

Pinturas y esculturas de Ignacio Gili Guillén, Cuadros grabados y collages de Raúl Egido Val, Cuadros de Aurelio Vallespín Muniesa

Si el ocho de febrero presentaba Ignacio Gili Guillén su exposición "Por la Senda de la Vida" en el Hotel Tryp de Zaragoza, comisariada por Manuel Medrano, mas tarde inaugura con la misma línea creativa en la galería Pilar Ginés. Artista con perfil muy definido que tiene varios problemas a resolver. Veamos en el campo pictórico. Ni se duda sobre su impecable composición, pero se ha afincado en una misma escasa gama de colores que reitera en sus expresivas abstracciones para definir un ámbito oculto que aflora con espectacular intensidad, su gran virtud, la cual se estropea por tanto afán en mostrar unas intensas texturas que recargan cada composición. Ambos rasgos no consigue fusionarlos por el doble exceso. Si añadimos el limitado color todo indica que debe decidir, sin duda en el sentido de suavizar las texturas. Dicho expresionismo, mediante la supresión de elementos formales, adquiere máximo nivel en las esculturas figurativas, con el hombre como gran protagonista. Todo adquiere una especie de trascendencia forzada como si estuviéramos en situación agónica del puro combate o en la solemne quietud. A sumar las irregularidades en la superficie para multiplicar lo expresivo. Si añadimos el brillo, más que innecesario, cabe sugerir que debe encontrar un tipo de moderación sin anular tanta necesidad volcánica. Tras lo indicado ni se duda de sus cualidades, pero debe buscar un especial equilibrio entre pensamiento y resultado artístico.

El uno de marzo, galería Itxaso, se inauguró la exposición "Cyber", pintura, grabados y *collages*, de Raúl Egido Val, artista nacido en Zaragoza el año 1986 y con su primera exposición individual en 2009, con 23 años. Estamos ante uno de los jóvenes artistas zaragozanos que emergen a dentelladas por número y calidad, en su caso bajo la condición de autodidacto con estudios parciales en la Escuela de Arte.

Además de enigmáticos rostros femeninos que arrastran por su atractivo, la línea dominante es un expresionismo abstracto de estallante color que combina con total perfección. Dicho expresionismo peca en exceso cuando se abalanza sobre la superficie plana y no sabe el momento preciso de cuando acabar la obra, razón de tanto trazo acumulado sin destino pictórico coherente. Aquí se acaban los problemas. El febril movimiento, cual anarquía sin domesticar, obedece a múltiples trazos gestuales flotantes y dispares planos irregulares, siempre en el punto preciso para mostrar ese impactante ámbito que simboliza un cambiante caos enlazado con la condición humana. A sumar la proliferación de numerosos espacios, de mayor o menor tamaño, que son clave para que lo expresivo vía gestual navegue por doquier, en una suerte de imparable dinamismo que nutre nuestra mirada de un lado a otro, como si percibiéramos un succulento baile sin final.

Salvo excepciones, como aquellas obras basadas en el exceso sin control, el alto número de obras con magnífica altura permanece fiel al ímpetu artístico de Egido Val. Basta con citar *Utopía*, *Prótesis voladora* o *Kiss 228*. Le podemos sugerir que ni soñando abandone la combinación de obras figurativas, rostros femeninos o lo que vea oportuno, con otras expresionistas abstractas en estado puro, pues nunca se estorban al tener en la zona expresiva el gran punto de unión.

Durante febrero colgó sus cuadros en la galería Cristina Marín el pintor Aurelio Vallespín Muniesa, para nosotros una

