identificándose con ninguna en concreto a no ser que hubiese sido creada por él mismo.

Lobo, natural de Cerecinos del Campo (Zamora), después de su aprendizaje en Valladolid (donde mostró su interés por la escultura castellana del Renacimiento y el Barroco) y en Madrid, se había comprometido con las ideas de renovación artística que eclosionan definitivamente con la llegada de la República. Identificado con la ideología libertaria, más tarde con la comunista, se vinculó a las Milicias de la Cultura y realizó diversas ilustraciones para revistas y carteles. En 1939 cruza la frontera francesa por Cataluña después de la caída de la República y es internado en un campo de concentración en las inmediaciones de París, ciudad que se convertirá en su lugar de residencia a partir de 1942. Durante la ocupación nazi no pasó por buenos momentos pero siempre contó con el apoyo de Picasso y con el del escultor cubista Henri Laurens en cuyo taller comenzó a trabajar. Desde 1945 gozó de un reconocimiento público en los ambientes artísticos franceses no alcanzándolo en España hasta 1960.

Desconocemos en gran medida su producción anterior a la Guerra Civil puesto que su estudio madrileño fue destruido por un bombardeo. Ya había visitado París en 1935 recibiendo las influencias de las vanguardias, en especial del Cubismo, para comenzar en los cuarenta a desarrollar un estilo personal inspirándose en un cierto "primitivismo" para pasar a la abstracción en los cincuenta en la que pueden encontrarse ecos de Jean Arp, Constantin Brancusi y hasta de Henry Moore. El retorno a la figuración que puede apreciarse a partir de los sesenta se consagra en los setenta con temas de carácter clásico, sin que por ello abandonase el esquematismo de la fase abstracta.

La obra que hemos elegido podría suponer, en una primera impresión, un retroceso estilístico pero no es así. Representa la vuelta no a una fase concreta de las vanguardias, como el "Fauvismo" con la que podría identificarse en un principio, sino a un estado de ánimo similar al que llegan otros artistas como Picasso o el propio Matisse. Es la constatación de que el clasicismo, más que un momento concreto de la historia, es una opción formal que puede asumir las innovaciones técnicas, estéticas y plásticas de cada época concreta. Concebida como un bloque, sobresale de él de forma evidente una cabeza más esférica y más pequeña de lo que habría debido resultar en un sistema de proporciones naturalista; de una forma mucho más sutil el brazo izquierdo ayuda a la redondeada cadera a formar una sinuosidad continua que tiene su correspondencia en las dos rodillas que cierran el conjunto uniéndolo al antebrazo derecho. La mano izquierda que abraza la muñeca derecha obliga a centrar en este punto la atención siendo, con la cabeza uno de los dos centros en torno a los que se compone todo el conjunto.

Lobo nunca renunció a la nacionalidad española, ubicándose en Zamora su colección donde se puede apreciar, de manera espléndida, la variedad de planteamientos estilísticos del artista al mismo tiempo que su evolución formal.



MANZANAS CON PAISAJE /

Juan Manuel Díaz Caneja, 1974.

(Fundación Díaz Caneja, Palencia)



La aventura plástica de Juan Manuel Díaz Caneja representa uno de los mayores ejercicios de esencialización que ha realizado un artista de nuestra comunidad.

En 1923 Caneja abandona su tierra natal y marcha a Madrid para estudiar arquitectura, estudios que deja pronto para iniciarse en la pintura en el ambiente creativo de la Residencia de Estudiantes. Su amistad con Alberto Sánchez y Benjamín Palencia es determinante para su orientación definitiva aunque en aquellos momentos es más el afán de novedad dentro de una estética que pronto pasa de los lejanos ecos cubistas para acercarse a la abstracción de raíz constructivista. En mayo de 1931 incluso llega a publicar una revista de corte entre anárquico y surrealista. Con estas manifestaciones muestra cuáles son sus tendencias e intereses siempre en clave de la vanguardia más activa.

La Guerra Civil supone un mazazo para todos los componentes de la generación de Caneja y también para él. Su retorno al lienzo en 1940 es un amargo triunfo de la pintura de paisaje y ello por motivos obvios dado que este género no tenía problemas con la censura del momento. Su estancia en la cárcel entre 1948 y 1951 debido a su irreductible republicanismismo no le impide su exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno (1953), la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1954, ser representante español en la Bienal de Venecia de 1956, la Segunda Medalla en la Nacional de 1957, el Premio Nacional de Pintura en 1958 y la Primera Medalla de la Nacional de 1962.

Esta consagración oficial de Caneja camina en paralelo con un proceso, mucho más aparente que real, simplificador de los recursos plásticos, lo que es fácil de comprender cuando se acerca uno a las obras y puede apreciar la delicada factura que subyace en sus lienzos. En todas ellas existe una sutil distribución de masas que se articulan por medio de manchas de rico color que luego van armonizándose por medio de un concienzudo trabajo pictórico en el que las veladuras y los empastes juegan idéntico papel.

Los ecos cubistas que aparecen en sus pinturas de comienzos de los cincuenta (con algunas figuras ocasionales en primer plano) y exquisitamente armonizadas en ocre y grises, dan paso a mediados de esa década a bodegones de escasos elementos perfectamente estructurados y dentro de las mismas gamas cromáticas. Los sesenta le devuelven al paisaje iniciándose un proceso de progresiva abstracción que mantiene los temas de una Castilla requemada bajo el abrasador sol del estío. Las masas cromáticas que parecen marcar ligeros accidentes en los áridos páramos y las desoladas campiñas se van convirtiendo progresivamente en campos de color en la línea del informalismo que, siguiendo la estela del Expresionismo Abstracto americano, está triunfando en Europa. A partir de este momento ya no existe retorno posible. De vez en cuando en los lienzos pueden aparecer elementos (manzanas, frascos de vidrio) que tratan de vincular a la obra con la realidad pero ésta es ya un puro ejercicio plástico como si se tratase de una vibrante composición musical en la que las masas se ordenan horizontalmente estableciendo sutiles tensiones que dan variedad a la composición.



NUEVE CARTAS A BERTA /

Guión y Dirección: Basilio Martín Patino
(España, 1966)

Producción: Transfisa - Ecofilms / Fotografía: Luis Enrique Torán

Montaje: Pedro del Rey / Música: Carmelo Bernaola

Intérpretes: Emilio Gutiérrez Caba, Mari Carrillo, Antonio Casas, Elsa Baeza, José María Rese y Nicolás Perchicot. Duración: 92'

48

Desde su mismo estreno, la obra de Basilio Martín Patino (Lumbrales, Salamanca, 1930) fue saludada como una película rompedora aunque se dudase de su capacidad comercial lo que fue desmentido por el éxito de público que llegó a alcanzar, manteniéndose más de cien días en cartel.

