

Historias del diseño gráfico suizo



BARBIERI, Chiara *et al.*
Swiss Graphic Design Histories.
Scheidegger & Spiess, Zurich,
2021. 688 p., ISBN: 978-3-
85881-868-3.

En un estuche de tres volúmenes más un cuaderno adicional, las 688 páginas de *Swiss Graphic Design Histories*, presentan una nueva visión —no cronológica— de la historia del diseño gráfico en Suiza, “una redefinición completamente nueva del panorama del diseño gráfico de Suiza”, según sus editores. Este libro ha sido recientemente publicado en inglés por Scheidegger & Spiess, editorial suiza especializada en arte, diseño, fotografía y arquitectura, tanto en papel como en versión digital abierta disponible bajo licencia Creative Commons no comercial. El diseño ha corrido a cargo de Simone Farner y Naime Schalcher; las tipografías empleadas han sido Starling Book y Única 77 y diversos papeles, entre ellos: Profilbulk 1.0 de 80 y 115 g. o Daunendruck 1.5 white de 120.

Está basado en el proyecto de investigación “Diseño gráfico suizo y tipografía revisitada” que reunió durante cuatro años a doce investigadores de siete universidades suizas, junto a otros doce investigadores asociados, en torno a una cartografía historicista del diseño gráfico helvético desde 1925 hasta la escena actual.

Uno de los principios del trabajo de investigación fue centrarse en eventos, lugares y redes en vez de autores y sus obras, en análisis de casos basados en piezas de diseño en lugar de investigaciones monográficas. Así, el resultado es un compendio de numerosas reflexiones y narraciones, algunas a pequeña escala, con una nutrida colección de 263 imágenes, que al igual que la mayoría de la base documental, es material inédito. Dieciséis son los autores de este libro, que a través de unidades temáticas independientes, conectadas por un sistema de palabras clave, conforman una valoración del *statu quo* del diseño gráfico suizo. A su vez, cuestionan en cierto modo el canon que tenemos asumido de un estilo concreto, una estética que se hizo famosa ya en las décadas de los 50, 60 y 70, y que

desde entonces no ha dejado de influir a nivel internacional. La trascendencia de los diseñadores y tipógrafos suizos es patente en la historiografía occidental del diseño.

El primer volumen, “Visual Arguments” (Argumentos Visuales), está compuesto por veinticinco artículos temáticos e independientes en torno a la praxis del diseño gráfico y la tipografía, también como lenguaje publicitario, desde el principio del siglo XX hasta el XXI. La información se obtuvo de fuentes primarias (colecciones privadas y archivos de instituciones), y los argumentos, generosos con las imágenes (obra gráfica, tipográfica, fotográfica, libros, revistas, documentos oficiales o trabajos de estudiantes), son sintéticos en el desarrollo informativo y analítico. Este primer volumen estructura y desarrolla mini ensayos a partir de las imágenes, ítems que como tal nunca habían sido sujeto epistémico en la historia del diseño, y que no se limitan a la “metanarrativa” del tópico estilo suizo.

Anuncios publicitarios, trabajos de estudiantes, catálogo tipográfico, documentos legales, diagrama cronológico, ejercicios básicos, revistas de estudiantes, tablas de horarios, diseño de exposiciones, portfolios, catálogos de premios e incluso tarjetas de Navidad, son algunos de esos veinticinco temas, cuyo punto de encuentro ha sido también visibilizar aspectos de territorios no narrados, por desconocimiento, estar ocultos u olvidados, o incluso intencionadamente reprimidos.

Uno de los objetivos explicitados del libro es no estar únicamente al servicio de los investigadores e historiadores del diseño en un ámbito científico, sino conectar también con los diseñadores y profesionales de la comunicación gráfica. “Multiple Voices” (Múltiples Voces), el segundo volumen, recoge además de discursos o actas, una serie de entrevistas, seleccionadas y con extractos de la gran cantidad que se realizaron en la fase de investigación a diseñadores, colaboradores y clientes. Estas voces rompen el discurso lineal, aportan ideas y nuevas perspectivas respecto a los pioneros e iconos del diseño gráfico en Suiza. Sin interpretaciones. Tan solo contextualizando las mismas. Es de nuevo parte de una historia, parcial y personalizada, que se estructura sobre once ítems:

asociaciones, premios, carreras, clientes, colaboraciones, género, ubicación, estudio, *swiss made*, formación y tipografía. Este libro reivindica que el comprender y saber de diseño, además de la información visual y el texto histórico, requiere de los relatos verbales, conversaciones y debates de sus protagonistas.

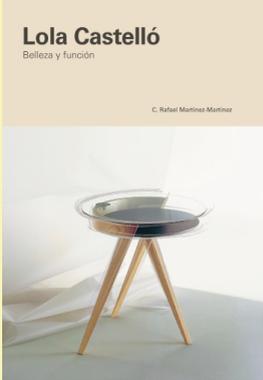
“Tempting Terms” (Términos Tentadores) es el tercer libro y se compone de dieciséis ensayos independientes entre sí, más introducción, referidos al territorio de la profesión del diseño y su terminología respecto a una identidad nacional. Títulos como “Los primeros años del premio nacional de carteles”, “Las ventajas de trabajar en el otro lado de los Alpes”, “Debatiendo el papel del coleccionista de carteles Fred Schneckenburger en la historiografía del diseño gráfico suizo”, “Diseño gráfico en el contexto de una institución de arte contemporáneo”, “Rastreo de los intercambios entre la tipografía modernista y escritura suiza” o “Comisariar Suiza como una nación de diseño gráfico en 1925” son algunos de los recorridos que plantea.

El conjunto se complementa con un cuaderno de sesenta y siete páginas que incluye el artículo “A Never-ending Story: From the History of Swiss Graphic Design to Swiss Graphic Design Histories”, información sobre los autores con una breve anotación curricular, un índice de las palabras clave, otro de abreviaturas y acrónimos, referencias bibliográficas, agradecimientos y créditos de la obra.

Swiss Graphic Design Histories, además de aportar material gráfico inédito y una nueva reflexión salteada y no lineal del poliédrico pasado y presente de su diseño gráfico, abre una vía epistemológica —aplicable a otros territorios— a historiadores y docentes, así como a los propios profesionales del diseño, que sin duda ampliarán su visión respecto al canon helvético y el diseño occidental.

Boke Bazán
Doctorando en Historia del Arte
Universitat de València

Pionera del disseny



Martínez-Martínez, C. Rafael.
Lola Castelló: *Belleza y función*,
Castelló: Publicacions de la
Universitat Jaume I. Servei de
Comunicació i Publicacions;
Ajuntament de Castelló,
2021, 132 pàgs., ISBN: 978-
84-18432-95-8 (paper) / ISBN:
978-84-18432-96-5 (pdf).

Lola Castelló Belleza y función és una breu però concisa monografia sobre la dissenyadora valenciana Lola Castelló (Aielo de Malferit, 1947). El seu autor és C. Rafael Martínez-Martínez, actual secretari de redacció d'aquesta revista i doctorand de la Universitat de València. L'edició del llibre es presenta en castellà amb una traducció al valencià i a l'anglès i consta de deu capítols.

El llibre, però, comença amb un prefaci escrit per Marcelo Leslabay. Aquest inicia el treball amb una interessant descripció de la vida de la dissenyadora, fent una breu referència a les diferents Loles que hi ha hagut al llarg de la seua vida (l'estudiant, l'emprenedora, l'empresària, la dissenyadora i la referent del seu col·lectiu). És interessant perquè tot i que després al llarg del llibre tracta aquests temes, en aquesta introducció, l'autor provoca un sentiment de tendresa i admiració per una dona forta a qui li ha tocat lluitar a tres bandes. D'una banda per voler ser dissenyadora en un moment on alguns arquitectes com Rafael Tamarit Pitarch començaven a deixar palesa la importància del disseny, i sobre tot la necessitat dels dissenyadors. D'altra banda perquè decideix ser dissenyadora en un moment on el disseny era un camp professional eminentment masculí. I per si no fos prou, el fet de ser dona i de desenvolupar-se professionalment durant els últims anys de la dictadura franquista i el principi de la Transició democràtica, amb tot el que aquests canvis comporten.

