

Casas-Rusiñol. Dos vidas entrelazadas

A finales del siglo XIX, la Barcelona de la Restauración, que había derribado las murallas que la oprimían del crecimiento demográfico, político y social, empezaba a mirar con carácter reivindicativo al mar. La Ciudad Condal, se convirtió en un lugar efervescente, de expresión propia y dinamizadora. Un nuevo estilo, se había adueñado de las casas de reciente construcción en la ciudad, y del corazón de los artistas, que consagrados a crear belleza, se adueñaron, como si de una religión se tratara, de una ciudad, que conoció un gran momento de esplendor. El modernismo. Ramón Casas (1866-1932) y Santiago Rusiñol (1861-1931), iniciaron su vida artística a finales de la década de los años setenta. Burgueses por cuna, artistas por vocación, y bohemios por convicción, se convirtieron en dos de los maestros más grandes del arte contemporáneo español de entresiglos. Su estrecha amistad, mantenida durante toda la vida, llevó a entrelazarse, sus vidas, en un constante diálogo, compartiendo estudios, obra, exposiciones, viajes. El Museo Carmen Thyssen, Málaga, a través de la muestra: *Casas-Rusiñol. Dos visiones modernistas* recorre, las experiencias vitales, que inevitablemente se entrecruzaron, en ambos maestros.

Los primeros años de formación, de ambos artistas, en París, permitió una influencia mutua hacia el impresionismo, aunque al joven Rusiñol, no le agradara, esa corriente. Arte, libertad y aventura vital, es lo que ofreció el ambiente de Montmartre, en la década de 1880, a ambos artistas. Sugerentes atmósferas recreadas a *Plein air*, convertidas en verdaderas obras de arte. Obras de Rusiñol como *Café des Incohérests* (1890) o *Laboratorio de la Galette* (1891), dialogan con obras de Casas, como *Interior del Moulin de la Galette*– obra que se muestra por primera vez al público-.

La principal diferencia entre ambos artistas es que Casas retrata con precisión, y a Rusiñol, le interesa el entorno. Mientras que el primero se entronizará, como retratista de la nobleza y la burguesía, siempre bajo la inspiración de Velázquez, o el tratamiento que realiza a la figura femenina, bien por medio del retrato, o el de la composición, a través de visiones castizas, de los acontecimientos sociales, en ocasiones, desgracias. Ahí tenemos varios retratos de Alfonso XIII, *La Sargantain* (1906), o *Julia con torera* (1915). Por el contrario, Rusiñol, abarcará distintos géneros; Desde el retrato del propio Casas, con su bicicleta, pasando por su esposa Llúisa Denís, realizado en 1885, o el del pintor Gaspar Terrasa, realizado en 1904, sin olvidar su producción a las letras; *Por Cataluña, desde mi carro*, para el diario *La Vanguardia*, o el relato *Desde el molino*, publicado en 1894. Aunque serán sus jardines y paisajes, como: *La acequia de las adelfas* (1901), *Jardines del Generalife* (1909) o *Jardines de Aranjuez* (1910), dónde recreará sentimientos intimistas, románticos y simbólicos. Lo mismo ocurre en la producción cartelística de los respectivos artistas, que en la exposición también se muestra. Si la producción cartelista de Casas es abundante y variada, gracias a la popularización y propaganda, de conocidas marcas; Rusiñol, en cambio, se sumerge en la profundidad del alma humana, pues no se prodigó más allá de tres ocasiones, en esta técnica, por tratarse de publicitar obra literaria del propia.

Ambos artistas, contribuyeron a una nueva visión de los temas, ofreciendo una aptitud activa y comprometida con el arte, que acabaría desembocando la llegada de aires renovados a nuestro país. La vanguardia del siglo XX.

Casas-Rusiñol. Dos visiones modernistas

Museo Carmen Thyssen Málaga

14/09/14- 01/03/15

Para saber más:
<http://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Casas-Rusinyol/video.html>

El sueño americano de Sorolla

Hoy en día, no es ninguna novedad afirmar que, el artista, Joaquín Sorolla es una referencia obligada, dentro de la pintura española del siglo XX, siendo, junto a Velázquez y Goya, el artista español más querido, y conocido. La antológica celebrada en el año 2009, en el Museo Nacional del Prado, fue calificada como la más vista, en la última década, en la pinacoteca madrileña. Ello corrobora el gran reconocimiento que sigue gozando su pintura, ajena a modas pasajeras, haciendo que su obra, tenga el carácter universal e intemporal, que solo los grandes maestros merecen. Y es que, el universo visual de Sorolla, ha estado grabado, en la retina del público, por esa doble moral, en su obra, retratar el ocio burgués, sin olvidar los aspectos de la vida más sombríos.

En la primera década del siglo XX, Nueva York, se había convertido en la capital cultural de los Estados Unidos, en ella residían, la mayor parte de los millonarios, de grandes mansiones, donde instalaban, para deleite propio, y de otros de su misma “condición”, las obras de arte provenientes en su mayor parte, de Europa. Los éxitos nacionales e internacionales cosechados por Sorolla, no eran del todo desconocidos, por algunos sectores artísticos, de aquel país. Los constantes viajes de artistas americanos como William Merritt Chase o Cadwallader Washburn, a Madrid, a visitar el

Museo Nacional del Prado, para conocer la obra de Diego Velázquez, hicieron que conocieran la obra del artista valenciano. Por otro lado, la participación de Sorolla, en la Word's Columbian Exposition de 1893 en Chicago, sería destacada por la prensa especializada, pieza clave, para la divulgación de su obra en este país. La primera exposición individual de Sorolla en Estados Unidos, será en el año 1909, en La salas de la Hispanic Society of America, de la mano de su fundador, Archer Milton Huntington; Sorolla cosechó el éxito, en este país, como ningún otro pintor extranjero lo había conseguido. La prensa de la época, consideró a Sorolla, digno sucesor de artistas españoles como Goya o Velázquez, y se afanaban en reconocer la: "bravura, versatilidad, virilidad y el optimismo que transmitían sus obras". Una de las grandes preocupaciones del artista valenciano, era la de captar, en su pintura, los efectos de la luz sobre la superficie y los colores, de forma instantánea, esto hacía que algunos críticos reflexionaran sobre el aspecto abocetado de algunas de sus obras: "Observamos que algunos de los paisajes de Sorolla resultan tan excesivamente abocetados que apenas si son más que unos estudios apresurados del natural. Pero es precisamente en el boceto donde más posibilidades tenemos de encontrar esplendor y espontaneidad en su manejo". Sorolla en ese momento de su vida, lo tenía todo, como pintor, había cosechados todos los éxitos posibles en un artista, lo que se traducía en una desahogada situación económica, para cubrir las necesidades de su familia. La fortuna le sonreía, no cabe duda, el contrato millonario, para la decoración de la biblioteca de la Hispanic Society of America, y el dinero ganado, con las obras vendidas en aquel país, había hecho realidad su sueño de tener una casa-estudio con jardín, que se ajustaba a lo que él deseaba. Sin embargo, aquel colosal encargo de la decoración, empezaba a afectarle físicamente. La idea inicial del artista, era plantear los catorce lienzos, como una panorámica continua y ordenada, siguiendo la disposición geográfica de las diferentes regiones, sin embargo, la realidad fue muy distinta, pues los paneles no

presentaron conexión alguna entre ellos, ni tampoco se incluyeron todas las regiones españolas, sino más bien las más representativas, pues no se incluyó Portugal, como país de la península ibérica.