El título proporciona el esquema argumental transmutando en imágenes un género literario tan querido por la Ilustración. Después de un viaje de estudios a Inglaterra, Lorenzo escribe diversas cartas a una muchacha, hija de republicanos exiliados, a la que ha conocido allí y de la que cree haberse enamorado sin que llegue a romper con su novia de siempre. En ellas va desgranando el claustrofóbico ambiente de una ciudad de provincias de mediados de los sesenta -la propia Salamanca- cuando se encuentra consolidado el régimen franquista no ya con la paz sino con la victoria. A través de la película asistiremos a los elementos que configuraban la vida provinciana de la pequeña burguesía castellana y leonesa como las tunas, el folklore, la desidia, el rosario y los ejercicios espirituales, los pasos de Semana Santa, la dialéctica de los vencedores y los vencidos, pero también a la vida universitaria, a las relaciones familiares, a la crisis religiosa. La película hace, en definitiva, un retrato del país.

Rodada con la veracidad de un documental, la ciudad de Salamanca se presenta de forma verosímil tanto en lo que respecta a la vida universitaria como al mundo cotidiano -tiendas, bares, carteles, calles- y al ambiente social lleno de monotonía y vulgaridad, opresivo y entrañable a la vez. Patino ha sabido mostrar toda una serie de elementos sumamente reales (tipos, pequeñas escenas, rincones), llenos de verdad. Lorenzo, el protagonista, se muestra como un personaje complejo e irresoluto; soporta con paciencia el agobiante ambiente familiar; idealiza a la lejana Berta pero no se despega de su novia, rica y cercana; se inserta culturalmente en un ambiente al que admira pero disfruta de la tertulia dominical en el casino. Como universitario muestra su insatisfacción intelectual por lo que está pasando pero es incapaz de ir más lejos. Intuye una vida más rica en lo personal en su escapada a Madrid pero es incapaz de enfrentarse a su padre y romper con su vida provinciana. Duda de sus convicciones religiosas pero termina centrándose después de pasar una Semana Santa en un pueblo en el que nadie parece cuestionarse la fe.

Cine de sugerencias y poliédrico, ha sido capaz de resistir el paso del tiempo. Partiendo de un mero reflejo de la sociedad de su época (y quizá precisamente por haberse hecho de forma neutral, sin exageraciones, sin ningún tipo de acritud o resentimiento) se ha convertido en un documento insustituible para conocer las insatisfacciones de la sociedad de mediados de los sesenta como preludio de lo que será la crisis del mundo occidental (tanto del capitalista como del comunista) manifiesta en el 68 porque en la película, a través de la situación personal de Lorenzo, se transmite la falta de fe en todas las cosas que se ha roto con el viaje al extranjero y que ya nadie podrá reparar.

Obtuvo la Concha de Plata en el festival de San Sebastián, el Premio de la Federación de Cineclubs, el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor guión y Premio CIDALC 1967.



MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León /
Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón, 2003.
(León)



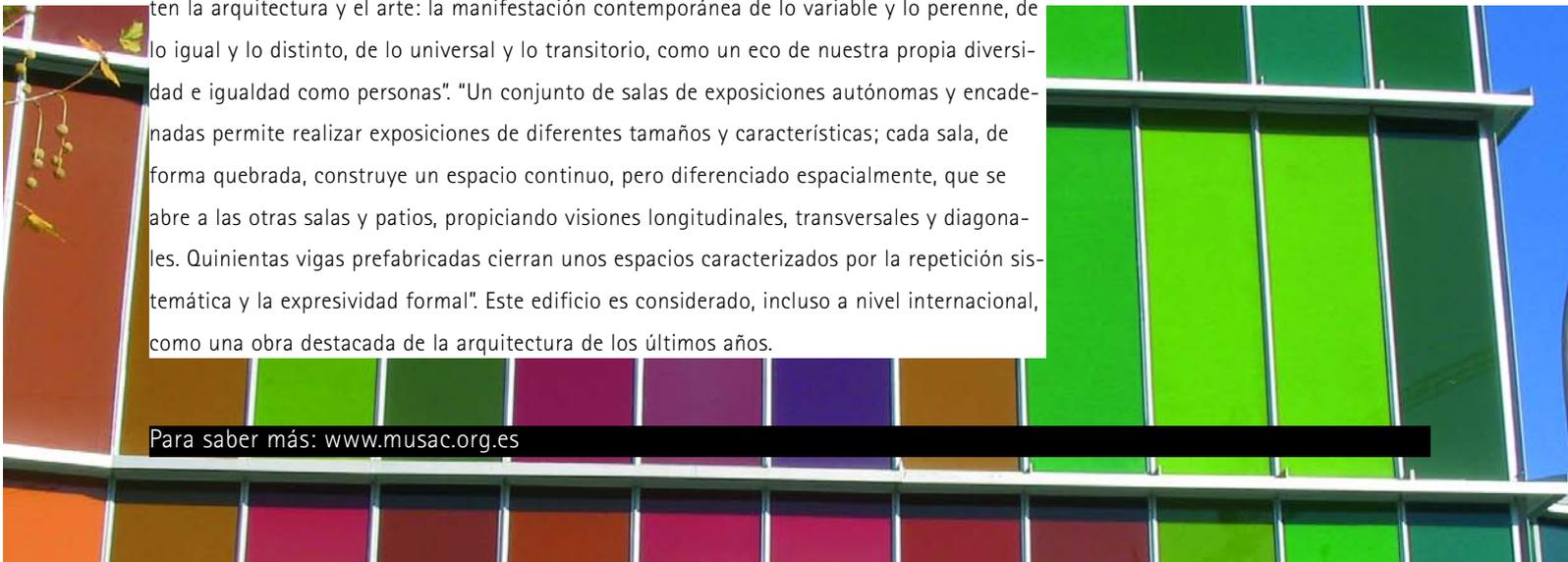
49

La Junta de Castilla y León asumió como propio un proyecto de colección del siglo XXI que tenía poco que ver con los museos al uso. Durante un periodo de tiempo concreto se adquirirían obras de artistas de la Comunidad, nacionales e internacionales que sirviesen de esa forma como un núcleo que permitiese pulsar la actividad artística desarrollada en el cambio de siglo. Se trataba de construir un museo en el presente con todo lo que supone de contradictoria esta idea. Para dirigir la experiencia, muy criticada en algunas ocasiones, se contrató a Rafael Doctor Roncero, que había trabajado como comisario de espacios de vanguardia en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía. Para albergar la colección se eligió otro proyecto tan innovador como la idea propuesta: el de los arquitectos Luis M. Mansilla (1959) y Emilio Tuñón (1958).