El primer capítol del llibre de Martínez-Martínez, que porta com a títol "Orígens i formació (1947-1969)", descriu breument els seus anys a Barreira i a l'Escola d'Arts i Oficis (escoles on es forma com a dissenyadora d'interiors), i les seues primeres inquietuds. Al segon capítol, "Del disseny d'interiors al disseny de producte i el món de l'empresa (1970-1979)", explica com des dels primers passos professionals com a dissenyadora d'interiors Lola no para de créixer i de reinventar-se. Fa especial èmfasi a la constància, la lluita i els incansables intents de Lola i el seu company Vicent Martínez per fer-se un lloc en el mercat i dedicar-

se al món del disseny. Per la qual cosa, explica, després d'un tímid començament amb el Grupo Huella (primer projecte de Lola Castelló i Vicent Martínez), i del naixement de Nuc (creat per la necessitat i les ganes de joves dissenyadors d'associar-se entre ells per a ajudar-se i autoformar-se) i Pam i Mig, acaben creant l'empresa que els portarà reconeixement tant nacional com internacional i els situarà al lloc d'un gran i just reconeixement, Punt Mobles.

En el següent capítol, "Fundació de Punt Mobles i disseny de producte (1980-1989)", l'autor deixa palés el millorament de la tècnica i la lluita de Lola Castelló per aconseguir l'equilibri entre allò bell i allò pràctic. Seguidament, en el següent capítol anomenat "La consolidació (1990-1999)" explica el moment en què Lola Castelló aconsegueix consolidar-se i ser una dissenyadora reconeguda mundialment per peces com la cadira *Nit*, que serà elegida per l'arquitecte Arata Isozaki (Premi Pritzker en 2019) per conformar l'Anuari de Disseny Internacional en l'edició de 1988.

L'últim capítol que porta com a títol "Un final inesperat (2000-2019)", l'autor tracta dels anys de la venda de l'empresa de Punt Mobles i de la jubilació de Lola Castelló després de la terrible crisi econòmica de 2008.

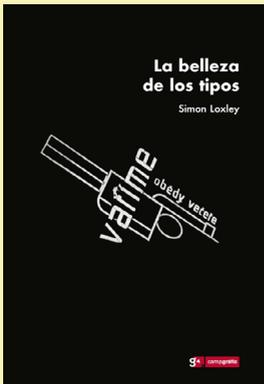
L'edició d'aquest treball acaba amb dos esquemes cronològics que ens ajuden a entendre millor la producció i la vida de la nostra dissenyadora, d'una banda com a interiorista (que va des de l'any 1994 fins al 2008), i d'altra banda els projectes que ha portat a terme com a dissenyadora de producte des de l'any 1982 fins al 2010.

Considerem que aquest és un treball necessari per a entendre la història del disseny valencià. Lola Castelló és un element clau en el Disseny Valencià, no sols és un referent de dona lluitadora, valenta i compromesa sinó també ho és en l'àmbit del disseny. En el llibre es plasma perfectament com Lola, es vincula als moviments socials i a les noves corrents culturals i pensa que el disseny pot ser una ferramenta potent per canviar la societat, fugint de les banalitats de la creativitat, descobreix l'autèntic procés del desenvolupament del disseny en la incorporació de

la sensibilitat del mercat a la definició del producte. Aquesta obra biogràfica, tot i que és breu, és fonamental per entendre l'activitat dissenyadora i personal de Lola Castelló. De manera concisa dona elements claus per conèixer-la i reconèixer el seu treball, tant per la referència productiva com per la seua capacitat humana i professional que li ha permés posicionar-se i aguantar en el sector com a referent.

Maria Caselles Herreros
Màster Universitari en Història Contemporània
Universitat de València

Grandes historias tipográficas



Simon Loxley, *La belleza de los tipos*, Campgràfic, Valencia, 2021, 252 p., ISBN 978-84-96657-59.

Desde hace ya algún tiempo nos hemos acostumbrado a los *rankings* o listas que tratan de clasificarlo prácticamente todo. Es muy fácil encontrar en cualquier medio, y muy especialmente en internet, innumerables listas que pretenden servir de utilidad para establecer criterios y ordenar la información, del mismo modo que en el siglo XVIII proliferaron las reseñas de libros como consecuencia de la sobreabundancia de material impreso resultante de la imparable evolución del arte tipográfico, y de la necesidad de aliviar el inmenso trabajo de leer la multitud de obras publicadas en todas las disciplinas. Pero a diferencia de los *rankings* que se rigen por criterios más o menos objetivos, nos atraen especialmente aquellas listas en las que entran en juego valoraciones personales y que resultan discutibles, como por ejemplo las de los mejores libros del año, del siglo o de la historia, de las películas o series mejor valoradas, o incluso de los mejores futbolistas de todos los tiempos. Es probable que todas estas listas entren en desavenencia con nuestros propios criterios en no pocos aspectos, pero con toda seguridad coincidirán en muchos otros con la opinión mayoritaria.

Como indica el autor del libro que aquí se reseña, la tipografía no se ha librado de esta moda desde el momento en el que los ordenadores personales permitieron el acceso generalizado al uso de las fuentes. La popularización del material tipográfico en la era digital no siempre ha tenido efectos positivos, y no solo por los malos usos asociados al desconocimiento de unas prácticas que hasta entonces eran de dominio exclusivo de los profesionales de las artes gráficas, sino también porque ha propiciado la difusión de valoraciones maniqueas que no siempre han tenido en cuenta el contexto cultural asociado a cada fuente. Seguramente no existe mejor antídoto para minimizar los efectos de juicios extremos y clasificaciones superficiales que aportaciones como las del profesor inglés Simon Loxley que, pese a presentarse en forma de lista, o de

selección personal, se convierte en una magnífica guía para hacer frente al desbarajuste que parece dominar el universo tipográfico, ahora ya exclusivamente vinculado al ámbito digital.

La belleza de los tipos presenta el análisis histórico de cincuenta fuentes que cubren más de quinientos años de historia de la tipografía, des de los antiguos tipos móviles usados por Gutenberg para la Biblia de 42 líneas hasta algunas de las fuentes digitales más recientes. Aunque Loxley no pretende que su libro sea entendido como un *ranking*, ni tampoco presentar las cincuenta mejores tipografías de la historia, no cabe duda de que como cualquier lista que se precie incluye algunas fuentes que entrarían en cualquier selección, especialmente aquellas que son parte del canon tipográfico y que, como se indica en el libro, la tradición ha aceptado como pilares duraderos para texto o titulares. No pueden faltar por lo tanto los tipos romanos de Nicolas Jenson, o la primera letra cursiva, la que Francesco Griffo grabó para el insigne impresor Aldo Manucio en los últimos suspiros del período incunable, tampoco la letra gótica Fraktur, los delicados e influyentes caracteres renacentistas de Claude Garamond, los de William Caslon y John Baskerville, o la admirada letra moderna de Giambattista Bodoni, sin olvidar las más famosas tipografías de palo seco del siglo XX, como la Futura, de Paul Renner, o la Helvetica, de Max Miedinger, la única, apunta el autor, de la que se ha hecho un largometraje.