La Fundación Mapfre, en colaboración con el Meadows Museum, de la Universidad de Dallas, y el The San Diego Museum of Art, ofrecen la exposición: *Sorolla y Estados Unidos*. La muestra se divide en nueve secciones, que plantean, los aspectos más relevantes, de la presencia de Sorolla en Estados Unidos. Se inicia con la obra *Niña italiana con flores* (1888-1889), obra que recuerda su periodo de becado, en Roma, para seguir a continuación *¡Otra margarita!* (1892) y *¡Triste herencia!* (1899), la primera obra, consiguió medalla de primera clase en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid, de aquel año, la segunda obra, obtendría un Grand Prix, en la Exposición Internacional de París, de 1900. En lo que hace referencia a los retratos, entre los realizados en Estados Unidos, y los realizados fuera de este país- todos ellos realizados en Francia-, hacen un total de cincuenta y cuatro. Destacamos un *Autorretrato*, de 1909, el del rey *don Alfonso XIII*, el del presidente de los Estados Unidos *William Howard Taft*, el retrato de *Emily Perkins*...etc.. Si el ejercicio de retratista, le reportó unos ingresos más que aceptables, las ventas de retratos de su familia, igualmente, le procuraron importantes ingresos, véase el caso de: *Paseo del faro* (1909), *Clotilde con traje negro* o *La siesta en el jardín*, obra espléndida, donde en primer término, dormitan, en unas mecedoras, las hijas del pintor. En cuanto al retrato “social”, no podemos olvidarnos de *Pepilla y su hija* así como del retrato histórico, dentro de los parámetros conocidos, destacamos *Cristóbal Colón saliendo del puerto de Palos*. En cuanto a los paisajes, de las más de trescientas obras, que se vendieron en Estados Unidos, ciento ochenta y siete, eran de playa. De los cuales, destacamos: *La vuelta de la pesca*, *Puerto de Valencia* o *Niños a la orilla del mar*. Frente a las obras de gran formato, se muestran dibujos y gouaches, de gran

calidad; Algunas de estas obras, son impresiones leves y sentidas de lo que el artista ve y le gusta, están realizadas, desde la habitación del hotel Savoy, de Nueva York, en el año 1911; Otros en cambio, se convierten en ejercicios de auto confirmación y auto declaración artística.

Respecto al magnífico catálogo, coordinado, por la comisaria de la exposición Blanca Pons-Sorolla, destaca, sobre todo, el enorme trabajo realizado sobre el apéndice, de todas las obras que fueron vendidas por Sorolla en Estados Unidos, donde se rastrea la procedencia, exposiciones en las que estuvo y los números de catálogo. La historia del arte, no está contada de manera lineal, sino que más bien está sujeta a revisiones y redescubrimientos, según las constantes variaciones de gustos e intereses. La presente muestra de Sorolla, invita a buscar la influencia, que el artista valenciano, ha tenido en el mundo, especialmente en países como América Latina.

Sorolla y Estados Unidos

Fundación Mapfre, Paseo Recoletos, Madrid

26/09/2014-11/01/2015

**Del desafío pictórico a la generación de un símbolo:
Thierry Noir, pionero de la acción artística sobre el**

Muro de Berlín

“Berlín, aquí soy una extranjera y, sin embargo, todo me es tan familiar. Es imposible perderse, siempre vas a parar al Muro, esperas delante de un fotomatón y aparece una foto con otro rostro. Así podría empezar una historia. Los rostros, tengo ganas de ver nuevos rostros...”

(Solveig Dommartin, ‘Marion’, en “El cielo sobre Berlin”) [\[1\]](#)



(Fig. 1) Obra de Thierry Noir en la emblemática East Side Gallery, Friedrichshain, Berlín. (Archives Thierry Noir)

Berlín in Noir

Rostros nuevos que se extendían animando la superficie cruda y áspera de la cara occidental de esa gran cesura visual, espiritual, política claro, que supuso el Muro en una ciudad rota. Estando la tierra quebrada en Berlín, todo un imaginario de elementos etéreos, celestes, configuraba muchos de los discursos creativos en su búsqueda de trascender los límites de esa desidia.

Saltar desde las nubes con las alas del deseo

En 1987, cuando aún faltaban casi dos años para la caída por impulso destructor de ese artefacto emblema de la bipolaridad y la fragmentación maniquea en un proceso histórico determinante, Wim Wenders realiza el filme *Der Himmel über Berlin*, estrenada en Cannes como *Les Ailes du désir* (Las alas del deseo). En la cinta, desde el minuto ochenta y cinco, hasta el minuto noventa, asistimos a la aparición de un desfile de rostros dispuestos en progresión casi secuencial sobre el Muro, un escenario inhóspito salpicado de connotaciones ante el cual se desarrolla parte de la historia de dos ángeles, Cassiel y Damiel. Wenders quiso que uno de los primeros artífices de esos rostros sobre el Muro, Thierry Noir (Lyon, 1958), apareciera remedando en él su actividad como precursor en la superposición de la plástica al cemento, transformando un objeto opaco en un gran lienzo. Así, observamos durante unos segundos al artista subido a una escalera pintando sobre el Muro en Waldemarstraße mientras Damiel, que avanza en paralelo, averigua los nombres que corresponden a los colores de la nueva realidad que percibe, siendo ya mortal^[2], y felicita al artista. La escena culmina cuando Damiel se detiene en un puesto cercano de comida rápida, donde aparece un graffiti con la leyenda bíblica, nada

casual, “Warten auf Gadara”[\[3\]](#) (a la espera de Gadara), que halla su correspondencia con la leyenda que abre el *travelling* del ángel sobre el Muro, donde figura escrito en francés “Pas attendre” (no esperar), *élan vital*.

En otro registro, Thierry Noir, en su condición de artista multidisciplinar, participa poniendo voz al tema “Pas attendre”, un canto al deseo de amor que conforma parte de la banda sonora del film de Wenders, y que figura en el álbum homónimo producido en 1985 por el grupo de música industrial experimental, Sprung aus den Wolken (Salto desde las nubes), del que Noir formó parte. Uno de los miembros fundadores de la banda fue Kiddy Citny, artista de Stuttgart que, junto al francés, Christophe-Emmanuel Bouchet, se unieron a la actividad pionera de Noir sobre el Muro, para desarrollar en él sus acciones plásticas.