Mansilla y Tuñón, profesores del Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, habían estado colaborando durante diez años con Rafael Moneo (1982-1992) antes de fundar su propio estudio que pronto comenzó a cosechar todo tipo de reconocimientos públicos lo mismo para sus proyectos que por la elección de éstos para edificios significativos vinculados al mundo cultural como son *Centro Documental de la Comunidad de Madrid* en la antigua fábrica El Águila (1995), el *Museo de Bellas Artes de Castellón* (1998), el *Centro de Cultura Contemporánea de Brescia* (2000), el *Museo de los Sanfermines* (2001), el *Museo de las Colecciones Reales* (2002), el *Museo de Cantabria* (2002) y la *Ciudadela Cultural* en Logroño (2003). Una de sus primeras obras fue el *Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes en Zamora* (1989-96) concebido como una "arquitectura que se produce por deslizamiento entre piezas, fragmentando su visión y obligándonos a circular entre edificios, casi tocándolos" antes de realizar el *Auditorio de la Ciudad de León* (1996) que se impone al espectador por la blancura de sus paramentos que vibran casi musicalmente gracias a la diferente inclinación de las jambas de los vanos.

Según los propios arquitectos, el MUSAC "al exterior adquiere una forma cóncava para acoger las actividades y encuentros, recogido por grandes vidrios de colores, siendo el lugar donde se rinde homenaje a la ciudad como espacio de relación entre las personas. En su interior, una gran superficie de espacios continuos pero distintos, salpicados de patios y grandes lucernarios, da forma a un sistema expresivo que nos habla del interés que comparten la arquitectura y el arte: la manifestación contemporánea de lo variable y lo perenne, de lo igual y lo distinto, de lo universal y lo transitorio, como un eco de nuestra propia diversidad e igualdad como personas". "Un conjunto de salas de exposiciones autónomas y encadenadas permite realizar exposiciones de diferentes tamaños y características; cada sala, de forma quebrada, construye un espacio continuo, pero diferenciado espacialmente, que se abre a las otras salas y patios, propiciando visiones longitudinales, transversales y diagonales. Quinientas vigas prefabricadas cierran unos espacios caracterizados por la repetición sistemática y la expresividad formal". Este edificio es considerado, incluso a nivel internacional, como una obra destacada de la arquitectura de los últimos años.

Para saber más: www.musac.org.es





VENUS, NINFAS Y OTRAS EVAS / Paloma Navares, 1993–98.

50

Una de las facetas que más llamarán la atención en un futuro de las artes plásticas que se desarrollan a partir del último cuarto del siglo pasado es el papel adquirido por las mujeres como creadoras.

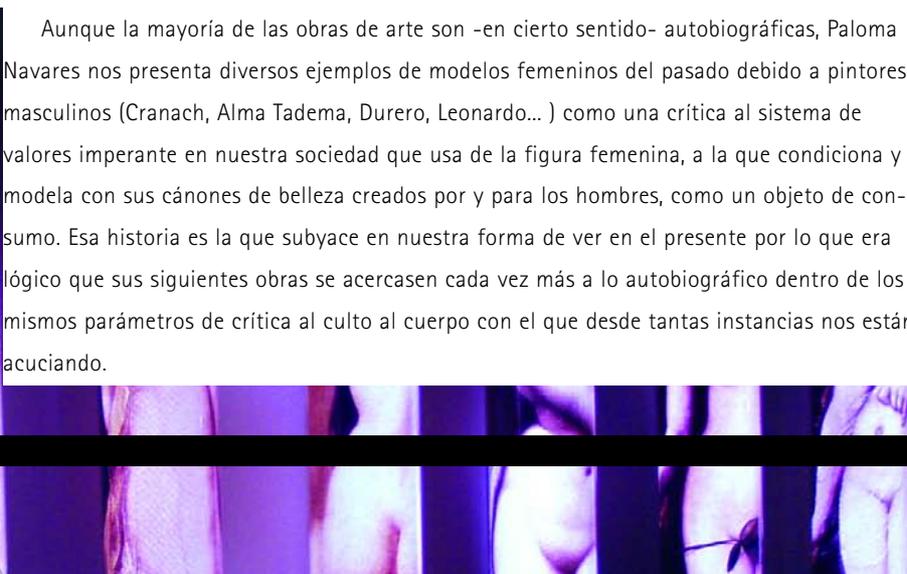
Es posible que la Historia del Arte haya tratado de forma equivocada a las mujeres artistas aún teniendo presente la calidad de los trabajos de pintoras del pasado como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Rosalba Carriera, Angélica Kauffmann, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Mary Cassatt o Suzanne Valadon, que apenas son citadas en los libros de texto, al igual que nuestra escultora Luisa Rodán "La Roldana".

El siglo XX, al hilo de la liberación de múltiples campos culturales y sociales también ha asistido al despegue de la mujer como artista plástica. Las grandes creadoras durante la modernidad histórica como Gabriele Muntz, Sonia Delaunay, María Blanchard, Natalia Goncharova, Liuvov Popova, Camille Claudel, Käthe Kollwitz, Frida Kahlo, Marie Laurencin, Georgia O'Keeffe, Maria Elena Vieira da Silva, Barbara Hepworth, Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Louise Bourgeois, Nikki de Saint Phalle han trabajado en muchos casos a la sombra de sus parejas o integradas en grupos artísticos con quienes compartían un estilo y unas técnicas.

Lo peculiar de finales del XX ha sido la originalidad creativa de mujeres como Judy Chicago, Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman o Magdalena Abakanowicz por citar las más conocidas. En este contexto hay que situar a las artistas castellanas y leonesas de las que nos hacemos eco y especialmente a Paloma Navares (Burgos, 1947) a quien puede considerarse la abanderada de la ruptura plástica que comienza a desarrollar desde finales de los setenta.

La obra en que nos fijamos, realizada a partir de una idea original en 1993 y transformada en sucesivas operaciones hasta 1998, es una composición mural a base de película cibachrome, tubos de metacrilato y luz fluorescente. Supone la culminación de anteriores trabajos con materiales de peor conservación y el paso al uso de acabados industriales muy relacionados con el mundo de la publicidad. Es por ello por lo que esta obra de arte adquiere un aspecto tan próximo a nuestras experiencias icónicas al mismo tiempo que oculta un claro mensaje crítico, no por irónico menos directo.

Aunque la mayoría de las obras de arte son -en cierto sentido- autobiográficas, Paloma Navares nos presenta diversos ejemplos de modelos femeninos del pasado debido a pintores masculinos (Cranach, Alma Tadema, Durero, Leonardo...) como una crítica al sistema de valores imperante en nuestra sociedad que usa de la figura femenina, a la que condiciona y modela con sus cánones de belleza creados por y para los hombres, como un objeto de consumo. Esa historia es la que subyace en nuestra forma de ver en el presente por lo que era lógico que sus siguientes obras se acercasen cada vez más a lo autobiográfico dentro de los mismos parámetros de crítica al culto al cuerpo con el que desde tantas instancias nos están acuciando.