auténtica sorpresa, pues su primera exposición fue, el año 2007, en el Centro Cultural Ibercaja Actur sin que pudiéramos asistir por desconocimiento. Este pintor, Zaragoza, 1972, es Doctor en Arquitectura desde 2003. Pese a tan escasa presencia en cuanto a exposiciones individuales, que seguro repite por su auténtica vocación, le definimos como un pintor extraordinario con un mundo propio intransferible. En el catálogo para la exposición en la galería Cristina Marín, con texto de la galerista, nos encontramos con la más que positiva sorpresa de un impecable cuerpo teórico del propio artista, de modo que es factible captar su pensamiento relacionado con el Arte y con su obra. El pintor divide su prólogo en varios capítulos, que corresponden a *Habitando el plano pictórico*, título de la exposición, *Tiempo de contemplación*, *Sinestesia*, *Uniformidad*, *Monocromía*, *La pintura como proceso* y *La planeidad*, con un cuerpo teórico en sintonía con cada título, sin olvidar citas, más o menos amplias, de muy variados e importantes autores para indicar lo que el artista define como *el proceso de ejecución de las obras en la exposición*. Asimismo, la propia exhibición se comenta en los apartados *Sobre la colocación de la pintura* y *Sobre la contemplación de la pintura*, de manera que desbroza lo señalado en cada título mediante datos técnicos y citas de autores como los muy conocidos Gilles Deleuze, Félix Guattari y Theodor Lipps. En las últimas líneas afirma:

Por tanto, en estas obras basadas en el tiempo de contemplación se da un paso más respecto a lo explicado por Lipps, ya que, en este momento de duda e incertidumbre generado por el motivo que sea, cuando el observador se encuentra totalmente entregado en la proyección sentimental, entonces, es cuando nos refugiamos en nuestro interior y somos nosotros, los observadores, los que nos proyectamos en la obra.

Vallespín Muniesa comenta que los títulos de los cuadros, siempre abstractos, son de carácter descriptivo. También

aborda la técnica utilizada, de indiscutible complejidad, hasta el grado que la divide en tres series sin vínculo con épocas concretas en cuanto a su realización. La primera serie sobre lienzo tiene acrílicos con diferentes brillos, texturas con arena de sílice y geles acrílicos, con énfasis en el olor mediante el uso de especias como la canela, el curry y la pimienta negra, sin olvidar polvo de vidrio y sulfato cálcico. Color dominante azul de Prusia. La segunda serie está realizada sobre dm y cartón celular, así como ceras vírgenes y parafinas. El color proviene del azul de Prusia y del propio material. La tercera, y última serie, está realizada en dm con materiales como ceras y parafinas. El artista comenta que la diferencia fundamental *se esta serie sobre la anterior radica en la estructura externa de la obra, que ya no viene fijada por el cartón; por ello, esta serie es más libre y consigue la estructura de una forma más propia del medio en el que se realiza, a través de encofrados que desarrollan la plasticidad del material.*

Partimos de que todos los cuadros son rectangulares verticales a la base. En la primera serie predomina el color muy oscuro, propio del azul de Prusia, y las líneas verticales casi paralelas entre sí con dispares anchuras. A destacar las cambiantes texturas y el tono oscuro dominante, lo cual posibilita un hermoso y fecundo toque misterioso, distante, que penetra y aletea con singular variedad. Una variante de lo indicado es con la incorporación de la cera virgen sin el azul de Prusia. En las restantes obras los colores dominantes en cada cuadro son los propios del cartón o del azul de Prusia. El punto en común es el uso del cartón que configura muy numerosas células para trazar un fascinante y muy excepcional entramado con radical énfasis en la geometría, como si fueran diminutas viviendas, hasta inverosímiles rascacielos habitados por nadie. Emerge una especie de lejanía, como si fuera territorio a conquistar, capaz de impregnar la mirada sin posibilidad de retorno ante su envolvente eco múltiple. Tan escasos e intencionados recursos del color son más que

suficientes para crear, sin duda, un ámbito personal mediante la racionalidad geométrica y una cambiante sensación intransferible. Mágico.

