

Necrológica: Ricardo Santamaría, pionero de nuestra vanguardia

Recientemente ha fallecido en Prayssac (Francia), donde había establecido su última residencia, el artista aragonés Ricardo Santamaría, uno de los pioneros de nuestra vanguardia y particularmente del abstracto, al igual que lo fueron otras firmas como la de Orús o Hanton. Ricardo López Santamaría (Zaragoza, 1920) iniciaría su aprendizaje en la Escuela de Artes de su ciudad natal y fue uno de los miembros más activos de la Escuela de Zaragoza o Grupo Zaragoza, junto con Juan José Vera Ayuso y Daniel Sahún. Precisamente Vera sirve de enlace con el Pórtico de Lagunas, Aguayo y Laguardia. La dinámica de presencias en común, que Pórtico iniciara en los cuarenta prosigue en los sesenta e incluso con un carácter más consciente, sobre todo a partir de que el Grupo Zaragoza, el más activo por entonces, defendiera en manifiesto una actividad conjunta, al indicar que: "Por abundar el artista individualista, por ejercer poderosa influencia en el artista independiente el aspecto económico-social y ser manejado éste políticamente, debemos tender en lo posible a la formación de equipos o grupos con propósitos definidos". A lo que de inmediato se añade: "Frente a la anarquía del esfuerzo aislado de la que hemos sido víctimas durante tantos años, debemos oponer el trabajo en colectivo, siendo de desear que las colaboraciones por regiones, por afinidades estéticas o por simple deseo de trabajar en común, en esfuerzo unido a los demás, no sea realizado por instinto de rebaño, sino por la necesidad de ahondar en la realidad circundante, profundizando" (*Manifiesto de Riglos*, 1965).

Cualquier referencia de cierta amplitud sobre Ricardo Santamaría que afecte a nuestro ámbito debería abordar al menos dos bloques espacio-temporales: el primero en Zaragoza,

dentro del repetido grupo, y el segundo desde su marcha a París en 1967 y con carácter individual. En el primer bloque hallamos ya una considerable labor teórica. Al *Manifiesto de Riglos* hay que unir publicaciones de planteamiento divulgativo (por ejemplo, la de Santamaría, Ricardo L. y Vera Ayuso, Juan J.: *Algunas respuestas al hombre de la calle en materia de arte actual*, Zaragoza, 1961). Ricardo Santamaría ha tenido también una intensa actividad como escritor en fechas posteriores (*El grito del silencio*, 1980, o *20 años de arte abstracto (Zaragoza, 1947-1967)*, 1995. A sus apasionadas aportaciones se les debe reconocer un importante valor como documento.

Tras esas consideraciones es bueno aclarar que, por el uso que de ella se ha hecho, resulta un tanto confusa la denominación Escuela de Zaragoza, nombre aplicado por Jean Cassou a los miembros de Pórtico, que después se extiende y continúa. Véanse al respecto las aclaraciones de Jaime Ángel Cañellas que ha profundizado exhaustivamente en las denominaciones Escuela de Zaragoza, Grupo Escuela de Zaragoza y Grupo Zaragoza en su tesis doctoral. Poco puedo añadir al respecto salvo constatar con mis propios datos que el nombre de Escuela se halla en exposiciones de 1963, 1964 y 1965. Las de 1961, sólo con Vera y Santamaría; 1962, con los mismos más Orús, Lagunas y Sahún, y 1963, con un total de diez artistas, no usaron el término Escuela. Rezan Grupo Zaragoza otra de la misma capital (1964), las de Bagdad y Damasco (1965) o la de París (1967).

Obra en mi poder una carta firmada por cuatro conocidos artistas zaragozanos en la que se protesta de que un grupo utilice el nombre de Zaragoza para sus fines particulares. Se fechaba el 10 de diciembre de 1964. La exposición que desencadenaba la protesta tuvo lugar en el Centro Mercantil con tres pintores: Santamaría, Vera y Sahún, también en diciembre de 1964, exposición que, por cierto se anunciaba como *Pop*. Este epígrafe, como el de “nueva figuración”, también utilizado, tiene que ver con tendencias internacionales y

nacionales del momento. En lo que me corresponde, comenté la muestra con un epílogo dedicado al Grupo Zaragoza, en una especie de llamamiento a la paz propia de aquellas fechas. En distinto orden de cosas puntualizaré que, aun llamándose con frecuencia “pintores no imitativos”, siempre subrayaron su oposición al informalismo, hasta el punto de firmar algunas de sus cartas como “pintores actuales (no informalistas)”.

Verdaderamente los miembros más asiduos del grupo hunden más bien sus raíces en el neocubismo, dada la organización de sus cuadros, aunque también intervengan en ellos factores subjetivos. Según palabras de Gilbert Rérat, que otras veces he recogido: “*Ils se donnent alors la difficile tâche de élaborer une synthèse des conceptions ‘Construction-Expresion’ apparemment contradiictoires*”. Que continúan más abajo: “*Pour ses membres d'ailleurs ‘l'intensité’ revêt plus importance que ‘le reffinement’, ‘l'authenticité’ de même que ‘l'apparence’ et la ‘primaute de contenu’ que ‘la forme’*” (Rérat, Gilbert en *Catálogo de la Exposición del Groupe Zaragoza*, 1967). Pero estos son los rasgos que subrayarían una Escuela de Zaragoza y que encajan bastante bien en dicha exposición, en la que participaban Teo Asensio, Daniel Sahún, Otelo Chueca, Ricardo Santamaría y Juan José Vera.

Si hacemos un balance, el título Grupo Zaragoza, en cambio, encuadraría actividades algo posteriores que a veces pueden relacionarse con el *nouveau réalisme* francés o incluso con el *Pop*, impulsadas principalmente por Ricardo Santamaría. Éste y Vera habían expuesto juntos desde 1961. Y Juan José Vera sirve de lazo con el grupo madre. Son frecuentes coexpositores Daniel Sahún, Otelo Chueca y Teo Asensio, ya citados para la colectiva de París, y también colaboran firmas como las de J. de Lecea o Julia Dorado, aunque el primero se suele considerar independiente. La muestra *Abstracción navideña*, presentada en el Centro Mercantil (diciembre de 1963, un año antes que la comentada por el problema de protesta) iba a nombre del “Grupo Escuela de Zaragoza de artistas no imitativos”.

Entraban Baqué, Borobio, Borreguero, Cariñena, Dorado, Izquierdo, Ibáñez, Lagunas, Lozano, Moré, Moreno, Sahún, Santamaría y Vera. Se proyectaron cortos “artístico-documentales” de Pomarón, Pellejero y Sesé. Si se agregan a la nómina Carmen H. Ejarque, Conrado A. C. Castillo, Teo Asensio y José María Peralta Rodríguez de Lecea (J. de Lecea) tendremos, sin duda, a todos los artistas que desempeñaron algún papel en el asunto que nos ocupa.

Para no crear confusiones cronológicas debo advertir que de Santamaría tengo datos de exposición ya en 1947. Y en cuanto a Vera añadiré que algunos de los participantes en Pórtico colaboró al *I Salón Aragonés de Pintura Moderna*, celebrado en la Lonja de Zaragoza (1949) y junto a ellos figuraban otros varios como Hanton y Juan José Vera. Desde que Santamaría marcha a París (1967) se mantuvieron y dominaron los contactos con Vera y Sahún. De Vera conservo algunos pequeños *collages* con textos o dedicatorias. Uno de ellos dice: “Para nuestro primer crítico en 1961”. Lo dice prácticamente ahora, pero marca una fecha en su memoria. Un año después comencé las colaboraciones fijas en Heraldo de Aragón. Con otro me precisa: “...para que veas que tenía razón Lagunas cuando decía que el color era solo un regalo de la naturaleza”. Marca así, una vez más, el contacto con Pórtico.

Pero volvamos a Ricardo Santamaría, ahora con el capítulo de exposiciones individuales cuando ya no residía en Zaragoza. De esta etapa guardo correspondencia, con su apretada, extensa y densa caligrafía, rica en contenido. Para referirme a exposiciones aquí podría citar las que siguen: la de 1973 (Palacio Provincial), la de 1978 (Torre Nueva), la de 1990 (Mixto-4), la de 1997 (Gargallo) y la de 2005 (Sástago); pero me limitaré a dos, la del Mixto-4 y la última, la de 2005 en Sástago. Ambas son complementarias con lo dicho sobre la primera fase y, puesto que se trata de antológicas, reiteran muchos puntos. Pese a la insistencia, sin embargo, considero útil reflejarlas por su fidelidad a los hechos y en cuanto

facilitan una comprensión global.

Al venir al Mixto, el texto de Santamaría advierte que no presentaba obras para venta, ya que todas las expuestas estaban destinadas a fondos para una fundación en Prayssac y Riglos, a fin de prevenir las dispersiones y especulaciones póstumas. Siempre he admirado la coherencia de Santamaría, como también su capacidad teórica para explicarse en palabra escrita, tan propia de las vanguardias en los momentos álgidos de su lucha. Otra cosa serán los pequeños desacuerdos de estrategia o de eficacia en el persistir de unas actitudes determinadas. O su coincidencia o despegue del momento histórico. Pero la ética de Santamaría es indiscutible. Para atenerme a la muestra preferí ceder al escrupulo informativo y a la solicitud de los cuadros presentes. Donde hubo, en la última fase, un Santamaría muy distinto del que conocíamos. Antes de concretar ese camino, recordé otra vez en síntesis que Santamaría fue uno de los principales animadores del Grupo Zaragoza. Con varios compañeros, entre los que descuellan los nombres de Juan José Vera, Daniel Sahún y Julia Dorado, Santamaría llevó el grupo a varias localidades españolas, europeas y del Oriente Medio. Fue, sin duda, una de las iniciativas más importantes del arte aragonés de los sesenta. En 1967 desembarcaron en París, donde Gilbert Rérat, como queda dicho, afirmaría que intentaban una síntesis de los términos abstracción y construcción. Creo que eso aún resultaba visible en Santamaría. Él habla de un abstracto frío y otro caliente, que hallé allí representados el primero por las estructuras geométricas y el segundo por el color y el empaste. Y aún más por el gesto, por las dicciones expresivas. Puesto que en el Mixto hubo datas desde 1960, poco costaba comprobarlo. En los comienzos de la muestra todos los cuadros se basaban en los desarrollos de los sesenta. O bien eran retoques y terminados sobre lo que hacía entonces, o bien lo recordaban. Abundaban los collages en que el uso de periódicos o impresos tenía cierto aire *Pop* o del *nouveau réalisme*, aunque fueran obras de suyo abstractas, por encima de

sugerencias. Se imponía el entramado oscuro sobre tonos cálidos, aunque luego entrasen los azules y precisamente con ellos, incluso ya sin papeles pegados, surgiesen nuevas creaciones de 1989 y 1990. Pero en este año hubo ya una génesis de formas que derivan hacia el volumen. Emerge también Santamaría hacia nueva luz y color. Pese a todo, pese a que la plástica pudiera hacerlas previsibles, casi sorprenden las últimas realizaciones con sus telas-impacto, claroscúristas e ilusionistas. Acaso no estábamos en lo que se esperaba de Santamaría. Que nunca tuvo obligación d autolimitarse o responder a estereotipos.

Elegí el título *Del abstracto a las nuevas realidades*, para comentar la interesante y cuantiosa antológica de 2005, propicia a reflexiones. Como retrospectiva seleccionó obra a partir de 1947 y con inmediato acento sobre la vanguardia tal y como aquí se vivió en los sesenta. Sabido es que los planteamientos de modernidad en la posguerra se inician, para nuestro ámbito, a finales de los cuarenta, con los primeros abstractos; continúan en los sesenta, acaso tras un cierto paréntesis, y culminan una década más tarde. Santamaría, aunque de una indiscutible independencia y muy capaz de logros individuales, estuvo implicado a fondo en el Grupo Zaragoza. Pero sobre su invocada continuidad con Pórtico no hace falta insistir. Ciertamente Santamaría mostró estilemas próximos a los más asiduos miembros de Pórtico, aunque éstos se limitaban a pintura, mientras que una de las facetas claves de Santamaría es la de escultor. El curso de lo expuesto se organizaba con un criterio de dos polos, las "dos vidas", en España y en Francia. El comisario, José Ignacio Bernués, y su adjunto, Paco Rallo, plantearon una excelente propuesta cuya cuantía amplificaba los problemas de un dilatado período. Ilustró toda una trayectoria desde lo abstracto en los cincuenta. De nuevo las similitudes con Lagunas y compañeros confirman lo que escribiera Gilbert Rérat sobre una síntesis construcción y expresión. Al continuar, no obstante, se encontrarían datas de los sesenta a los noventa y, en el

último tramo, hasta una de 2003, el tríptico *Sender constelación*. No se dejó que dominase la secuencia temporal, ni tampoco un orden por técnicas o vehículos. El impacto de entrada al patio, por ejemplo, se fundamentó en la escultura, aunque la acompañen cuadros. Lo escultórico ha consistido casi siempre para Santamaría en un ensamblaje de piezas con mucho de objetualismo y con frecuencia de reutilización. Por el ejercicio del mismo autor con elementos que evocan el mobiliario. Claro que coexistían variaciones, como un caso de mosaico o el de cemento pigmentado y un importante repertorio de relieves o esculto-pinturas. Una zona diferenciada la constituía el *Surreal intime*, acrílicos sobre papeles de periódico, una suerte de nexo entre las estructuraciones en vidriera, que remontan a Pórtico, y dos alas con dominio *Pop* o del *nouveau réalisme*. Tendencias no tan diferentes, ya que ambas descienden de un neodadá. En ese punto, aparte del repetido objetualismo, debe recordarse el carácter de acción, el que campea, por ejemplo, en el *collage*, arrancado semejante al de Villeglé o el de Mimo Tudela. También sumaban la secuencia de paisajes desde 1975 al *Atardecer* de 2002 y telas de los noventa, más un bloque de muy definida escultura y el complemento de los vídeos.

Más que bastante para merecer un examen detenido. Pero es difícil encerrar en pocas líneas una personalidad tan creativa, variable y poderosa como la de Ricardo Santamaría. Queden éstas como un homenaje de quien compartió y comentó muchas etapas de su trayectoria.

Exposición Siluetas, de

Rafael Ruiz Mesa

El conjunto de obras que tenemos la oportunidad de contemplar en la Sala de Exposiciones del Colegio La Salle F. Gran Vía con motivo de la nueva exposición que acoge este centro, realizadas por Rafael Ruiz Mesa, obedecen a dos planteamientos muy diferentes, tanto en su resolución técnica como en su propia apariencia. En el primero de los aspectos, hay una decidida tendencia a bidimensionalizar la imagen, a hacerla palpablemente plana, mediante el uso de procedimientos esencialmente gráficos y pictóricos, mientras que, en los otros casos, se opta por dotar de volumetría, de perfiles sinuosos y recortados, ásperos, de condición voluntariamente táctil y matérica, a través de la incrustación de pequeños fragmentos de ladrillo y azulejos. Asimismo, y relacionado con esto, la presencia de morteros y estucos mezclados previamente con acrílico dotan de una mayor densidad a los materiales, y se convierten en el auténtico *leit motiv* de la muestra.

Del mismo modo, ambas series de obras ofrecen resultados visuales y estéticos muy diferenciados: en las primeras, las citadas *Siluetas*, efectivamente, se nos presentan reconocibles perfiles de algunos de los monumentos más significativos de la ciudad de Zaragoza, incluyendo algún otro de la región aragonesa (el castillo oscense de Loarre), así como de otros entornos geográficos localizados en el continente europeo y americano. Se trata, en su mayoría, de composiciones que reproducen como a modo de imágenes de negativos fotográficos, edificios que están en la memoria de todo zaragozano, y que tienen, más que su entidad material, una importante presencia simbólica. Por otra parte, se nos antoja una nueva vinculación con el medio fotográfico a partir de la cuidada y estudiada composición que se articula para cada uno de estos cuadros, de tal manera que pareciese que el pintor establece un verdadero encuadre fotográfico llevado de las mayores de las ortodoxias; toda vez que nos recuerda el proceder habitual –igualmente en

cuanto al encuadre y la temática- de la fotografía *de postal* que, en Aragón, ha tenido a algunos de sus más significativos cultivadores (DARVI, Ediciones Arribas, Ediciones Sicilia, etc.). Como en este tipo de trabajos, hay un protagonismo mayoritario de la arquitectura, pero también encontramos una leve presencia, testimonial, de la figura humana, mediante la inclusión de pequeños personajes, minúsculos puntos de color (igualmente siluetas) que pueblan de anonimato estas pinturas.

Los perfiles en negro, recortados sobre fondos grises (en los que se acierta a ver el trabajo con la espátula, y, en otras ocasiones, efectos similares a veladuras producidas por la acuarela, aunque estemos ante un trabajo a base de acrílico) de estos significados monumentos, generan una especie de realismo subjetivado, donde la creatividad del artista aporta más elementos de juicio que el mero virtuosismo –también presente– a la hora de trazar esas *siluetas* o de plasmar adecuadamente las proporciones en una composición coherente, en la línea de las vistas urbanas de Antonio López, pero sin el detallismo hiperrealista del pintor manchego.

Las tintas planas de las fachadas, en contraste con los colores marrones del río Ebro o del trazado de calles o caminos, además de individualizar esos edificios, nos orientan sobre el trabajo a base de capas, de niveles, en sintonía con la multiplicidad de interpretaciones, más allá de la exposición de una realidad material objetiva en la que se basan los temas plasmados. En suma, se trata de una visión personal, de una aproximación diferente, a *entornos* (otro posible título, sobre todo, para este conjunto de obras que estamos comentando) familiares a muchos de nosotros. En efecto, se trata de una *imaginería* donde lo cotidiano se hace presente, pero con una especie de trascendencia e intemporalidad derivadas de la contundente –y de nuevo, insistimos, simbólica– presencia de los monumentos religiosos y civiles. Esta asociación queda en suspenso en la *Silueta nº 8 (Motivación. Mar del Caribe)*, donde cambia abruptamente el

referente geográfico (según la alusión del título nos situamos ante lo que parece ser el Malecón de La Habana, u otro ámbito similar...), y la tendencia al *fachadismo* de obras precedentes mediante la inclusión de una composición definida por líneas perpendiculares, en escorzo (la carretera que conduce a una ciudad indeterminada, cuyos edificios constituyen de nuevo superficies planas), introduciendo así un componente más dinámico. Asimismo, se nos ofrece una escena protagonizada por una pareja sobre una moto y un coche que aparece “cortado” en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, una disposición que nos recuerda, de nuevo, a criterios propios de la instantánea fotográfica.

Esta imagen de aparente banalidad y falta de trascendencia nos trae a la mente las temáticas de algunos movimientos vinculados con la denominada *Nueva Figuración*, de resonancias *pop*, de importante desarrollo en los años setenta, y que supusieron una alternativa formal a las tendencias abstractas y conceptuales de años anteriores.

Respecto al segundo grupo de obras, nos encontramos ante presupuestos bastante alejados ya que, a excepción de *Guitarra apasionada*, en que se representa un objeto reconocible, el resto de pinturas –más apropiadamente habría que decir *técnicas mixtas* por la concurrencia de variados procesos y materiales– conforman extrañas y sugerentes superficies con la característica común, eso sí, de asumir un sentido direccional, como si se tratase de caminos. Asimismo, las líneas ondulantes permiten hablar de perfiles biomórficos, orgánicos, como si fueran las visiones al microscopio de organismos celulares. La pasta pictórica, formada por acrílicos mezclados con yesos, etc., junto a la inclusión de trozos de ladrillo y azulejos, conlleva una apuesta clara por las texturas, por la acumulación de elementos, pero esta acumulación no es azarosa, pudiendo pensarse que entra en juego el factor de la improvisación, al contrario, nos enfrentamos a una obra donde el concepto de construcción

conciencia les da razón de ser, y, por tanto, la noción de objeto intencionadamente conseguido resulta inherente. En este sentido, podríamos citar muchos precedentes, desde los *collages* dadaístas del alemán Kurt Schwitters hasta las obras expresionistas abstractas de Arshile Gorky, con un similar carácter orgánico, o las informalistas de Jean Fautrier o el propio Antoni Tàpies, autores estos últimos cuyos trabajos también destacan por la utilización de distintas técnicas combinadas que determinan cuadros resueltamente matéricos.