Si atendemos a esta misma tradición, y a la influencia que han ejercido en la evolución del diseño de la letra, también podrían formar parte de cualquier lista otros tipos clásicos como los diseños barrocos de Miklós Kis, la propuesta racionalista de la *Romain du Roi*, los grabados por Pierre-Simon Fournier o los de la familia Didot, e incluso los de Jerónimo Gil, el más original de los punzonistas españoles del siglo XVIII. Pero no olvidemos que se trata de una selección personal, la cual lógicamente está condicionada por el marco cultural anglosajón de referencia del autor, y muy especialmente por la tradición tipográfica inglesa. Esto no implica de todas formas que esta aportación pueda resultar ajena a los intereses de los lectores de otros ámbitos geográficos porque, si exceptuamos unos pocos casos, como la fuente Transport, la tipografía de la señalización vial de Gran Bretaña, las fuentes del Chanel 4, el canal británico de televisión,

o la *Guardian Egyptian*, la letra para uno de los rediseños del periódico *The Guardian*, resultaría insensato tachar de localista la selección de Loxley. El motivo resulta evidente: la gran relevancia de la industria tipográfica inglesa durante el siglo XX y, muy especialmente, la hegemonía de la tradición anglosajona en los estudios sobre la historia de la tipografía.

Lo cierto es que Simon Loxley es un digno sucesor de la escuela inglesa que estableció los preceptos fundacionales de la historia de la letra de imprenta, cuyos orígenes cabe vincular principalmente con el programa de recreaciones históricas de la compañía Monotype para añadir a sus nuevos equipos los caracteres que se habían utilizado con mayor éxito en composición manual. Parece lógico que los principales representantes de esta tendencia historiográfica, Stanley Morison, Beatrice Warde o Harry Carter, aparezcan con frecuencia en el libro de Loxley, así como también que se explique el proceso creativo de algunas de las más exitosas fuentes producidas por Monotype para composición mecánica, como la Garamond (que en realidad se inspiraba en los tipos de Jean Jannon), Arrighi, Times New Roman o Gill Sans. También resulta indiscutible que en la selección de Loxley se incluyan los tipos Golden y Doves, diseñador ambos por iniciativa de William Morris y Emery Walker, a partir de los modelos de Jenson, para sus respectivas imprentas artesanales, o incluso los de los prolíficos diseñadores norteamericanos Bruce Rogers (Centaur), Frederic Goudy (Goudy Old Style) y Morris Fuller Benton (Cloister Black, Souvenir, Broadway).

No resultaría justo sin embargo obviar en esta enumeración de las tipografías seleccionadas por Loxley los caracteres surgidos en ámbitos distintos a los de su brillante tarea investigadora que se ha materializado en monografías tan relevantes como *Printer's Devil: the life and the work of Frederic Warde* (2013) y *Emery Walker: arts, crafts and a world in motion* (2019). Cabría destacar por ejemplo el tipo Neuland, del prestigioso calígrafo alemán Rudolf Koch, Calypso y Antique Olive, del famoso diseñador francés Roger Excoffon, o el inevitable y vilipendiado Comic Sans, de Vincent Connare. Finalmente cabe mencionar la inclusión del tipo Super Veloz, de Joan Trochut, que se debe a la relevancia de esta tipografía modular del impresor catalán pero

también a los vínculos de Loxley con España y América latina, así como a su conocimiento de la lengua castellana, y que confirma la aparición de las fuentes digitales Zulia, del venezolano José Luis Joluvian, y Piel Script, del argentino Alejandro Paul.

Nos encontramos en definitiva ante un libro de gran erudición, que destaca por saber encontrar las grandes historias que se esconden en cada una de las letras seleccionadas y por situarlas en su contexto histórico y cultural. Se trata al mismo tiempo de una lectura muy entretenida, por las muchas imágenes que muestran las sutilezas de los tipos y los ámbitos en los que se han utilizado, pero muy especialmente por la brillante capacidad narrativa de Loxley, de quien en varias ocasiones se ha dicho que dispone de las habilidades de un novelista, como ya demostró en *La historia secreta de las letras* (2008), el primero de los libros publicados en traducción al castellano por la exitosa y ya longeva editorial valenciana Campgràfic, la cual suma con esta nueva obra del autor inglés un acierto más a su selecto catálogo sobre tipografía y diseño.

Albert Corbeto
Eina. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona

Memoria del exilio



BALLESTER, Manuela;
GAITÁN SALINAS, Carmen.
*Mis días en México: Diarios
(1939-1953)* / Manuela
Ballester; Edición crítica,
introducción y notas de Carmen
Gaitán Salinas. Sevilla: Editorial
Renacimiento, 2021, 921 p.,
ISBN: 978-84-18818-46-2

Carmen Gaitán Salinas (1987) es investigadora en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Historia Contemporánea, realizó su tesis doctoral *Las artistas del exilio republicano español*. El refugio latinoamericano, publicada por Cátedra en el año 2009. Además, es coeditora de la edición crítica de *Mi vida* de Victorina Durán, publicada en Madrid por la Residencia de Estudiantes en 2018. En 2021, ha visto la luz este trabajo: una edición crítica de los diarios de la artista Manuela Ballester, escritos en su época del exilio mexicano.

Manuela Ballester Vilaseca nació en Valencia el 17 de noviembre de 1908 y con solo 14 años comenzaría su formación artística en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, donde constituiría, junto con sus compañeros, un grupo de ideología republicana dentro de las aulas, apostando por una renovación plástica de gran compromiso político, la llamada “Generación valenciana de los treinta”. Terminada su formación, la joven se aventuró a ocupar su espacio en la esfera pública, presentando sus trabajos a concursos y exposiciones, comenzando por las artes gráficas.

En 1928, la revista *Blanco y Negro* convocó un concurso de carteles, donde participó la joven valenciana con una innovadora propuesta de influencia art decó. El jurado quedó fascinado con su obra, recomendando su compra, pese a no ser la galardonada, y que fue utilizada como portada de dicha revista en el nº 2005 del 20 de octubre de 1929. Realizó otras portadas y colaboraciones gráficas en revistas como *Estudios*, *Revista ecléctica*, *Orto*, *Revista de documentación social*, *Crónica*, y sobre todo para *Nueva Cultura*, dirigida por Josep Renau y Max Aub y *Pasionaria*, revista que ella misma dirigió. Además, en el mundo editorial realizó portadas para novelas como la de Sinclair Lewis, “Babbit”, ganando el concurso en 1930, presentado por la editorial Cenit.

Estallada la Guerra Civil, Ballester se implicó por completo en la

causa republicana, participando en asambleas y pronunciando mítines de defensa, así como su participación en las citadas revistas y la realización de carteles, destacando *¡Votad al frente popular!* en 1936, realizado con la intención de promover el voto a favor del Frente Popular en las elecciones de dicho año.

Su participación tanto artística como política en los años de la República y durante la guerra, la obligó a un exilio forzoso, llegando a México en 1939.

La biografía inicial redactada por Gaitán Salinas se centra en este periodo, dando paso a los diarios escritos por la artista entre 1939 y 1953. Entre sus páginas encontramos los pensamientos y vivencias de una mujer que luchó por desempeñar el arte como profesión en un país que no era el suyo, mientras formaba una familia y cuidaba del hogar. 668 páginas donde la artista cuenta su largo camino al exilio y la lucha permanente por establecer su hogar en México. Relata desde los problemas más personales, hasta comentarios públicos sobre política, anotando los sucesos del resto del mundo. Gracias a sus palabras podemos conocer el trabajo de una artista incansable que nunca dejó de crear: colaboró con editoriales con texto e ilustraciones, realizó figurines de moda, murales, retratos, practicó todas las facetas del diseño gráfico en campañas publicitarias, y sobre todo su labor incondicional en la realización de carteles y tipografía en el Estudio Imagen/Publicidad Plástica, abierto por Josep Renau en 1942 en Mixcoac. Ballester compaginó estos trabajos que proporcionaban al matrimonio la subsistencia, con su interés por la indumentaria femenina. Durante ocho años llevó a cabo un estudio sobre el traje popular mexicano con gran rigor científico, cuya evolución está anotada por Ballester en sus diarios, demostrando el amor que tenía por aquel país al que no pertenecía, pero que aprendió a corresponder.