SIN TÍTULO (MONSTRUAS)

/ Marina Núñez, 1997-98.

Dentro del panorama nacional, Marina Núñez ha destacado por la fuerza con la que ha asumido la crítica a la situación de la mujer en nuestra sociedad. Si en el caso de Paloma Navares se trataba, por encima de todo, del cuestionamiento de cómo la belleza se ha convertido en una tiranía para las mujeres, en el caso de la palentina se ha ido un poco más lejos y se profundiza en el extrañamiento que causa el entramado social en la mujer a la que llega a convertir en un ser raro, un monstruo.

En esta serie de 1997 y 98, dos de cuyas piezas son propiedad del MUSAC y otra de la Comunidad Autónoma de Murcia, Marina Núñez realiza tres lienzos de lino sin bastidor cuyo bamboleo acentúa la sensación de transitoriedad dando un cierto dinamismo al conjunto. Las tres mujeres, que se sitúan ocupando poco menos que la mitad de la superficie, miran inquisitivamente al espectador desde el fondo negro en el que destacan poderosamente. Las tres llevan ropa blanca: camiseta, camión, camisa abierta atrás, que les proporciona una imagen de enfermas, propias de un sanatorio quizá de un psiquiátrico más que de un hospital general. Las tres, que tan cerca están unas de otras, también se diferencian entre sí. La primera, con el pelo rubio y corto agarra con su brazo izquierdo el derecho, más oscuro, como algo ajeno a sí misma, como si se tratase de un implante; la segunda, de pelo largo y negro, muestra sus antebrazos desgarrados mostrándolos como si fuera una ilustración de un manual de anatomía; la tercera, con pelo castaño claro se retuerce en un intento por juntar sus manos en una espalda sobre la que destacan unos extraños bultos.

Lo que más impresiona, quizá, es el realismo con el que están realizadas y lo hace porque la artista rechazó en sus comienzos esa técnica tan convencional (la propia composición de los lienzos que se articulan a través de unas líneas de tensión que tienen sus puntos fuertes en las manos, los rostros y las piernas) que supone una contradicción entre el aparente convencionalismo de las imágenes y la ideología que subyace en ellas.

Marina Núñez asume que la cultura occidental, en la que confluyen platonismo y cristianismo, ve el cuerpo como una vergüenza, como un impedimento que permite al alma acercarse a la Belleza, el Bien o la Verdad; todo lo negativo que puede concebir el hombre (la mentira, el pecado, la enfermedad, el caos...) acechan desde el cuerpo y mucho más cuando éste posee características grotescas como miembros colocados en sitios inoportunos, blandura, inconclusión. El papel de la monstrua alcanza, de esta forma, una significación que va más allá de la mera curiosidad científica o de la atracción y la repulsa con la que han sido recibidas en una sociedad básicamente poco tolerante con la diferencia. Es echarnos a la cara las contradicciones de nuestro propio sistema de valores. Creemos que esta reflexión, tan plásticamente representada, es la justificación teórica de éstas y otras muchas obras de la artista palentina.



Para saber más: Marina Núñez. Centro de Arte de Salamanca, 2002. Salamanca, 2002.



EL CIELO GIRA /

Dirección: Mercedes Álvarez
(España, 2004)

Productora: Alokatu, S.L. / Productor: José M^a Lara

Guionista: Mercedes Álvarez y Arturo Redín / Fotografía: Alberto Rodríguez

Montaje: Sol López y Guadalupe Pérez

Duración: 114' / 3.096 m.

Tal como indica la propia directora, el cine se ha centrado en muchas ocasiones del proceso de deterioro que causa el tiempo en los individuos y en los grupos sociales pero en pocas ocasiones se ha ocupado de esos efectos sobre los espacios. En *El cielo gira* se pretende testimoniar, con una sola mirada, el paso del tiempo sobre un núcleo rural de los páramos de Soria desde momentos tan remotos como la presencia de los dinosaurios a la imparable decadencia de un pueblo que llegó a tener cuatrocientos habitantes y en el que ahora hay solo catorce que colaboran aportando sus experiencias y sus recuerdos. Y ello se hace comparándolo con el propio deterioro de un pintor, Pello Azqueta, que está perdiendo la vista. Siguiendo los ciclos estacionales, que se hacen presentes gracias también a un eclipse, se desgranán secuencias en las que los habitantes reflexionan sobre la presencia de los animales prehistóricos, las huellas celtíberas y romanas, el glorioso pasado señorial, las reuniones del pueblo alrededor del olmo ya desaparecido... Pueden llegar a sobrecoger los ritos religiosos en una iglesia ya vacía, la conversación en el cementerio o el esfuerzo del pintor por memorizar las sutiles variaciones de los tonos. La aceptación de lo inevitable está presente en el diálogo entre dos marroquíes, el pastor y el atleta, o en la instalación de los generadores eólicos y la transformación del palacio en hotel de lujo. Tal como dice la directora "de lo que aquí se trata es de ese intervalo en el que todavía hay vida. Y durante ese trance de desaparición se dan sin embargo momentos únicos, hechos que brillan con un significado especial al tiempo que se apagan, y que tienen la capacidad de evocar toda la intensidad del trance."

Con influencias filmicas de Víctor Erice y de Guerín y plásticas de Vermeer o de Esteban Vicente en el color, de Antonio López en la concepción plástica y de Machado en su poética, esta película posee una estética casi minimalista en encuadres y movimiento de cámara, un tiempo decididamente congelado en el que los cambios son los que marca el paso de las nubes, el sol que ilumina los campos, una fotografía limpia y precisa son algunas de las características formales de esta obra que es mucho más que un documental. Frente a un mundo saturado de imágenes, esta obra indaga sobre el sentido oculto de las cosas que nos rodean. De la misma forma que el pintor se aferra a la poca vista que aún conserva, los habitantes de Aldeaseñor, últimos testigos de una presencia continuada de mil años, manifiestan, con una dignidad fuera de lo común, la aceptación de una realidad indefectible asumiendo ser parte de un proceso que se inició mucho antes de la propia presencia del hombre sobre la Tierra y que continuará, con hombres o sin ellos, después de que desaparezcan todos los habitantes del pueblo.