“...From station to station,/ Back to Düsseldorf City,/ Meet Iggy Pop and David Bowie...”[\[4\]](#)

La música *Post-Punk*, *New Wave*, *NDW (Neue Deutsche Welle)*, y el ambiente *underground*[\[5\]](#), fueron los principales argumentos que sostuvo Noir, junto con dos pequeñas maletas, para abandonar a los veintitrés años su ciudad natal, Lyon, y atravesar Centroeuropa durante largas horas en trenes y varias escalas hasta llegar en un gélido mes de enero de 1982 a la Bahnhof Zoo, en Berlín Oeste, a la que una de sus artistas predilectas, Nina Hagen, dedica el tema “Auf'm Bahnhof Zoo” (En la estación Zoo) en su primer álbum[\[6\]](#). Llega sin billete de retorno, sin conocer el idioma alemán, sin formación artística, y con dos mil francos en el bolsillo. A los pocos días, casi por azar, encuentra en Mariannenplatz el que será su alojamiento durante alrededor de veinte años, la Georg Von Rauch Haus[\[7\]](#), el primer *squatter* de Berlín.

Su nuevo domicilio estaba a pocos metros del llamado Muro de

Protección Antifascista, constituyendo el paisaje diario de Thierry Noir, es decir, la negación de cualquier paisaje. Continuando el trazado del Muro, en el número 38 de Köthener Straße, todavía dentro del barrio de Kreuzberg, se ubicaba entonces uno de los puntos clave de la escena cultural berlinesa, el nuevo estudio de grabación Hansa Tonstudio, llamado “Hansa by the Wall” por su proximidad al Muro, un enclave mítico donde muchos de los músicos y bandas que conformaban el ambiente del Berlín de las décadas de 1970 y 1980, habían grabado algunos de sus mejores discos. En nuestra entrevista, Noir destacó a David Bowie^[8], Iggy Pop^[9], o Lou Reed^[10], como parte del atractivo panorama musical que se había gestado en la ciudad. También fue un poderoso reclamo para él, constituyendo la razón de mayor peso que lo impulsó a mudarse allí indefinidamente. Otros muchos grupos pasaron también por el estudio, entre ellos Nick Cave and The Bad Seeds^[11] –quien coincide con Noir en el filme de Wenders *Der Himmel über Berlin*, e integra su banda sonora–, y otros como Nina Hagen, o Siouxsie and The Banshees.

Existe un vídeo grabado por Thierry Noir, “Berlín Wall Travelling, July 1985, consultable en <http://vimeo.com/63256072> (Archives Thierry Noir)

Y frente al Muro... silencio.

Sin duda, Berlín Oeste se fraguaba como uno de los centros culturales y artísticos internacionales alternativos más importantes del momento, cuya trascendencia se extendió a la parte Este al caer el Muro, y ha llegado hasta el presente por el éxito en conservar, cuidar y alimentar en buena medida todo aquello que construyó su idiosincrasia en éste área en concreto. Así lo retrata el corresponsal José Mª Siles:

A pesar de ser una ciudad cercada y partida en dos de manera brutal, en Berlín respirabas puras ganas de vivir.

No importaba que el drama estuviera tan presente, con la línea divisoria atravesando a veces un bloque de viviendas o incluso las habitaciones de un mismo piso. Eso no impedía que Berlín fuese todos esos años la ciudad más alegre y vitalista de Alemania[\[12\]](#).

En oposición, Thierry Noir nos describe la atmósfera gris, plomiza, el pesado silencio que impregnaba el espacio inmediatamente anterior y posterior al Muro, construido a una distancia de unos cinco metros tras la frontera real que separaba Este y Oeste, a los llamados *ossis* de los *wessis*[\[13\]](#). En consecuencia, la zona donde se situaban Noir, Bouchet y Citny para dar color al extenso bloque de cemento gris, era considerada parte de Berlín Este y, por tanto, la suya era una actividad de riesgo. De hecho esta parte había de ser necesariamente un coto sin música para ellos, y sus acciones muy cuidadosas para no ocultar el ruido de los pasos de los soldados del Este, los “*VoPos*”, aproximándose a ellos armados con *Kalashnikov* desde la *no mans land* que se extendía del otro lado. Existían torres de vigilancia en todo lo largo del Muro, atravesado además por puertas entre los segmentos de cemento prefabricado, especie de pasos habilitados para atravesar el bloque macizo que ellos podían utilizar sin abandonar su territorio.

En esta atmósfera de gran tensión y a priori poco inspiradora, Noir expresa la naturaleza de lo que podría parecer una paradoja, al narrar su primera impresión del ambiente de la ciudad: *je suis tombé dans cette marmite de créativité qu'était Berlin-Ouest à cette époque. En effet pour se protéger comme la vie artificielle de Berlin entourée par un mur, il fallait être soi-même créatif, pour se sentir vivre, pour ne pas tomber dans la mélancolie douce*[\[14\]](#). Y así, el contexto hizo al artista, pues parece ser que en Berlín entonces todo el mundo lo era. En 1982, Christian Bouchet se instala con él en la Georg Von Rauch Haus, juntos recuperan una prensa y empiezan a realizar grabados sobre cuero y acero

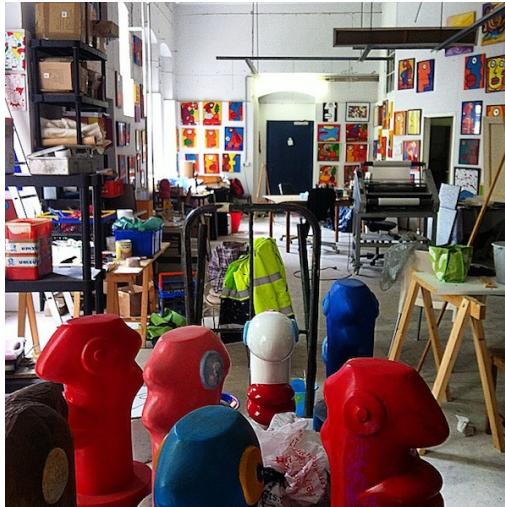
y tarjetas postales que venderán en distintos puntos de la ciudad. Estos serán los primeros tientos en la recién descubierta vocación artística autodidacta del lionés.

Ya en abril de 1984, Thierry Noir inicia su larga intervención sobre el Muro.

C'est la main qui donne l'idée et pas l'idée qui donne la main[\[15\]](#).

En 1985 Thierry Noir codifica el *modus operandi* de su acción pictórica sobre el Muro en el *Fast Form Manifest* (Manifiesto de la forma rápida), donde explica su particular receta, consistente en tomar una idea y un par de colores y pasar a la ejecución directa de las formas sobre el soporte. El imperativo aquí era enfrentarse a una superficie de enormes dimensiones, razón por la cual define su obra mural con el término *Kilometer-art*, un arte kilométrico real y totalmente condicionado, no sólo por el área disponible -segmentos de Muro de un metro y veinte centímetros de ancho por tres metros y sesenta centímetros de alto-, sino también por cierta sencillez y rapidez de ejecución requeridas por ser actos en principio clandestinos[\[16\]](#).