En 1958 Josep Renau se establecería en la República Democrática Alemana, y tras él iría Manuela Ballester con sus dos hijos pequeños en 1959, volviendo a adaptarse a una nueva sociedad y cultura, empleándose en todos los ámbitos para los que estaba capacitada. Tres años más tarde de su llegada, Ballester se separaría de Renau, pese a que su nombre permanecerá hasta nuestros días supeditado al de él.

Falleció en Berlín en 1994, y aunque desde entonces son muchos los esfuerzos que se están realizando para sacar a esta artista de los márgenes de la Historia del Arte a los que fue relegada, todavía queda mucho camino por recorrer para devolverle a esta prolífica artista el lugar que le corresponde dentro de la historiografía artística. Esta edición crítica de sus diarios por parte de Carmen Gaitán Salinas es un gran punto de partida para conseguirlo.

Teresa Trinidad García Lázaro
Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
(Universitat de València-UJI)

[Revisión] Un clásico de la museología



O'DOHERTY, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011, 105 p., ISBN: 978-84-96898-70-7.

Como cualquier tratado analítico que se escribe en un determinado momento y queda impreso, *Dentro del cubo blanco* (1976), de Brian O'Doherty, se presta a futuras lecturas lejos de ese instante concreto convirtiéndose en un texto inconcluso, pero en absoluto obsoleto.

Se trata de un libro que, a través de un análisis preciso, recorre la evolución del espacio expositivo como consecuencia de la evolución, no del arte, sino más bien del hecho artístico. Un punto de vista que, despojado y liberado de egos, competencias, e incluso líneas temporales estrictas, se conforma como un texto lleno de capas que se superponen y se entremezclan dándonos una visión muy distinta a cualquier escrito, estudio, o análisis academicista sobre la historia del arte.

Resulta evidente que la unión entre la evolución del hecho artístico y la transformación del espacio donde se desarrolla es indisoluble, y no solamente desde el punto de vista de cómo el espacio cambia y se transforma al servicio del arte y sus manifestaciones, sino también desde la mirada de cómo el espacio expositivo, dentro y fuera del cubo blanco, es parte intrínseca de todo lo que acontece dentro de él; y por tanto un actor principal en la transformación y evolución de la expresión artística.

Desde el punto de vista del diseñador expositivo, concepto no existente en el texto y actualmente asociado pero independiente de la idea de curador, es imprescindible recorrer todas esas capas existentes en el libro donde habitan el hecho artístico, el espacio, el contexto, el contenido, la mirada, y el espectador, que a lo largo del tiempo se alternan como agentes principales de la evolución del arte y de sus conceptos, y así entender la evolución conjunta de todas ellas para así comprender su propio papel, y su oficio.

En este libro se constata la idea de que es la propia evolución de las corrientes artísticas las que han ido demandando la evolución del espacio expositivo, de cómo la pintura de caballete necesitaba los marcos como ventana y contenedor psicológico en el espacio expositivo, de por qué el impresionismo, y toda la evolución posterior hacia la abstracción, rompe la composición cónica provocando la desaparición de la composición formal debilitando sus límites y rompiendo la opresión de ese mismo elemento que antes parecía imprescindible para así reclamar más superficie en blanco a su alrededor, de en qué momento se rompe con el plano pictórico y el collage transforma la profundidad espacial en tensión superficial empezando a conquistar el espacio más allá de la pared, provocando que el este ya no sea solo un lugar donde ocurren cosas, sino que las cosas hagan que el espacio suceda y así poco a poco el texto, transita de una manera no lineal, y nos hace conscientes del papel y la importancia del mismo.

Todo esto se queda en un análisis vacío si O'Doherty, tras plasmar toda esta teoría, no introdujera el tercer factor que da sentido al arte, y así analizar la relación, y la influencia que la mirada y posteriormente el espectador tiene con el hecho artístico y con el ámbito físico donde se desarrolla.

Esta relación, incluso cuando los diseñadores expositivos intentamos moldearla, nunca es inamovible; el visitante es en definitiva un elemento independiente e imprevisible dentro de la exposición y sobre todo, como se plantea en el texto, cuando el hecho expositivo, tras la aparición del dadaísmo, rompe la barrera con él a través del environment, el tableau, los happenings, la performance, y el body art, que definitivamente hacen que la mirada deje de ser suficiente y nazca el espectador, aunque los dos están condenados a convivir juntos.

Qué sería de todo esto sin que se cuestionara la relación entre la obra de arte, el artista y la sociedad sin poner en tela de juicio el papel del museo y la galería; o de cómo en la segunda mitad del siglo XX coincidiendo con la caída de París y el surgimiento de Nueva York como centro del arte, este se convierte en producto y el espacio expositivo en tienda de lujo, entrando todo el conjunto en un circuito que nos lleva a no tener el arte que debemos, sino

el que podemos pagar. Y bajo este concepto entrar en una revisión crítica, incluso ácida, de la relación entre el arte y su entorno de coleccionistas, galeristas, museos, críticos, y revistas especializadas como sistema de apoyo, y en la contribución y el empeño de este mismo sistema en canjear éxito por anestesia ideológica, y en hacer desaparecer la idea de que la relación artista/público también existe para poner a prueba el orden social, un orden que la hostilidad de la vanguardia clásica pretendía romper expresándose a través de la incomodidad, y que el mercado ha borrado de la historia.

Iniciar la lectura de este libro, es enfrentarse a muchísimas preguntas que él mismo no responde, y releerlo en este momento es ponerse delante de un texto provocador de nuevas preguntas sobre la revolución tecnológica en el arte, la aparición en consecuencia de innumerables disciplinas de expresión artística, y de cómo todo esto influye y afecta al espacio expositivo. Preguntarse si el museo, como estructura, es suficientemente ágil para la situación actual del arte, dónde debería situarse en este contexto la galería, si el centro cultural es, como entidad, un espacio válido y lo suficientemente elástico como para mostrar lo que acontece en la era de la inmediatez, preguntarse si esta necesidad de inmediatez no nos hará cruzar la fina línea que diferencia al espacio expositivo de un parque temático del arte, si realmente estamos consiguiendo que la capacidad transformadora del arte llegue al espectador y en consecuencia al conjunto de la sociedad. Y así, una tras otra, una lista interminable de preguntas que darían sentido a una continuación del ensayo, que por supuesto en algún momento futuro seguiría estando inconcluso pero no obsoleto.

Fernando Ortuño Macián
Diseñador de interiores

Diseño, arte y contracultura



BUENO FIDEL, Pepa.
Disueño. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo.
Barcelona: Museu del Disseny;
Tenov, 2019, 200 p., ISBN: 978-84-9156-263-4.

La década de 1970 arrastró consigo los sueños libertarios que irradió el espíritu del mayo del 68 francés. En nuestro país, dio de sí una escena contracultural que tuvo sus mayores logros en Barcelona: en publicaciones como *Ajoblanco* o en la escena musical laietana, representado por figuras como Sisa o espacios como la discoteca Zeleste.

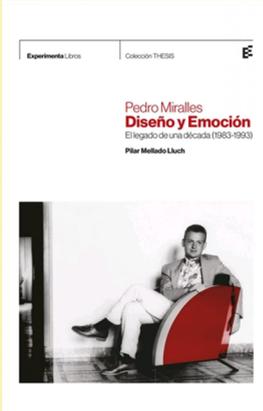
De ese ambiente libertario se contagiaron —hasta cierto punto— parte de la arquitectura (el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill es, en esta época, un buen ejemplo) y el diseño radicados en la ciudad condal. Este último tuvo su más clara manifestación en las tres ediciones de *Disueño*, celebradas entre 1977 y 1979.