Finalmente queremos apuntar que todo ello configura unas obras llevadas por una voluntad ornamental y decorativista (en sintonía con otras series de dibujos, de pequeños formatos que el autor también ha practicado) muy definitorio del arte moderno, desempeñando un papel fundamental todo lo que tiene que ver con los valores formales y lo relativo a la técnica.

En resumen, un conjunto variado que responde a una voluntad creativa libre y sin ataduras estilísticas -aunque hayamos trazado algunos vínculos-, como el mismo artista ha expresado en alguna ocasión.

Lecturas de cabecera. Ilustrarte 2012.

Sueños ilustrados

Poco cuesta a Charlie, Carrie y Paul descubrir el secreto que guarda la señorita Price: es una bruja, aunque, eso sí, con poca experiencia. En un Londres angustiado por los bombardeos nazis, los tres huérfanos son llevados a casa de la joven para que cuide de ellos. Nunca imaginaron que una estancia aburrida en el campo podía convertirse en toda una aventura. La magia

de la bruja novata los zarandeará de un lado a otro, moviendo su mejor columpio: una cama enorme. Alta y con un dosel que sirve como timón. Presta a ser el buque que los lleve rumbo a los mundos más fantásticos. La cama que Eduardo Filipe y Ju Godinho disponen al comienzo de la muestra quiere ser una buena metáfora de ese viaje.

Tras su paso por el Museu da Electricidade de Lisboa y la Academia de Bellas Artes de Gante la exposición que recoge los frutos de “Ilustrarte, Bienal Internacional de Ilustración para la infancia”, recalca en La Casa del Lector. Lo hace con un planteamiento interesante que recuerda a la Alicia de Carroll: un único espacio atesora un sinfín de mesillas de noche de gran tamaño. La subversión de las dimensiones hace pensar en las desventuras de la niña y su persecución del conejo. Encima de las mismas se depositan libros ilustrados cuyas imágenes pueden contemplarse en un tamaño mayor si abrimos los grandes cajones. Tres en cada caso. Ni uno más. Con todos los quebraderos de cabeza que una unificación expositiva de tal calibre ha podido traer consigo al comisariado. Es una apuesta arriesgada que consigue una mayor cercanía con el espectador: sorprendido ante la ausencia de paredes, puede no acertar a abrir los cajones e incluso acercarse al guarda de seguridad para interrogarle sobre aquello que puede o no tocar. Es cierto que las estrategias de interacción con el visitante son cada vez mayores, pero también lo es que éste no acaba de acostumbrarse y que en algunos espacios no se definen bien los límites entre lo que está o no permitido hacer (¿Quién iba a decir que se podría caminar por encima de los huevos dispuestos por Cildo Meireles en la ultima retrospectiva del MNCARS?). Aunque en ocasiones el sistema se torna un tanto repetitivo es, en todo caso, una exposición divertida, muy apta para acudir a ella con niños - lo mismo sucedió con El hilo de Ariadna- y cuyo discurso está claro: se concibe el libro ilustrado como el precursor de los sueños. Demiurgo de nuestras noches. Al estilo del Little Nemo de Winsor McCay pero sin la presencia de Flip, el personaje

que con el “Wake Up” de su sombrero, ponía fin a las aventuras del niño, obligándole a despertar. Por el contrario, la variedad de técnicas -desde el collage de Óscar Sabini hasta el guache de Anna Viñas- y los diferentes estilos mantienen activo a un espectador que puede hallar verdaderos tesoros: el original trabajo de Emilie Vast abre pequeños ojos de buey en las páginas del álbum, enlazando las figuras de distintas composiciones. Muros de papel rasgados por puertas que llevan a mundos maravillosos, como aquella tras la que se encontraba un jardín perfecto de la que hablaba H. G. Wells. Jardín que no era otra cosa que la infancia.

Sin embargo, del mismo modo que Alicia en el País de las Maravillas o que El Principito, estas ilustraciones van mucho más allá de la mera vinculación con el mundo de lo infantil. Permiten lecturas profundas y complicadas y deleitan a nivel estético. Además, como buen libro, no sólo se circunscriben al ámbito previo al sueño, sino que pueden portarse a cualquier lugar: niños y adultos somos capaces de desarrollar un apego fabuloso a nuestras lecturas, nos empapamos con sus páginas cuando más lo necesitamos, releemos algunos párrafos y, en el caso del libro ilustrado, portamos un pequeño museo a todas partes. En este sentido, Ilustrarte no es más que una pequeña muestra de un mundo tremadamente amplio, una selección azarosa de talentos de varios países que no son sino la punta de un iceberg que en España goza de relativa buena salud. Sino en cuanto a fondos o distribución, sí en lo que respecta al talento.

Blancanieves, de José Luis

Cano

La exposición estaba completamente vacía, sólo mi presencia enturbiaba la paz de las estancias, y eso que la obra de este artista bien merece la pena, porque su trabajo es verdaderamente inspirador. Y es que José Luis Cano lleva muchos años de trayectoria profesional y juega con el lenguaje artístico a su antojo con unos resultados brillantes. A través de sus cuadros, pintados entre 2009 y 2013, con influencias muy diversas: Picasso, Miró, Basquiat, De Koöning, Dubuffet, (entre otros), hasta se atreve con las sombras chinescas (un juego divertido éste de reconocer el estilo de los grandes autores en sus obras), nos sumerge en el cuento de Blancanieves de una manera original e inteligente.

Cada sala es un pasaje de la historia, así es como nos lo cuenta, dibujando en la lengua en que los hermanos Grimm escribieron su fábula, el alemán, lo que dota de fuerza a las composiciones. Y es cuidadoso en los detalles, pues hasta cuando incluye las letras en el famoso espejo las sitúa al revés.

Con una simple frase nos encontramos en el episodio del cuento, las salas se suceden contando la historia y presentándonos personajes a través de grandes obras de la historia del arte, ya que, por ejemplo, la Gioconda de Leonardo da Vinci hace las veces de madre de la protagonista, desvanecida, borrosa, pues el recuerdo que se tiene de ella es liviano; de madrastra, en toda su gracia; de espejo mágico, sacando la lengua como si de Mick Jagger se tratara; y hasta se atreve a presentárnosla como el mismísimo príncipe, a lo Duchamp, con bigote incluido.

Los enanitos se convierten en personajes ilustres del mundo de las artes y la cultura, porque o a mí me falla el subconsciente o ¿me ha parecido ver a Gandhi, Picasso, Einstein, y Harpo preguntándose quién se había comido su sopa,

su pan y su agua al llegar de la mina?

Simbolismo, expresionismo e imaginación se dan la mano en esta exposición, llena de guiños cómicos y lo que intuyo son críticas veladas. Tampoco quiero desvelar demasiado de lo que he visto, creo que es mejor que busquen sus propias interpretaciones.

Millares hoy

La fotografía que abre la exposición, el matrimonio Millares retratado junto a Salvador Victoria, es narración singular que debemos a Elvireta Escobio: fue realizada en el otoño de 1971, menos de un año para la marcha definitiva del artista canario, en la madrileña galería EGAM[\[1\]](#). En la pared, puede verse asomando uno de los grabados de la carpeta “Antropofauna” que hoy cuelga en el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora. Por este trabajo, editado por Gustavo Gili para “Las Estampas de la Cometa” y que Millares había presentado en Pierre Matisse Gallery en Nueva York ese año, recibiría el premio “Ibizagrafic” en 1972.

Manuel Millares Sall (Las Palmas, 1926-Madrid, 1972) realizó cincuenta ejemplares gráficos durante toda su trayectoria que fue corta, en lo vital. Desde 1960, fecha en que editara la primera litografía, estampada por un recién llegado Dimitri Papagueorguiu, gran amigo de Victoria, en su abigarrado y activo estudio de la madrileña calle de Modesto Lafuente. Esta fue presentada por la galería opuscular de “El Paso”, la Galleria de Bruno y Fabio Sargentini: L’Attico, acompañada con palabras de Enrico Crispolti, en el contexto del acto final oficial del grupo informalista[\[2\]](#). El fin de “El Paso” en Roma, era también la escenificación del punto final de una época y, cuatro años después, el Museo de Arte Abstracto

Español de Cuenca, ciudad donde los Millares tendrán casa desde 1964, edita la primera serie de obra gráfica [\[3\]](#), incluyendo al artista canario, una serigrafía estampada por Abel Martín y Eusebio Sempere, finos serígrafos e importadores de su técnica desde el París de Wifredo Arcay. A partir de este instante, el trabajo gráfico de Manolo Millares estará frecuentemente vinculado tanto a estos serígrafos como a eso que hemos calificado el primer museo democrático, el museo colgado en las hoces de Cuenca. Ello queda también rememorado en el cartel de este Museo, realizado por Millares, que se expone en Rubielos [\[4\]](#).

“Mutilados de paz”, es la carpeta de cuatro serigrafías que, cronológicamente, abre la exposición, nuevamente estampada por Abel con la ayuda de Gerardo Rueda en el diseño externo de la carpeta, siendo realizada en 1965, el año de la muerte del *primer mutilado de paz* que Millares conoció: su padre. A él quedaría dedicada la carpeta, presentada en el contexto de su segunda exposición individual en Pierre Matisse Gallery, ese año [\[5\]](#). Importante por el encuentro escritural en ella con dos poetas, Rafael Alberti y Jose-Augusto França [\[6\]](#). El primero mencionaría el Millares, “pintor del día doloroso y la noche / de la paz mutilada ahora”. El segundo, quizás el crítico más importante en su trayectoria vital, autor de su magna monografía editada por La Polígrafa en 1977, referiría “el avance hacia el blanco” que vislumbraba, acertadamente, en su quehacer.

“Auto de fe”, la otra carpeta de 1967 expuesta, menciona otro de los asuntos frecuentados por el quehacer millaresco, -y que luego reiterará en “Torquemada” (1970), esta vez con poema de Manuel Padorno-, emblema de la representación de la cegazón destilada por la “justicia” y la ira inquisidora, la mezquindad, utilizando el glosario del pintor. Estampada también por Dimitri, esta carpeta de cuatro grabados a punta seca se inspiraba en el libro “Causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Canarias”, desde los legajos

recuperados por su bisabuelo, Agustín Millares Torres, de la torva destrucción por un carretero en la salina rada atlántica.

Ya se ha escrito muchas veces: próxima su marcha, llegando a 1970, las obras de Millares se embargan de eso que França llamaría ya “la victoria del blanco”. Retornados los Millares de un viaje al desierto, el pintor ha encontrado la planitud de las extensiones en torno, el pasmo causado por la arena y los restos de animales en las pistas, será entonces cuando conciba obras llamadas: “Antropofauna”, “Animal del desierto” o “Neandertalio”, pinturas que darán el título a su última exposición en vida, en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (1971)[\[7\]](#), el original de cuyo cartel está expuesto en Rubielos. “Antropofauna” (1969-1970), la carpeta ya citada al comienzo, son cinco aguafuertes[\[8\]](#) a los que podríamos aplicar las hermosas palabras de Antonio Gamoneda: “Millares, en el peculiar mundo técnico y expresivo del grabado, nos proporcionó, quizá, algunas piezas en que su acción catártica se dio con la máxima pureza, con el más desnudo poder gestual”.

Otra carpeta presente ya citada, “Torquemada” (1970), fue editada por Juana Mordó, la galerista de Millares y de tantos de sus compañeros de generación, estampada en serigrafía por Abel Martín. En este punto cedemos la voz a França: “Homúnculos, o gnomos que viven bajo tierra, o extrañas raíces de mandrágora crecidas en el Paraíso a la sombra del árbol del Bien y del Mal, la proposición de Millares asume valores mágicos y maléficos en el marco de un menosprecio apasionado del hombre tal como se ha convertido en el seno del mundo contemporáneo (...). Millares ve ese mundo como una continuidad del pasado. Por eso dedica un álbum de láminas a los ‘Autos de fe’ del siglo XVI español -cuyos grabados se acompañan de resúmenes de ‘Causas del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición’ publicadas en Canarias en 1520-, y otro álbum a

Torquemada, el siniestro monje inquisidor de la Iglesia española, 'el intelectual de la violencia angélica, la pura fe en el fuego engendrador de la salud celeste, mortal, voraz y verdadero (...) bestia negra, el juez maldito, el consultor del odio...', como lo describe el poeta canario Manuel Padorno en el poema que ilustra la 'suite' de serigrafías (...). La Inquisición, la tortura, el odio, con su cortejo de víctimas y de "mutilados", he aquí el universo ininterrumpido que acude al espíritu de Millares, en su universo español".

En estos años, Antonio Lorenzo, -el artista y grabador, pionero con Abel en el conocimiento y puesta en práctica de las técnicas de grabado en España, conocidas por aquel de la mano de Bernard Childs y Zóbel^[19]-, enseña a su vez a Millares grabado, que este decidirá poner en práctica a partir de 1970, concibiendo para ello un estudio de grabado que apenas será usado. En fin, como se ve, esta exposición de Rubielos recorre, también, el relato del devenir calcográfico contemporáneo en España, al modo de un oculto nervio que viaja entre la historia menos narrada de estas estampas. Si lo situamos en orden ya se ha dicho: el Museo de Arte Abstracto Español (la visita a Childs de Zóbel y Lorenzo, y sus ediciones, de la mano de Abel Martín, Sempere y Antonio Lorenzo). A ellos sigue Dimitri Papagueorgui hasta llegar a la experiencia madrileña del "Grupo 15", aventura iniciada con éste y en donde Millares hará dos hermosos aguafuertes estampados con ayuda de Monir y Lorenzo, presentes en esta exposición. A modo de coda debe mencionarse el Museo de Obra Gráfica de la Fundación Antonio Pérez en San Clemente (Cuenca), que custodia una excelente selección de la gráfica millaresca y a cuya generosidad en el préstamo, como también a Elvireta Escobio e hijas, debemos esta exposición.

Ocho grabados póstumos, estampados en el taller madrileño de "Mayor 28", con la cooperación de Fernando Bellver y Manuel Valdés, cierran la exposición de este artista, fallecido, lo hizo el año pasado sin nadie recordarlo, hace cuarenta años.

Pintaderas, signos grabados por los aborígenes, líneas que cruzan la superficie, dedos estampados sobre las telas, huellas de zapatos. Rudimentarios grabados en las arpillerías, signos o cruces, escrituras de “un mundo deliciosamente extraño”. Ceremoniales vestigios, pareciere resonando un lejano grito, escribió el poeta Frank O’Hara[\[10\]](#). Era el interés por el grabado de un hombre fascinado desde niño inquieto por “Los Caprichos” y “Desastres de la guerra” de Goya[\[11\]](#). Pintor sí, pero poeta y místico de voz muy espiritual, como señalara André Pieyre de Mandiargues. El hombre muy serio, que recuerda Elvireta, quien más en serio se tomaba la vida. Un pintor íntegro, y basta.

Y qué tentación, concluir estas líneas escribiendo: “Millares hoy”, a lo Moreno Galván[\[12\]](#). Pero no aquel Millares referido en la melancolía del “hoy” sino, más bien, qué voz tan poderosa, tan de ahora, la de quien nos dejara hace tantos años. Y estoy pensando en su llamada a una voz ética y el uso de un glosario que nos permite hablar en 2013 de lo imperecedero de su voz: “destrucción”, “amor”, “mezquindad”, “parajes descoyuntados”, “el hombre roto”, “principios renovadores” y “puños”: la destrucción y el amor corrían parejos, entonces, -escribía este artista-, por espacios y páramos descoyuntados. No importa que el hombre se haya roto si de él emergen rosas de lágamas y principios renovadores como puños[\[13\]](#). Dixit Millares.

Manolo Millares. Obra gráfica
Fundación Museo Salvador Victoria

Rubielos de Mora (Teruel)

Del 22 de junio al 31 de octubre de 2013

[\[1\]](#)Galeria EGAM, Exposición de Dibujos y Aguafuertes de Millares, Madrid, 2-30 Octubre 1971

[\[2\]](#)Carpeta “El Paso. Sei litografie di Canogar-Chirino-Millares-Rivera-Saura-Viola”. Litografía para la carpeta “El Paso”, con ocasión de la exposición celebrada en la Galleria L’Attico, “El Paso”, Canogar, Chirino, Feito, Millares, Rivera, Saura, Viola, Roma, 15-30 Octubre 1960.

[\[3\]](#)Primera serie de serigrafías que edita el Museo de Arte Abstracto Español en 1964 (Antonio Lorenzo, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere, Gustavo Torner y Fernando Zóbel).

Aunque el Museo no abrió sus puertas hasta el 30 de junio de 1966, los trabajos gráficos comenzaron en los primeros años sesenta.

[\[4\]](#)“Collage Millares-Colección de Arte Abstracto Español-Cuenca, 1970”. En 1973 se editaría el “Cartel-Recuerdo del pintor Manolo Millares”, diseñado por Jaume y Jordi Blassi sobre un retrato del artista bajo el que se imprime su firma. Impreso en hueco offset, dos tintas, sobre papel “Guarro”. Realizado en Barcelona por Industrias Gráficas Casamajó. 466 ejemplares.

[\[5\]](#)La carpeta fue presentada en el contexto de la exposición de Millares en Pierre Matisse Gallery, en Nueva York, en 1965 (Pierre Matisse Gallery, “Los mutilados de paz”, *paintings on canvas and paper 1963-1965*, New York, 23 Marzo-17 Abril

1965). Las exposiciones individuales en vida de Manolo Millares en Pierre Matisse Gallery serían en 1960 y la citada de 1965, y una tercera, de homenaje, en 1974, ya tras su muerte.

[6]En 1965 fallece el padre de Manolo Millares. En 1953 le había realizado un retrato al que tituló: "El primer mutilado de paz que conocí". A él dedicará su primera carpeta de serigrafías "Mutilados de paz" y, obvio, su memoria subyace en el título de la muestra individual de este año en Pierre Matisse Gallery. Repetiría el título en varios cuadros de estos años. *Sólo una vez te vi / pero me basta, pintor, / pintor del día doloroso y la noche / de la paz mutilada, ahora (...)* -escribiría Rafael Alberti ("Millares ahora", Roma, otoño de 1972). La exposición *Los mutilados de paz*, *paintings on canvas and paper 1963-1965* se componía de quince pinturas, diez dibujos y la carpeta "Mutilados de Paz". La carpeta se ilustra con un poema de Rafael Alberti. El catálogo, con portada con agujeros troquelados, contiene un texto de José-Augusto França: "Millares, or the advance into white". Este escrito, tan importante, supone el primer encuentro serio, tras conocerse en 1961, del crítico y poeta con el artista.

[7]Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Millares, « Antropofaunas », « Neanderthalios » et Autres Œuvres récentes de 1966 à 1970*, Paris, 23 Noviembre 1971-9 Enero 1972. Exposición organizada por la "Section Animation Recherche Confrontation" del Museo.

[8]Es expuesta por vez primera en Pierre Matisse Gallery en la exposición: *Millares-Saura. An exhibition of etchings, lithographs, serigraphs and gouaches*, celebrada en New York entre el 16 de marzo y el 10 de abril de 1970.