Así nacen esos emblemáticos personajes dispuestos de perfil, rostros concretos, diversos, una especie de familia diferenciada por sus rasgos y su colorida fisonomía, normalmente en bicromía o tricromía, que se desarrollan por sí mismos sobre la superficie del Muro primero, y que luego irán encontrando acomodo en otros soportes y materiales.



(Fig. 2B) Imagen tomada en el Atelier Noir, Kreuzberg, Berlín.
(Foto: Anita Puyol)

(Fig. 3) Imagen documental del Muro de Berlín. (Archives Thierry Noir)

Noir cataloga su producción mural bajo la denominación de *peinture industrielle*[\[17\]](#) (pintura industrial), distinguiéndola de otras nomenclaturas que han servido de sistematización para este tipo de manifestaciones de arte público, más conocidas como *street art*, o *urban art*, a pesar de tener algunos puntos en común. Con ello, Noir reviste sus realizaciones de un matiz técnico alejado del virtuosismo de la mano, y que enlaza con una idea de producción, de fabricación.

Al extraer una valoración global, nos parece que su propuesta estilística está mucho más cercana al ámbito de las corrientes artísticas que arrancaron con fuerza con la recuperación tras la Segunda Guerra Mundial, tales como el *Nouveau Réalisme* y el *Pop Art*. Estos movimientos, como tantos otros, tuvieron a Marcel Duchamp entre una de sus poderosas referencias, y también recurrirán a él Noir y Bouchet, cuando operan un homenaje a su compatriota, el insigne creador francés del entorno del Dadá neoyorkino, y responsable bajo el pseudónimo R. Mutt de su controvertida pieza *Fontaine* (1917), al recuperar un urinario de la casa de juventud donde moraban y colgarlo en el Muro. Para ellos fue una nueva forma de atacar ese tabú, pero esto fue muy mal visto por los soldados del Este, y finalmente lo descolgarán.

En la misma línea, es innegable asimismo cierto parentesco entre las realizaciones murales de los tres artistas, Noir, Boucher y Citny, con el *art brut*, o los artistas de *CoBrA*, como movimientos caracterizados por su aprecio hacia aquellas manifestaciones de la plástica no profesional, incontaminada por el dictado de la academia y, muchas veces vacía de espontaneidad, de ese impulso creador primigenio que, nacido del descrédito, da la mano a la infancia del arte más puro.



(Fig. 4) Thierry Noir, a finales de la década de 1980, ante sus pinturas en el Muro de Berlín. (Archives Thierry Noir)

(Fig. 5) Thierry Noir y Christian Bouchet colocando el urinario, homenaje a Marcel Duchamp sobre el Muro en Berlín Oeste. (Archives Thierry Noir)

Entre los tres artistas llegan a pintar con pequeños rodillos unos cinco kilómetros del Muro, solos, pues durante muchos años los alemanes no se acercaban apenas a esa estructura a la que también llamaban “Muro de la vergüenza”. En muchos casos,

tampoco veían con buenos ojos esa irrupción de una iniciativa creativa en ésta que, en su configuración original, era la expresión megalómana de la Guerra Fría. La difusión y éxito de la película de Wenders que hemos mencionado, y la llegada con fuerza de la influencia del *graffiti* americano desde 1990, atentó más contra la compacidad del Muro y realzó su calidad de objeto artístico urbano.

Il ne s'agissait pas d'embellir le mur mais de le démythifier[\[18\]](#).

Durante los primeros años de su actividad pictórica, los tres artistas encontraron reticencias venidas desde muchos sectores que cuestionaban su labor desde distintas ópticas. Muchos alemanes lo veían como una agresión, mucho más por el hecho de que dos de los artífices eran extranjeros; otros sectores más radicales los criticaban pensando que las autoridades de Berlín los habían contratado para embellecer ese decorado invariable de cemento armado que agostaba la vista. Thierry Noir esgrimía un sólido argumento frente a estas acusaciones y prejuicios, afirmando: *Nous n'essayons pas d'embellir le mur parce qu'en fait c'est absolument impossible. 123 personnes ayant trouvées la mort en essayant de le franchir pour passer à Berlin-Ouest, font que l'on peut bien recouvrir le mur de Berlin de centaines de kilos de peinture, ce mur restera toujours le même*[\[19\]](#).

El Muro en sí mismo era el reflejo inquietante de un problema internacional llamado a marcar los derroteros de la historia en el Viejo Continente, desde luego suponía la negación de cualquier voluntad estética, quizá una agresión a ella como lo que era, una *machine à tuer* (máquina de matar), en palabras del propio Noir.

Por consiguiente, el objetivo de su pintura era derribar el Muro de un modo conceptual, como él mismo recuerda: *Peindre le*

mur de Berlin, le faire muter en le rendant ridicule, le détruire. Les couleurs ont rongé le béton comme de l'acide, jusqu'à créer des trous énormes et faire tomber le colosse[\[201\]](#). Desviar la mirada del bloque cerrado, finito, de aquel *Bonjour tristesse* que cada día se cernía delante de su ventana, y que le hacía poner en duda constantemente lo acertado de su decisión de permanecer en el país.

El tiempo pasó y esa finalidad última perseguida por el artista en el Muro de Berlín se ha transformado en un símbolo cuya presencia puebla el imaginario colectivo internacional. Por esta razón se ha hecho extensiva posteriormente en sus empresas artísticas posteriores, con las que pretende extender un sencillo mensaje, algo positivo y capaz de anclar ciertos principios para erigir algo valioso. Sobre todo pretendía ser una llamada a las nuevas generaciones, a las que apela a no cometer los mismos errores absurdos que sus predecesores.

Por su parte, el Muro ha adquirido un valor histórico incuestionable, pasando a ser un símbolo del reencuentro, del advenimiento de la libertad y del fin de la Guerra Fría. Y, ante todo, hay que destacar, que el Muro prevalece, y quiere ser preservado –y valga como ejemplo las recientes movilizaciones para la no intervención sobre la East Side Gallery en el barrio de Friedrichshain-, no por su materialidad impenetrable, sino por las manifestaciones artísticas que se extienden sobre él, y que ya son un ícono universal. La paradoja está servida, y lo que un día fue necesario derribar a toda costa, ahora se yergue como un hito a mantener por su inestimable significado histórico-artístico, frente al avance alarmante de los procesos globales de gentrificación y especulación que también amenazan con fagocitar la esencia de Berlín.

Mientras tanto, Thierry Noir despliega sus personajes-mensaje por decenas de superficies y soportes de toda naturaleza, también para impedir que la memoria olvide. Y los fragmentos del Muro también se desprenden de la tierra y se elevan, sobre

Berlín y más allá, para repartir su carga de recuerdo por la capital alemana y por el mundo, encontrando nuevos escenarios en los cinco continentes, donde existen otros muchos muros por derribar para que el flujo, las alas, del deseo no encuentren ningún freno que las coarte.