Disueño fue, en pocas palabras, una convocatoria paralela a la de los Premios Delta. Su ánimo estribó en ofrecer diseños que no se atuviesen estrictamente al funcionalismo en boga. Lo cual, como cabía de esperar, no pasó del gesto rebelde e inconformista de sus participantes: diseñadores como Carles Riart, pero también artistas conceptuales como Sílvia Gubern o arquitectos metidos a editores (y diseñadores) como los que fundaron BD: Óscar Tusquets y sus compañeros del Studio Per, que presentaron diversas reediciones. No solo ellos lo hicieron: también Santiago Roqueta y su socio lo hicieron con diseños de Rietveld o Giacomo Balla. Bastaba, efectivamente, con presentar cualquier tipo de alternativa, al funcionalismo imperante que era el que defendía la cúpula del ADI FAD con Federico Correa a la cabeza.

La historia de aquella aventura la ha recogido Pepa Bueno en esta monografía publicada en la colección «Imprescindibles» del Museu del Disseny. Se trata de un libro necesario, para conocer a fondo capítulos no por menos conocidos menos esenciales de la historia del diseño.

C. Rafael Martínez-Martínez
Fundació General de la Universitat de València

Rescate de una figura fundamental



MELLADO LLUCH, Pilar. *Pedro Miralles: Diseño y Emoción. El legado de una década (1983-1993)*. Madrid, Experimenta Editorial, 2018, 346 p. ISBN: 978-84-939383-9-0.

Siempre es un reto visitar a un maestro, aunque sea en las palabras de terceros: en parte, por la incontenible reacción afectiva que provoca y que impide la distancia crítica; en parte, porque supone una autorreflexión sobre la propia biografía en la que apenas cabe la objetividad científica. Sin embargo, la ocasión obliga a afrontar este reto, aunque sólo sea por agradecer la publicación de un texto tan necesario como el que ocupa estas líneas. En este sentido, el estudio de Pilar Mellado sobre Pedro Miralles, como ya tuvo ocasión de señalar su tribunal de tesis doctoral, es una admirable aproximación a la obra del diseñador/arquitecto valenciano, exhaustiva y sistemática, que ha confirmado a su autora en los últimos años como referencia para la historia reciente de su disciplina.

Uno de los principales aciertos de este libro es situar la biografía de Pedro Miralles en el centro del fundamento analítico. Cuestión controvertida en el estudio de cualquier autor, en el caso de Pedro parece inevitable, dadas las condiciones críticas que vincularon su vida y su obra, el peculiar momento histórico y su trágica desaparición. En esta biografía intelectual, Pilar Mellado aborda las influencias con las que Miralles construyó su particular interpretación de la posmodernidad, a caballo entre el clasicismo y la contracultura. Una dicotomía ligada tanto a la Movida madrileña como a sus propias circunstancias, personalizables en las influencias de Rafael Moneo o de Pedro Almodóvar, por citar solo a dos de las figuras claves de este ambiente cultural. Pero también, por lo tanto, biografía íntima del valenciano, protagonizada por sus amistades –destacadas o anónimas–, sus lecturas, su carácter o sus afectos. En este sentido el estudio de Pilar Mellado, seguramente por las ataduras habituales del entorno académico –o tal vez por no herir alguna sensibilidad–, parece excesivamente precavido a la hora de expresar algunas circunstancias personales decisivas para comprender la personalidad de Pedro Miralles, sus inquietudes y

algunas de sus contradicciones.

En el camino de la biografía del personaje a la idea del “diseño emocional”, principal tesis de la autora, se visitan las dos vertientes de esta aproximación. Por una parte, la sensibilidad que emana de la biografía íntima, que conduce de la intensidad perceptiva del diseñador, de su relación emotiva con determinados espacios u objetos, a la necesidad de diseñar artefactos capaces de enamorar a sus usuarios. Del *diletto* de la experiencia al del acto creativo. En la cara opuesta, la biografía cultural que llegó a acumular en Pedro no solo un importante bagaje artístico, sino también una decisiva actitud científica y tecnológica, ratificada a través de sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y aprendida desde la infancia en su entorno familiar. Pilar Mellado alude así a una actitud ecléctica que, para muchos especialistas, ha sido una característica de los arquitectos madrileños –por evitar la polémica “Escuela de Madrid”– o, más explícitamente, de la formación en la ETSAM, en la que aún se apuesta por el aprendizaje poliédrico. A través de la convivencia de estas dos vías, la sensible y la cultural o técnica –inseparables en la disciplina arquitectónica–, Pilar Mellado concluye un retrato de Pedro Miralles como pionero del diseño emocional contemporáneo.

Como complemento metodológico, el libro despliega fichas completas de cada uno de los diseños finalmente realizados por Pedro Miralles. Se profundiza así en cada objeto, en la sucesión cronológica –con leves desviaciones– y, en suma, en la autoridad científica del estudio. Más allá de su contenido explícito, contienen un metalenguaje implícito del que cabe reseñar dos aspectos: la conclusión de un primer catálogo exhaustivo de la obra de Pedro y el intento de sistematizar la compleja trama de influencias que se esconde en cada obra. Mientras este último suscita todo tipo de divergencias, el primero constituye una referencia fundamental para el estudio de la historia del diseño, del que se nutren tanto la disciplina como la academia.

Por otra parte, este libro aparece en un momento en el que resulta decisiva la revisión crítica de la posmodernidad y, en especial, la que sucedió a la crisis del movimiento moderno.

Tanto en la arquitectura como en el diseño y otras disciplinas afines, una vez establecidas ciertas bases teóricas como reacción a la ortodoxia moderna, la generalización de diferentes prácticas, desde el “clasicismo moderno” al pop-art, supuso un primer ensayo de las nuevas formas culturales que han seguido evolucionando hasta nuestros días, más allá de las ideas-fuerza que perduraron hasta la Segunda Guerra Mundial. El libro de Pilar Mellado, por tanto, es necesario también como reflexión sobre las circunstancias históricas de este periodo de la posmodernidad y sus aportaciones a la cultura contemporánea.

Ángel Cordero Ampuero
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Cuatro décadas de diseño cerámico



TIMOR, Pascual (com). *40 anys de disseny de producte seriats a l'Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises*. La Nau. Centre cultural de la Universitat de València. Del 17 de junio al 12 de septiembre de 2021.

La cerámica es una de las primeras industrias valencianas que, con las de la madera o el calzado, contribuyeron a configurar nuestro entramado industrial primigenio; aquel “fil industrial” al que Ernest Lluch aludía en *La via valenciana* (1976). Esto es particularmente visible cuando abordamos documentos que se refieren a —verbigracia— acontecimientos tan importantes como la Exposición Regional de 1909, o a otros que aluden a nuestra propia idiosincrasia: hasta tal punto la cerámica ha estado —y sigue y seguirá estándolo— presente entre nosotros.

El año pasado pudimos contemplar en La Nau una muestra que recogía en torno a un centenar de piezas cerámicas que han salido de la EASC de Manises a lo largo de estas cuatro últimas décadas. Por ello mismo, la muestra se estructuró en cuatro partes. En cada una de ellas se exhibieron obras realizadas en el centro educativo por parte de un alumnado dirigido por profesores de la casa como Jorge Monsalvatje o Manuel Arpa Julve. De este modo, pudimos apreciar juegos de café y té, vinagreras, un ajedrez, tejas o adoquines, pero también otras piezas menos evidentes en sus usos, con una mayor carga simbólica. En cualquier caso, de su contemplación pudimos extraer con frecuencia el *Zeitgeist* que las impregnaba.

Uno de los aspectos más interesantes de esta revisión del pasado más reciente de la EASC es, tal y como ha puesto de relieve Pascual Timor —uno de los comisarios, junto a María José Sanz—, la evidencia de que el diseño se convirtió en un aliado imprescindible de la profesión desde los años ochenta del pasado siglo. Y lo ha seguido siendo hasta ahora, como no podría ser de otro modo.

C. Rafael Martínez-Martínez
Fundació General de la Universitat de València

Didáctica del diseño



CAPELLA, Juli (com). *Per què soc així?*. CCCC. Del 11 de febrero al 29 de mayo de 2022.