[\[9\]](#)Bernard Childs (1910-1985), enseña a Lorenzo, 1960, las técnicas del grabado.

[\[10\]](#)Escribiría el poeta y conservador del MoMA , quien conoció personalmente a Millares, “after his earlier periods, began to examine the torn canvas, stitching over the voids, creating harsh and enigmatic encrustations from burlap dipped in whiting, or bandage-like swathes, painted and splattered (...), his works have more and more taken on the aspect of ceremonial vestiges (...) the homunculi series presents a specifically figurative development, a far cry (...).” Frank O’Hara, “New Spanish Painting and Sculpture”, The Museum of Modern Art, New York, 1960, p. 9.

[\[11\]](#)“De aquí mis primeros recuerdos de mi conciencia artística. Me paso grandes ratos viendo unos libros de “Museos famosos de Europa” que entonces había comprado mis padre (tenía entonces siete años) (y) un tomo de la Editorial Labor sobre arte italiano. En cuanto a la pintura española, andaba raspando al Goya de los Fusilamientos y, en especial, el tan importante libro de los aguafuertes “Los Caprichos” y “Desastres de la guerra” editado por Espasa-Calpe, que tan honda huella me dejó”. Manolo Millares (Versión Juan Manuel Bonet), “Manolo Millares. Memorias de infancia y juventud”, IVAM documentos, vol I, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1998, p. 31

[\[12\]](#)José María Moreno Galván, “Millares, aujourd’hui” (Texto en el catálogo de la exposición en la Galerie Messine, *Millares, Oeuvres Récentes*, Paris, 25 Mayo-26 Junio 1971).

[13] Manolo Millares, “El homúnculo en la pintura española actual”, op. cit.

Andrés Galdeano: Ceramista y pintor

Una evocación personal

Puesto que le conocí en 1960, a los pocos meses de llegar a Zaragoza, y mantuvimos nuestra amistad hasta su muerte, veo imprescindible empezar por definir su trayectoria con una palabra exacta: intensidad en todos los órdenes de la vida, incluyendo su expresionista obra fiel reflejo del carácter abarrotado de toques más que imaginativos. Actitud vital, crítica sin barreras, que, en cierta medida, fue una reacción contra la dictadura, de ahí su camaradería con otros artistas, como los zaragozanos Ángel Maturén y Víctor Mira, que anhelando ser libres respiraron fuera de la lógica cotidiana a través de la permanente trasgresión sin mirar sus consecuencias.

Andrés Lorenzo Sánchez Sanz de Galdeano nació en el muy bello pueblo Arcos de la Frontera (Cádiz), tan pintado de blanco, el 10 de agosto de 1939. Su padre, Estanislao Sánchez Armillo, natural de Ávila y abogado de profesión, contrajo matrimonio y tuvo ocho hijos, mientras que en un segundo matrimonio tuvo tres hijos, Andrés, Estanislao y Marita.

A principios de 1949 la familia se traslada a Badajoz, en donde reside hasta 1957, mientras que Andrés Galdeano, quizá influenciado por su padre, se matricula en la Facultad de Derecho de Salamanca, decisión que terminó por ser un fracaso a la vista de que enfocará su vida hacia el Arte. La familia, en 1959, fija su residencia en Zaragoza, justo en la Gran Vía. Su padre será Secretario de la Diputación Provincial de Zaragoza. Andrés contrae matrimonio en Zaragoza con Erika Stuckler, de origen austriaco. Nacen sus hijos Pedro, Pablo y María. Muere en su vivienda estudio a las seis de la mañana el 2 de noviembre de 2004. En el funeral había una corona de Templarios M.C. Con el tiempo, en pleno solsticio de verano 2009, recibe a título póstumo el Premio Ahora de Artes Visuales, Zaragoza.



Para atisbar su pensamiento nada mejor que transcribir algunos criterios vertidos con motivo de su exposición en 1989, entrevista de Enrique Gastón, y en la prensa, año 1993, publicados por Ángela Labordeta, *Diario 16 en Aragón*, Joaquín Carbonell, *El Periódico de Aragón*, y en la revista *Aquí Zaragoza*. Así respondía Galdeano a la preguntas:

-“¿A qué edad te diste cuenta de que podrías desarrollar una línea pictórica?”.

-Ni idea. Mi obra importante se llama mañana. El cuadro, una vez hecho, vive su vida. Ya no eres tú. ¿Racionalidad, sensualidad, sexualidad? Mala hostia. Desasosiego. La paz interior me aburre un montón. Aunque esto signifique que, a veces, lo pasé de puta angustia. El ruido lo fabrico yo, no me gusta el prefabricado. Prefiero celebrar mi no cumpleaños y el 30 de febrero en cualquier sitio que el 7 de julio en San Fermín.

-“¿Qué pintarás en el año 2017?”.

–Espero que el Whisky que bebo adquiera la solemnidad que yo tendré en ese momento. Y entonces te contestaré. Entre el Whisky y yo haremos maravillas. Porque creo en la beatitud y en la estética de la fealdad. El infierno es bello. [...]. Mi único récord es el haber aprendido a saber vivir. Creo que lo he conseguido. Salvando, claro, están los límites de cualquier ser humano. Cada día que pasa soy más golfo, más vividor, porque soy un convencido de que la vida nos ofrece continuamente circunstancias plenas. No tengo miedo a nada, ni siquiera a la muerte [...] Soy ateo. Dios es un tema muy simpático de conversación, pero no de preocupación. Es algo muy socorrido, porque en todas partes aparece Dios. Y en política soy ácrata.

-“¿Blasfemo?”.

–Sí, sí, soy un gran partidario de la blasfemia. No es un ataque a nadie, es una liberación, es muy creativa [...] Me gustaría pintar lo que no hay. Soy egocéntrico. Como ateo, de alma paso olímpicamente. Lo importante es el ser.

Como artista en un sentido práctico fue un verdadero desastre, pues no guardaba el más mínimo respeto con los precios de sus obras. Una noche cualquiera, en un bar con amigos, si no tenía dinero iba al estudio y vendía cuadros a precios irrisorios, mientras que cuando estaba en situación normal el precio cambiaba para ajustarse a la realidad. Situación muy negativa

en cuanto a la seriedad con sus clientes. Dentro de dicha actitud, una especie de todo vale que tanto le perjudicó, es su viaje a Frankfurt, en 1970, con el pintor abstracto José Orús. Galdeano fue como traductor pues dominaba el alemán. Quedan en una galería a las diez de la mañana y la noche anterior se fueron a un club de jazz. Mientras que Orús regresó al hotel muy pronto, Galdeano se quedó agotando la noche. Al día siguiente llegó dos horas tarde. Conclusión: Orús se fue a París y Galdeano volvió a Zaragoza.

Uno de los aspectos más interesantes es su fascinación por escribir pensamientos de muy diversa índole que posará en cuadernillos, como el titulado *El perro y la gota de agua*, siempre arrastrado por su pasión hacia la literatura. Por otra parte, en fecha imprecisa, pues no figura en el catálogo, prologa con un breve texto repleto de matiz poético la exposición del pintor M. J. Martín Robledo en la galería Itxaso de Zaragoza. Escribe:

...Un paisaje azul, un árbol de plata, un horizonte que se pierde y que comienza cada vez. Amarillo que juegan a tranquilizar. Campos, tierras de cualquier parte, vistas a través de alguien que sueña con la sencillez.

Pintura llena de “ingenuidad inteligente”, en la que el sueño se ha ido más allá de la realidad misma.

Obra auténtica, llena de añoranzas de lo que aún no ha sido.

Cuando fallece en noviembre de 2004, publicamos un artículo en el periódico quincenal *El Aragonés*, 16 al 30 de noviembre de 2004, con la intención de reflejar facetas de su carácter y completar su personalidad. Veamos una transcripción de lo más relevante:

...con el tiempo descubrí su impresionante capacidad para alterar la realidad sin pérdida de verosimilitud, en una suerte de mentiras flagrantes que yo veía, y sentía, como

punto fascinante de su personalidad, como si potenciara su imaginación. Cuidado. Mentiras para asuntos específicos pues su otro rasgo era la radical seriedad vinculada con múltiples facetas de la vida. En pocas ocasiones he visto una memoria tan prodigiosa, capaz de recordar los detalles más minuciosos e inverosímiles acaecidos hace años. Veamos dos ejes contradictorios que armonizaba sin problemas. Por un lado, su aparente condición de ateo, que siempre me sonaba a matiz muy levemente forzado por insistencia, pero en perfecta sintonía con un carácter analítico duro muy racionalista. Por otro lado, dicho racionalismo chocaba con su ángulo pasional sin medida, como a trallazos, tan visible en las conversaciones, en algunas de sus obras, cerámicas y cuadros, en su fuerte vínculo con el jazz, incluso se quedó campeón de España de armónica, y en la actitud nocturna de la que tantos sufrieron y disfrutaron con anécdotas de antología.

Día a día, en una especie de lento proceso aderezado por la noche y el carácter, su cerebro fue invadido sólo por una palabra: exceso. El exceso casi como vehículo destructivo. Andrés cometió el curioso error de sentir la libertad individual como hacer lo que me da la gana en cualquier orden de la vida. Exceso conducente a lo que sea. Como contrapartida, y esto es bello, el exceso vía libertad radicalizada generó un individuo como si fuera un cazador urbano armado con su rifle mental, de manera que enfrente tenías a un auténtico hombre león de mirada recta y cabeza alta capaz de todo, pero también de hermosos laberintos intelectuales aderezados por su impensable sensibilidad, desde la fuerza serena, sin mentiras. Hombre abierto, en definitiva, que ocultaba, sin conseguirlo, una ternura latente aflorando en momentos específicos.

Tras retratar su personalidad, veamos ahora diversas facetas relacionadas con su condición como galerista, las exposiciones del propio Galdeano y su pasional vocación como ceramista y

pintor.

Un galerista sin afán de negocio: la Sala de Exposiciones Galdeano

La decisión para fundar una galería viene determinada por su pasión hacia el Arte y la posibilidad de obtener un lógico beneficio económico, lo cual resulta evidente si consideramos el doble enfoque a través del establecimiento Cerámicas Erika, dirigido por su esposa, que tenía un pequeño espacio con mostrador para la venta de anillos, collares y cerámicas, el cual daba acceso a la Sala de Exposiciones Galdeano tras bajar unos cuatro escalones. En la fachada había, y todavía existe, un espléndido mural de Galdeano. La ubicación estaba en la calle Santa Isabel nº 13, lugar céntrico por su cercanía con la calle Alfonso y la plaza del Pilar. Galdeano, durante las inauguraciones, solía sentarse en la escalera para improvisar unas tertulias sobre temas relacionados con la exposición y la realidad artística de la época.

El espacio se inaugura, el 5 de mayo de 1967, con el ceramista Enrique Segú. A los cuatro meses, con fecha 12 de septiembre de 1968, *Heraldo de Aragón*, Milagros Herrero entrevista a Galdeano para que de una opinión sobre su enfoque como galerista. Comenta que su programación la hace “sobre la marcha” y que su criterio se basa en la obra, con preferencia la abstracta. Asimismo, considera que la galería “no está sometida a ningún interés económico”, lo cual ofrece una idea sobre un error absoluto, para insistir como pretensión en que “la gente visite exposiciones. Que los que están metidos en ella se metan más aún y que los no iniciados se inicien”. Finaliza señalando que “dos o tres exhibiciones están reservadas para artistas zaragozanos”.

Tras la inauguración citada, exponen, entre otros, artistas como Joan Hernández Pijuan, Will Faber, Ignacio Yraola,

Antonio Ortiz, Antonio Suárez, la última exposición de Manuel Millares antes de morir, Josep Guinovart, Amalia Avia, Vicente Vela y el propio Andrés Galdeano. También exhiben su primera individual José Manuel Broto, en mayo de 1969, y Joaquín Monclús, en 1969, por entonces jóvenes pintores de Zaragoza considerados en la época entre los excepcionales de su generación. A destacar la importante colectiva *Quince Artistas Contemporáneos*, a principios de mayo de 1968, integrada por los escultores y pintores Josep María Subirachs, Rubio Camín, Miguel Torrubia, escultor y pintor zaragozano descubierto por Galdeano, Luis Feito, Francisco Farreras con un *collage*, Antonio Saura, Manuel Millares, Manuel Hernández Mompó, Vicente Vela, Enrique Gran con un *collage*, José Vento, Manuel Rivera, Will Faver, Eusebio Sempere y Antonio Suárez. La sala se cierra un dilatado tiempo por reformas y se abre, en marzo de 1971, con la exposición del pintor Antonio Suárez. Cierra de forma definitiva en 1971.

De las exposiciones resalta la categoría de los artistas y el énfasis por la casi generalizada abstracción, muy en la línea de Galdeano ante su condición, durante la época, como ceramista abstracto con dosis expresionistas. Si recordamos que Galdeano nace en 1939, parece sorprendente que mantuviera tanta relación con artistas mayores de tanto nivel artístico y que consiguiera su visto bueno para exponerles obra. Pensemos, por ejemplo, que Manuel Millares nació en 1926. La clave está en el pintor zaragozano abstracto José Orús, nacido en 1931, que mantenía amistad con bastantes de los citados y consiguió convencerles para que expusieran en la Sala de Galdeano: un espacio que simbolizó toda una época por tan excepcional nivel artístico. Su cierre quizá se debiera a varias realidades: escasa venta ante una programación para un escaso público muy entendido, ampliación del local con gastos pagados por la familia de Erika y el carácter de Galdeano, tan inclinado a llevar una vida a su aire, muy poco compatible con el ineludible orden diario de todo negocio.

Un palmarés expositivo a salto de mata: muestras de obras propias de Andrés Galdeano

Veamos una serie de exposiciones que indican el lógico interés de Galdeano por mostrar su obra. En 1957, como se recordará, vive en Salamanca y se matricula en la Facultad de Derecho de Salamanca. Tiene 18 años cuando, en 1957, monta su primera exhibición en Salamanca pero de cuadros. Si la familia de Galdeano, con el artista incluido, fija su residencia en Zaragoza el año 1959, se deduce que mostrará máximo interés por exponer aquí. Cuando le conocí, en 1960, me comentó que estudiaba Derecho, pero no recuerdo que me hablase de exponer en torno a dicho año; sin embargo, me parece fuera de duda que tuvo una exposición al poco tiempo de vivir en Zaragoza. A ello alude, sin precisar fechas, el crítico de arte Ángel Azpeitia cuando comenta su exposición en septiembre de 1967. Luego, en la exhibición en la sala de la Sociedad Dante Alighieri, de Zaragoza, en marzo de 1966, presenta un conjunto de dibujos, monotipos y platos de barro. Sobre ellos comentó el crítico de arte Ángel Azpeitia:

No estamos ante una exposición extraordinaria. Galdeano, aunque apunta buenas cosas, permanece aún sin definir. Enrolarse entre los no figurativos tiene también sus dificultades. Los dibujos de Galdeano, muy preocupados por el movimiento, suponen demasiados recuerdos y sugerencias anteriores. Es preciso buscar un camino más personal.

Galdeano trabaja con abundantes arrastres circulares. Obtiene por este sistema un dinamismo de efecto. Está bien dotado para la composición.

Los platos, a base de barro en frío, pintados y con esmalte, parecen quedarse a mitad de camino hacia la cerámica. No obstante, poseen interés y sentido del color. La capacidad decorativa de Galdeano es evidente. Puede

augurarse en él un buen ceramista, con mayor originalidad, para esta técnica, que la que ostenta en sus dibujos (Azpeitia, 1966).

Queda evidente que Ángel Azpeitia le define como un principiante con influencias de otros artistas. Por entonces, en 1966, Galdeano tiene 27 años, lo cual significa que su obra personal, si la comparamos con otros muchos artistas, amanece con edad un tanto avanzada.

Al año siguiente, septiembre de 1967, inaugura la temporada en la Sala de Exposiciones Galdeano, su propio espacio, pero exponiendo solo cuadros. José H. Polo publica en *Heraldo de Aragón* una muy extensa entrevista a Galdeano, de ineludible referencia, con la singularidad de que concede la misma importancia a los cuadros y las cerámicas. Indica Galdeano que recibió clases de dibujo con ocho o diez años dentro de un criterio figurativo, por supuesto, y que su tono de libertad lo encontró con la pintura definida como:

la composición, que no se inventa; el color, que tampoco; pero, sobre todo, la sensibilidad que se tiene o no se tiene... Pienso que hay que quitar lo superficial, sintetizar, encontrar el esqueleto para llegar y hallar a la vez el sexo de la pintura -la pintura tiene sexo-, su vida -la pintura tiene vida- y, sobre todo, su frescor... Pretendo, mediante texturas, roces, caricias, incluso valorar cada color, darle una especie de tonalidades; conseguir que tengan vida propia, fuera de la realidad que forman, independientemente del cuadro.

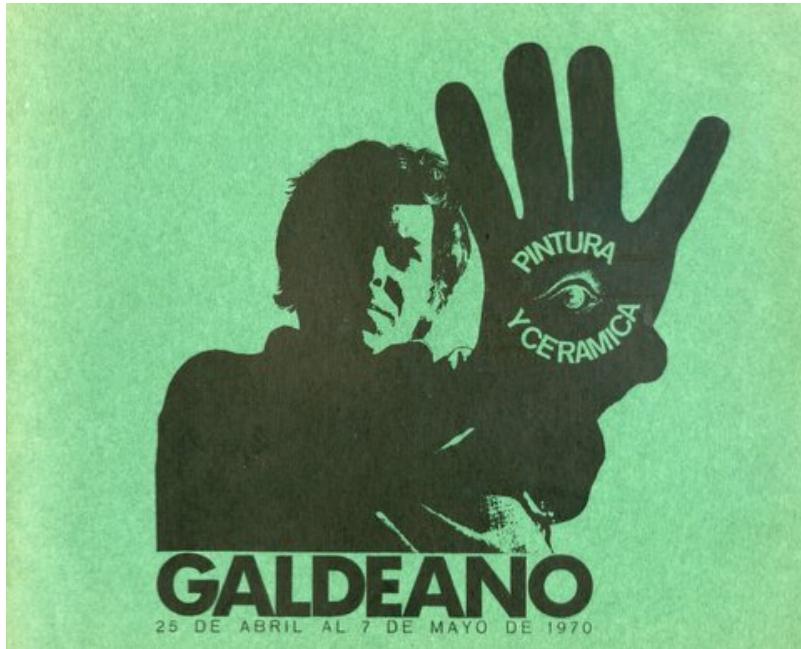
Tras indicar la correspondencia entre el jazz, su gran pasión, y el pincel, ve la Filosofía como trascendente y enfatiza en la libertad. En cuanto a la cerámica, el periodista ofrece el curioso dato de que en la sala tiene dos hornos, mientras que el artista afirma que “pintura y cerámica se ayudan”. Termina diciendo:

En el arte cabe la heterodoxia. Lo único que cabe también pedir es que el resultado sea bello. Y acaso, incluso esta palabra “bello”, no resulte totalmente adecuada, y lo que quepa pedirle al arte sea en realidad que hiera nuestra sensibilidad de una manera elevada, removiendo lo mejor que pueda haber entre nosotros y hasta creándolo (Polo, 1967).

Ángel Azpeitia, en su crítica, indica que se encuentra en “el límite de la figuración” y pondera “la fantasía desbordante”, para comentar su escasa gama de colores, como siempre cuando retomó la pintura tras un largo período interesado sólo por la cerámica. Adquiere importancia la técnica, según nuestro criterio clave en sus cuadros dentro de una evolución tras dejar la cerámica. Comenta:

Debajo del artista yacen unas buenas manos artesanales, que saben dar martillazos. No se pelea con los procedimientos, sea con grasa, agua o esmalta cerámico. Sobre los fondos bien matizados, con sistemas mecánicos, salta la fantasía de la pasta. Texturas trabajadas, chorreos directos que trazan la línea o bien esgrafiados. Si acaso, un tanto de anarquía (Azpeitia, 1967).