ESQUEMAS VISUALES

JERÓNIMO ARROYO

56



Se encargó el

Dos ángeles, con filacterias relativas a las virtudes teologales, asisten al acto



Fe, Esperanza y Caridad

Los capiteles tienen representaciones de las virtudes teologales



Arco carpanel y pináculo de piedra artificial

Contraventanas de madera

Antepecho de hierro forjado de formas curvas

**ASILO DE SAN JOAQUÍN Y
SANTA EDUVIGES, 1909-1911
Calle Mayor, 35. Palencia**

mosaico a Daniel Zuloaga que hubo de reconstruirlo puesto que los frios del primer invierno lo desprendieron

Amplia cornisa de artesonado



Ventana geminada con naivel y fuste helicoidal rematadas por arcos carpaneles y conopiales

A comienzos de febrero de 1910 comienzan las obras del Asilo de San Joaquín y Santa Edviges; era la consecuencia del espíritu filantrópico de la Vizcondesa de Villandrando fallecida en 1908 y destinado a formación y acogimiento de niñas huérfanas de labradores de Palencia, Cevico de la Torre, Villamuriel, Alba de Cerrato y Soto de Cerrato. La planta del edificio es centralizada, con las limitaciones que marca la parcela (muy alargada y con escasa fachada a la Calle Mayor). El programa ornamental no es en absoluto anecdótico, en contra de lo que suele decirse del Modernismo.

El edificio tiene ecos del gótico veneciano y catalán. Jerónimo Arroyo se inspiró para esta obra en el Hospital de Santa Cruz y San Pablo (Montaner y Simón) y en la Casa Amatller (Puig y Cadafalch) ambas en Barcelona.

SÍNTESIS DE TÉCNICAS Y ESTILOS

J. MARÍA DE LA VEGA

58



Se han colocado contraventanas exteriores que alteran el conjunto. Las persianas de madera originales han sido cambiadas por PVC en intervenciones modernas



**VIVIENDAS EN CAPUCHINOS
VIEJOS, 1939-41. Valladolid**



Bandas para proporcionar sensación de horizontalidad

Ojos de buey que le proporcionan un aspecto semejante al de los barcos

Retranqueo de fachada y juego de alturas

Esquinas rematadas en curva

Ladrillos esquinados para dotar de movimiento a parte de la fachada

LOS ESTILOS DEL ART DECO



LUIS MOYA

El acceso al conjunto se realiza desde una lonja
Pirámides con bolas viñolescas usadas por Herrera

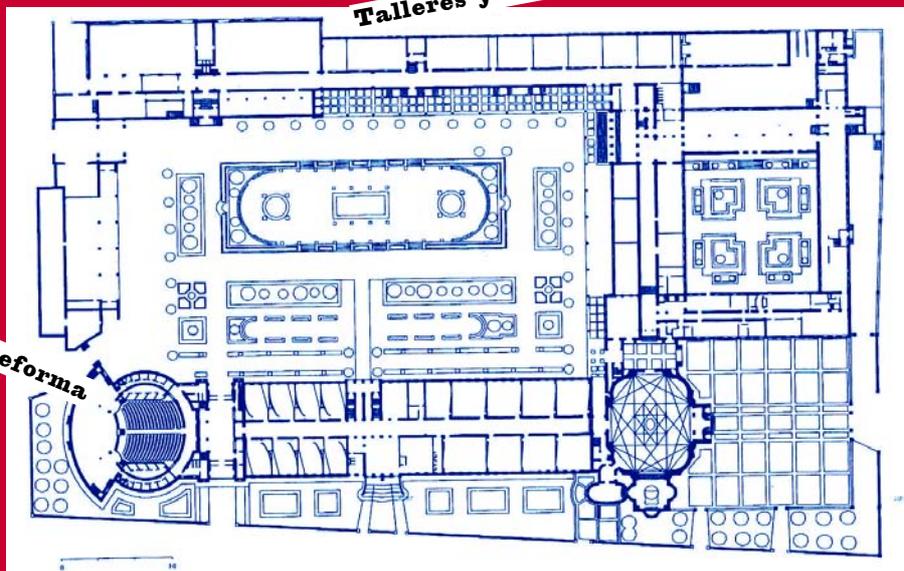
60

La iglesia, de planta ochavada, posee una cubierta cupulada realizada en rasilla formando nervios que no se cruzan en el centro, como las que posee el arte califal y luego algunos edificios del románico español y del barroco. Los murales son de Castilviejo.



El aspecto del edificio organizado en torno al claustro remite a El Escorial; sirve para alojar a los residentes y, en su planta baja, como dependencias administrativas

Talleres y laboratorios



El teatro está en proyecto de reforma

ANTIGUA UNIVERSIDAD LABORAL DE ZAMORA, 1947



En colaboración con Pedro R. A. de la Puente, Enrique Huidobro y Ramiro Moya, Luis Moya realiza este edificio de gran calidad constructiva concebido como un centro formativo para estudiantes con escasos recursos. Se concibe como una mezcla entre edificio militar y religioso que debe su aspecto externo al intento de recuperar la arquitectura gloriosa del imperio puesto que se rechazan los postulados de la arquitectura moderna por ajeno a las tradiciones, por poco cómoda y por costosa.



El jardín posee una logia de bóvedas rebajadas que sirve para asueto de los alumnos en días de mal tiempo

POR EL IMPERIO HACIA DIOS

VELA ZANETTI

62

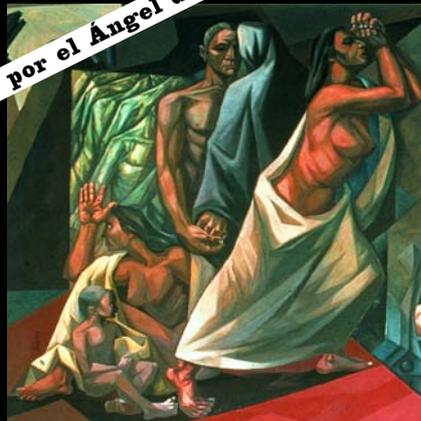
Campo de concentración ejemplo de los desastres de la segunda guerra mundial



Hombre pidiendo la paz

Mujer suplicando el fin de las guerras

El hombre del péndulo, protegido por el Ángel de las Naciones Unidas, simboliza la paz como equilibrio recuperado



MURAL SEDE ONU, 1953
Edificio de la ONU. New York

"si la contemplación del mural por parte de los cientos de personas que cada día puedan verlo, evoca pena y comprensión en un solo espectador, me sentiré un soldado de la paz"

Alegoría del trabajo con reminiscencias cristianas

En un principio esta figura era una alegoría de la justicia



Reconstrucción de los cinco continentes después de la guerra.

El campesino ofrece el grano como símbolo del reinicio de los ciclos vitales

Se conserva en la fundación Vela Zanetti de León un boceto (85x445 cm) gracias al que podemos apreciar cómo se fue transformando la idea que queda definitivamente tal como presentamos. El mural (3,5x 20 m) está dividido en siete zonas sirviendo los niños como nexo de unión entre los diferentes paneles.