Juli Capella, uno de los principales evangelizadores del diseño en nuestro país, regresa al Centre del Carme casi 30 años después de comisariar -junto a Quim Larrea- una exposición que marcó un antes y un después en la difusión del diseño y sus profesionales: la muestra *20 dissenyadors valencians* (1994), cuando en aquel entonces este espacio expositivo se encontraba bajo el amparo del IVAM.

En esta ocasión no se trata de dos decenas de diseñadores sino de ciento veinte los objetos reunidos, seleccionados y mimados por Juli Capella con el propósito de hacer entender en qué consiste esto del diseño. Pero no es Capella quien se encarga de hacer llegar este mensaje —un objetivo parecido al que viene desarrollando desde hace casi cuarenta años, aunque de eso hablaremos más tarde—, ya que el comisario deja la misión en manos de los verdaderos protagonistas, los propios objetos “pastoreados” por Capella hasta un redil ubicado en el barrio del Carmen.

Tal y como confiesa Juli Capella, esta muestra surge de un “cabreo”. No con el mundo en general, como sucede con algunos diseñadores y casi todos los periodistas. Surge del enfado a partir de una simple pregunta. “Suele ocurrir cuando pregunto”, cuenta Juli, “cuando inquiero a alguien si en su casa tiene algún objeto de diseño las respuestas invariablemente se circunscriben a dos: pero qué dices, eso es muy caro y por supuesto, tengo una lámpara de Ingo Maurer. Así que estiro del hilo y les sigo lanzando una serie de cuestiones: entonces, ¿en tu casa no hay grifos? ¿no hay manillas?”. De la misma forma, Capella pone sobre el tapete una comparación tal vez algo naif pero sin duda, bien traída: “Del mismo modo que no decimos voy a un restaurante de gastronomía continuamos diciendo mueble de diseño”.

Este juego de preguntas llevó a Capella a preguntarse por qué continúa existiendo esta ceremonia de la confusión acerca del concepto y —sobre todo— percepción pública del diseño. “Todo

lo que envuelve tu día a día está diseñado, desde aquello más humilde a lo más sofisticado”. Y, es más, “te hace vivir mejor”. La exposición en el Centre del Carme entronca además con la primera muestra comisariada por Capella, “Dia Disseny” (Palma de Mallorca), en la que planteaba un recorrido por el diseño con el que topamos durante las veinticuatro horas del día, desde el mismo momento en que nos levantamos.

Preguntado por la necesidad de volver a —intentar— explicar qué es o para qué sirve el diseño, Capella hace alusión a tres circunstancias: la primera, la aparición de nuevas generaciones a los que hay que volver a “evangelizar”. Tras ello, la condición del diseño de producto como una disciplina joven —“en España comienza con el proceso de industrialización a caballo entre los años 50 y 60” y, en tercer término, un revival del diseño de autor que puede haber contribuido a la distorsión en la percepción del diseño. *Por qué soy así* se enmarca en la programación de València Capital Mundial del Diseño y tanto la Dirección como el propio Capella estaban de acuerdo en que hacía falta dentro del marco general una muestra con un carácter más generalista e iniciático. “El mensaje social es rotundo”, apuntilla Juli Capella.

La muestra se abre paso gracias a tres objetos humildes hiperdimensionados por un taller fallero que acentúan el carácter valenciano de la exposición. “Se planteó por y para València”, afirma Capella. La muestra, con piezas de la colección Pérez de Albéniz-Bergasa está articulada en torno a diez estrategias — abarato, innovo, acelero, reduzco, etc.- que permiten agrupar el total de objetos, entre los que se encuentran diseños de profesionales de prestigio hasta piezas anónimas que acentúan el carácter heterogéneo e irreverente de la exposición.

“No consiste en apilar objetos, hay un orden y una elección en función de la función y objetivo de cada pieza”. El diseño expositivo, obra de Fernando Ortuño, remarca la propuesta de Capella: “La primera idea es que los objetos que ofrecen un servicio lo hacen mediante funciones diferentes. Desde el punto de vista didáctico esto es lo primero que debíamos contemplar. Por eso cada mesa tiene un color”. La segunda parte desde el ángulo pedagógico son los dibujos. Cada objeto expuesto cuenta con una serie de dibujos trazados por el comisario,

“primero porque explican el diseño desde el propio diseño, y segundo, porque nadie aguanta ciento veinte textos”.

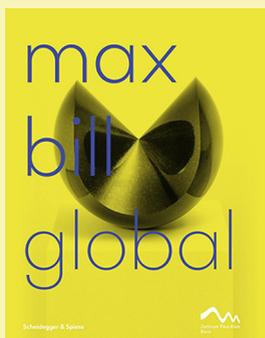
Capella se ha propuesto ofrecer mediante la muestra una panorámica amplia del proceso creativo que es “infinito” en lugar de explicar de manera meticulosa el proceso de diseño de cada una de las piezas. “La muestra pretende mostrar que hay mil maneras de hacer y entender el diseño”, cuenta Capella. “Una ventana de estrategias muy amplia. En la exposición encontramos todos los ismos. Hay diseño orgánico, racional, postmoderno, deconstructivo...”.

Igualmente, los objetos dispuestos aglutinan decenas de materiales (cerámica, madera, plástico, metal, vidrio) así como distintas procedencias: los hay de fabricación manual y artesanal, objetos industriales, mecánicos, electrónicos. Tanto sencillos como complejos. “Desde esta expo se podría hacer una catalogación casi completa de disciplinas productivas y materiales”.

La exposición planteada por Juli Capella se antoja imprescindible en el marco del conjunto de actividades desarrollada por València Capital Mundial del Diseño. Capella idea y articula la muestra del Centre del Carme en función de unos parámetros que han guiado su trabajo a lo largo de los años y que pueden resumirse en uno muy simple: hacer accesible el diseño al común de los mortales. Desde esta premisa es mucho más sencillo hacer entender al espectador el valor que atesora el diseño y la influencia que esta disciplina tiene en su día a día. Para conseguir este propósito, Capella ha dejado de lado su ego como comisario, cediendo el protagonismo a los objetos expuestos, encargados, por sí mismos, de relatar la muestra al visitante.

Paco Ballester
Periodista

Max Bill, tejedor de redes



EGGELHÖFER, Fabienne;
ZIMMER, Nina. *Max Bill Global. An Artist Building Bridges*.
Zurich: Scheidegger & Spiess,
2021, 256 págs., ISBN: 978-3-
85881-877-5.

Max Bill (1908-1994) fue uno de los más destacados artistas del pasado siglo. De igual modo, podemos incluirlo en la nómina de diseñadores que han dejado huella en el diseño industrial. Su defensa del arte concreto —que toma en primer momento de Theo van Doesburg para luego devolverla, transformada, a las generaciones más jóvenes, como la de los minimalistas— supuso su mayor aportación al campo artístico. En cuanto al diseño, hemos de destacar su reivindicación de la belleza unida al funcionalismo, que dará de sí la conocida como *Gute Form*, o buena forma.

La figura y la obra de Bill han sido objeto de diversas exposiciones. La más reciente, de la que ahora reseñamos su catálogo, lleva por título *Max Bill Global. An Artist Building Bridges*, y ha tenido lugar entre los meses de septiembre de 2021 y enero de 2022 en el Paul Klee Zentrum de Berna (Suiza). En ella se han puesto de relieve diversos aspectos que conciernen a Bill: uno de ellos, no menor, es la influencia recibida de Paul Klee en sus primeros años de aprendizaje cuando acudió como alumno a la Bauhaus de Dessau.

El otro, tal vez más importante, radica en la capacidad de Max Bill para tejer una red de contactos, tal y como sostienen en su artículo Fabienne Eggelhöfer y Myriam Dösseger. Algo que le permitió poner en marcha agrupaciones de artistas (como el seminal Gruppe 2 o die augen) o dar un gran impulso a la primera Hochschule für Gestaltung [Escuela Superior de Diseño] de Ulm gracias a la invitación que Bill envió a antiguos profesores de la Bauhaus como Josef Albers para que dieran clases allí.