Tras su presencia en la IV Bienal de Pintura y Escultura de mayo de 1967 en Zaragoza, previa selección de un jurado y Galdeano participando con el cuadro *Azorín*, en mayo de 1969 inaugura exposición en la Sala de Exposiciones Galdeano solo con lienzos. Ángel Azpeitia le define entre los “de más potencia creadora en Zaragoza”, para enfatizar en que ahora es “maduro y en una espléndida etapa de su labor”. El crítico vuelve a insistir, con toda razón, en su falta de color, lo cual no interfiere en la categoría de lo exhibido. Su tono abstracto expresionista, mediante incisiones, grafismos y estructuras, siempre con dosis de azar, adquiere “valores táctiles, dentro de la solidez y permanencia” (Azpeitia, 1969).



El año 1970 está marcado por su primera exposición de cerámica con 31 años. La exhibición fue, en realidad, de pintura y cerámica, inaugurándose, el 25 de abril, en el espacio Nogal, de Oviedo, como tienda de decoración y muebles. En el catálogo, un díptico, figura el rostro del artista y una cerámica, mientras que el muy breve texto, de Galdeano, adquiere relevancia la definición de cerámica y pintura. “Cerámica: Lo más viejo, lo más nuevo, agua, fuego, color, humanidad, saber hacer. Pintura: Superficie llena de síntesis, grafismos, texturas, estructuraciones. Nada de literatura o especulaciones filosóficas”.

El año 1971 adquiere notable importancia porque expone sólo cerámicas pero sin abandonar la pintura. La exposición de cerámica se inaugura en la Caja de Ahorros de la Inmaculada, de Zaragoza, el 22 de marzo de 1971, con prólogo de J. Villa Pastur. Para indicar que ahora pinta con barro, el crítico de arte Ángel Azpeitia enfatiza en varias consideraciones, como que “necesita materiales que recojan su dinamismo, su potencia creadora [...] Se aprecian toda clase de incisiones y huellas solidificadas, cuya aparente anarquía queda sometida al lenguaje plástico. Galdeano crea un mundo de fantasía absolutamente original” (Azpeitia, 1971).

En un artículo anónimo, *Heraldo de Aragón*, 29 de diciembre de 1971, se comenta que acaba de inaugurar exposición en el Hotel Don Pepe de Marbella, para señalar que “mi obra pictórica está llena de texturas, siempre me preocupó poder tocar mi obra, sentirla entre mis dedos. Como ceramista lo he conseguido plenamente”. En cuanto a la finalidad de exponer asegura: “Demostrar que la cerámica tiene un lugar de honor en todas partes, y que no se puede prescindir de ella a la hora de construir”.

Del 3 al 19 de abril, año 1973, tenemos la colectiva *Artistas Aragoneses* en la zaragozana galería *Prisma*, con prólogo de José Camón Aznar y la participación de Galdeano y de artistas como, entre otros, Antonio Saura, Salvador Victoria, José Orús, Virgilio Albiac, Pablo Serrano, Manuel Viola, Fermín Aguayo, José Luis Balagueró, Juan José Vera, Daniel Sahún, Julián Borreguero, Alberto Duce y Martín Ruizanglada. Con predominio de la abstracción, cabe señalar que todos son mayores que Galdeano, dato a interpretar como un reconocimiento de su valía.

En diciembre de 1977 inaugura en la galería *Itxaso*, de Zaragoza, con tal éxito que a finales de mes pudo verse, tal como indica la prensa, una especie de “segunda parte con obra nueva y múltiples”. Todo de cerámica. Aquellas dudas de la crítica cuando comenzaba a exponer se han disipado de forma total y para siempre. Ángel Azpeitia ni duda en afirmar que:

sus cerámicas son hoy de las más fuertes, de las más personales, de las mejores que conozco... En ocasiones, cuando incorpora o hace “collage”, por ejemplo, resulta una verdadera exhibición, aunque lo más valioso resida, para mí, en esas notas de blancos cargados, con su cuartearse, con su difícil sencillez de forma y calidades... Sus murales implican algunas de las corrientes más fecundas de la plástica, sin que sean pintura, sin dejar de ser barro. Parte Galdeano de una dirección expresiva abstracta, que contiene aún un poso de estructura, a veces de geometría, e

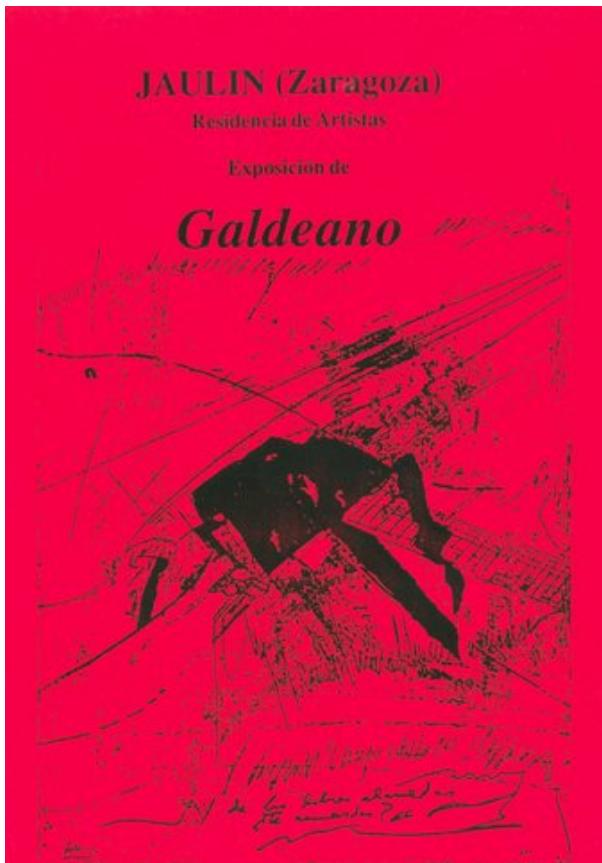
introduce la acción, el gesto y el grafismo. Las inscripciones en relieve dan, por cierto, algunas de las cotas más altas. La simplificación destierra progresivamente el barroquismo y lo pictórico es cada día más cerámica (Azpeitia, 1977).

El año 1983, durante enero, galería Odile, de Zaragoza, presenta una monografía de 29 obras en material cerámico y el blanco como color dominante. Mercedes Marina, en su crítica, afirma:

Presenta una monográfica en blancos, con todas las superficies craqueladas y con un argumento casi único: el grafismo. De modo que no se trata de una muestra fácil... El blanco, por otra parte, admitirá matices, presencias más o menos rosadas o transparentes... Se descubren también sutiles variantes del cuarteado y hasta de las calidades del posible juego de sombras. Y las "perdigonadas". Y las fracturas que dejan ver el fondo negro... Cuando los textos se leen mejor ("Y-ahora-qué", "Entonces", "Quizás") parece atisbarse alguna relación entre las disposiciones y el sentido. Véanse, sobre todo, "El-día" o "La-noche" (Marina, 1983).

Un ejemplo de nuestra amistad es lo siguiente. El 8 de enero de 1986 veo a Galdeano hacia las diez de la noche y comenzamos a charrar hasta las nueve de la mañana del día siguiente, claro. En un bar, ante el típico chocolate con churros, comenta que por la tarde inaugura exposición y nos pide un texto para el catálogo tipo díptico a imprimir por un amigo. Primera pregunta, ¿cómo es la obra? Conseguimos bolígrafo y papel para terminar un prólogo sin fallos. Me pagó, por decir algo, con un hermoso dibujo hecho en pleno bar. Fuimos a la inauguración y el díptico estaba sobre una mesa. Título de la exposición: *Galdeano...expone pinturas y cosas*. Lugar: sala de Arte Santa Engracia, de Zaragoza, del 9 al 11 de enero de 1986, junto a la calle Costa. Dos días de exposición con la seguridad de que vendería gran parte. La sala, salvo error,

era una tienda de muebles.



Al año 1989 corresponden dos exposiciones. El 6 de mayo, galería Itxaso, de Zaragoza, inaugura *Galdeano*, con bello y sentido prólogo, desde la amistad, del galerista Pepe Rebollo. Expuso cuadros. La galería Enrique Gastón, regentada por este sociólogo de Zaragoza, fue una excepcional aventura de un hombre enamorado del Arte, sobre todo por el abstracto. Estaba situada en Jaulín, pueblo cercano a Zaragoza en la carretera conducente a Fuendetodos. Allí han expuesto muy buenos artistas, incluyendo extranjeros. *Galdeano* inaugura en diciembre. El díptico tiene un prólogo que es, en realidad, una entrevista de Enrique Gastón al artista. Transcribo lo más significativo sin necesidad de aclaraciones:

-¿A quién estás más agradecido en tu formación artística?

-Manuel Viola me dijo un día: Andrés, elige fondo o forma. Si te prodigas en las dos cosas, la una se comerá a la otra. También me ayudó mucho la idea de Fontana de que

mañana pintaré lo que ya he pintado hoy. Y también quien dijo: 'Compón bien un cuadro y después cágate en él'.

-¿Y los colores? Blanco y negro como progenitores que incluyen a todos los demás. Un rojo debe ser la sensación que siente el blanco cuando el negro le da un tortazo.

-¿Por qué tu agresividad con los materiales? Porque los materiales, en su estatismo, intentan agredirme a mí. Es una defensa.

El 16 de febrero de 1993, tras cuatro años sin exponer, inaugura de nuevo en el café galería de arte Odeón, de Zaragoza, bajo el título *Expresión y gestos. Cerámica y pintura*, en realidad cuadros sobre madera o grueso panel. Por entonces era yo el director del espacio y, como es lógico, decidía la programación. El día de la inauguración, incluso después, hubo algún amigo que me felicitaba por el valor de organizarle una exposición, pues tenía fama de "follonero" más que fuerte. Contestación: *Andrés y yo nunca nos hemos fallado*. Así fue siempre.

Chus Tudelilla, en su crítica, afirma:

Expresivos toques que tiene mucho que ver con el más puro grafismo en la medida en que aparecen ser resultado de una actitud espontánea libre de convencionalismos.

Los mecanismos necesarios se dan de la mano hasta llegar a resultados muy cercanos a soluciones puramente estéticas: sucesión encadenados en dinámicos ritmos, rasguños, agujereamiento de la madera, como si de barro se tratase, en un intento de lograr la máxima expresividad. La gama de color no podría ser otra que la más severa que recorre los grises más claros hasta alcanzar los negros más profundos, rotos con escasas notas rojas, azules o malvas. Y alrededor del gesto más abstracto, algunas referencias a la figuración como la proyección de figuras geométricas o ese esquemático rostro que participa desde su ángulo de visión

de lo que ocurre a su alrededor (Tudelilla, 1993).

Ángel Azpeitia, en su crítica, indica:

Pinta con furia, con desfachatez, con rabia, como si el mundo le debiera algo -que acaso se lo debe- y él volcarse su resentimiento contra la superficie tensa. Por eso prefiere los soportes rígidos, para poder herirlos con su impulso, para marcarlos con su gesto.

Las agresiones se controlan para marcar caminos de puntos o redecillas en cuyas encrucijadas asoman los rostros o cuyos recuadros se tiñen de rojo o violeta. Como se imponen trazos de estos mismos colores o en amarillo, para dar las notas más vivas junto al duro pero sensible contraste con el contexto. El efecto es dramático, estimulante, con un toque de "brut" y hasta unas gotas de lúcido y sagaz "esquizo> o, cuando menos, de automatismo casi biológico... Hay mucha vida y mucho conocimiento en cada obra, aunque todas parezcan y sean tan inmediatas, con tanta frescura apasionada (Azpeitia, 1993).



- DEDICATORIA - COMANDITADA -

Manuel Pérez-Lizano, Ángel Maturén y Andrés Galdeano. Tarazona 2001.

¡A la paz de "dios"!
... Bendito y reverenciado seas
¡OH Manuel Pérez-Lizano!...
¿POR QUÉ te perdiste tan guapo
-lo sientes siendo - y tan /todo lo demás
¡QUÉ TE PÖLEN!
Galdeano Maturén

A los dos años, en octubre de 1995, de nuevo expone cuadros en el café galería de arte Odeón, de Zaragoza. Ángel Azpeitia, en su crítica, asegura:

Los objetos y más los rostros salen de las estrías y se configuran con una inesperada espontaneidad, en una especie de brutalismo, sin que los altibajos rompan su compacta presencia. Galdeano reelabora su mucho poso de lector con enorme y tierna agresividad.

No habla, sin embargo, de lentes y monótonas veladas, sino de niebla y de ceniza, de fuego profundo, y más aún de imparable resurrección. Este bullente y contradictorio magma choca contra la playa del soporte en cada acto creativo (Azpeitia, 1995).

Del 6 de mayo al 1 de junio, año 2001, abarca su exposición en la Fundación Maturén, de Tarazona (Zaragoza), con sede expositiva en la iglesia de San Atilano. Por aquella época era

yo vicepresidente de la Fundación Maturén. En una Junta propuse que expusiera Galdeano, lo cual fue aceptado por unanimidad, ni digamos por el pintor y escultor Ángel Maturén, gran amigo de Galdeano. El catálogo tiene texto protocolario de Pedro Barcelona Calvo, por entonces Concejal Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Tarazona (Zaragoza), y de la Fundación Maturén, así como un excelente prólogo de Carlos Catalán centrado en los cuadros.

Si Alfonso Zapater publica un artículo con datos de gran interés, a citar en el capítulo sobre cerámica, por mi parte escribí un artículo para el diario *Tarazona* con una semblanza general mezclando vida y obra.

Una vez que fallece, el 2 de noviembre de 2004, se organiza una exposición en la galería Ruizanglada, de Zaragoza, bajo el título *Galdeano. Una vida por el arte y la bohemia (1936-2004)*. Galería que en el mismo espacio se llamará con posteridad Pilar Ginés, por su propietaria, que inaugura otra exposición, titulada *Galdeano*, el 24 de marzo de 2011, con cuadros, cerámicas y una escultura de bronce, que ofrecía una visión aproximada de su trayectoria artística. Artista excepcional, sincero, auténtico, merecedor de una exposición antológica.

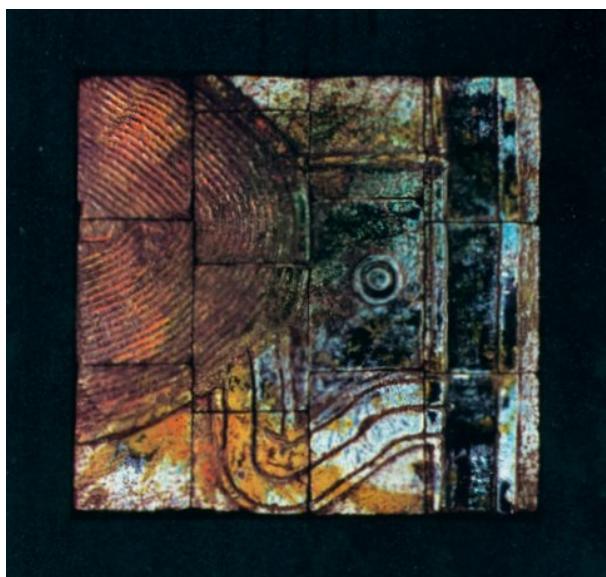
Un excepcional ceramista, unánimemente reconocido

La cerámica es la primera técnica que traza una personalidad propia, para llegar a la conclusión de que cerámica y pintura forman una especie de cuerpo general unido por su énfasis expresionista. Si valoramos tan dilatada trayectoria cabe asegurar que nadie en Zaragoza, durante su época, ha obtenido tantas ganancias con la venta de sus obras, si consideramos que su obra, sin olvidar los murales, está en numerosos colecciones particulares en y fuera de Zaragoza. También puede indicarse que su valía fue reconocida muy pronto por el

público y por los críticos, sin olvidar que figura en la importante revista *Bellas Artes*, 1972, con texto de Carlos Areán, y dos libros del mismo autor publicados en 1971 y 1972. Asimismo, está con voz propia en el *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses 1947-1978*, publicado en 1983, la posterior *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, publicada en el 2000, y la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Apéndice V, año 2007.

Sus inicios como ceramista nacen cuando a finales de 1965 o principios de 1966 adquiere dos muflas eléctricas con la intención de realizar esmaltes y cerámica. Resulta significativa su exposición en marzo de 1966, Sociedad Dante Alighieri, de Zaragoza, con obras basadas en dibujos, monotipos y platos de barro, sin olvidar que con motivo de su exposición en la Sala de Exposiciones Galdeano, en septiembre de 1967, sugiere en una entrevista que se ve pintor y ceramista, para afirmar "consigo colores en la pintura gracias a la cerámica. Y viceversa." Esta fusión de ambas disciplinas se rompe cuando expone solo cerámicas en la Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, inaugurada el 22 de marzo de 1971. Cabe sugerir, por tanto, que su primer período con la cerámica como presencia abarca desde finales de 1965 o principios de 1966 hasta 1972. Protagonismo de la cerámica reafirmado si recordamos que en 1967 instala El Alfar, como empresa artesanal con obras comerciales, tipo juegos de café, floreros, etc., torneadas por el alfarero Enrique Val pero pintadas de forma individual. Lo más importante, dentro de El Alfar, es el encargo de un mural para la cafetería Avenida de Zaragoza. Con posteridad, como gran paso, es cuando Galdeano trabaja, desde 1969, en la fábrica de cerámica industrial Muresa, con la finalidad de realizar murales integrados en la arquitectura, que en Zaragoza adquirieron gran importancia, sin olvidar, por supuesto, otras ciudades españolas y otros países. Lo indicado hecho por Galdeano. En 1972 es despedido de Muresa por no acoplarse a horarios concretos, lo cual determina el ir y venir por dispares fábricas en donde capta los secretos sobre la porcelana y el gres refractario En el

aspecto técnico, incluso como pintor, es autodidacta, pudiendo asegurarse que adquiere unos excepcionales conocimientos teóricos y prácticos en dispares sitios de toda España, sin olvidar, de pura obviedad, que crea sus colores, sales y óxidos, en el ámbito de las más dispares arcillas. Al respecto, dice Ángel Azpeitia: "Ha sabido conseguir texturas y calidades inéditas. Él mismo fabrica y maneja los ingredientes. Se ve bullir la alquimia y cuajar los virajes que proporciona el color."



A parte de la alfarería, su personalidad se manifiesta en placas y murales que pueden alcanzar gran tamaño y son un trasplante del lienzo al material cerámico como superficie plana pero generando colores y texturas lejos de lo estrictamente pictórico en su caso.

En el ámbito de las placas con dispares tamaños para acoplarlos a una pared, también en los murales pero con máxima intensidad por tamaño, predominan rojizos, verdes, azules, blancuzcos y negros, pero siempre con gran relevancia de las texturas mediante dispares incisiones, trazos gestuales y cuarteamientos al servicio de su explosivo carácter. Incorpora círculos, ondulaciones, rectángulos, espirales o intrigantes caminos sin destino, que confieren a las obras, vistas en conjunto, un tono enigmático de impronta simbólica vinculado a sensaciones ancestrales con dosis destructivas en zonas específicas.

Durante este período, 1966 a 1972, los murales para espacios públicos y privados adquieren gran importancia. Pero antes de ofrecer una relación cabe citar que diseña una vajilla, propiedad de un coleccionista de Zaragoza, y platos sueltos

que vende a su aire, sin exponer.