Acción de protesta por los recortes en cultura

Estuvimos en el acto de protesta una vez terminado, ya en la calle, por una confusión nuestra en la hora del acto en pleno Instituto Pablo Serrano el sábado 9 de marzo a las 12 del mediodía. Acto que se repitió en Huesca, Centro de Arte y Naturaleza, y Teruel, Museo Provincial. Ana Usieto, *Heraldo de Aragón*, 10 de marzo de 2013, publicó un muy prolijo y eficaz artículo con tres fotografías y todo tipo de datos, lo cual significa que nuestra aportación se basa en dicho texto, con otro orden, alguna conclusión y varios comentarios de los artistas. Acto organizado por el Colectivo Aragonés de Artistas Visuales, con el apoyo de la organización +Cultura, integrado por numerosos e importantes artistas plásticos, que está demostrando su oportuna aparición en tiempos de crisis, pues no olvidemos que ésta repercute en los artistas más que en otras profesiones. Si añadimos la menor aportación oficial a la cultura el panorama resulta un tanto agónico, sin obviar las ventas en las galerías de arte que alcanzan un auténtico saldo negativo. Colectivo que considera a *la cultura como un alimento imprescindible, que debe ser un eje vertebrador de la sociedad, algo esencial para que el hombre sea libre y que, ahora, sin embargo, se recorta en los planes de estudios.*

El acto, en Zaragoza, comenzó por sorpresa con el pintor Ignacio Fortún como *maestro de ceremonias* tal como indica Ana Usieto. Dieciséis artistas sentados colocaron sobre el suelo

un mantel y un plato de cerámica en el suelo con la palabra cultura pintada. De pronto, puestos de acuerdo, comenzaron a golpear el plato con cucharas. Al mismo tiempo, *once artistas se volvieron contra la pared, sosteniendo carteles con citas de Lorca, Mandela o Nietzsche relativas a la importancia de la cultura y la educación*, tal como indica Ana Usieto. Los artistas también aludieron a *la precariedad del sector cultural y al desprecio hacia ella de los políticos*, así como *la ausencia de programación sistematizada y coherente en los museos*.

Ahora es muy importante transcribir algunos comentarios del pintor Ignacio Fortún. Dice:

Esto es un icono de lo que no se debe hacer, un modelo de museo fallido, que se ha comido el presupuesto de la cultura base, la que debe llenar las escuelas de música, arte y literatura. El IAACA, por cierto, no recoge las intenciones y condiciones que puso el artista que le da nombre, que pretendía que fuera un lugar de talleres y de creación.

Una vez en la calle fotografía familiar de los artistas bajo el grito de *¡Más cultura!* También estaban Juan José Vera y Julia Dorado, premios Aragón, Nieves Ibeas, portavoz de CHA en las Cortes de Aragón, y Emilio Gastón, conocido poeta que fuera Justicia de Aragón. Un acto, en definitiva, más que justificado ante la actual situación cultural.

Volver a Empezar

Volver a empezar pero de otra manera. Mayayo retoma su pulso. Es como si el tiempo no hubiera pasado. Pero el tiempo pasa,

hay avances técnicos que espolean la creatividad y que abonan talentos predispuestos a no dejar pasar las oportunidades. Desde 2005 lleva Mayayo “peleando” con el ordenador y el plotter y desde los años setenta lleva el artista haciendo lo propio con el surrealismo. La presente exposición es el resultado de estas dos inquietudes.

En la Casa de los Morlanes podemos disfrutar de 32 cuadros de gran formato resueltos con aplicaciones informáticas pero concebidos con el mismo ímpetu irracional de sus primeros dibujos. No obstante de aquel surrealismo en blanco y negro poco queda. Entonces todo giraba en torno a una figura principal en la que el ojo centraba su atención en intentar descifrar un sueño. Hoy esa figura se desvanece en composiciones mucho más ambiciosas, en las que la mirada escruta diferentes focos de atención y detalles que hacen del sueño una pesadilla, una película, una representación teatral o la mejor instantánea de una performance. Y es que Mayayo también evoluciona. No podemos olvidar sus cuadros al óleo repletos de personajes entre bastidores, con cuidadas composiciones y estudiadas iluminaciones. Todo ese bagaje aprendido y asimilado está presente en este nuevo surrealismo.