(Fig. 6) Fragmento del muro de Berlín pintado por Thierry Noir, Christian Bouchet y Kiddy Citny, ubicado en el cementerio Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Friedhof, Fürstenbrunner Weg 69-79, Charlottenburg, Berlín. (Archives Thierry Noir)

(Fig. 7) Estela del Muro de Berlín, hoy en Köpernicker Str. 55, cercana a la Galería de Arte “Neu West Berlin”. (Fotografía gentileza de Matthias Crause)

...también Berlín tiene sus propios pasos secretos, y solo allí empieza mi tierra, la tierra de la narración. ¿Por qué no ven todos, ya desde la infancia, los pasos, las puertas y grietas que hay en la tierra y en el cielo? Si todos las vieran, seguro que en nuestra historia no habría crímenes ni guerras.

(Curt Bois, “Homero”, en “El cielo sobre Berlín”.)

[1] En este artículo incluimos referencias al filme de Wim Wenders “El cielo sobre Berlín” (*Der Himmel über Berlin*, 1987), en su versión comercial traducida al castellano. Se puede ver la ficha técnica en: <http://www.imdb.com/title/tt0093191/>

[2] El director alemán distingue la percepción de los ángeles con un filtro en sepia, frente a la colorida realidad correspondiente a la de los humanos, plasmando también visualmente la bipolaridad entre los dos estados. Al renunciar al don de ser eterno por amor a la trapecista Marion, el ángel Damiel abraza una nueva identidad perecedera, pero que le ofrece la posibilidad de percibir los distintos colores, y este proceso de asimilación se da –paradójicamente– en paralelo a un Muro que, por acción del pigmento, ha dejado de ser gris.

[3] Se refiere al pasaje de la Biblia donde Jesucristo cura a dos endemoniados en dicha ciudad griega, (Mateo 8:28-34) en contraste con un Berlín Oeste donde se pasean dos ángeles. Este recurso forma parte de una cadena dialéctica que insiste en la separación en dos realidades opuestas.

[4] Fragmento del tema “Trans Europa Express”, de la banda alemana de música electrónica, Kraftwerk.

[5] Datos recogidos en entrevista con el artista en el restaurante berlínés “Monsieur le Boeuf”, regentado por su amigo y coleccionista, Paul Rochez, acaecida el 10-IX-2014.

[6] El álbum en cuestión es “Nina Hagen Band” (1978). La artista, natural de Berlín Este, fue protagonista, junto a su familia, de una controvertida marcha a la parte Oeste,

precedida de enérgicas protestas, lo que le otorgó finalmente el permiso de salida pero no de retorno.

[\[7\]](#) En 1971, el antiguo hospital Bethanien del barrio de Kreuzberg, fue okupado y pasó a llamarse Georg Von Rauch Haus, en memoria del joven anarquista asesinado, miembro de la Anarchistisches schwarzes Kreuz (CNA, Cruz Negra Anarquista) y del Bewegung 2 Juni (Movimiento del 2 de junio), la rama anarquista de la Rote Armee Fraktion (RAF, Facción del Ejército Rojo), junto con militantes como Thomas Weissbecker. Tanto este último como Von Rauch fallecieron con tan solo unos meses de diferencia, por un disparo perpetrado por la policía tras estar perseguidos por varias acciones dentro del difícil clima político que atravesaba entonces la Alemania dividida.

[\[8\]](#) Bowie grabó en 1977 en el citado estudio dos de los álbumes que él mismo caracterizó como su “Berlin Trilogy” por el influjo que la ciudad y su movimiento musical ejercieron sobre él, nos referimos a “Low”, “Lodger” (no fue grabado en Berlín) y “Heroes”, en el cual, en la conocida canción homónima, el autor hace una mención explícita del Muro en un fragmento:

... *I, I can remember (I remember) / Standing, by the wall (by the wall)*

And the guns shot above our heads (over our heads)

And we kissed, / as though nothing could fall (nothing could fall)

And the shame was on the other side / Oh we can beat them, for ever and ever

Then we could be Heroes, / just for one day...

[\[9\]](#) Iggy Pop grabó en el Estudio dos álbumes, “The Idiot” y “Lust for Life”, también en el año de 1977, mientras compartía vivienda en Berlin Oeste con Bowie, y colaboraban en sus trabajos.

[\[10\]](#) Noir habla de su pequeña decepción al enterarse de que,

en realidad, el álbum “Berlin” (1973) de Lou Reed, donde figura el tema con el mismo título, era un testimonio emitido desde la distancia, ya que Reed no estaba entonces en la ciudad alemana, y lo compuso en base a referencias documentales. Sin embargo, el recuerdo de su contenido, fue un acicate para Noir cuando erraba en busca de una morada, fue al Muro y eligió ir hacia la derecha, porque la imaginaba tal como el cantautor la describía.

...In Berlin by the wall / You were five foot ten inches tall

It was very nice / Candelight and Dubonnet on ice.

We were in a small café / You could hear the guitars play

It was very nice / Oh honey, it was paradise...

[11] Los australianos Nick Cave and The Bad Seeds grabaron en Berlín también dos álbumes, “The Firstborn is Dead” (1984) y “Your Funeral ... My Trial” (1986), de los que se incluyen dos trabajos en el filme de Wenders, uno que forma parte del primer álbum mencionado, denominado “The Carny”, y otro, “From Her to Eternity” (1984), correspondiente a su primer disco, de título homónimo.

[12] José M^a Siles, en sus Recuerdos de un corresponsal en Berlín, <http://elmurodeberlin.wordpress.com/2009/09/23/> aporta su conocimiento directo de la situación previa y posterior a la reunificación de Alemania, y en particular del caso excepcional de Berlín Oeste como foco de libertad. Allá se refugiaban los insumisos alemanes, la vida era más barata en todos los ámbitos, y culturalmente muy rica, con planes de estudios financiados, y una gran concentración cosmopolita que abría cientos de vías por explorar.

Sin embargo, la caída del Muro fue un proceso delicado, en palabras de Siles: “La reunificación significó para los alemanes occidentales el fin de muchas décadas de prosperidad. Tragarse a la RDA significó para los alemanes de la República

Federal tener que apretarse el cinturón y pagar más impuestos para hacer en el Este lo que en el Oeste hicieron medio siglo antes con el dinero del plan Marshall."

[13] "Wessis" alude a los habitantes de Berlín Oeste, y "Ossis" a los del Este.

[14] (Caí en esta marmita de creatividad que era Berlín Oeste en esta época. En efecto para protegerse, como la vida artificial de Berlín rodeada por un muro, uno mismo tenía que ser creativo, para sentirse vivo, para no caer en la dulce melancolía.) Cita recogida en Archives Thierry Noir.

[15] (Es la mano lo que da la idea y no la idea lo que da la mano). Cita emitida por el artista en entrevista con la autora en su taller del barrio berlínés de Kreuzberg, 7-VII-2014.