Sobre los murales conviene señalar que muchos se han localizado, incluso los de Zaragoza son de dominio público por su constante presencia. Existen otros como realidades, a veces sin conocer fechas concretas por fallecimiento del propietario o por la obligación de viajar con escasas posibilidades de éxito. Ejemplos en Zaragoza. Mural en la vivienda unifamiliar de Armando Sisqués, fallecido. El ático en la calle Miguel Servet, 16, que Galdeano vendió y decoró a su gusto redondeando las esquinas y con un hermoso mural en el suelo del salón. En Casa Víctor de Movera, pueblo cercano a Zaragoza. Fuera de Zaragoza es cita obligatoria Torreciudad con dos murales y la Urbanización Nuevo Broto, Pirineo oscense, cuyo arquitecto Francisco González La Cueva encargó a Galdeano unos nueve murales.

Veamos un conjunto de murales en Zaragoza. Año 1970. El correspondiente a la fachada en la Sala de Exposiciones Galdeano, cuyo formato rectangular se acomoda al tamaño del espacio interior. Su color rojizo de la arcilla, por supuesto nada llamativo para evitar el exceso, se acomoda de forma impecable, para alterarse mediante dispares huellas tipo grafías como "amiga Nuna", por su perra, elementos gestuales, tan afines a su temperamento que mantendrá en sus posteriores cuadros, marcas de su perra y de una bicicleta. Todo impecablemente conjugado evitando excesos. Además del mural en la Romareda es de cita obligatoria el correspondiente a la cafetería Gurrea, edificio Ebrosa en el paseo María Agustín, con sus típicos azules y verdes, tan vibrantes, acompañados por una cascada muy bien acoplada.

Año 1971. La cafetería Santiago con características cromáticas muy llamativas y el correspondiente juego de texturas, incisiones y trazos gestuales. Estamos, como en otros del segundo período, ante cuadros donde vierte sus impulsos pero con material cerámico. También de gran importancia son los seis murales, tres de material cerámico y tres de hierro en el

exterior, realizados para la que fuera nueva estación de ferrocarril El Portillo, que con el tiempo recibirá el Premio Ricardo Magdalena de la Institución Fernando "el Católico", de Zaragoza, cuya placa conmemorativa, ante la indignación del artista, fue ocultada por una máquina de tabaco y otra de fotomatón. Murales que representan el lanzamiento de Galdeano como ceramista. En una escalera tenemos un mural y en el vestíbulo dos murales rectangulares a la base enfrentados de gran tamaño y sujetos por un mecanismo que, según nos comentó Galdeano, eran muy difíciles de separar al acoplarlos mediante una técnica que impedía su posible rotura parcial por las vibraciones de los trenes. Creemos recordar que nos habló de unas grapas de metal. Ambos de insultante belleza controlada, sin exclamaciones inútiles, mientras que en el situado encima de las taquillas juega de forma muy sutil con los volúmenes enriquecidos mediante la proliferación de la geometría. Si el situado encima de las taquillas quedó tapado en parte por acuerdo con RENFE en junio de 1995, entre julio y septiembre de 2001 se publican varios artículos ante la posibilidad de que se destruya el indicado por las obras del AVE. Galdeano presenta una demanda judicial y la citación tiene como fecha el 27 de septiembre de 2001. En un gesto muy suyo, calculó que por la estación habían pasado unos 100 millones de personas, razón para pedir cinco pesetas por cada una. Total: unos tres millones de euros. Estación que queda sin servicio, ahí sigue en la actualidad, ante la nueva Estación de Delicias, por el barrio. Terrenos que, salvo error, son en la actualidad del Ayuntamiento de Zaragoza. Pero sigamos con el mural de hierro, con dos en los costados de menor tamaño, situados mucho antes de entrar a la Estación, de manera que son como un anticipo de los tres ubicados dentro de la Estación. Mural que si se juzga por los poderosos y notables volúmenes salientes estamos ante una escultura sobre superficie plana. Esta firmado y fechado como Galdeano 71, ángulo inferior lado izquierdo, y sus medidas aproximadas son de un metro de ancho por 22 de largo. La chapa de hierro, unos cinco milímetros de grosor, se sujetó sobre un muro de cemento pintado de blanco. La sinuosa chapa

plana se altera mediante múltiples formas tipo cilindros, cubos, placas rectangulares sobrepuertas de muy notable acierto por belleza formal y concepto saliente o tres cubos sueltos sobre el cemento, de modo que incorpora elementos racionales de notable plasticidad y fuerza, como si fueran los volúmenes en algunos de sus murales con material cerámico pero sin matices irregulares expresionistas. Lo expresivo se logra a través de la geometría potenciada por cada volumen. Mural para sentir y captar de frente y de perfil.

Quedan, de este primer período, los tres murales en el zaragozano paseo de Pamplona, 12-14, que, con posible error, son de 1971. Sin fechar y firmados como Galdeano con su sencilla rúbrica, una línea debajo del apellido. La inscripción "coltrane", por el saxofonista John Coltrane, y al lado "nuna", por su perra línea capricho sentimental, luego tendría un perro lobo, se pueden definir como una doble anécdota, pues no es una especie de homenaje al músico trasplantado a los murales, dado que lo expresionista móvil, dinámico, figura en numerosas obras y en gran cantidad de cuadros. Dos murales están en el portal subiendo varios escalones y siguen después de la puerta que accede al vestíbulo, mientras que el tercero, de menor tamaño, está detrás del mostrador, sin cristal, para el portero. Los tres rectangulares. Los dos primeros son baldosas cuadradas y el tercero rectangulares enmarcadas por cerámicas oscuras. Estamos ante fondos claros moteados por otros colores, como verdes y negros, y dispares trazos gestuales, por forma y tamaño, que cruzan el espacio y flotan con sus colores oscuros. Matices dramáticos impulsados por ese abarcador dinamismo muy propio de Galdeano, según se ha indicado, ante su extremado carácter. Murales que se completan con cuatro bellos maceteros situados alrededor de la portería.

Este período, hasta 1972 inclusive, se cierra con unas declaraciones vertidas a L. del Val en agosto de 1971, que señalan su intención, nunca conseguida, de acoplar la

naturaleza con la cerámica y la arquitectura. Ya dice: "Me gustaría incorporar al mural un nuevo concepto y meter dentro fuentes de agua, pájaros, oquedades para la música..." (Val, 1971). Idea muy hermosa de alto nivel creativo por variedad y sentido cambiante de dispares elementos fusionados sin estorbase.

El segundo período, y último como ceramista, comprende desde 1973 hasta 1983. Veamos las placas, equivalentes a cuadros, y luego los murales. Aunque no los hayamos visto al natural, pues ni siquiera se han colgado, es necesario empezar con dos enormes obras, ambas de unos dos metros y medio metros de ancho por seis de largo una y otra de cinco, siempre una aproximación pues sólo tenemos las fotografías. En el primero, hacia 1973, está firmado como Viola Galdeano, lado inferior derecho, y la fecha es imposible captarla. A destacar el uso de baldosas rectangulares paralelas a la base y el predominio del rojizo alterado por áreas negras formando planos irregulares y dispares trazos. Destaca un gran cuerpo irregular situado en el lado izquierdo, que se abre desde un marcado expresionismo para invadir el espacio circundante, sobre todo en la zona inferior y en el lado derecho mediante dispares texturas. Obra poderosa, de verdadero impacto visual, con marcado énfasis en fuerzas interiores que emergen con violencia. Tiene un aire a lo Manuel Viola. El segundo, de 1974, está firmado como Viola Galdeano 74 en el lado inferior derecho. Fecha, la de 1974, que coincide con el mural hecho por ambos artistas para el edificio de la CAMPSA en Madrid. Tenemos las mismas baldosas rectangulares paralelas a la base de color azulado en el centro y en los costados y en la zona inferior de color oscuro. El encuentro de ambos colores, azulado y oscuro, es de manera irregular, como si tuviera un matiz azaroso. En el lado izquierdo, igual que en la obra anterior, vibra un gran cuerpo central, también con baldosas, pero ahora cuadradas y rectangulares, extendiéndose de forma racional, pero expresiva, mediante el ritmo geométrico marcado por cada baldosa unida. Cuerpo central y su extensión, con

aire a lo Manuel Viola, que corresponde al período blanco de Galdeano por este dominante color en la zona indicada. Dos obras muy emblemáticas al estar firmadas por ambos artistas. Ambas obras, y otras, sin olvidar la del edificio CAMPSA, ahora REPSOL, siempre firmadas por Viola y Galdeano, se hicieron en una nave industrial de El Burgo de Ebro (Zaragoza), de modo que formaron esa unidad artística con excepcionales resultados y cuatro puntos de unión.

Resulta importantísimo el mural hecho para la CAMPSA, de Madrid, con fecha de 1974 pero contrato firmado, a finales de 1973, entre Manuel Viola y la empresa mediante encargo de tres murales. Como la experiencia de Viola con el material cerámico era nula, llega a un acuerdo con Galdeano. Uno de los datos curiosos es que el cuadro gigantesco firmado y fechado como Viola Galdeano 74 tiene un cuerpo central que estalla muy típico de Viola, el cual se repite como forma en el mural de CAMPSA visto de frente lado izquierdo en plena calle y como color en el mural situado en el vestíbulo de la calle Francisco Gervás. ¿Cuál se hizo primero? En estas obras hechas por ambos artistas la impresión que produce es la de un acuerdo vía experiencia ante tan desbordante personalidad, de modo que cada uno cedió en lo posible sin sentirse incómodo. Así que para CAMPSA tenemos un mural en el vestíbulo principal, eco de lo hecho por Viola mediante el fondo rojizo y negro con salientes triangulares, y otro en el vestíbulo que da a la calle Francisco Grevás con énfasis en blancos y negros y un cuerpo geométrico blanco, es decir, el mismo color que la forma trascendente en el gran cuadro firmado y fechado como Viola Galdeano 74. El mural exterior, de indiscutible acierto plástico e impactante por forma y volumen, tiene 300 metros cuadrados y 400 toneladas de peso, con volúmenes tipo relieve que llegan a salir metro y medio, lo cual puede definirse como un alarde técnico gracias a la sabiduría de Galdeano. Estos volúmenes, equivalentes a esculturas, son el mismo recurso que para el mural con gruesa chapa de hierro en plena calle para la estación El Portillo, de Zaragoza, con fecha 1971. En el

mural a destacar también la belleza de los colores y de las cambiantes formas, siempre al servicio del impacto visual como hipnotizador derroche creativo.

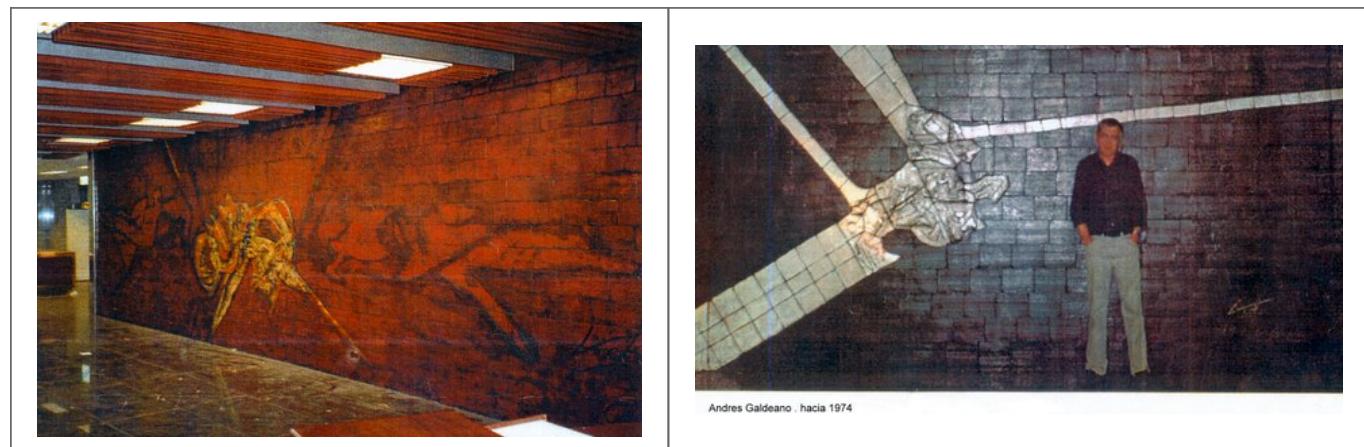


Ambos artistas comparten el expresionismo en su obra y afonidades de personalidad cultura, carácter vital y bebida. El periodista Alfonso Zapater, en el 2001, comenta:

Sin duda, se juntaron dos locos gloriosos, que daban vida a gigantescos murales en una nave de El Burgo de Ebro. Yo les acompañé en varias ocasiones y era de ver cómo su genio creador brotaba incontenible, y de pronto comenzaban a discutir en voz alta, se insultaban, daba la sensación de un enfrentamiento violento, y al poco terminaban abrazados, llorando (Zapater, 2001).

Las mismas discusiones que en Madrid con los murales de la CAMPSA, típicas de amigos adultos, con dosis adolescentes, que discuten sabiendo que nada ocurrirá. Se repiten una y otra vez en Zaragoza, la ciudad donde Manuel Viola había nacido y

Andrés Galdeano había escogido como definitiva ciudad de adopción para desarrollar su trayectoria artística.



El caso es que en otras obras mantiene el color blanco como color básico, que acompaña con el grafismo y lo gestual sobre superficies cuarteadas, sin olvidar el uso de cambiantes planos. El fondo blanco llega a su momento culminante con motivo de su exposición en la zaragozana galería Odile, enero de 1983, el año que abandona la cerámica y comienza como pintor. Toda la obra expuesta tiene fondos blancos, muy diáfanos, e incorporación de trazos gestuales y palabras, incluso muy breves frases. En estas obras, ya antes, se ve con claridad la firma, la rúbrica y los tres puntos seguidos como toque personal que ubica en cualquier lugar. Rasgos que mantiene con posteridad en su período como pintor.

Aparte de otra vajilla, hacia 1978, y platos sueltos, esta etapa culmina con sus últimos murales, que lo confirman como el ceramista aragonés, quizá de España, que mayor número de murales ha realizado, lo cual demuestra su gran capacidad de trabajo si añadimos las obras para colgar. También corroboran la muy positiva unión entre arquitectos y ceramistas. Antes de un breve comentario sobre algunos murales cabe citar los realizados para Hispanoil, S.A, Editorial Herrando y un número impreciso entre Nueva York y Austria.

Otro excelente mural es el situado en la zaragozana Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1977, sede central en el paseo de la Independencia. Las baldosas del suelo, por color, anuncian el

mural corrido, conducente hacia la sala de exposiciones, mediante tierras como protagonistas y algo de ocres, con énfasis en formas salientes pero sin excesos. Elegancia generalizada y contención general cromática si comparamos con su línea habitual, aunque el campo formal tiene dosis expresivas dulcificadas por el color.

Si el edificio Azabache de Zaragoza, año 1978, tiene una cerámica con incorporación de cables retorcidos, como si buscara el toque exclamativo vía transgresión formal, ahora es imprescindible detenerse en el Edificio Asís, de Zaragoza, que vemos como el conjunto de murales más importante hecho en Zaragoza y equivalentes a cuadros pero sobre las fachadas de tres edificios unidos. Murales entre las calles José Luis Albareda, 6, con 24 murales cuadrados, Bilbao, 2, con 30 murales, de los que 12 son rectangulares paralelos a la misma altura y 18 cuadrados, y Casa Jiménez, 18, con 18 murales verticales. Siempre sin olvidar que entre las calles José Luis Albareda y Bilbao hay un chaflán con mural corrido lado izquierdo que ocupa seis plantas y que entre las calles Bilbao y Casa Jiménez hay un mural corrido vertical lado izquierdo que ocupa seis plantas. Murales muy bien integrados observándose con placer sin estorbar la mirada. Se recordará que en la galería Odile, de Zaragoza, expone placas-cuadros, en 1983, con énfasis del blanco como fondo y trazos gestuales en negro, siempre con máxima delicadeza. Pues bien, estos murales son lo mismo pero con fondos neutros que permiten añadir expresivos trazos abstractos, aunque nunca con predominio de los negros o de los oscuros, de modo que se asienta una exquisita delicadeza sin expresionismo abrasador. Ya no estamos ante el Galdeano expresionista radical a través de inquietantes formas y poderosos colores, siempre naciendo de su autenticidad interior como si manifestara asuntos personales línea carácter o, quizás, un toque de denuncia contra la dictadura tipo Manuel Millares, entre tantos. Autenticidad siempre muy presente y activa. Lo curioso es que con sus cuadros, una vez acabado el ciclo como ceramista,

vuelve al expresionismo absoluto.

Quedan dos encargos. En 1981 tiene el mural para la Estación de Autobuses en Elche, que comprende la fachada principal con 400 metros cuadrados y contención de las formas expresivas, mientras que en 1983 tiene otro encargo para la Estación de Autobuses en Badajoz, con un mural en el patio evocando la ciudad y otro exterior con inscripciones.

Queda por saber las auténticas razones para que dejara la cerámica, en un momento de éxito continuado sin precedentes en Zaragoza con encargos dentro y fuera de su ciudad. ¿Cansancio por tanto trabajo?, ¿necesidad de un medio expresivo como la pintura capaz de acoger sus inquietudes íntimas con menor esfuerzo físico?, ¿posibilidad de venta dirigida al público? Se perdió un ceramista excepcional y nació un muy buen pintor.

La pintura, como último refugio

Aunque en el eígrafe sobre exposiciones se ha comentado el tema, conviene recordar que su primera exposición de pintura es en Salamanca, 1957, con 18 años. Si tal como indica el pintor deja la pintura para comenzar Derecho en Salamanca, más tarde, dentro de lo que se sabe viviendo en Zaragoza, desde 1959, en relación a la pintura, participa con el cuadro *Azorín* en la IV Bienal de Pintura y Escultura, mayo de 1967, mientras que en mayo de 1969 inaugura en la Sala de Exposiciones Galdeano solo con lienzos abstractos, en abril de 1970 cerámica y pintura en el espacio Nogal, de Oviedo, y en diciembre de 1971 cerámica y pintura en el Hotel Don Pepe, de Marbella. Galdeano, en definitiva, comienza como pintor figurativo y se transforma en abstracto, tal como indica, por “una mayor sensación de libertad”. Para la de mayo de 1967 es entrevistado por José H. Polo. Galdeano comenta que se le ha prometido “una exposición en la sala Juana Mordó”, nada menos, pues era entre las mejores galerías de España. Aunque defiende

la abstracción no duda que pueda abordar temas figurativos en el futuro, como al principio de su época en Salamanca, según cabe deducir en la entrevista. También afirma:

Dicen que no respeto nada, que soy anárquico. Pero la libertad tiene limitaciones, a donde va acabar: la composición en sí; el límite mismo de la sensibilidad; los materiales que se emplean...No me atengo a cánones, de acuerdo. Pero yo me ciño al mío, a mi canon y, por tanto, no me salgo de ninguno...Pienso que hay que quitar lo superficial, sintetizar, encontrar el esqueleto. Para llegar y hallar a la vez el sexo de la pintura -la pintura tiene sexo-, su vida -la pintura tiene vida- y, sobre todo, frescor.

En su cuadro *Matizando* busca matices del blanco, el negro y el naranja, algo que siempre le preocupó como idea llevada a la práctica, sin olvidar el gris como uno de sus colores preferidos (Polo, 1967). Ángel Azpeitia, al respecto, coincide con el artista cuando afirma:

Escasa gama de color, reducida a rojos y pardos, con sugerencias espaciales que compartimenta, surcos sobre la pasta, grafismos e incisiones. Se trata, en palabras del crítico, de una pintura de acción (Azpeitia, 1969).