Además, el artista se divierte. Y eso se nota. No estamos ante el caso de un autor atormentado que sufre en el proceso creativo de su obra. En estos cuadros se desprende un aroma lúdico, jovial, independiente del resultado, que en la mayoría de las obras es incluso jocoso. El método de trabajo es de manual, de manual surrealista, claro: no se piensa, se avanza sin más hasta que la imagen genera metáforas visuales que decantan la obra hacia un significado más o menos reconocible. El artista encuentra las imágenes, las transforma, descontextualiza y combina. Nada mejor para esto que las nuevas tecnologías. El ordenador permite modular el tamaño, cortar, pegar, modificar el color y los valores lumínicos siguiendo criterios formales, dejando la interpretación para el final. El resultado evidencia significados subjetivos a

veces evidentes y en otras ocasiones más velados que son centrados mediante el título de la obra. Es en él donde Mayayo se explica, aunque la mayor parte de las veces no haga falta.

Llegados a este punto, no estaría de más reflexionar sobre este proceso creativo: en el collage tradicional el artista o aficionado busca y encuentra las imágenes en medios impresos, las recorta y luego las pega en un soporte con mayor o menor fortuna. Sin embargo, en esta ocasión, las imágenes elegidas para nutrir la obra están sacadas de internet o escaneadas para ser tratadas mediante el software pertinente. En el primer caso las imágenes condicionan el criterio compositivo del artista mientras que, en el que nos ocupa es posible una transformación de las mismas que desvela una cavilación: ¿la hago más grande? ¿le cambio el color? ¿la volteo horizontalmente? Son decisiones mucho más cercanas al pincel que a la tijera. Por eso más que collages son cuadros. Cuadros con un alto contenido narrativo, muy cercanos a la Ilustración. Se mire donde se mire están ocurriendo cosas: alguien sonríe, un tanque avanza, dos volcanes están a punto de estallar, una mujer desnuda nos mira. Pasan cosas. Cosas que podemos ver y significados que podemos imaginar.

Con esta exposición Mayayo muestra una faceta de sí mismo que puede sorprender a los que solo conocen su labor de dibujante y pintor de paisajes, pero que no lo hará a los que tienen una perspectiva amplia de su trayectoria. Sigue latiendo como el primer día una pulsión surrealista llena de ironía y “mala leche”, la llamada socarronería aragonesa, que fluye esta vez canalizada por las nuevas tecnologías, aunque al final todo termine en algo tan tradicional como papeles impresos y pegados en un soporte fijo.

Algo así como volver a empezar pero de otra manera.

Entrevista con Pilar Moré, Gran Premio AACA 2012

Trabajadora incesante de carácter introspectivo, considera que su forma de expresión es el arte. Con más de cien exposiciones a sus espaldas, el próximo año se cumplirán sesenta años de su primera exposición. Pilar Moré es una artista que con ilusión renovada acude todos los días al estudio para seguir encontrando formas con las que comunicarse con la sociedad. Su mirada intensa y vivaz se traduce en unas obras cargadas de color que de la llevado a simplificar sus estructuras, hasta quedarse con la esencia. Acostumbrada a recibir premios y distinciones desde muy joven, recibe con un sentido agradecimiento el Gran Premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte 2012, por su exposición "Retrospectiva 1958-2012" que pudo verse en el Museo Ibercaja Camón Aznar del 19 enero al 29 de abril de 2012.

P. Después de tantas distinciones a lo largo de su carrera ¿que ha supuesto recibir el Gran Premio AACA 2012?

R. Todo premio, lo he recibido siempre con una gran humildad, pero éste

me dio mucha moral, ya que en estos momentos como casi todos los artistas estaba a falta de ella. Moral y empuje para seguir adelante.

P. Una curiosidad ¿dónde lo ha colocado?

R. Lo tengo enmarcado y colocado en mi taller-estudio.

P. Pilar Moré nace en Fraga (Huesca) pero antes de cumplir un año se traslada con sus padres a Zaragoza. Con tan solo 12 años asiste a la Academia de la pintora Joaquina Zamora y dos

años más tarde participa en su primera exposición colectiva. ¿Cómo vivió su infancia entre lápices y dibujos?

R Pues sí, mi infancia transcurrió casi siempre con un lápiz en la mano,

copiando o intentando interpretar en un papel lo que me llamaba la atención o lo más corriente a mi alrededor. Es por eso que a tan temprana edad mi padre, gran aficionado a la pintura decide llevarme a una Academia.