Esta última tesis, la de la conformación de una gran red de contactos entre artistas de la vanguardia, la hemos encontrado en otro estudio reciente: la monografía que Almut Grunewald ha dedicado al matrimonio formado por los historiadores del arte

Sigfried Giedion y Carola Giedion-Welcker (*Giedion World*). En efecto, estas redes funcionaron de forma efectiva entre los integrantes de lo que conocemos como vanguardias históricas.

Este catálogo contiene otros artículos de interés para situar en el ámbito internacional la figura e influencia de Max Bill: los de Angela Thomas Schmid (“Bauhaus constellations”), Guitemie Maldonado (“Crossovers and overlaps or concrete art at the frontiers”), Heloisa Espada (“Concrete art in Brazil”) o Lynn Zelevansky (“Max Bill and american art”).

C. Rafael Martínez-Martínez
Fundació General de la Universitat de València

Nueva crónica de la realidad



Pepe Gimeno. *A través de la posverdad*. Fundació Chirivella Soriano. Del 26 de febrero al 29 de mayo de 2022.

Pepe Gimeno nos propone, con más de cuarenta trabajos que se reparten a lo largo de las tres plantas del Palau Joan de Valeriola (un contenedor excepcional, por otra parte), un potente discurso en torno a la noción de posverdad. Una exposición que tiene lugar en un momento significativo de la trayectoria de Gimeno, por los cincuenta años cumplidos de su carrera profesional, por el reciente Premio Nacional de Diseño y por el contexto de València Capital Mundial del Diseño 2022. En la introducción a la exposición nos explica su propósito: “Quiero poner en vilo al espectador. Debemos ser conscientes de la manipulación a la que estamos sometidos, puesto que cualquier mensaje es susceptible de ser adulterado. Y es que los medios digitales multiplican los peligros por miles”.

Pero hay un aspecto que me interesa especialmente de la exposición de Pepe Gimeno, más allá de la “excusa” conceptual en torno a la posverdad: la reflexión que plantea entre las fronteras de la expresión artística y el diseño. Es esta una cuestión sobre la que no se ha profundizado demasiado y sobre la que no encuentro demasiadas referencias teóricas, pero permítanme esbozar algunas ideas. Entre arte y diseño hay una distinción básica: la finalidad del objeto producido. Una “obra” de arte parece en principio pensada para convertirse en un objeto único, realizada para la experiencia “estética” de un espectador indeterminado y surge de un impulso creador del artista. Un trabajo de diseño responde a una necesidad determinada, y debería cumplir con una función concreta. Como decía André Ricard, la función estética de un producto diseñado es una consecuencia de su función, nunca un fin en sí mismo.

Pero no todo es así de sencillo: desde mucho antes, pero sobre todo desde Andy Warhol, aceptamos como obras de arte “productos” que van a ser reproducidos con una clara finalidad

comercial, y en la actualidad, el ciberarte y las NFT replantean radicalmente lo que hasta ahora entendíamos como obra de arte.

Pero hay otros aspectos relevantes que suscita el trabajo de Pepe Gimeno en esta exposición sobre la relación entre arte y diseño (y en otros trabajos anteriores como la serie de *Grafía callada*). La experiencia estética que surge al contemplar la obra de Gimeno (que sorprende por sus formatos y por la depurada técnica de los lienzos) está mediatizada por el oficio que durante cinco décadas ha ejercido de manera bien relevante nuestro diseñador. Tampoco es irrelevante la herramienta que utiliza: las formas y contraformas (sobre todo estas últimas) que la experimentación tipográfica permite, una herramienta con la que Pepe ha convivido durante toda su vida profesional. No en vano las letras son la argamasa de las palabras, y las palabras el vehículo para la expresión verbal que expresa aquello que entendemos como verdad o como mentira. Composición, equilibrio, movimiento; aspectos que en el taller de Godella se aplican a sus trabajos gráficos y editoriales y que Gimeno domina con maestría y que se aplican también con excelencia en sus propuestas artísticas.

Por otra parte, no se trata de cuadros que permitan una visión relajada: en este caso, la función (habrá que recordar a Renau, con su opúsculo titulado *Función social del cartel*) de la obra es clara: alertar sobre cómo el universo mediático contemporáneo construye la “realidad” en función de unos intereses determinados. En todas, pero en esta con más motivo hay que leer bien las cartelas para identificar los retos gráficos que el autor nos propone. Y posiblemente aquí resida parte de la experiencia estética de su obra. Más allá de los aspectos formales (composición, cromatismo, materiales o la misma disposición de las piezas en la sala), la obra de Gimeno invita al juego y a la creatividad (¿quién dijo aquello de que la creatividad es jugar con las ideas?), invitando al espectador a participar e interactuar con los lienzos.

A principios de siglo entrevisté (y diseñé) una entrevista a Pepe Gimeno a doble página para el suplemento dominical de *Levante-Emv* «En domingo». En una de las últimas preguntas

respondió a la cuestión sobre la relación entre arte y diseño: “Yo me siento a gusto en cualquier campo, aunque creo que soy un hombre de dos dimensiones, y de hecho nunca he dado el salto al diseño de producto y he hecho pocas cosas en el terreno del *packaging*. Pero en general tiendo a mezclar el propio diseño gráfico con otras disciplinas artísticas. Creo que hay mucho que aprender desde el grafismo al arte y viceversa, porque al final son actividades que pueden tener objetivos diferentes pero en las que los recursos y el proceso creativo son muy similares. Lo que hace falta es una sistematización, desde la historia del arte, de la historia de la publicidad y el diseño gráfico, sobre todo en la catalogación y documentación, falta academizar el diseño gráfico y que su estudio se consolide en la universidad”. Veinte años después, con un escenario local algo distinto, las palabras de Gimeno parecen todavía vigentes.

Tomás Gorria
Diseñador gráfico

Una mirada de largo alcance al universo Albers



GARIMORTH, Julia
(comisaria). *Anni y Josef Albers. El arte y la vida*. Institut Valencià d'Art Modern, València. Del 24 de febrero al 19 de junio de 2022.

La exposición titulada *Anni y Josef Albers. El arte y la vida* se inserta estratégicamente dentro del programa oficial de actividades de la World Design Capital València 2022. Coproducida por el Musée d'Art Moderne de Paris (MAM) y el IVAM, en colaboración con la Fundació Banc Sabadell, y con la inestimable contribución de The Josef and Anni Albers Foundation, está dedicada a la variada y diversa producción artística de estos dos pioneros de la modernidad, a lo largo de más de sesenta años.

La muestra, comisariada por Julia Garimorth, expone por primera vez en nuestro país las piezas de la producción conjunta del matrimonio. Está compuesta por un total aproximado de más de 350 obras así como de abundante material gráfico y documental, caracterizado con el sello inconfundible de la Bauhaus. En ella cabe destacar el constante diálogo entre las obras individuales de la pareja, donde su estrecha colaboración, el apoyo y el respeto mutuo que ambos se profesaron, fueron determinantes desde el punto de vista creativo. Experiencias que influyeron de manera decisiva, en su inspiración y en el desarrollo de su personalidad artística, lo que les llevó a conformar un lenguaje caracterizado por un equilibrio formal, explorando cada uno con su técnica, la percepción y propiedades de los materiales elegidos, para desarrollar un enfoque visual en la experimentación diferenciada por las singularidades propias de los mismos.

La selección exhibe las variadas prácticas artísticas de la pareja, entre las que podemos encontrar artículos textiles, arte gráfico e incluso diversas piezas de joyería desarrolladas por Anni, así

como aquellos producidos por Josef relacionados con el vidrio, la pintura, la fotografía, la tipografía y el diseño de mobiliario. Éstas, articuladas de manera cronológica, cubren casi la totalidad de su carrera profesional, donde la cotidianeidad, la sencillez y la funcionalidad se conforman como rasgos distintivos constantes en su producción artística. Su pedagogía crítica y renovadora inseparable de su actividad creadora así como la visión integradora de las artes junto con la experimentación, participan de su concepto recurrente de “aprender a ver y sentir la vida”. Una filosofía que a su vez reivindica las prácticas artesanales, la expresión cultural antropológica y el arte producido por otras culturas no hegemónicas, una nueva fuente de inspiración que vincula la utilidad del arte con lo vital y social.