En definitiva: etapa pictórica desde la juventud hasta 1971, período como ceramista desde finales de 1965 hasta 1983 y última etapa como pintor desde 1983, con 44 años, hasta su muerte en 2004. Galdeano, con bastante antelación a fallecer, ya comentaba su intención de volver a la cerámica, se supone que sin abandono de la pintura. En febrero de 1993, con motivo de su exposición en la sala Odeón, de Zaragoza, asegura:

La cerámica me llegó a amar tanto que sólo me daba satisfacciones. Recuerdo que yo le preguntaba cual era la razón y nunca me respondía. En aquel momento, hace ya nueve años, la abandoné. Ahora, y después de meditar, me he vuelto a casar con ella y espero tener un hermoso parto a mediados de mayo (Labordeta, 1993).

Parto del que carecemos de noticias. Casi seguro que fue una simple intención sin consecuencias prácticas.

Su pintura, desde 1983 hasta 2004, año de su muerte, es una continuidad de la cerámica y de su primera etapa pictórica abstracta, aunque el cambio de soporte, un grueso panel reforzado por detrás con listones encolados, posibilita innovaciones no factibles ni con el lienzo ni con el barro. Sus colores como punto de partida, como base, son blanco, negro y gris, enriquecidos con pequeños detalles, cual chispazos de diversos colores, como rojo, malva o amarillo, lo cual potencia un singular tono poético y mágico, que atrapa la mirada hacia dispares direcciones. Como excepción concluye algún cuadro con planos rojos, amarillos y negros. Veamos la técnica cuando estuvimos en su estudio durante varias ocasiones. El panel como futuro cuadro lo ponía sobre una mesa

y ahí se quedaba hasta su final. Tras dar la primera capa de pintura viene otra fase de gran relevancia mediante perforaciones e incisiones rajando el panel que tienen muy dispar tamaño y forma, incluso unas redecillas de cambiantes formas geométricas. Todo se enriquece mediante trazos signales. A sumar los brochazos para crear dispares planos. Fusión, alianza, para configurar un fascinante movimiento y un encuentro entre planos, de manera que se asiste a palpitan tes tensiones cargadas de vitalidad, de cierto sonido dramático, de toque vertiginoso. También tenemos obras con la tensión tan controlada que potencia precisas quietudes. Si el expresionismo abstracto es dominante, conviene recordar que, a veces, incorpora algún rostro, como sus 'Cristos', de tono expresivo y dosis enigmática. Incluso retrata el rostro de algún amigo como regalo. En su exposición para la zaragozana galería Odeón, de 1995, posa los rostros de grandes figuras que le apasionan, como Torquemada, Miguel de Unamuno, Albert Camus o Ramón María del Valle-Inclán, siempre dentro del dominante cuerpo abstracto.

Su prematura muerte dejó sin acabar el fascinante periplo con su hipotético retorno a la cerámica, en el ámbito de una personalidad que siempre aportaba un singular criterio en cualquier espacio vital. Si al principio hemos transcrit o frases nuestras para destacar su carácter, lo más coherente es acabar con el hermoso artículo del novelista Juan Bolea cuando Galdeano expuso en la zaragozana sala Odeón el año 1993, esa época con el artista repleto de ilusión ante su futuro. Dice:

Galdeano, que es una leyenda de libertad, y que rezuma por todos los poros el bloque íntegro de una vida entregada a la vida, ha preferido siempre, como debe ser, su propio talante a la tentación de impostarse. No hay nada más vano que el artista profesional, estudiioso de sus gestos y palabras, de su peinado y su ropa. El artificio, que en definitiva envuelve el arte, es un elemento de creatividad en la obra, pero una peluca en el autor. El público aprecia

mucho las falsas transgresiones, los escándalos de cafetín, pero debería inclinarse en mayor medida ante actitudes consecuentes e íntegras como la del gran Galdeano (Bolea, 1993).

Guillermo Pérez Villalta y la Nueva Figuración

FS: Muchas gracias por atenderme Guillermo, para comenzar podríamos hacer un poco de contexto, saber cómo comenzaste a pintar y como conociste al resto de tus compañeros con los que más tarde compartirías tantas preocupaciones artísticas.

GPV: No había nada previamente, nos conocimos todos en Madrid, bueno, el caso entre Chema Cobo y yo fue diferente, porque somos los dos de Tarifa. Lo que de algún modo nos une fue la Galería Amadís y Juan Antonio Aguirre. La Galería Amadís que era un espacio que pertenecía al frente de juventudes de la Falange. Era una cosa del Régimen y además estaba ubicada en un edificio totalmente fascista, era bonito pero tú entrabas ahí y la gente era horrenda. Y fue en el sótano donde se abrió una galería, en la que yo ya había expuesto curiosamente como dos años antes de nuestro encuentro, calculo que sería en el año 1967-68, yo junto con Nano Durán –Carlos Durán-, que ha fallecido hace poco. Te hablo también de Nano porque creo que es un personaje importante, lo que pasa es que ha vivido siempre un poquito marginado. Expuso con él y otros amigos más en una exposición que de algún modo organicé yo bastante, se llamaba *Cosas*. Era un galimatías de gente donde una fracción de gente expuso trabajos artísticos muy politizados y otros, fundamentalmente Nano y yo que estábamos haciendo entonces arte cinético.

En mis orígenes, me refiero con ello a cuando yo tengo conciencia de que quiero pintar y hacer una obra ya con conciencia, no el niño que quiere pintar bodegones, mi influencia más importante fue de la pintura metafísica y de cierto Dalí. Después de esto yo empiezo en la Escuela de Arquitectura y con ello, a tener conocimiento de lo que se está generando en el mundo de la vanguardia, porque aquél entonces en España la comunicación con el exterior era muy pobre, mala. Entonces, a través de la Escuela de Arquitectura y entre amigos, me era más fácil el acceso a revistas y libros muy modernos que había en la biblioteca y que normalmente no se veían. Me suscribí a varias revistas en que había una información del arte de vanguardia y todo eso naturalmente me empieza a influir y a cambiar muchísimo y termino haciendo una especie de arte cinético, muy geométrico, muy de intervención. Entonces estaba muy en el habla de todos, el aura de obra abierta a la participación, eran obras todas utilizables de alguna manera por el espectador, de ahí parten mis primeras aventuras.

Fue esa exposición de la que te hablaba la que vio Juan Antonio Aguirre y él conectó conmigo. Yo era una persona extremadamente tímida, me dio su teléfono para que yo lo llamara pero nunca lo hice. Fue ya cuando él coge la dirección de la galería cuando me contactó y nos conectó a todos. A mí me coge en un momento en el que yo estaba comenzando a usar cierto tipo de figuración, mi obra siempre ha estado muy basada en la geometría, eso siempre ha sido para mí muy importante. Ahí andaba yo haciendo construcciones tridimensionales porque yo entonces tampoco creía fundamentalmente en la pintura. En la pintura de caballete quiero decir. Mis obras eran como te iba diciendo tridimensionales, muchas de ellas podían rodearse, algo parecido a lo que ahora llamamos instalación. Y entonces pues ocurrió justamente en este momento mi primera exposición, donde comenzó a aparecer una descarada figuración muy pop. Sobre todo, muy cercana al pop inglés, más que del americano.

Como te iba contando, de algún modo nos conocimos en Amadís. Allí nos conocimos todos, porque hubo una exposición que se llamaba “propuesta de temporada” y creo que fue en esa exposición donde coincidimos. Chema aún no estaba, no existía como pintor, pero los demás sí.

Pues precisamente ese es uno de los objetivos de mi investigación: ver como os marcó el pop, especialmente el inglés, con el que todos guardáis analogías.

Sí, yo creo que en todos ha sido claramente del pop inglés. A mí había gente del pop americano que me gustaba, me interesaban mucho, como Ruscha y Lichtenstein. Había gente que me interesaba por una serie de cuestiones y otros por otras. Pero fundamentalmente me interesaban los ingleses, que me gustaban todos. Hockney de una manera más clara que otros, pero Hamilton también lo fue. Yo que he sido siempre un poco duchampiano encontré en Hamilton esas influencias de Marcel Duchamp que tanto me interesaban. Y Patrick Caulfield, tan poco conocido en España, me gustaba mucho en aquella época, ver algo tan reduccionista con unos paisajes tan bonitos y unos interiores esquemáticos que a mí me gustaban mucho. Había uno también que creo se apellidaba Greene, era también de esta panda, cuando yo lo conocí era interesante, sus primeras cosas en la Tate eran interesantísimas, recuerdo que compré unas postales suyas en la Tate, y además luego evolucionó en una línea que era muy próxima a la mía, con una utilización de perspectivas imposibles, muy narrativo, intimista, contaba su propia vida, los protagonistas de sus obras eran él, su mujer y su familia. A mí me interesó muchísimo, sobre todo porque estaba haciendo cosas que se parecían extraordinariamente a mí.

Veo que tu caso es el más diferente en los inicios porque de

todos, fuiste prácticamente el único que no comenzó con el informalismo.

No, yo siempre lo he detestado. Siempre he sido muy geométrico que es lo menos parecido al informalismo. Por ese lado, me podía gustar más o menos, menos que más...

Ese lado geométrico supongo que te entraría a través de la arquitectura.

Si, además teníamos esa preocupación de replantear la figuración. Había una cosa muy importante, que además ha sido una constante toda mi vida, que ha sido la de estar en contra de lo oficial. En aquel momento lo oficial, lo establecido, era el museo de Cuenca, Juana Mordó y todo ese tipo de cosas... entonces yo quería hacer algo que no tuviera nada que ver ni remotamente con eso y una de las cosas que yo tenía claro y que teníamos claro prácticamente todos era la cuestión de rechazo absoluto del arte político. En ese momento o eras progre o no existías y nosotros nos metíamos con los progres tanto como nos metíamos con los fachas, o sea, yo creo que más, porque a los otros ni los considerábamos.

Estábamos hasta la coronilla de la actitud de los progres y del arte implicado en eso, yo me acuerdo de tener largas discusiones con el tema del Equipo Crónica, y recuerdo que yo decía, "si al Equipo Crónica le quitas el panfleto pues queda a lo mejor algo más interesante, pero es que el panfleto lo hace insoportable".

Quizás por esta actitud que teníais se os acusó tan abiertamente y se os atacó de una manera exagerada de ser fascistas.

Todos éramos de izquierda. Es difícil de explicar la cuestión,

de algún modo yo soy una especie de ácrata aristocrático y creo en la gente de lo mejor, pero no venga usted a traerme a una sociedad a la que yo tenga que servir porque me niego a cualquier autoridad, incluso a la de la sociedad, como decía, soy totalmente ácrata. Eso lo tengo claro desde que era muy jovencito.

Otra cosa que hubo ahí fue, quizás por ser muy jovencito, y yo creo que al que más, que me toco muy de lleno todos los mal llamados movimientos contraculturales. Digo mal llamados porque realmente eran el planteamiento de una cultura. Todo el movimiento hippy, el mundo de las drogas, la música moderna, todo eso era para mí muy importante, en esos momentos incluso mucho más que leer un libro de Gilles Deluze, o de cualquier filosofo de aquel momento que eran en general unos tochos insoportable, sobre todo porque estaban escritos de una manera que yo detesto que es un idioma que estaba de moda surgido del estructuralismo, y parecía basarse en ver quién escribía de la manera más farragosa. Como todos, leí a Hebert Marcuse, pero Marcus era un tostón insoportable de leer y, encima, cuando ya empezabas a entender las cosas que empezaba a contar, te daban cuenta de que podía haberlo contado de otra forma mucho más agradable.

Pues sí, esa especie de rechazo a una cierta intelectualidad marxista yo la tuve muy clara desde el principio, no la soportaba, era una cosa que me resultaba tan insoportable como un Saura.

Hablabas de los movimientos contraculturales, pero haciendo un poco de memoria, pienso que el gran movimiento contracultural español por autonomía fue la Movida Madrileña, fue un poco más tarde, pero también estuviste implicado, ¿verdad?

Si pero no te hablo aún de ese momento, yo te estoy hablando de una España que entonces era muy pobre y era un grupúsculo.

Uno de los personajes de estos grupúsculos era el director de cine Iván Zulueta. Él organizó en Madrid durante tres días en una especie de sótano-garaje vacío unas sesiones extrañas geniales. Allí se proyectaban escenas de películas famosas, King Kong con la chica, escenas del Camarote de los Hermanos Marx... en cada una de las paredes, y en el centro se estaba proyectando continuamente el final de 2001: Una odisea en el espacio de Kubrick. Iban actuando lo mejor en España de la época en música más avanzada, como Pau Rivas, quizás Pau Rivas ahora nadie sabe quién es, pero en aquel momento era una cosa muy moderna, realmente moderna.

En ese grupúsculo nace todo. Éramos hippies, hippies que vestíamos muy bien y muy aseados. No teníamos nada que ver con el hipismo y ese cutrerío que ha habido después. Yo creo que de ese núcleo es de donde nace todo. Aunque no todos participaron ahí, Alcolea por ejemplo no participaba de eso, él en el fondo era un pijo sevillano, siempre vestía correctamente. El que más se aproximaba en eso era Carlos Franco que si estaba más metido. La movida es una cosa diferente y que nace años después. Yo siempre he dicho que lo verdaderamente importante fue la pre-movida no la movida.

Chema me dijo que el germen de la Movida Madrileña estuvo en vosotros.

¡Ah, claro! eso no hay la menor duda, la movida empieza con un amigo en un momento que recuerdo perfectamente. En el cuadro que yo hice donde aparecen todos mis amigos, aparece él también, me refiero a Bola Barrionuevo. Es un pintor de Málaga y un personaje realmente interesantísimo por muchas cosas. Pues como te iba diciendo, yo creo que el momento de la Movida Madrileña se inicia un día que voy andando por el rastro de Madrid con Bola Barrionuevo y vimos una mesita pequeñita y tres personajes allí que vendían unas piedrecitas pintadas que eran muy graciosas y modernitos, y como en aquel entonces,

graciosos y modernitos no había nadie pues llegamos y sonreímos. De repente yo dije cómo me llamaba y uno de ellos, que resultó ser Carlos Berlanga y me dijo que había visto una exposición mía y que le había encantado. Estuvimos hablando y de repente surgió la chispa. Podríamos decir que ahí comenzó todo. Se dio la circunstancia de que había cosas que me gustaban mucho de esta nueva generación por lo que empezamos a establecer contacto habitual, juntándonos las dos generaciones, porque tenemos diez años de diferencia. Yo soy mayor que ellos, llevo 14 años a Olvido –Alaska-, o sea que hay una diferencia de edad... vamos que entre ellos y nosotros hay otra generación más.

Pero el origen es precisamente ese que te comentaba. Dentro de la movida habría que destacar dos movidas, la movida más culta y más *fashion*, más al día y chic y otra más roquera, que a mí esa nunca me interesó, me pasa como con el expresionismo, que nunca me interesó. Yo he sido más de la parte de Carlos Berlanga, Olvido, Nacho y todo ese equipo que fueron fundando sucesivamente grupos como *Kaka de Luxe*, *Pegamoides*, *Dinarama*... y con esa generación sí que he tenido mucho, pero realmente las raíces de todo esto estaba posiblemente en nosotros.

Hay otro personaje, que es Herminio Molero, que funda radio futura. Pues tanto en las casas de Herminio Molero como en la casa de Bola Barriónuevo era donde se montaba todo el tinglado. Había un lado más juvenil pop y otro más intelectual y ahí pues se mezclaban los dos. Ahí es donde realmente nace la movida, porque el lado más interesante de ésta era el lado más culto no el lado zarrapastroso.

Todo en vosotros fue un caldo de cultivo, y aunque teníais quizás pocos estímulos, algunos había. Tal fue el caso de los Encuentros de Pamplona del 72. ¿Estuviste allí?

Sí, yo asistí a esos encuentros estuve los tres días que duró.

El día que yo llegue tenía intención de dormir en las cúpulas de Prada Poole y el día que estábamos allí fue cuando se desinflaron, por lo que tuvimos que coger una pensión. Desde hace unos años estoy escribiendo unas memorias que tardarán bastante aún, porque todavía voy por el año 1974-75, en esta época es cuando yo empiezo a dudar también de la vanguardia. Hay un momento que yo soy un ferviente creyente del movimiento moderno ortodoxo, me lo creo profundamente pero creo que gracias al mundo de las drogas comienzo a dudar profundamente de que esa sea la única vía. Me di cuenta de que eso era una especie de dictadura en la que hay alguien que dice que eso es lo moderno y que todo tiene que ir por ahí. Empecé a no estar de acuerdo con eso ya que imaginaba otras vías posibles sobre las que nadie se había interesado.

Cuando voy a los Encuentros de Pamplona, es un año muy importante para mí, porque es el año que, por así decirlo, pinto mi primer cuadro. Y es ahí cuando empiezo a deshacer la cosa de la ortodoxia de la modernidad. Además en los Encuentros de Pamplona había algunas cosas con las que me partía de risa. Ahora hay una veneración por una persona como John Cage, persona que a mí me gusta y me interesan muchas cosas, pero otras como el grupo ZAJ que tienen un lado de provocación humorística la gente no parecía entenderlas. La gente se creía aquello como si fuera una misa. Recuerdo la actuación de John Cage, había cinco micrófonos delante de él, encendía un cigarrillo y empezaba a toser, e iba tosiendo por los cinco micrófonos, luego encendía otro y así se pasó no se cuento tiempo. Mientras, toda la gente estaba con una seriedad absoluta como si oyera al Papa, y yo la verdad que estaba tronchándome de risa de la actitud del público. Y recuerdo incluso una señora que es de las grandes pop del arte español diciendo "callarse" y llamándome al silencio, sin darse cuenta de que lo que el artista, como los miembros del grupo ZAJ en algún momento, lo que querían era llamar la atención y provocar reacciones. Y la gente allí no reaccionaba, se lo tragaban profundamente.

Lo que más me gustó, afectó o emocionó fue la parte de música, que lo llevaba Luis de Pablo. Había grupos de Birmania, y nunca había escuchado una música tan rica y llena de matices. En esos momentos debo tener unos 24 años, y quedaba alucinado por la música minimalista de Steve Reich. Esto fue una de las experiencias más totales que he tenido en mi vida. Las repeticiones continuas que te producían alucinaciones sonoras, estabas escuchando una música que tú te inventabas. Alucinación sonoras, puedes hacerlo si quieras, puedes experimentar, cuando coges un sonido circular continuo, como un motor, te puede producir ese efecto. Escuchabas coros y no sabías donde estaban... fue un concierto extraordinario.

Otro de esos estímulos de los que hablaba podían ser las conferencias que se organizaban en torno al Instituto Alemán.

SI, yo creo que el arte conceptual en España entró a través del Instituto Alemán.

No sé si acertado o no, pero por lo que me cuentas percibo a un joven que no sabe muy bien si quiere ser pintor, escultor o qué exactamente pero que tenía unas ganas inmensas de aprender.

Si, sobre todo en aquel momento aquello era nuevo, en el sentido estricto de la palabra. El Instituto Alemán fue modélico, trajeron a gente muy importante. Exposiciones hicieron pocas si es que hicieron, pero fueron gente, las que trajeron, del arte conceptual y tenías un contacto muy directo con ellos, que mostraban diapositivas de sus trabajos. Creo que fue algo muy interesante. Más que ir a una exposición, aquí podías escuchar de primera mano lo que hablaban ellos. Fue algo muy importante, de lo más importante que hubo en España fueron estas dos cosas. El Instituto Alemán dejó ya más tarde de hacer cosas. Y los Encuentros de Pamplona fueron

financiados de manera privada si mal no recuerdo y tampoco se volvieron a repetir.

Tanto que le interesaba la geometría, ¿participó de alguna manera en el Centro de Cálculo?