La concesión de una Beca Guggenheim en junio de 1951 va a permitir la realización de este mural encargo del Secretario Ejecutivo de la Fundación (Henry Allen Moe) y del arquitecto de la ONU (Wallace K. Harrison). A finales de 1952, después de una prórroga de la beca, están acabados los bocetos. Para llevarlo al muro fue ayudado por Ramón Prats y Miguel Marina. El 19 de marzo de 1953 fue inaugurado. A finales de 1998 fue restaurado.

EL CAMINO DE LA LIBERTAD



RAFAEL MONEO & ENRIQUE DE TERESA

El lenguaje plástico afirma su condición al mismo tiempo unitaria e independiente y los materiales se adaptan a las condiciones del lugar

64

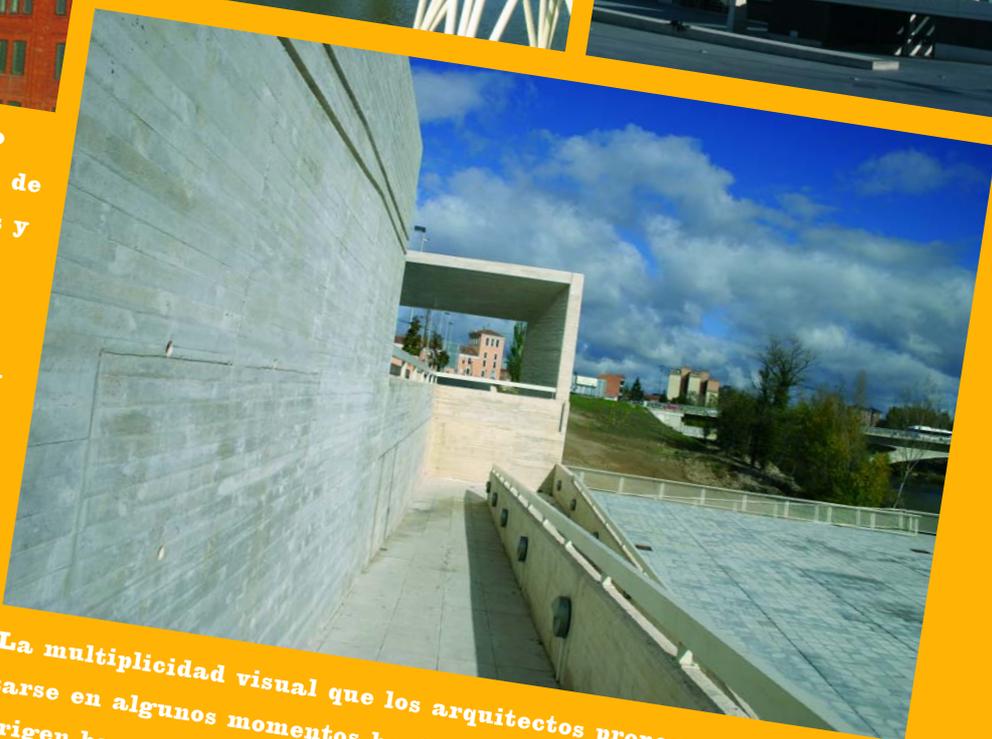
Se potencian los accesos por medio de plazas y pasarelas y se acentúa el valor del río Pisuegra



La torre contiene cinco plantas de oficinas, dos de servicios e instalaciones y una de restaurante



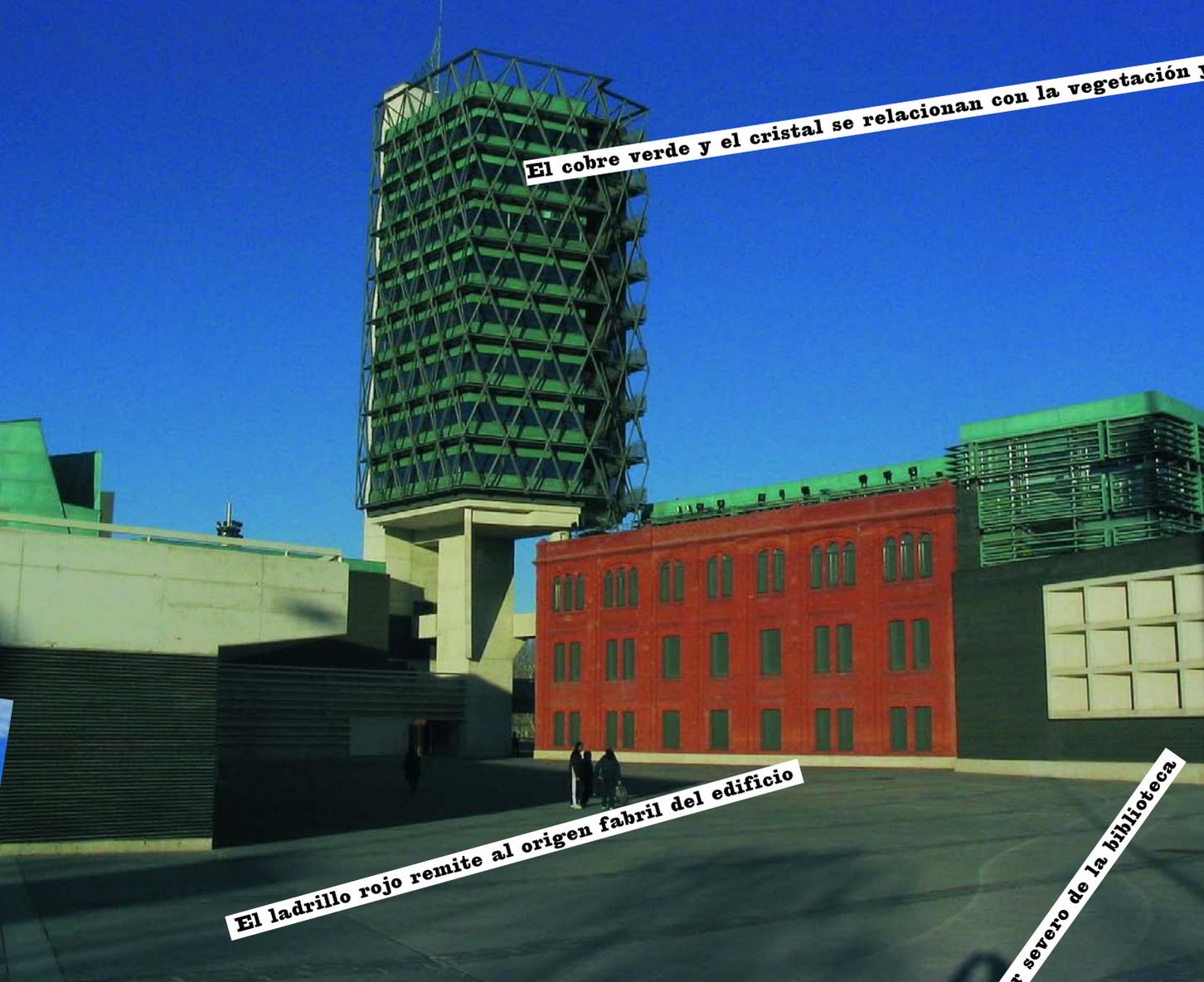
El aparcamiento se concibe como un espacio más del museo y se cubre por medio de un jardín colgante de plantas aromáticas.