P. A los 14 años, comienza su formación en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios de Zaragoza donde obtiene distintos premios, destacando el primer premio en colorido y dibujo del natural. ¿ Que recuerdos tiene de ese periodo?

R Tengo un gran recuerdo, ya que en la Academia había sido mucho dibujo al carboncillo y en cambio en la Escuela de Artes se abría un gran mundo de color y técnicas desconocidas. El profesor D. Vicente Roman era nuevo ese año y venía con muchas ganas de trabajo para todos. En cuanto al dibujo del natural y movimiento lo impartía Dña. Dolores Franco, gran profesora y amiga más tarde (disfrute mucho).

P. Aunque comienza a exponer en 1954, su primera muestra individual llega en 1959, en la Sala Libros de Zaragoza, en la que expone paisaje y figura. ¿Por qué elige estos géneros para expresarse?.

R. En esa época pintaba mucho paisaje, salía al campo por los alrededores de Zaragoza; en Tarragona donde pasaba los veranos, se me veía siempre con mi caballete plegable y mis lienzos más o menos grandes. Es por eso que me empezaron a encasillar como paisajista aragonesa. Eso no me gustaba. No quería ser solo paisajista, por lo que me abrí un poco más hacia el retrato y la composición de figura.

P. Obtiene por oposición la beca del Ayuntamiento de Zaragoza para residir en París en 1960. ¿Qué supuso?

R. La beca consistía en una "BOLSA DE VIAJE". Elegí París. Fue un gran cambio en mi vida. En los 60 ir de Zaragoza a París era como de lo blanco a lo negro. Fue alucinante y allí descubrí el ARTE que yo quería hacer en adelante. Fue el comienzo de un largo cambio.

P. Expone obras abstractas en 1963 con el Grupo "Escuela de Zaragoza" en el Centro Mercantil de Zaragoza, dentro de la exposición "abstracción navideña". ¿De dónde nace el pudor de no mostrar las obras abstractas en sus exposiciones personales?

R. Eran de pequeño formato, por lo que no servían para exposiciones individuales y hacerlas en grande, como me apuntó alguna vez un miembro del Grupo Escuela de Zaragoza. Pesaba todavía mucho en mí, tantos años de dibujo realista. A parte debo confesar que me gustaba mucho dibujar, y me gusta.

P. En 1971 contrae matrimonio con José Luis Gracia y un año siguiente nace su hija Cristina, después Alejandro y Patricia. Un periodo en el que la pintura pasará a un segundo plano. ¿Cómo lo vivió?

R. En cierto modo feliz, sabía lo que quería y a lo que me exponía. Quería formar una familia y ser madre. Aunque significara romper y perder el ritmo que había alcanzado como artista; como así fue. Desaparecí del mundo artístico durante 10 años.

P. Diez años más tarde en 1981 vuelve a exponer y su pintura va cambiando. El paisaje desaparece para convertirse en campos cromáticos como se aprecia en la exposición de las Cortes de Aragón en 1989. ¿Cómo se produce esa evolución?

R. Después de 10 años "desaparecida", se habían olvidado totalmente de mí; yo había madurado y mi pintura comienza a ser mucho más esquemática y comienzo a buscar la esencia prescindiendo de otras líneas y buscando masas de color.

P. La pintura de Pilar Moré es un canto al color y al gesto. ¿Cómo se plantea las composiciones?

R. Mis composiciones son cada vez más sobrias, masas de color y casi siempre una línea cruzando el cuadro y que asciende hacia el infinito. De todas formas hay tal comunicación entre la superficie pintada y mi mano, que muchas veces la obra me va diciendo donde tengo que ir.

P. En sus últimas obras se palpa la simplificación de las formas y la intensidad cromática. ¿Cómo valora esta evolución?

R. Lo encuentro normal, la práctica y experiencia de tantos años te hace ver que no necesita muchos elementos de composición para expresar algo.