Claro, como te había dicho, yo empecé estudiando Arquitectura, no he estudiado Bellas Artes ni se me ocurrió nunca. Estaba relativamente cerca de mi escuela el Centro de Cálculo y fui muchas veces cuando la gente estaba allí trabajando, luego se hizo una exposición con los trabajos que hacían. Pero lo más bonito era ir allí y verlos trabajar. Recuerdo de ver un trabajo de Sempere que era muy interesante. Todo esto por supuesto con ayuda de gente. En un retrato había puesto como unos puntos importantes dentro del rostro y luego esos puntos se iban modificando y cambiando. Pero era una máquina que te lo iba haciendo, entonces tú, ibas viendo en el momento como esas modificaciones se iban produciendo. También recuerdo las figuras imposibles de Iturrealde que metía también en un programa... Aquello me interesaba mucho, sobre todo en la fase geométrica mía que ocurría también en este momento. Pero como te dije, era extremadamente tímido y eso impedía lanzarme un poco más. Manolo Quejido por ejemplo tiene un año o dos más que yo y él sí que estaba muy metido allí, era muy echado para adelante... ya ves que nos conocíamos desde el instituto donde habíamos sido compañeros.

Me sorprende que me digas que eras tan tímido cuando has estado metido en todos los berenjenales de la Movida Madrileña.

Yo empecé a dejar de ser tímido en los ochenta, pero antes era muy, pero que muy, tímido.

Hay una cuestión que me llama muchísimo la atención. ¿Por qué os sentíais tan cercano a California? ¿Qué había ahí que os interesara tanto?

¡Uy sí!, a ver cómo te explico esto. Es complejo. Por un lado en aquel momento lo hippie hacía mucho y California era *California Dream*. Nos sonaba a libertad. Allí estaban las libertades sexuales y de todo género. Y por otro lado estaba el lado hollywoodiense, el mundo de las piscinas que nos llegaba un poco también a través de Hockney y todos estos artistas. Y luego después, hubo otra historia. Yo hice una serie que se llamaba *Homenaje a la Costa del Sol*, que se expuso primero en la Galería Vandrés y después aquí en el Monasterio de la Cartuja hace unos años. Recuerdo que a la casa que tenía en aquel entonces Bola Barrionuevo le pusimos de nombre California. Se lo puso creo Herminio Molero. Y entonces había un paisaje, que era un paseo marítimo visto desde la casa de Bola y al que yo titulé “paisaje visto desde California” y la gente lo interpretó como que yo estaba viendo el paisaje andaluz a través de la idea de California. En cierta medida sí era así, era como encontrar a través de la imagen de la Costa del Sol, la idea de la California imaginada, la ideal. Yo siempre he homenajeado mucho a la Costa del Sol, porque para mí siempre ha sido muy importante. Nací en Tarifa, donde viví gran parte de mi vida, y luego también he vivido en Málaga de donde era la familia de mi padre. Yo he estado paseando por la Costa del Sol desde finales de los años cuarenta hasta ahora y he visto toda su evolución, además desde niño siempre me he fijado mucho en la arquitectura, cosa que la mayoría de los niños no se fijan, pero que yo sí hacía. Con cinco o seis años yo recuerdo que me llamaba profundamente la atención la arquitectura. Y yo he visto toda esa evolución de la Costa del Sol que tenía que ver mucho con California.

Por otro lado hubo una experiencia más, en la que Herminio Molero, tuvo una especie de visión al tomar un ácido en la

que, una visión o una revelación, como quieras llamarlo -risas- donde se le apareció David Bowie y le dijo "se una buena chica" y Herminio Molero, como la casa de Bola se llamaba California, pues le puso *California Sweet Her*, e hizo un comic. No una obra editada como comic sino una obra de arte, hecha con serigrafía y realizada como si fuera un comic. Pero era una obra de arte. Ahí se contaban las aventuras de *California Sweet Her*, y en ese comic aparezco yo como personaje -risas-

California era como el ideal, pero un ideal imaginario porque ninguno estuvo allí en el momento en el que tanto os llamaba la atención. Parece que era mucho más la idea de California, que la propia California. Una idea de lo idílico, lo paradisiaco...

Imaginaria, imaginaria. Nunca, claro, yo cuando fui a San Francisco fue ya en los 90, o sea que había pasado ya todo, -risas-.

Había un artista que siempre me había interesado mucho que era Ed Ruscha, él hizo unos libritos que se llamaban *27 apartamentos, 47 piscinas, la calle Sunset...* y esos libritos que entonces se podían comprar muy baratos, los compré en la Tate. También me sirvieron para una idea que yo después desarrollé con una serie de trabajos sobre arquitecturas cutres. Vamos que hice 600 diapositivas de toda España, fundamentalmente andaluzas, de esa arquitectura marginal de los años 50, estética que siempre me ha gustado mucho. Fundamentalmente era una remembranza de algo que no conocíamos. La costa oeste de los EEUU era John Mayall que se va a California y hace un disco que se llama *Blues from Laurel Canyon*, había un mundo en aquel momento en el que California, por decirlo de alguna manera tenía su rollo.

Curioso, porque Mel Ramos que en esos momentos vive en España viviendo los años finales de la dictadura, comentaba que no había una diferencia significativa entre la España y la California del momento.

¡Uy que curioso!, Nunca supe que aquí vivió Mel Ramos. Tanto como no encontrar diferencias... yo creo que si había y muchas. Sí que es verdad que la costa española, sobre todo la andaluza con la Costa del Sol fundamentalmente tenía unas semejanzas profundas. Yo no he estado en Los Angeles, curiosamente estuve en San Francisco pero no estuve en Los Angeles, pero yo lo veo en las películas y veo que el paisaje es exactamente igual que el de Málaga.

Aun así había muchos elementos que os unían, el tema de las piscinas por ejemplo, aunque aquí fueran más albercas antes que piscinas.

Sí que había muchas cosas.

Hay otro elemento que se da con mucha frecuencia en todos vosotros. A parte de las piscinas, me refiero a las palmeras.

Sí, sí, en mi vida la palmera ha sido importantísima, porque he vivido rodeado de ellas toda mi infancia y toda mi vida. Una de las cosas por las que no me gustaba Madrid era porque no había palmeras y porque no había mar. De esas cosas que yo echaba profundamente de menos. Recuerdo que para decidir el nombre de la hija de Javier Utray, que es un personaje también muy importante para todos nosotros, pues recuerdo que para ponerle el nombre a su hija, se hizo una especie de encuesta para ver que nombre se le ponía, una encuesta entre los amigos. El máximo número que sacó fue Palmera o Palmira y como Palmira sonaba como más normal, se quedó así, pero en un principio la intención fue Palmera -risas-. Era como un

símbolo estético de algo que no tenía que ver con el norte ni con el mundo protestante. La palmera era el Mediterráneo. Yo siempre he sido muy defensor de la cultura mediterránea y para mí ésta era un símbolo de mi cultura y no la del norte. Yo creo que si Hockney se fue a California era porque huía absolutamente de un ambiente hostil, de un Bradford triste, frío y gris.

Recogiendo esto que nombras de hacer una encuesta para poner el nombre a una chica, incluso ahí rezuma el carácter lúdico que teníais, todo lo trivializabais y le añadíais humor.

Si, si, totalmente.

Quizás va eso relacionado con el desdén que sentíais hacia la política, me refiero a evitar la seriedad y saltaros lo que no os interesaba.

Sí, sí, y yo creo que también muy epicúreo. O eso que ahora llaman hedonismo, era una cosa como de placer. Esa actitud que teníamos era decir “a mí no me venga usted con rollos patateros que yo no tengo ganas de estar con malos rollos”. Había una cosa clarísima, primaba ese lado de goce y de ver como al no haber nada, lo creábamos nosotros. Que yo creo que ese es el lema también de la Movida, o sea, si no hay algo, lo creo. Y eso fue lo primero que hicimos nosotros antes de la Movida. Si no lo hay, lo hacemos. Así de sencillo.

En relación al Mediterráneo que hablábamos antes y al aspecto lúdico que hablamos ahora, quería mencionar el intento de crear un manifiesto. El *manifiesto de Lanjarón*. ¿Qué había de cierto y que había de falso ahí?

Como en todas nuestras historias, esta también tenía un lado

de verdad y otro lado de mentira. Realmente sí que empezamos a hablar sobre el manifiesto de Lanjarón, incluso se grabaron unas cintas que yo no sé ahora donde estarán. Supongo que lo tendrá Chema porque todo eso lo grabamos en la casa de Chema en Tarifa, y quizás existan todavía. Fundamentalmente esa historia la construimos Javier Utray, Chema Cobo y yo. La idea de poner el título de Lanjarón venía de que yo llevaba todos los años a mis padres a Lanjarón a que tomasen las aguas -risas-. Entonces a la pregunta de ¿Qué nombre le ponemos a nuestro manifiesto? Dije “pues manifiesto de Lanjarón” -risas-, donde además no hemos estado ninguno -risas-.

Aunque nos pusimos a darle forma a aquello, nos resultó imposible, porque aquello tenía que haber sido escrito por un teórico o un escritor para darle forma. Pero sí que lo utilizamos durante mucho tiempo a modo de “conveniencia” cuando creíamos oportuno arrancábamos con la muletilla de “como dice el manifiesto de Lanjarón...” y el manifiesto de Lanjarón claramente no existía -risas-.

Estas cosas irracionales me llevan directamente al mundo duchampiano.

Sí, siempre fuimos muy duchampianos. Javier Utray, con el que yo estaba muy unido porque vivíamos muy cerca, nos veíamos todos los días, pues junto conmigo sí que teníamos un lado muy Duchamp, pero visto de una manera diferente, no como lo ve el movimiento moderno ortodoxo, sino que lo veíamos como un espíritu que fundamentalmente unía una intelectualidad profunda con una sinrazón tremenda. Entonces lo que nos interesaba era pensar sobre ello. Lo veíamos como una máquina de pensamiento. La capacidad de hacer múltiples interpretaciones nos fascinaba, incluso con piezas que no tenían los significados con los que originalmente fueron creadas, nosotros realizábamos nuevos significados e interpretaciones. Eso es una cosa que para todos y para mí, ha

sido fundamental. Para Javier Utray, Alcolea, Chema, para mí... siempre hemos creado máquinas de pensamiento. Que a lo mejor para nosotros esas máquinas tenían un significado único pero buscábamos que no lo tuviesen, sino que fuera una cosa que pudiera reinterpretarse de muchas maneras posibles, y fue por este lado por el que cogimos a Duchamp no por el otro.

La polisemia interpretativa podríamos decir...

Exacto. A nosotros nos daba igual que rompiera con la tradición de la pintura. El lado material nos daba igual aunque Duchamp las hiciera con cierta gracia. Para mí han sido dos obras los grandes trabajos de Marcel Duchamp. Por un lado el *Gran Vidrio* y por otro el *Etan Doné*. Dos obras que he estudiado y analizado hasta la saciedad dándole veinte mil vueltas de todo tipo. Además yo tengo una interpretación autorizada. Incluso a principios de este año realicé un trabajo, basado en los principios fundamentales del *Etan Doné*.

Guillermo en cuanto al color, veo que en los setenta tenéis todos como un subidón de color esquizofrénico, aunque quizás no sea la palabra adecuada, pero por hacer con ella mención a la exposición del Reina Sofía. ¿De dónde venía eso?

Pues yo creo que fundamentalmente venía de dos cosas. Por un lado la manía que teníamos todos al informalismo español, con esos colores oscuros, negros y tierras. Y por otro lado del pop, de la cultura pop quiero decir. Portadas de discos, y de ese mundo. No es una cosa que yo tuviera mucha conciencia de ello. Todo el mundo me lo ha dicho después, pero no era algo intencionado o por lo menos consciente. Era el color que a mí me salía, que me gustaba, no era premeditado. Me sigue asombrando que me digan que son colores fuertes, porque yo que los he pintado, no se trata en ningún caso, de colores excesivamente puros, son colores muy matizados. Además les he

tenido siempre cierta manía a colores puros, que con el tiempo se ha ido acrecentando. Eso de usar colores puros me ha parecido siempre muy primitivo.

Poco a poco, hacia finales de los 70 y entrando en los 80, tu paleta se va agrisando y se vuelve rica en matices.

Si, si, si pero no era yo muy consciente de ello. Me apetecía eso, pues eso hacía. Hay una parte de mi obra, que desgraciadamente es muy poco conocida porque era sobre cartón. Yo pintaba unas cartulinas de 70 x 50. Las obras posiblemente más libres. Yo viajaba con mi caja de acrílico y mis cartulinas y pintaba cosas muy disparatadas. Y ahí fue donde yo investigaba colores más imposibles. Fuertes e intensos, mezclas absolutamente inverosímiles, mezclando oro y plata. Colores fluorescentes mezclados con otras cosas... También estéticamente en aquellos momentos me fascinaba la iluminación artificial, los neones, las luces nocturnas, toda esa modernidad me alucinaba y dediqué tiempo a pintarlas. En cuanto al color lo que yo veo es que no tengo una especial influencia o clara influencia de Luis Gordillo, que en Carlos Alcolea, Chema Cobo y Carlos Franco si aparece. Pero si reconozco que me he fijado muy profundamente el color de Gordillo de los 70, donde era muy atrevido y no tan normalizado como en épocas posteriores. Había unas vibraciones que me interesaban.

¿Cómo veíais a Gordillo vosotros, tú en particular?

No sé cómo explicártelo, yo a Gordillo en mi timidez de los 60 y 70 lo conocía porque un amigo mío era muy amigo de la mujer de Gordillo de aquel entonces. Y entonces yo había estado en su casa y demás. Yo lo respetaba mucho pero en el fondo al estar tan cercanos lo consideraba un poco como de los nuestros. También posiblemente porque de su generación no

había nadie que me interesara, quitando a Alcaín. En general, esa generación no me decía mucho, sin embargo a él lo consideraba muy cercano. Yo lo veía muy como nosotros. Le hacíamos muchas bromas y él se enfadaba mucho. No había una cosa de respeto de maestros. Además hay una cosa que Gordillo no reconoce que es que él bebió también de nosotros, al igual que nosotros de él. Vamos... una cosa clarísima. Y él no lo reconoce y además intenta distanciarse. Una vez él hizo una exposición en una sala importante a nivel nacional, donde yo también expuse por el mismo tiempo –no a la vez, pero cercanos en el tiempo-, entonces me pidió *El País* que hiciese un texto para la exposición, una semblanza. Yo en esa época ya empezaba a escribir mucho y a perder la timidez. Recuerdo que el artículo se llamaba "La ojiva y el dintel", a modo de metáfora sobre el arco gótico y el dintel renacentista. Con esto yo decía que Gordillo era gótico, que era un moderno ortodoxo y yo no era moderno, era más renacentista. Él se enfadó mucho con esta crítica, y yo sigo pensando que él es moderno, moderno. El expone en el Reina Sofía, él es un moderno y sigo pensándolo. Los demás, al igual que yo, no hemos sido modernos ortodoxos. El hacer la exposición de los esquizos en el Reina Sofía ha sido una labor de sufrimiento de casi diez años. Porque además a Borja Villel, no es que no les gustásemos, es que le horripilamos. Sin embargo Gordillo si es moderno en ese aspecto.

Es curioso, Gordillo sí que tiene mucha conexión con el Reina Sofía sin embargo vosotros no.

¡Uy, nada de nada!. La modernidad nos odia, los críticos nos odian, las revistas de arte nos odian... vamos, los galeristas casi lo mismo. Hace poco, un amigo cenando con Helga de Alvear le habló de mí, y al oír mi nombre, lo repitió pero con desdén y cierto desprecio. Es que nos odian, además creo que acertadamente. Porque nosotros los hundiremos en cierta medida, porque llegará el día en el que digan "el emperador va

desnudo" y la gente no lo creerá. Ya nadie creerá eso. Es como el cristianismo, la gente llega un momento en el que deja de creer en el cristianismo, pues esto es exactamente igual, pues llegará el momento en el que por muy sesudos libros que se escriban no lo creeremos. Es como la teoría de un cristiano, que se hace desde la creencia, y yo no soy creyente.

Se tiene una tendencia a confundir el arte con el archivo.

Total y absolutamente. Es algo que he ido diciendo desde los años 70, pero es algo que he dicho tantas veces que ya me cansé de decirlo. Lo he tenido tan claro, tan claro, tan claro, que es evidente. Y vamos, incluso hubo momentos que intentaron eliminarme de la existencia. Pero a base de luchar toda la vida sigo ahí. En contra de la claudicación, no voy a claudicar y no me van a sumergir. Yo estoy muy convencido de que el movimiento moderno es algo del pasado, y la palabra posmoderno, tan mal empleada, es lo que deberíamos estar planteándonos. No el posmoderno que tenemos ahora, que es un moderno tardío. Es una cosa tremadamente absurda.

También en mí, al no sentirme pintor, ha sido diferente. Últimamente cuando la gente me pregunta, digo que soy artífice de cosas, porque no me considero puramente pintor. Yo fundamentalmente soy hacedor de cosas, y esas ideas se cristalizan en ocasiones en cuadros. Siempre me interesó el concepto del espacio, de ahí mi interés en la arquitectura, la totalidad, el cromatismo de ese espacio, la luz... los objetos en sí. Esas son las cosas que realmente me interesan, nunca he sido pintor, pintor. Esto me da una visión distanciada de los movimientos que ha habido y eso me permite ver mejor el espíritu de la época que la moda de la época, que son dos cosas diferentes. La moda es una cosa impuesta, sin embargo, el espíritu de la época es algo que estamos viviendo queramos o no queramos. Yo siempre pongo el ejemplo de que una fotografía de los años 50 que tú no conoces, cuando la ves,

automáticamente dices: años 50. ¿Por qué? Porque es algo ineludible, la fotografía está tan preñada de ese espíritu que no se puede desprender de él. Yo estoy constantemente atento al espíritu de la época. Ahora estoy atento a lo que está sucediendo en general. Las consecuencias de los avances de las nuevas tecnologías, que si el fin del mundo, la desaparición del disco... que por cierto, para mí, es una de las cosas más terroríficas que han ocurrido. Yo soy amante de la música y ahora parece que si no tienes ordenador no puedes bajarte música. Y a mí la música sola no me interesa, la música tiene que ir unida, para mí, a otras cuestiones visuales y estéticas como el diseño de la portada del disco, y ahora la música no tiene portada... Para mí eso es un ícono tan importante como *Las señoritas de Aviñon*. La portada del *Sargent Peppers* es un ícono tremendo, y eso ha desaparecido. Me gusta mirar continuamente por donde van las cosas.

¿Por dónde cree que van ahora?

Pues yo que siempre he estado muy atento a lo que hace la gente joven hay como una deriva interesante. Al graffiti le tengo una manía espantosa. Cuando el graffiti se lanzó como arte en Nueva York en los sesenta o setenta, me parecía una cosa horripilante. Pero todo eso ha derivado, los que eran grafiteros, ahora de repente han trascendido y lo hacen muy bien. Un mundo muy interesante que no ha sido aún captado por las galerías. Otro mundo muy interesante es el de la ilustración. Hay una librería en Madrid que se llama Panta Rhei, está en la calle Hernan Cortés. Pues tiene una sección muy grande de ilustración, grafitis... y voy mirando y hay una serie de artistas interesantísimos. Taschen le ha hecho a algunos de ellos algunas monografías impresionantes. La moda ya no es Channel ni nada de eso, ahora está en un señor que hay perdido en no se sabe dónde y que lleva algo interesante. En el diseño ocurre igual. Todas esas cosas son las cosas que a mí me interesan. Al igual que la arquitectura ha ido por

unas derivas absurdas y que de repente encuentras gente que dices, pues mira, esto está muy bien. Hay que tener esa visión de 360 grados y localizar el espíritu de la época. Eso para mí ha sido mucho más interesante, como te decía antes, que sesudos libros de teoría que en el fondo los podía escribir yo.