La multiplicidad visual que los arquitectos proponen puede orientarse en algunos momentos hacia planteamientos perspectivos de origen barroco.



MUSEO DE LA CIENCIA, 2003
Valladolid

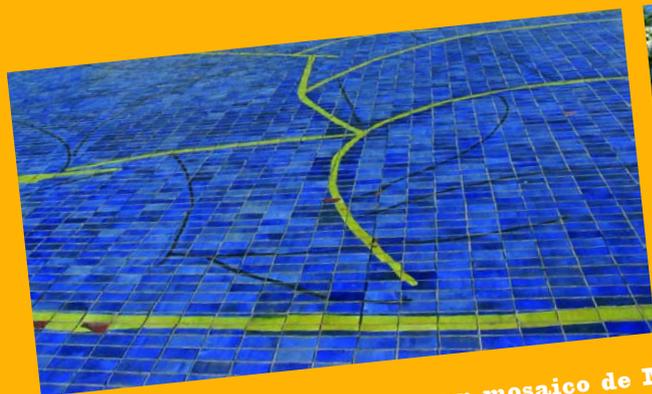


El cobre verde y el cristal se relacionan con la vegetación y el río

El ladrillo rojo remite al origen fabril del edificio

El ladrillo negro acentúa el carácter severo de la biblioteca

El Museo de la Ciencia de Valladolid, obra de los arquitectos Rafael Moneo y Enrique de Teresa se crea con la doble intención de responder al funcionamiento del museo como tal y como forma de configurar el espacio urbano de una zona residencial.



Una escultura de Einstein y un mosaico de Martín Calero acentúan, aún más, los aspectos plásticos del edificio.

CONFIGURANDO EL PAISAJE

VARIOS AUTORES

S.E.R.F.U.N.L.E. / Jordi Badía & Josep Val
Respetuoso con su entorno, del que apenas destaca, proporciona un ambiente sereno en momentos tan dramáticos como para los que está diseñado.

66

La ampliación organizada de los núcleos urbanos permite actuaciones respetuosas con su historia y, al mismo tiempo, con la sociedad del presente en la que vivimos y sobre la que actuamos. Así se demuestra en la zona Eras de Renueva en León que se ubica, sin complejos, al lado de un edificio tan emblemático para la ciudad como es el Convento de San Marcos. Junto a viviendas privadas, se han construido edificios que defienden la idea de la modernidad arquitectónica en nuestra Comunidad.

EDIFICIO DE USOS MÚLTIPLES JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN / Felipe Moreno Mariño & Mariano Díez Sáenz de Miera.

Una cierta severidad clásica está en la base de este edificio emblemático de la administración regional que proyecta su imagen rotunda y espectacular tanto en el exterior como en el interior.



ERAS DE RENUEVA, León



M.U.S.A.C. / Emilio Tuñón & Luis M. Mansilla.
La policromía de su fachada proporciona una destacada nota de color a todo el entorno

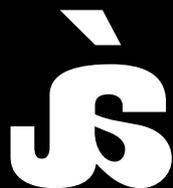


EDIFICIO EUROPA / José Álvarez Guerra, Luis Diego Polo & José María Ruiz Sanz.
Sus ventanales curvos duplican el cielo y el entorno integrándolos al propio edificio



AUDITORIO / Emilio Tuñón & Luis M. Mansilla.
El juego lumínico de sus ventanas, que varía a medida que transcurre la jornada, hace de él un edificio en continuo dinamismo.





PRINCIPALES MUSEOS Y COLECCIONES DE ARTE CONTEMPORÁNEO EN CASTILLA Y LEÓN

BURGOS

MUSEO DE BURGOS

C/ CALERA, 25 Y C/ MIRANDA, 13 · 09002, BURGOS

TELNO. 947 26 58 75 FAX. 947 27 67 92

CENTRO DE ARTE CAJA DE BURGOS. CAB

C/ SALDAÑA S/N. · 09003, BURGOS

TELNO.: 947 25 65 50 FAX: 947 25 65 53

www.cabdeburgos.com

MUSEO MARCELIANO SANTA MARÍA

PLAZA DE SAN JUAN S/N · 09004, BURGOS

TELNO.: 947 20 56 87 FAX: 947 28 88 09

MUSEO MUNICIPAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO.

ÁNGEL MIGUEL DE ARCE

C/ AMADEO RILOVA, 1 · 09123, SASAMÓN

TELNO.: 947 37 00 12

www.sasamon.org

LEÓN

FUNDACIÓN VELA ZANETTI. CASONA DE VILLAPÉREZ

C/ PABLO FLÓREZ, S/N · 24003, LEÓN

TELNO.: 987 24 41 21

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN. MUSAC.

AVENIDA DE LOS REYES LEONESES, 24 · 24008, LEÓN

TELNO.: 987 09 00 00 FAX: 987 09 11 11

www.musac.org.es

MUSEO DE LOS CAMINOS.

PALACIO GAUDÍ · 24700, ASTORGA

TELNO.: 987 61 68 82

CENTRO LEONÉS DE ARTE

INSTITUTO LEONÉS DE CULTURA · TELNO.: 987 26 24 23

PALENCIA

MUSEO DEL ARQUITECTO JERÓNIMO ARROYO. I.E.S. JORGE MANRIQUE

AVDA. REPÚBLICA ARGENTINA, 1 · 34002, PALENCIA

TELNO.: 979 72 03 84 (I.E.S.)