P: El collage en la trayectoria de Pilar Moré va mucho más allá de la definición ortodoxa de esta técnica. ¿Qué supone esta técnica en su trabajo?

R. El collage es mi pasión y es una de mis facetas artísticas. En los años 60 comencé con el collage y desde entonces cada vez me “agarra” más y está más ligado a mi personalidad artística.

P. Una exposición retrospectiva, como la que tuvo lugar en el Museo Ibercaja Camón Aznar, por la que ha recibido el Gran Premio AACA, sirve para echar la mirada atrás, pero también para encarar el futuro, ¿Cómo lo ve?

R. Mi futuro..., ya no es como cuando me fui a París. No se puede hacer muchos planes, pero si, mientras tenga salud seguir trabajando en mis pinturas, esculturas, collages, etc. Trabajando y almacenando obras.

Becarios Endesa, 11

Junto a la presión del dinero y al riesgo de que el arte sufra la tiranía del mercado, existen otros nuevos fenómenos como la democratización de la cultura que cabría calificar de positivos e ilusionantes. Y, en esa tarea de facilitar el disfrute masivo de los bienes culturales, el dinero juega asimismo un papel básico. La promoción de la cultura resulta por tanto indispensable y, desde esa perspectiva, toda labor de mecenazgo público o privado debe considerarse necesaria para que la mayoría de los ciudadanos mejoren la calidad de sus vidas...

Ricardo Doñate Catalán, 1991.

Estas líneas que aparecen en la presentación de la primera edición de las Becas "Grupo Endesa" son reveladoras del espíritu de las mismas y del ánimo de favorecer la creación. Nacieron en 1989 con la intención de promover las artes plásticas mediante el apoyo y estímulo a los creadores, fruto como su nombre indica, de la colaboración del Grupo Endesa, muy vinculado a la provincia de Teruel y la Diputación Provincial. Estas Becas tienen dos objetivos. El principal, posibilitar, mediante unas becas de duración bienal, la actividad creativa de artistas cuya carrera profesional no se encuentra todavía consolidada. La beca facilita, en este caso, cierta libertad económica para quienes la reciben y les permite llevar a cabo un conjunto de obras que, de otro modo, se habrían producido difícilmente o, sencillamente, no se habrían producido. El segundo objetivo es complementario del primero, ya que algunas de esas obras son cedidas por sus autores, de acuerdo con el jurado, pasando a formar parte de la colección del Museo de Teruel.

En la primera edición, de los más de cuatrocientos artistas participantes fueron becados cinco hombres. En la undécima edición, se presentaron más de ochocientos artistas, lo que pone de manifiesto el interés y prestigio que estas becas han logrado con el paso de los años; siendo seleccionadas cuatro mujeres y un hombre. Antes de examinar sus obras, me gustaría hacer un breve análisis para situarnos y dar una idea de la envergadura que han llegado a tener estas becas, que, ¡ojalá!, se mantengan en el tiempo.

En primer lugar, quiero destacar la calidad del Jurado, formado por prestigiosos críticos de arte y por artistas, que apenas ha sufrido variaciones a lo largo de los años: Tomás Llorens, como presidente, y Daniel Giraldo-Miracle, Fernando Huici, Francesc Rodon, Juan Manuel Bonet, Alicia Fernández y Miguel Fernández-Cid, como vocales. En sus inicios, de manera puntual, participaron: M^a. Antonia de Castro, Federico Jiménez Losantos y Javier Rubio Navarro, Eugenio Carmona y Estrella de Diego. Junto con los artistas: Alfonso Albacete, José Manuel Broto, Antoni Llena, Miquel Navarro, Albert Ràfols Casamada, Guillermo Pérez Villalta o Antonio Saura, Fernando Sinaga, Susana Solano, Jordi Teixidor, Eva Lootz, Carmen Calvo.