[16] Ibíd. En el curso de la entrevista, Noir nos informa que, conforme los medios iban haciéndose eco de su actividad, se iba ganando calma y cierta permisividad por parte de los soldados del Este, quienes comenzaban incluso a fotografiar su producción pictórica.

[17] Información vertida en entrevista del 7-VII-2014.

[18] (No se trataba de embellecer el Muro, sino de desmitificarlo.) Archives Thierry Noir.

[19] (Nosotros no intentamos embellecer el Muro porque es absolutamente imposible. Habiendo hallado la muerte 123 personas que intentaban cruzarlo para pasar a Berlín Oeste, hacen que bien que se pueda cubrir el Muro de cientos de kilos de pintura, ese Muro seguirá siendo el mismo.) En Ibid.

[20] (Pintar el muro de Berlín, hacerlo mutar convirtiéndolo en ridículo, destruirlo. Los colores han corroído el hormigón como el ácido hasta crear enormes agujeros y derribar al coloso.) Archives Thierry Noir.

Goya y sus herederos. Los Disparates, hoy

Los *Disparates* son mi serie favorita de los álbumes de grabados realizados por Goya, por el misterio que la envuelve, desde su concepción (en la misma época que las *Pinturas Negras*) a su edición (que Goya no se atrevió a comercializar en vida) o su significación (para la que ni siquiera contamos con los pies escritos que el artista colocó en otros grabados). Haciendo honor a su título, esa serie nos muestra disparatadas imágenes, cargadas de fantasía, de humor grotesco, de mordacidad social, y todo cuanto uno quiera interpretar, pues la clave está abierta. No deja de ser decepcionante que, cuando en el exilio francés Goya hubiera podido expresar sus paráboles visuales con más libertad y claridad optase por comercializar una serie, *Los toros de Burdeos*, de banales litografías taurinas. Pero no fue ese el legado final con el que pasó a la posteridad; sino esta otra veta de “romanticismo negro”, mucho más cercana a la sensibilidad moderna.

Quizá esa sea una de las claves del éxito de la excelente idea que tuvo Joaquín Gimeno, alcalde de Fuendetodos, al proponer en 2001 a artistas de hoy ir haciendo una versión actual de los *Disparates* que, respetando el tamaño de los originales, les brindase una oportunidad de responder a ellos desde su propia creatividad. Estos grabados están a la venta en el pueblo natal de Goya, y en la página web de su Fundación, <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/producto.php/es/disparates-de-fuendetodos>, donde también se encontrará información detallada sobre los autores, títulos, características técnicas

y tirada de cada estampa. Ello nos ahorra aquí la engorrosa tarea de repetir el listado de nombres (todo un plantel de celebridades del grabado contemporáneo actual español y extranjero) de los 42 autores representados.

Pero tras constatar el importante número y calidad de tan importante colección, que Ibercaja está difundiendo estupendamente a través de esta exposición itinerante (antes de que llegase al Museo Camón Aznar de Zaragoza estuvo expuesta en el Museo Diocesano de Barcelona, junto a la catedral, en pleno epicentro turístico de la Ciudad Condal), quiero dejar constancia de mis sentimientos contrapuestos como visitante. Por un lado, he disfrutado mucho con la contemplación individual de cada una de las obras, algunas de las cuales confieso que me gustan muchísimo. Por otro lado, no alcanzo a comprender si hay un sentido general, un ordenamiento expositivo, una clave interpretativa del conjunto y sus partes. Da la impresión de que unas obras se han colocado a voleo en una sala u otra, un tanto al azar, sin mostrar agrupamientos técnicos, temáticos o estilísticos ni ninguna otra ordenación didáctica. Es muy de agradecer que en la segunda sala las estampas de Eduardo Arroyo, Martín Chirino, Luis Feito, Josep Guinovart, Monir, Víctor Mira, Enrique Maté, y Mariano Rubio vayan acompañadas de los dibujos preparatorios, las planchas y pruebas de estado; mientras que en la primera sala se haya dispuesto una vitrina con planchas grabadas, estampas, tintas, buriles y rascadores, para enseñar cómo son los materiales de trabajo para la técnica del grabado. También se ofrece en esa sala inicial una selección de doce estampas de la serie original de los Disparates de Goya, en una edición de gran valor histórico por su temprana datación. Pero así colocados, lateralmente, en lugar de entremezclados en “diálogo” visual con las versiones recientes de artistas actuales, para permitir los paralelismos visuales y las asociaciones mentales, más bien reafirman nuestra sospecha de que Goya simplemente ha servido como excusa: unos hacen alarde de inspiración goyesca en algún elemento

iconográfico, otros prefieren hacerse eco de su vena satírica o fantasiosa. Nada que objetar. Es lo propio de los artistas, empezando por el mismo Goya, no avenirse a concordancias forzadas sino seguir cada uno su propio camino. Pero a mí me hubiera gustado más que la labor del comisario de la exposición hubiera alcanzado a poner un poco más de orden y evidenciarnos cierta sistematización, para que el resultado fuera un discurso más fácilmente aprehendido, en lugar de una desconcertante algarabía.

Esculturas de Félix J. Reyes

Este artista canario de nacimiento, pero establecido en Logroño, en cuya Escuela de Arte ejerció la docencia desde 1966, destaca por la poética de sus pequeñas esculturas de pulida textura, figuras que tienden a la abstracción por la eliminación de detalles y oquedades, como si una cubierta envolvente las rodease de suaves curvas. Este recurso formal, tanto si están hechas en bronce o madera u otros materiales, les da un aire brancusiano (especialmente la pareja, casi abstracta, enlazada en un abrazo) mezcla de tradición y modernidad. El protagonismo de las formas curvas lo lleva a sus máximas cotas en figuritas agachadas, agazapadas sobre sí mismas, encerradas misteriosamente en su impersonal soledad, carente de rasgos identitarios, de rostros expresivos. Pero además de estas piezas más comerciales, para los coleccionistas, tiene también no pocas obras en espacios público, sobre todo en La Rioja, y una vocación de monumentalidad nada desdeñable en otras piezas características que nos ha traído a esta exposición. Por una parte las figuras humanas de tamaño natural, como esas esbeltas, solemnes y