En todo momento se puede advertir cómo arte y diseño se funden en un proyecto donde se mezclan y difuminan los límites de ambas disciplinas, creando atmósferas que responden a conceptos que estos artistas respaldaron: la estética y el arte involucrados en lo funcional y en la vida misma. Principios que se transmiten a través del montaje expositivo, en el que se sumerge al espectador en una esfera narrativa de color en movimiento y textura de materiales, junto con el imaginario de las culturas prehispánicas recogidas en sus múltiples viajes.

Quizá fue su amarga experiencia del exilio, la que contribuyó de forma notable a la creación de un arte nuevo al llegar a los EE.UU., en 1933, como invitados a formar parte del equipo docente del Black Mountain College. En esta nueva etapa, contribuyeron a aportar su visión de modernidad, y la predilección por una educación progresista, donde asentaron las bases establecidas en la Bauhaus así como la búsqueda de la percepción de una imagen más sensible del mundo, transmitiendo en sus obras y enseñanzas su entusiasmo por la observación, la sutileza de colores, su cuidada estética y la minuciosidad en el tratamiento de la materia prima empleada.

La trascendencia de su trabajo y sus teorías artísticas tales como la serie “Homenaje al Cuadrado” y los estudios acerca de *La interacción del color*, firmados por Josef, influyeron notablemente en generaciones posteriores de artistas,

estableciendo conexiones significativas con la abstracción que ellos mismos profesaban en gran parte de su producción artística.. Consagrados artistas como Donald Judd, Sol Le Witt, Agnes Martin, Ad Reinhardt, Robert Ryman y Frank Stella o Mark Rothko entre otros, descubrieron en el trabajo de Albers una fuente de inspiración para su propia producción artística.

En definitiva, tanto las creaciones como las teorías artísticas consagradas por ambos artistas son consideradas hoy en día como los fundamentos del arte moderno. Las prácticas artísticas y pedagógicas de Josef y Anni Albers suponen una mirada abierta hacia un conocimiento profundo y crítico, un compromiso estético fundamentado en el entendimiento del arte como una herramienta transformadora con voluntad propia.

Reflexión que se encuentra vinculada a la intuición originada de la observación de la naturaleza, la historia y el tiempo. Un foco de inspiración, libre de la presencia de un futuro difícil de clasificar o vislumbrar.

Laura Bolinches Martínez

Licenciada en Historia del Arte. Investigadora y gestora cultural

Abanicos para el siglo XXI



MARTÍNEZ SANCHO, Vicent (comisario). *Diseñar el aire*. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia. Del 21 de abril al 3 de julio de 2022.

A lo largo de los siglos XIX y XX, el abanico se ha consolidado tradicionalmente en la memoria cultural y patrimonial valenciana. Con el transcurso del tiempo, la ciudad de València experimentó un gran crecimiento brindado por una destacable industria abaniquera. En la actualidad, mediante la adhesión de la cultura contemporánea, se ha rediseñado la idea primordial de este objeto artístico, aportando así una nueva visión conjunta de artesanía y diseño. Antiguamente el abanico constituyó un estilo compartido por todas las clases sociales y no se limitaba únicamente a un objeto artístico perteneciente a las clases sociales más altas. Se consolidó como un emblema propio de la colectividad y la sociedad valencianas. Así pues, su producción se desarrolló a lo largo de dos siglos, y contaba con una industria y unos artesanos propios.

Es de señalar que actualmente solo han sobrevivido algunos talleres y uno de los más destacables se encuentra en Aldaia, donde el propio maestro artesano abaniquero Ángel Blay posee su taller. Este lugar sirvió como escenario del primer encuentro entre Ángel Blay y Vicent Martínez, quien después daría vida a una idea que coincidiría en el tiempo y el espacio, combinando la antigüedad y la contemporaneidad. Estas dos personalidades se conocieron en un momento único y oportuno, correspondiendo en ideas y finalidades, fusionando así artesanía y diseño y reubicando la idea de un nuevo abanico en nuestra era.

La exposición *Diseñar el aire* ha sido comisariada por el diseñador Vicent Martínez, guiado a su vez por Ángel Blay Villa. En la muestra han participado un total de veinte artistas y diseñadores: Antonio Serrano, Arnau y Reyna, Carlos Tíscar, Eli Gutiérrez, Inma Bermúdez, Luisa Bocchietto, María Arroyo, Nani Marquina, Nieves Contreras, Pepe Gimeno, Ramón Úbeda y

Pepa Reverter, Ricard Ferrer, Sohei Arao & Sumiko Arao, Terence Woodgate, Yukari Taki, así como los propios Ángel Blay y Vicent Martínez, que han conseguido reunir a estos artistas, con sus propios estilos, técnicas y arte, recreando así una nueva visión acerca del abanico.

La exposición se fundamenta en una unión del diseño y la artesanía que incorpora a su vez la reproducción y el empleo de tecnologías y materiales novedosos. Este objeto artístico no se remite únicamente a un producto elaborado de forma artesanal, sino que incluye numerosas técnicas, ideas y diseños, sumamente originales, con la finalidad de rediseñar el tradicional abanico valenciano en nuevas texturas, tecnologías y apariencias. De esta manera, se pretende demostrar cómo el diseño y la tradición pueden suscitar nuevas reinterpretaciones dentro del mundo y la cultura del abanico, aunando artesanía y diseño industrial.

Como explicaba el propio comisario, en el proceso de elaboración se ha empleado la tecnología. Bien para tallar de forma perfecta y uniforme cada parte que conforma un abanico, como puede observarse en el caso de *New York* (Ángel Blay), obra que emplea el nácar y que alude a los majestuosos rascacielos norteamericanos, o bien para imprimir la propia tela del abanico, como es el caso de *Sunset* (Ramón Úbeda y Pepa Reverter). En este último caso, como mencionaba Vicent Martínez, la tela ha sido impresa haciendo uso de la tecnología para una perfección más completa del plegado del objeto, ya que como explicaba, en ocasiones al ilustrarse manualmente, la pintura se desvanecía con el pliegue del propio abanico. *Senzu* es el nombre que da vida al abanico realizado por el propio Vicent Martínez.

Los distintos materiales, texturas, técnicas y estilos hacen que cada pieza sea única, y es de señalar que el comisario ha dejado fluir la inspiración y creatividad de cada uno de los artistas que componen la exposición. Artistas de todas las edades y diferentes culturas han convergido en una exposición única que combina artesanía y diseño, aportando de esta manera una propuesta innovadora dentro de la cultura contemporánea, y que reubica al objeto artístico dentro de una visión colectiva este año

en València como Capital Mundial del Diseño. La iniciativa ha sido orientada hacia el público en general, con el propósito de visualizar cómo el diseño es capaz de ubicar el abanico en relación con la cultura contemporánea. Cabe destacar que se ha dado una coordinación con instituciones de la Comunidad Valenciana y estatales, así como con los centros de educación en diseño, con la finalidad de que estos consideren el objeto artístico como parte de una disciplina y un proceso de diseño que pueden brindar novedosas visiones y oportunidades.

Gracias a estos artistas, especialmente a Vicent Martínez, hoy podemos comprender y presenciar lo que podríamos denominar una cultura modernizada en un contexto actual, ya que la artesanía forma parte de nuestro patrimonio y está estrechamente conectada con los vínculos emocionales de una cultura. Los vínculos emocionales y personales de un artista y diseñador que ha logrado aunar pasado y presente, artesanía y diseño, así como su propia experiencia y legado artístico.

Manuela María Popescu
Máster en Historia del Arte y Cultura Visual
(Universitat de València-UJI)