Han sido ya un total de 60 (55 ya han mostrado su trabajo y los cinco restantes lo harán el año próximo) los artistas seleccionados, de distintas disciplinas. Si en las primeras ediciones dominaron las técnicas más tradicionales, pintura y escultura, con el pasar de los años y como, también, ha ocurrido en ferias y eventos artísticos, los nuevos medios audiovisuales y principalmente la fotografía se han impuesto, relegando en cierta forma a las disciplinas “clásicas”. Aunque, en las últimas ediciones parece que la pintura vuelve a reconquistar, en parte, el terreno perdido, no así la escultura, que prácticamente ha desaparecido de estas becas en las últimas ediciones. De los 55 artistas seleccionados (y que ya han mostrado su trabajo) en la primeras once ediciones de Becas Endesa: 27 son pintores (49 %); 19 fotógrafos o video

creadores (34,6 %); y 9 escultores o instaladores (16,4 %). De los que 36 son hombres (65,5 %) y 19 son mujeres (34,5 %). 50 españoles (90,9 %) y 5 de otras nacionalidades (9,1 %).

Cabe destacar que, en el año 2001, como indica José Manuel Bonet, en: *"Síntesis 15 años de BECAS ENDESA"*, por primera vez, todos los seleccionados habían pasado por Facultades de Bellas Artes. Y que, en el año 2006, la Universidad de Zaragoza implantó los estudios de Bellas Artes en el Campus de Teruel.

Hablaré a continuación de los cinco becados en la edición que acaba de ser inaugurada en el Museo Provincial.

Maider López (San Sebastián, 1975), formada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (Universidad del País Vasco) y en el Chelsea Collage of Art and Desig de Londres. Su interés tiene que ver con las instalaciones colectivas que involucran, generalmente, a muchas personas y de las que nos queda su registro fotográfico o video gráfico. En sus intervenciones, habitualmente, trastoca las normas de juego, en la mayoría de las ocasiones, el proceso es más importante que la obra en sí. Por ejemplo, crea campos de fútbol con canales en medio, o, en otros casos, con farolas y elementos de mobiliario urbano, que los jugadores tienen que sortear para jugar, de alguna forma, nos habla de lo absurdo de las normas y de estos deportes. Como dice Estrella de Diego en la presentación del catálogo de esta muestra: *"desde sus puestas en escena esmeradas y eficaces nos obliga a repensar la realidad y lo cotidiano y a negociar el malentendido y trastrocamiento que, con una astucia portentosa, consigue que tomemos con naturales, el hábito, lo de siempre"*. En su proyecto "Polder cup" ha fotografiado y grabado en video a equipos de fútbol que juegan en unos campos inundables, Polder, que obligan a cambiar las reglas de juego de este deporte, tan popular y reglamentado. Y ha realizado una intervención en la entrada del Museo Provincial.

Tatiana Medal Francesca (A Coruña, 1971) estudió pintura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo) y continuó sus estudios en el Centro de Arte y comunicación audiovisual de Lisboa. En las obras que nos muestra en Teruel, la línea y el color dominan en sus composiciones sobre fondos oscuros. Líneas quebradas que distribuyen la superficie del lienzo, dejando a la vista una extensión fracturada y agrietada. Mediante la aplicación de capas sucesivas, consigue que el espectador tenga la sensación de presenciar relámpagos en una noche oscura de tormenta; o conexiones nerviosas del cuerpo humano; o planos topográficos; o gráficos generados por ordenador, que nos recuerdan la técnica de computación gráfica utilizada en la película *Tron*, de 1982. Todas las obras han sido realizadas en acrílico sobre tela, carecen de título y fueron realizadas en 2010. Cinco son de formato cuadrado, cuatro de 70 x 70 cm. con fondo negro sobre el que serpentean líneas de colores (blancas, amarillas y naranjas), que parecen recrear algún plano, alguna calle o carretera; y una de 125 x 125 cm. sobre fondo azul oscuro. Hay otra pieza de formato horizontal de 125 x 250 cm. de fondo morado (casi negro) en el que de nuevo las líneas dominan la composición