hieráticas –recuerdan las paseantes sin cara pintadas por Seurat a orillas del Sena– del grupo escultórico en madera de haya titulado *Mujeres del mercado*, que ilustra el folleto editado para este evento, con un texto de presentación de José Carlos Balanza. Por otra parte las instalaciones ambientales donde llega a ocupar una sala con figuras, como le gustaba hacer a Juan Muñoz, aunque Félix J. Reyes no evoca conversaciones de grupo, sino el aislamiento individual en medio de la masa humana. En la sala superior los visitantes circulamos entre estas figuras monumentales, que son retratos de amigos a tamaño natural en madera maciza –abierta en fisuras, quizá voluntarias, que contrastan con la silenciosa quietud de sus poses. Pero en la sala inferior nos presenta su mejor hallazgo, que son grandiosas composiciones a base de pequeñas figuras. Hay en ellas un aire de familia, y hasta una serialidad repetitiva, pero lo que en conjunto impresiona es el número, sobre todo en la instalación titulada *Solidaridad*, de la cual nos ha traído a Zaragoza una pequeña muestra (visible en la foto que ilustra estas líneas), pero que forma parte de una inmensa instalación de 3.000 figuras de alabastro, cuya inspiración tomó el artista a partir de las impresionantes manifestaciones a raíz del 11 de marzo de 2004. La tristeza que emanaba de aquellas concentraciones humanas, marchando lentamente bajo la lluvia en una gran avenida urbana, la ha sabido captar estupendamente la sensibilidad del artista, en estas pequeñas figuras anónimas que se escudan bajo sus respectivos paraguas, cuyas diferentes alturas dan vistosidad al conjunto mirado desde arriba, como si viéramos setas en un bosque, pero que impresiona muchísimo más en las imágenes del vídeo, muy apropiadamente acompañado de música melancólica, donde nos muestran la inmensa multitud de figuras que llegó a montar en otro espacio expositivo. El efecto es parecido a esos campos de figuritas minúsculas con los que Antony Gormley llenaba salas de museos, pero aquí organizadas en una solemne procesión, sin origen ni destino conocidos. Como la vida.

Antropomorfo: colectiva de Juan Carlos Callejas, Cristina Herrera, Eduardo Lozano, José Moñú, Ana Maorad y Javier Riaño

Yo relacionaba los cuadros de Javier Riaño con los de Eduardo Lozano –a veces era difícil diferenciar sus expresionistas visiones urbanas– y sabía que ambos eran amigos con una formación común en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Ahora he descubierto, gracias a esta exposición, que con ellos empezó a pintar también José Moñú, nuestro máximo exponente actual del expresionismo abstracto germano-aranés, pues está afincado en Berlín y Zaragoza. También he aprendido que otros lazos generacionales, de formación y de amistad los unen con Juan Carlos Callejas, Cristina Herrera, y Ana Maorad. Un grupo que, quizá a la manera de nuestras vanguardias artísticas del siglo pasado, ha decidido darse a conocer y exponer colectivamente, para tener mejor difusión; aunque haya pocas características estilísticas comunes entre ellos. De hecho, lo primero que destaca en esta exposición es la radical diferencia de personalidades artísticas; aunque es verdad que en la mayoría de las obras –no en todas– hay una evocación de figuras humanas, que se atienden al título común bajo el que acordaron presentarse aquí: Antropomorfo.

Lo mejor es la joven camaradería, la amistad por encima de rivalidades estéticas, que se percibe en la muestra, sin ocultar esos antagonismos: es más, los murales del panel

central se encaran en cada caso no con las obras que cada artista tiene colgadas en las paredes de la sala, sino contra las de otros, casi siempre muy diferentes. Pero tanto los grandes “retratos” con los que empieza la exposición, como el broche final con los interesantísimos cuadros de interiores del taller de cada uno de estos amigos, nos evidencian que en tanta diversidad cabe la armonía.

Y de propina, la gran sorpresa, ha sido descubrir cosas nuevas, nada habituales, que se salen de los lenguajes con los que uno identificaba a determinados artistas de este grupo. Moñú no renuncia a sus grandes pinturas empastadas y chillonas; pero nos trae aquí cuatro videogramaciones en las que sus manos o cigarrillo juegan con efectos de espejos y simetría, a la manera de las primeras películas de los pioneros del cine. Y Javier Riaño nos sorprende con unas esculturas de caras deformadas, como caricaturas goyescas, que en algunos casos se aplastan como la cara del Lindow Man del Museo Británico, y otras veces se jibarizan como las cabecitas de momias peruanas. Incluso les ha puesto a algunas ojos, dientes y otros detalles espeluznantes, de los que las fotografías no dan buena idea. Hay que ir a verlas.

Pixar. 25 años de animación

Tras meses de espera el pasado 10 de septiembre Zaragoza recibió por fin uno de los platos fuertes del recién inaugurado *CaixaForum* de la capital maña. Y como no podría ser de otra manera, el centro volvió a llenarse de curiosos decididos a pasar un buen rato con una de las factorías más famosas dentro del mundo de la animación. La muestra, que desde el MoMA de Nueva York y pasando por ciudades como París

o Madrid, [\[1\]](#)ha cosechado un enorme éxito, acerca al visitante el proceso de creación de estos archiconocidos dibujos.

Si bien es cierto que la exposición puede resultar algo limitada, sobre todo teniendo en cuenta la magnífica trayectoria de Pixar desde sus comienzos, se trata de una visita interesante y entretenida, perfecta principalmente para los más pequeños. Y es que, si es muy probable que la muestra adolezca de más información sobre la historia o la trascendencia de películas como *Toy Story*, *Monstruos S.A.* o *WALL·E*, de lo que no cabe la menor duda es del carácter lúdico y didáctico que acompaña a la misma. La persona decidida a darle una oportunidad puede no solo descubrir, sino también disfrutar y aprender acerca de los orígenes del cine gracias al extraordinario zoótropo que se expone, asombrarse con los bocetos de los personajes originales de algunas de sus películas favoritas o sorprenderse por la calidad de los dibujos relacionados con las mismas.

Además el recorrido de ésta es claro y ordenado, distribuyendo cronológicamente y por diferentes apartados los principales largometrajes de la factoría. Su disposición es similar (incluso demasiado), puesto que en todos los casos se presenta como bienvenida una serie de pequeñas esculturas de sus protagonistas, y tras ello todo un conjunto de *storyboards*, bocetos y otros materiales empleados en la creación de las cintas.

Es evidente que para muchos la exposición se ha podido quedar corta (sobre todo porque, entre otros, dejan de lado películas como *Monsters University* o *Brave*). Sin embargo también es precioso plantearse las infinitas dimensiones y posibilidades expositivas que podrían realizarse del estudio Pixar. El tema es ambicioso, por lo que quizás éste sea uno de

los puntos que faltan en esta muestra y que hagan que se debilite en su conjunto. No obstante lo cierto es que al final, no deja de ser una solución completamente aceptable y correcta para acercar un poco más el universo Pixar a muchas de las personas que han compartido 25 años de su vida con estos personajes.

[1]Véase la crítica de la exposición realizada por Julio Andrés Gracia Lana en el anterior número de esta revista: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=970>

¿Poesía visual en Aragón?