CENTRO DE INTERPRETACIÓN VICTORIO MACHO

ERMITA DEL CRISTO DEL OTERO · 34071, PALENCIA

TELNO.: 979 71 81 00

FUNDACIÓN DÍAZ-CANEJA

C/ LOPE DE VEGA 2 · 34001, PALENCIA

TELNO.: 979 74 73 92

SALAMANCA

ARTILUGIOS PARA FASCINAR. COLECCIÓN BASILIO MARTÍN PATINO

(FILMOTECA DE CASTILLA Y LEÓN)

C/ GONZALA SANTANA, 1 · 37001, SALAMANCA

TELNO.: 923 21 25 16 FAX: 923 26 71 00

DOMUS ARTIUM 2002 DA2

AVDA. DE LA ALDEHUELA, 27 · 37008, SALAMANCA

TELNO.: 923 18 49 16

MUSEO DE SALAMANCA. PATIO DE LAS ESCUELAS MENORES, 2

FRAY LUIS DE LEÓN, S/N · 37008, SALAMANCA

TELNO.: 923 21 22 35 FAX: 923 26 37 65

MUSEO DE ART NOUVEAU Y ART DECÓ. CASA LIS

C/ GIBALTAR, 14 · 37008, SALAMANCA

TELNO.: 923 12 14 25 FAX: 923 12 14 25

www.museocasalis.org

MUSEO MATEO HERNÁNDEZ

PLAZA NICOMEDES MARTÍN MATEOS, S/N · 37700, BÉJAR

TELNO.: 923 40 07 38 FAX: 923 41 14 93

www.i-bejar.com/museos/mateo-hernandez



MUSEO ÁNGEL MATEOS

CARRETERA SALAMANCA-VITIGUDINO · DOÑINOS
TEL. 923 33 00 01 FAX: 923 33 09 14
www.ayuntamiento@ayto-doninos.com

MUSEO DE SEGOVIA

C/ SOCORRO, 11 (CASA DEL SOL) · 40003, SEGOVIA
TLFNO.: 921 46 06 13

70

SEGOVIA

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE

PLAZUELA DE LAS BELLAS ARTES S/N · 40001, SEGOVIA
TLFNO.: 921 46 20 10 FAX.: 921 46 22 77
www.museoestebanvicente.es

MUSEO ZULOAGA

PLAZA DE COLMENARES (IGLESIA DE SAN JUAN DE LOS CABALLEROS) ·
40001, SEGOVIA. TLFNO.: 921 46 33 48 FAX.: 921 46 05 80

MUSEO RODERA ROBLES

C/ SAN AGUSTÍN, 12 · 40001, SEGOVIA.
TLFNO.: 921 46 02 07

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO OBISPO VELLÓSILLO

PLAZA DEL OBISPO VELLÓSILLO, S.N · 40520, AYLLÓN
TLFNO.: 921 55 39 10 FAX.: 921 55 33 36

COLECCIÓN ZULOAGA

CASTILLO · 40172, PEDRAZA DE LA SIERRA
TLFNO.: 921 50 98 25

PINACOTECA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

PLAZA DEL AYUNTAMIENTO, 1 · 40152, ZARZUELA DEL MONTE
TLFNO.: 921 19 84 35

MUSEO DEL VIDRIO

PASEO DEL POCILLO, 1 (REAL FÁBRICA DE CRISTALES DE LA GRANJA) ·
40100, LA GRANJA. TLFNO.: 921 01 07 00 FAX: 921 01 07 01

SORIA

CENTRO CULTURAL GAYA NUÑO

PLAZA DE SAN ESTEBAN, S/N · 42002, SORIA
TLFNO.: 975 23 00 57

VALLADOLID

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

PATIO HERRERIANO

C/ JORGE GUILLÉN, 6 · 47003, VALLADOLID
TLFNO.: 983 36 27 71 FAX: 983 37 52 95
www.museopatioherreriano.org

MUSEO FUNDACIÓN CRISTÓBAL GABARRÓN

C/ RASTROJO – E. C/ BARBECHO, S/N · 47014, VALLADOLID
TLFNO.: 983 36 24 90 FAX: 983 36 22 23
www.fc-gabarron.es

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN. (CASA MUSEO DE CERVANTES)

C/ RASTRO, S/N · 47011, VALLADOLID
TLFNO.: 983 30 88 10 / 983 39 80 04 FAX: 983 39 07 03

MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. MUVA

PLAZA DE SANTA CRUZ, 8 · 47002, VALLADOLID
TLFNO.: 983 42 32 40 (EXT. 23233) FAX: 983 42 32 34

MUSEO AL AIRE LIBRE DE SERRADA

PASEO DEL ARTE. PARQUE DEL ENCUENTRO.
CASCO URBANO, SERRADA



ZAMORA

MUSEO DE ZAMORA

PLAZA DE STA. LUCÍA, 2 · 47002, ZAMORA

TELNO.: 980 5161 50 FAX: 980 53 50 64

MUSEO BALTASAR LOBO

IGLESIA DE SAN ESTEBAN, S/N · 49006, ZAMORA

TELNO.: 980 54 87 13 FAX: 980 54 87 13

CASA MUSEO DELHY TEJERO

PLAZA DELHI TEJERO, 5 · 49800, TORO

TELNO.: 914 46 79 48 (CONCERTAR VISITA)

OTROS MUSEOS DE INTERÉS

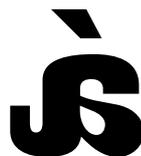
TOLEDO

MUSEO VICTORIO MACHO

PLAZA VICTORIO MACHO, 2 · TOLEDO

TELNO.: 925 28 42 25 FAX 925 28 42 38

www.realfundaciontoledo.es



PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS

FOTOGRAFÍAS DE ARTURO CABALLERO BASTARDO SALVO:

Museo Patio Herreriano
Dora García: *Cyberlamp*.
Alberto García-Alix: *Autorretrato*.

Diputación Provincial de Valladolid
Anselmo Miguel Nieto: *Rojo y plata*.
Eduardo García Benito: *Vogue y Composición cubista*.

María Dolores Vila
Delhy Tejero: *Cuadernines 71*.

Junta de Castilla y León
Feliciano: *Tensiones 10*.
Moro: *Instalación*.

Museo Esteban Vicente
Esteban Vicente: *Balada*.

Manolo Sierra: *Mural para Zona Sur*.

Fundación Cristóbal Gabarrón
Cristóbal Gabarrón: *Vietnam*.

Marina Núñez: *S.T. (Monstruas)*.

M.U.S.A.C.
Toño Barreiro: *Simbiótico IV*.

Real Fundación de Toledo- Museo Victorio Macho, Toledo
Victorio Macho: *La madre*.

Museo de Art Nouveau y Art Decó Casa Lis
Celso Lagar: *Las barcas*.

Fundación Díaz Caneja
Juan Manuel Díaz Caneja: *Manzanas con paisaje*.

Concha Prada: *Leche VII*.

Fundación Vela Zanetti
José Vela Zanetti: *El camino de la libertad*.

Fotogramas de películas:
Basilio Martín Patino: *Nueve cartas a Berta*.
Mercedes Álvarez: *El Cielo Gira*.