En cuanto al tema del dibujo, veo que su uso en tu trabajo es diferente a como lo usan los demás.

Una cosa que no entendí de ninguno, ni de Alcolea, ni de Chema ni de Carlos Franco, y ni Gordillo, es eso del dibujo automático. Hacen un dibujo totalmente automático, después lo cuadriculan y lo pasan literalmente al lienzo y se ponen a pintar. Y a mí eso siempre me pareció un disparate. Una cosa es un dibujo automático que puede tener más o menos gracia y otra cosa es la organización espacial de un cuadro, donde intervienen otro tipo de historias. Yo puedo tener un dibujo automático para fijar la idea para que no se me olvide. Porque hay veces que tengo una idea muy buena y luego se me olvida. En mis libretas de dibujo entonces apunto un pequeño garabato que solo entiendo yo y que me ayuda a recordar esa idea. Otra cosa también muy importante es que yo no soy precipitado, soy anti-expresionista, en ese sentido yo tengo una idea y la dejo en reposo, un mes o dos meses. Si yo veo que al tiempo esa idea me sigue pareciendo interesante es que la idea era interesante, o sea, no está motivada por un momento puntual. Porque hay gente que dice, "ay qué idea más buena", y cuando se te pasa la euforia de ese momento te das cuenta de que no tenía la mayor importancia. Entonces yo lo dejo reposar. Una vez que veo que la idea merece la pena me pongo a trabajar en dibujo. Normalmente hago un primer boceto con las proporciones, porque yo en eso soy un maníático, la gente pensará que es una manía mía, y yo pienso que me vendrá del mundo de la arquitectura donde todo tiene un orden, una medida y una serie de cosas. Tras esto cojo y elijo el formato, que

eso es muy importante, ya sea, circular, redondo, cuadrangular, rectangular, ameba... eso es una historia que yo de algún modo ya me ha fijado la idea. Pues una vez que está organizado el espacio donde lo voy a pintar, hago las divisiones armónicas, que es una cosa que debería saber cualquiera porque es la cuestión que han empleado desde los egipcios hasta ahora. La división armónica de un rectángulo se hace con las diagonales principales, las secundarias, y todo el espacio queda dividido así en cuadraditos que son 36 (6×6) de la misma proporción que el cuadrado total. Y sobre esa red empiezo a dibujar. Esa red en lugar de impedirme el dibujo, me facilita muchísimo el trabajo, porque se donde tengo que colocar las cosas. Y entonces hago normalmente un boceto que vuelvo a dejar a reposar, y al cabo del tiempo lo vuelvo a mirar y si me interesa y lo veo que está bien, emprendo lo que sería el cuadro. Normalmente tengo que modificar, vuelvo entonces a modificar, realizando otro boceto y entonces es cuando ya está perfectamente estudiado y cuando me pongo a pintar el cuadro.

¿Pero entonces no concibe el dibujo como una obra autónoma e independiente?

Si, también hago dibujos que son obras finales. Porque hay ideas lo bastante interesantes como para que existan pero no lo bastante interesantes como para realizarlas en un cuadro, que además cada vez me cuesta más. Desde hace doce años cada vez me cuesta más pintar un cuadro, por lo que para hacerlo tengo que tener el convencimiento absoluto de que eso es imprescindible que exista. Creo que hay demasiados objetos en el mundo como para que yo agregue alguno más sin estar plenamente convencido. Si veo que ese trabajo se va a quedar como un germen, como una máquina de pensamiento como te decía anteriormente, pues me pongo a hacerlo, si no, no lo hago.

Otra cosa que tengo clara es que cuando estoy pintando no me

tiene que preocupar el dibujo. Yo no tengo que estar pensando en si esta mano es corta, o este brazo está más allá o más acá. Yo en mis cuadros no hay correcciones de forma sino correcciones de color. Todo esto ya forma parte del campo de la pintura, que es otro espacio. La textura, el color, todo eso ya es otra historia, que a mí también me gusta muchísimo. Para mí el dibujo es como el plano de una casa.

Y los dibujos fallidos, ¿los vuelve a ver, revisar, por si encuentra algo?

Si, si, y hay veces que incluso he vuelto a retomar un dibujo de hacía dos años.

Idea completamente anti-expresionista.

Totalmente. El expresionismo no me ha interesado nunca. Hay una cosa por ejemplo, y es que artistas como Rembrandt o Goya no me llegan a gustar por su lado expresionista. O sea los considero artistas fantásticos, no creo que haya habido un dibujante mejor que Rembrandt nunca. El grabador más excepcional que hay. Pero hay un lado que no conecta conmigo... cada vez que veo el *Descendimiento* de Rembrandt.... Con ese cuerpo de Cristo tan feo... pues no puedo con eso, es superior a mi fuerza.

En la exposición de los esquizos había unos dibujos tuyos titulados "dibujos privados". ¿Esos dibujos fueron llevados a la pintura?

No, eso fue una serie un tanto especial. Además se llamaban privados porque durante muchos años solo lo vieron dos o tres amigos míos. Eran descripciones fieles de una historia real mía, entonces era algo tan privado que quedó representado

únicamente como dibujo. Y nunca se me ha ocurrido hacer nada con ellos, ni venderlos ni nada. Al final los mostré pero al cabo de 20 años de haberlos hecho.

¿Conocías en esos momentos los que había realizado David Hockney? Él tenía dibujos parecidos aunque con notables diferencias.

Sí, claro. Pero no tenía en la mente a Hockney cuando los hice.

Si me permite, me refería cuando dije diferencias a que, aunque la iconografía es similar, unos dibujos homo-eróticos, el aspecto formal los hace muy diferentes. Los suyos son más toscos, nos hace cómplices en cierta medida y hay en ellos una torpeza que paraliza el tiempo. Como si hubieran sido hechos del mismo modo que cualquier persona pueda contar sus secretos en un diario.

Sí, sí, sí, exactamente eso. Es un diario, tiene las mismas intenciones que un diario. Es como una transcripción de algo que ocurrió realmente. Por eso tienen ese lado muy íntimo. Yo además nunca he sido un dibujante suelto, nunca he tenido mano, ni en pintura ni en dibujo. Lo mío funciona con borrador. Yo dibujo una cosa y la corrojo continuamente entonces aparece cierta torpeza, que más que torpeza yo lo llamo reflexión sobre lo que estoy haciendo. Yo continuamente reflexiono sobre lo que hago.

Creo que es una torpeza atractiva, la dota de cierto carácter naif.

Exacto. Yo no tengo don para eso. Yo hay un pintor que adoro que es Rubens, al que veo que tiene una mano prodigiosa. Ves

un dibujo suyo y te das cuenta de que no ha dudado un solo instante. En mí, eso no aparece, todo está meditado y construido. Más que naif yo diría que no me interesa mucho el realismo. Nunca he sido realista, ni me ha interesado. Por eso tampoco tengo el lado de querer hacer un cuerpo verdaderamente bien. Las perspectivas las cambio continuamente y muchas cuestiones de ese tipo.

Retomando el tema de los dibujos, en el Reina Sofía había tres pero ahora se va a hacer una exposición en el CAAC, donde se expondrán todos. Yo ya he declarado en numerosas ocasiones que quiero que toda mi obra se quede en el CAAC cuando yo fallezca para evitar que mi trabajo se disperse a mi muerte. En esta exposición de la que te hablaba, se expondrán muchos de estos dibujos que yo conservo, y vamos a hacer un gabinete que vamos a poner lo de "algunas imágenes pueden herir su sensibilidad" y vamos a exponer muchas más cosas que son interesantes para completar su lectura. Incluso habrá algo de trabajo pornográfico. Tengo unos dibujos que hice diez años más tarde que estos de los que hablamos que son verdaderamente pornográficos. Se expusieron una vez en la sala Ribadabia de Cadiz. Fue muy curioso y divertido puesto que en la inauguración todo el mundo estaba callado, nadie decía absolutamente nada. Quedaron como en shock al ver semejantes trabajos de un contenido sexual tan elevado que no se atrevían ni a mirar. Dibujos que provenían del mundo leather –cuero– que es una fascinación que yo he tenido toda mi vida y no la oculto y nunca la he ocultado. De los pornográficos vendí curiosamente dos. Pero de los dibujos privados, fue algo tan personal que nunca quise desprenderme de ellos y nunca hice nada por venderlos.

Supongo que el vivir el Madrid le facilitó mucho las cosas

Claro, además yo no iba a "contactar con", puesto yo vivía allí. Yo estaba allí y formaba parte de aquello, de un círculo

artista que por aquel entonces era muy reducido. Extremadamente reducido. Dese la perspectiva del presente se ve aún más claro, había dos galerías y en total el círculo artístico habitual no creo que superara las 50 personas. Esto te permitía conocer a todo el mundo. En nuestras reuniones, que hacíamos en un restaurante que se llamaba La Parra, al lado de la casa de Javier Utray, venían también Nacho Criado, Juan Hidalgo... con esto te quiero decir que no éramos únicamente pintores figurativos sino que estábamos todos los que éramos. Gente del mundo de la canción, arquitectos, escritores... esto fue muy importante para la cultura española. Ahora la situación está totalmente deslavazada. No hay cenáculos, sitios donde tú puedas ir a hablar con gente a cambiar ideas o cosas que te gustan... Por ejemplo, yo con la música tengo un problema, porque tengo muy poca gente con quien hablar de música y eso me produce una enorme tristeza. Antes en la casa de Herminio hablábamos de muchas cosas, tener gente con quien hablar de todo fue importantísimo. El espíritu en común con Bowie, que era un espíritu generacional, que veías aquello y lo entendías perfectamente, comprendías su música, su vestuario, su manera de moverse, su modo de expresarse, las letras de las canciones... porque formabas parte de todo eso. Y ahora siento que no tengo nadie que me diga cosas, con quien discutir.

Exposición Asia Oriental: Pintura, Naturaleza y Paisaje

El profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza David Almazán Tomás presentó al público en la Sala Municipal de Arte de Sabiñánigo una pequeña exposición de pinturas de Asia Oriental, algunas chinas y la

mayoría japonesas, fechadas en los siglos XVIII, XIX y XX. Esta muestra, que se celebró entre el 14 al 24 de marzo, se entendió como complemento al curso “Viaje alrededor del mundo a través del arte: África, Asia, Oceanía y América”, del que era coordinador y que se llevó a cabo en la Universidad para mayores de Sabiñánigo (UEZ- UNED) y que fue impartido por varios profesores de la Universidad de Zaragoza, al objeto de despertar el interés por el arte fuera de Europa.

Unas pinturas reflejan la concepción clásica de paisaje oriental, basada en la estética del Taoísmo y el Budismo, mientras que otras se recrean sobre todo temas extraídos de la naturaleza como flores, frutos, plantas, árboles, animales (especialmente aves y pájaros), debido a la simbología que en el arte oriental tienen.

El formato de estas pinturas cuyo origen se sitúa en China y comenzó a emplearse en Japón durante el periodo Kamakura (1192-1333) es muy alargado. Son rollos para colgar (*kakejiku* o *kakemono*, en japonés). Algunos de estos rollos superan los dos metros de altura. La pintura de Asia Oriental no se enmarca (como nuestros lienzos), sino que va montada sobre una superficie de seda o papel, que se puede enrollar en torno a un eje de madera (*jikugi*). A este cilindro de madera se le añaden dos salientes (*jikusaki*), de madera, marfil, hueso o porcelana, que facilitan la acción de enrollar la pintura y que ayudan a mantener su superficie tersa y plana, al tiempo que permiten que sea enrollado para su almacenaje. Las pinturas enrolladas pueden guardarse en cajas de madera, que ocupan poco espacio y facilitan su conservación hasta su próxima exhibición o adaptarse a la estación del año o la ocasión.

A diferencia del *makimono* que se despliega en sentido lateral, el *kakemono* lo hace en sentido vertical como parte de la decoración interior de una habitación. Tradicionalmente se sitúan en el interior de un *tokonoma*. Cuando se expone en un *chashitsu*, estancia donde se desarrolla la ceremonia del té,

la elección del *kakemono* y del arreglo floral ayudan a establecer la ambientación de la ceremonia.

La veintena de pinturas expuestas presentan al espectador un repertorio de llamativas composiciones de gran modernidad, elegancia y delicadeza. El color muchas veces desaparece, o tiene un protagonismo secundario, frente a la fuerza de la pincelada hecha en tinta negra (*sumi*). Estos trazos tienen la energía suficiente para captar y representar la fuerza del Paisaje y la Naturaleza.

El profesor Almazán, apoyándose en las obras expuestas, inició su presentación señalando que consideraba el Pirineo el marco más apropiado para presentar la pintura oriental ya que tiene como principal tema los paisajes montañosos, como símbolo del Universo.

Por todo ello, podemos decir que el éxito de este evento, evidenciado también por la gran afluencia de visitantes que ha recibido, recae en cuatro factores. En primer lugar, en la calidad y belleza indiscutible de las piezas seleccionadas.

En segundo lugar, sobresale el diseño poético de las obras cuidadosamente seleccionadas, su discurso expositivo así como en el pequeño catálogo de la exposición. En tercer lugar, aunque estrechamente vinculado con lo anterior, debemos subrayar la sugerente y elegante disposición de las obras, tarea nada fácil si tenemos en cuenta las limitaciones espaciales de la sala. Por último, es de destacar que esta exposición ha sido la primera de temática oriental realizada en la Sala de Arte Municipal de Sabiñánigo y esperemos que no sea la última.

Manuel Sánchez Oms: El collage, historia de un desafío

El collage. Historia de un desafío, con 183 páginas y editado, en junio de 2013, por Erasmus Ediciones de Barcelona, se desprende del cuerpo teórico de su Tesis Doctoral sobre el *collage*, que comprendía 1.800 páginas. Libro que con leer el índice es suficiente para comprender su exhaustiva mirada analítica sobre los precedentes del *collage*, ya desde y con la revolución industrial, y su trascendencia en el ámbito artístico hasta ser admitido como expresión creativa. Precedentes con la incorporación de filósofos atentos al arte vía estética, por ejemplo Hegel, el psicoanálisis para reforzar la teoría y el minucioso análisis de historiadores y críticos de arte, desde principios del siglo XX, que abordaron la relevancia del *collage*, sin olvidar a poetas, artistas plásticos desde Picasso y Braque, los constructivistas rusos y los grandes pintores futuristas italianos. Un Hegel enlazado, por ejemplo, con Walter Benjamin y Marx, pues no olvidemos que muchos de los surrealistas, ya desde André Breton, vivieron el comunismo como algo propio. Movimiento surrealista analizado con absoluta visión independiente por criterios propios, siempre demostrando con argumentos vía riguroso análisis. De referencia ineludible la "muerte del arte" y las apasionantes discusiones entre artistas sobre arte, muchas publicadas en revistas con reproducciones de obras para avalar el ámbito teórico, Todo ampliándose con lo popular, el cartel y lo fabricado por la industria, desde luego partiendo del siglo XIX, como factores revolucionarios plásticos, junto con las imprescindibles citas de las exposiciones más relevantes en torno al tema que nos ocupa. Mucha atención porque para Sánchez Oms, con el que estamos de acuerdo, el *collage* ni de lejos se limita a cuatro papelitos de periódico pegados sobre

un lienzo. Ahí están lo popular, la industria, los carteles, los cuadros, el objeto, las esculturas o las fotografías. Para el recuerdo la exposición de *collages* en la galería Goemans de París en 1930 o la celebrada en Nueva York, año 1961, bajo el título *Art of Assemblage*.

Sanchez Oms, para concluir, también sugiere lo que interpretamos como la muerte del arte hacia otro arte. Veamos lo que afirma, al respecto, en su última página. Dice:

Hoy el collage forma parte de toda nuestra realidad y prosigue su camino hacia su constitución orgánica y alquímica, aunque ahora por cauces numéricos y genéticos. En realidad, siempre perteneció a este mundo exterior antes que a cualquier recinto cerrado, por ejemplo el arte embriagado con su propia sagrada. Lejos de asistir a una derrota de la utopía, cabe la posibilidad de que a nuestras espaldas, del mismo modo que la materia se desenvuelve despreocupada de las inquietudes de nuestras conciencias, el arte se haya extinguido y la poética se haya liberado para dar paso imprevisto hacia un desarrollo completo de formas de conocimiento superior y hasta el momento insospechadas.

Gustav Klimt. El principio de la decadencia

A lo largo del siglo XIX, el clima intelectual en Viena, era el propicio para una revolución. La ciudad se situaba a la cabeza de la vida cultural del Imperio austrohúngaro, no solo por los más de dos millones de habitantes y una arquitectura grandiosa, sino por su larga tradición en

música, literatura, ciencias naturales, ingeniería, medicina, el psicoanálisis y la psicología. Y muy especialmente, en las artes plásticas. Tras las dos grandes guerras del siglo XX, el Imperio austrohúngaro formaba parte del pasado más inmediato, y con él, la figura de Klimt, quién de categoría de estrella, paso a convertirse en desfasado y marginado, desde la percepción de la modernidad. Mientras el mundo del arte celebraba la llegada de la abstracción, no parecía quedar hueco alguno para la obra de Gustav Klimt.

Con un año de retraso, frente al aniversario celebrado, llega a las librerías, la edición española de la obra *Gustav Klimt. Obra pictórica completa*. El prestigioso investigador Tobías G. Natter, es el encargado de coordinar un intenso estudio académico, cuyo objetivo, es el de consagrarse de alguna manera al artista, su obra y su tiempo, a través de prestigiosos especialistas, que colocarán al artista austriaco en su sitio en el mundo del arte.

Un opulento volumen, que alcanza de sobras, la categoría de obra de referencia, no sólo por la calidad editorial, de sobra respetada, sino también por la dotación ambiciosa, por parte de los autores. Pues no sólo incluye un catálogo razonado de más de doscientas piezas que hasta ahora se conocen del autor, sino que se muestran otras partes menos conocidas del personaje. Así por ejemplo, siempre se ha creído que Klimt, “temía a la carta como a la náusea”. Sin embargo la transcripción de ciento setenta y nueve cartas y tarjetas postales, que escribió en vida, demuestran de manera elocuente, todo lo contrario. También los autores se han preocupado de catalogar todos los dibujos figurativos de Klimt, género este, de especial importancia tanto para conocer de verdad cualquier artista que se quiera estudiar en profundidad, y que en el caso de Klimt, fue apreciado, por encima de su producción artística, por sus contemporáneos

Extraordinarias reproducciones de la obra de Gustav Klimt, acompañan a los textos de los autores, sino, no llevaría el sello personal de Tachen. De entre todas, destacamos la del friso del palacio de Stoclet, que se cuenta como una de las obras más importantes del llamado “periodo dorado” y que modificará su voluntad artística, gracias a un viaje que realizará por París y España, en el otoño de 1909, y que nunca antes había podido contemplarse con tanto detalle. Fotografías que son completadas con material gráfico contemporáneo, que abordan, la estrecha labor del artista con Joseff Hoffmann, los Talleres Vieneses y los mecenas y coleccionistas de la obra

La obra de Klimt, es un autentico placer para los ojos; Seduce gracias a sutiles alusiones a emociones reprimidas, urgencias sexuales insatisfechas...etc.... . Se trata de un arte de secretos psicológicos, en una época llena de contradicciones y autoritarismo opresivo, marcada por el avance inexorable de la ciencia y la industria. Dónde la relación entre artesanía y artes plásticas, no se mantiene, sino que muestra un nuevo concepto de sensibilidad, manifestada entre la superficie y el contenido de la psique humana

G. Natter, Tobías (ed). Gustav Klimt. Obra pictórica completa. Taschen 2013. 660 págs. 150€