En el Centro de Historias de Zaragoza, desde el 11 de septiembre, se puede admirar la muy magnífica exposición de un alto número de artistas entre diseñadores, pintores, ceramistas, escultores e instaladores, sin obviar algunos embarcados en fecundas tareas interdisciplinares. Gustavo Vega Mansilla, con el sugerente título *¿Poesía visual en Aragón o las ranas tiñen de verde el sol del atardecer*, escribe un prólogo de referencia al mostrar lo más cercano a la historia de la poesía visual en Aragón, mientras que Paula Gonzalo Les prologa a cada artista mediante una gozosa e imaginativa prosa poética, como norma en su sitio eludiendo exageraciones. A título de curiosidad, por otro lado, señalamos que el artista de mayor edad es Ricardo Calero, nacido en 1955, y el de menor edad Carla Nicolás, nacida en 1981, con el aliciente que una gran mayoría nació en los sesenta y algunos en los setenta, lo cual significa que estamos ante un variado arco que abarca un

par de generaciones. Suficiente para sugerir que la poesía visual aragonesa lleva bastantes años con alto nivel. Me recuerda, en otro contexto, a los numerosos artistas aragoneses que han realizado libros únicos, de los que hay auténticas joyas.

En la exposición, con 19 artistas, cada participante tiene bastantes obras, mientras que en el catálogo se reproducen menor número, lo cual significa que damos diversas opiniones de forma muy breve partiendo del catálogo. Mariángel Cuartero Vicién, 1974, tiene una cruz latina con mariposa que aletea cual signo de vida y muerte, así como una mano que sujet a la carta con remite y el azúcar que cae indolente sobre una taza de café; Edu Barbero, 1961, muestra una granada de mano transformada en corazón y un acordeón con *El Guernica* de Picasso, como ejemplos de apostar por la vida y rechazar la violencia; Isidro Ferrer, 1963, transforma un hueso en un instrumento musical y la eterna navaja de afeitar en un corto con seis fotogramas; David Adiego, 1977, atrapa el pasado con dos figuras masculinas unidas por una pitón, quizá como símbolo de un mismo pensamiento negativo; Charo de la Varga, 1966, ironiza con un sujetador y con varias herramientas tipo martillo, alicates, anzuelo,...; Carla Nicolás, 1981, transforma un rollo de cámara en una carta escrita a mano; José Orna, 1971, transforma el Toro de Osborne, joya del diseño español, en una crítica taurina y evoca los tiempos del presidente Kennedy con una intención que desconocemos; Óscar Sanmartín, 1972, pone ruedas a un zapato y en otra obra reproduce un antiguo plano de Hamsterdam sin sentido lógico; Miguel Ángel Gil Andaluz, 1966, muestra un pan de hogaza y una mesa de alambres con jarrón y frutas sobre un cristal, aunque ahora recordamos sus excelentes esculturas abstractas geométricas y sugerencias de crítica social; Roberto Coromina, 1965, evoca el pasado pictórico europeo y en otra obra la abstracción geométrica sintoniza con su extraordinaria exhibición en la zaragozana galería A del Arte; Pierre d. la, 1969, ironiza con el signo de interrogación y un sombrero apoyándose, similar a

la serie de hojas blancas con dispares temas tipo candado o pipa; Nacho Bolea, 1966, presenta una obra de 2000, ignoramos la razón, y otra de 2014 basada en un revólver con jinete sobre el cañón; José Luis Yus B., 1959, respira sobriedad y refinamiento con ese *Tócame* sobre la escritura para ciegos; el equipo integrado por Gerardo García, 1966, y Serafina Balasch, 1967, atrapa la vida con la imaginativa obra *Dame tus sueños*, de 2004, muy por encima a la sencillez del paisaje muy visto en otros autores, de 2014; Helena Santolaya, 1957, una histórica, juega con la ironía desde la imaginación, basta ver *El Banquete*, de 2014; Ricardo Calero, 1955, cuelga un frágil muñeco cabeza abajo sobre el mar, sin olvidar las toallas como otra obra para perfilar un significado que se nos escapa, sobre todo cuando se lee la palabra *Nunca*; Susana Blasco, 1972, nos atrapa con la pipa y la pompa de jabón, sin obviar los lápices que transforma en múltiples formas; Miguel Ángel Ortiz Albero, 1968, recurre al pasado para transformarlo en presente; y, para concluir, Gema Rupérez Alonso, 1982, transforma la realidad en hermosas propuestas formales con el color como otro diáfano protagonista, basta ver *Pasamanos*, de 2011, y *KGB*, de 2014.

Ruizanglada-Ruiz Cortés: Sangre y Arena (Tauromaquia)

En la galería Pilar Ginés, desde 25 de septiembre, se puede ver la unión de Ruizanglada y su hijo Ruiz Cortés, ambos fallecidos, bajo el tema de la tauromaquia, trabajado desde hace siglos por excepcionales artistas. Tema, los toros, junto con el flamenco, que ha sido, y es, muy merecido asunto

principal en el cine, la novela, la poesía, el teatro y las artes plásticas en sus múltiples variantes línea pintura, fotografía, grabado, escultura y cartel. Sin olvidar, ni digamos, la contribución al idioma con tantas fascinantes palabras para definir fiesta muy compleja, vital y artística.

Dos artistas que pintaron muy diferentes momentos sobre la tauromaquia, al margen de otros temas, pues basta citar títulos como *A los toros*, *Alguacilillos*, *De salida*, *Derribo*, *Muletazo*, *Verónica*, *Natural*, *Picador* y *Por la puerta grande*. Nos limitamos a comentar que ambos artistas, dentro de un brillante color, consiguen mostrar momentos muy dispares con suma eficacia y variedad, por supuesto a través del aromático espíritu que permanece en cada momento. Muchas veces mediante la supresión de elementos formales para potenciar un instante vital, de ahí que en algunas obras predomine el expresionismo abstracto con sugerencias figurativas. Buena y variada exposición.

Cuadros de Beatriz Bertolín Fuertes

Con el título *La Mirada Subjetiva*, se inaugura la exposición en la galería Art Disenia, el 25 de septiembre, con cuadros de 2013. Algunas obras tienen títulos como *Adaptación I y II*, *Secuencias*, *Agua-Mar* y *Naturaleza*, que son una serie caracterizada por la combinación de abstracciones geométricas con planos y dos colores dominantes, así como alambres que también trazan campos geométricos con leve movimiento y suma delicadeza latiendo sin pausa. En *Recuerdo de mi mente*, sin embargo, la ausencia del alambre es sustituido por el negro en

un poderoso plano, así como ocres, negruzcos y rojizos con ricas texturas en otros planos irregulares, pero todo al servicio de sensaciones flotantes como si fueran insolubles enigmas venidos de cualquier anómala realidad que nos rodea sin descanso. Casi como un enemigo naciendo.

Nos queda la serie, de seis cuadros, *Abstracciones secuenciales*, que son tipo espada vertical del mismo tamaño. Cada obra, inspirada en la vid, está dividida en tres planos: pequeño, con negro como único color, mayor, con aire lírico de fondo e incorporación de formas móviles blancas difíciles de precisar, y tamaño como el primero, con las mismas formas móviles.

Exposición que marca el fin de un ciclo tal como lo entendemos, pues también se exponen dos cuadros muy diferentes que las obras comentadas, lo cual significa que es muy prematuro ofrecer sus posibilidades con máxima coherencia.