Teresa Moro (Madrid, 1970), también pintora, formada en la Universidad Complutense de Madrid y en la Chelsea Collage of Art and Desig de Londres. Presenta diez obras en gouache y tinta china sobre papel Arches, de 38 x 57 cm., y tres acrílicos sobre lienzo de 81 x 100 cm. En ellas el mobiliario de diseño aséptico e impersonal, presente en los espacios colectivos para el trabajo, se convierte en el autentico protagonista de sus obras, estos conjuntos se transforman en auténticos bodegones, donde las manzanas ahora son sillas, los jarrones mesas, y la atmósfera que rodea a estos elementos es la de los stands de las ferias de Arte Contemporáneo del año 2009 en Madrid, Miami, Nueva York y Lisboa. Con estas obras, nos transmite la soledad que en muchas ocasiones deben vivir los artistas y los galeristas durante los periodos de espera que se producen en estos eventos. Curiosa la ausencia de la

figura humana en estos recintos tan concurridos de visitantes.

Manuel Sonseca Vega (Madrid, 1952) es el más veterano y el único hombre de los seleccionados; también, es el único que no ha estudiado Bellas Artes, sino que es licenciado en Medicina y cirugía, aunque, posteriormente, logra su Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Ha ejercido la docencia como Experto Universitario en Artes Visuales en la Universidad Miguel Hernández de Elche. En 1974, comenzó su interés por la fotografía en el seno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Fotógrafo especializado en mostrarnos, en blanco y negro, la realidad de otras ciudades y sus gentes; para esta muestra su trabajo se desarrolla en Lisboa, en el año 2011. Nos brinda otra mirada a esta urbe, una mirada poética, en línea con los grandes autores de la fotografía. Presenta 10 imágenes (dos horizontales y 8 verticales) de original en blanco y negro, emulsión de sales de plata, 51 x 34 cm.

Mayte Vieta (Blanes, Girona, 1971), artista catalana, diplomada en pintura y escultura por la Escuela Massana de Barcelona. Su trabajo, también, se desarrolla en el ámbito de la fotografía, nos presenta dos conjuntos: *"cuerpos de luz"*, en el que el tema principal es el cuerpo femenino. Presenta dos grandes fotografías con cuerpos suspendidos en el agua, la obra recoge varios momentos de una performance realizada en las costas de Girona, el cuerpo está ingravido en el agua del mar y rodeado por la oscuridad de las profundidades marinas. Está en la línea de los trabajos de otras artistas que han utilizado el cuerpo femenino como elemento e hilo conductor de su obra. 130 x 194 cm. Realizada en 2010. Y *"mi pequeño jardín"* 2 cajas de luz de 70 x 100 cm. (pertenecientes a una serie de 3 obras), realizadas en 2011, donde la autora nos muestra paisajes de su infancia, espacios cargados de significado y muy próximos; en ambos casos, al atardecer como queriéndonos hablar de unos recuerdos que están a punto de desaparecer.

Para finalizar, me gustaría felicitar por esta iniciativa, por suerte consolidada, tanto a la Fundación ENDESA, como a la Diputación Provincial de Teruel, y animarles a seguir con ella. Como reconocimiento, quiero nombrar a todos los artistas seleccionados hasta el momento, incluyendo a los cinco becados en la edición número 12, que están desarrollando su trabajo actualmente:

- 1. 1989-1991. Antonio Abad, Lleida, 1956; Dis Berlin, Ciria (Soria), 1959; Pelayo Ortega, Mieres (Asturias), 1956; Nestor Sanmiguel, Zaragoza, 1949; Gonzalo Tena, Teruel, 1950.
- 2. 1991-1993. Jaime Lorente, Madrid, 1956; Herminio Molero, La Puebla de Almoradiel (Toledo), 1948; Jorge Ribalta, Barcelona, 1963; Antonio Rojas, Tarifa (Cádiz), 1962; Javier Tudela, Vitoria, 1960.
- 3. 1993-1995. Jose Ramon Amondarain, San Sebastián, 1964; Joaquin Escuder, Alcañiz (Teruel), 1961; Santiago Mayo, Tal (La Coruña), 1965; Javier Pagola, San Sebastián, 1955; Carlos Pazos, Barcelona, 1949.
- 4. 1995-1997. Marcelo Fuentes, Valencia, 1955; Miguel Galano, Tapia de Casariego (Asturias), 1956; Manuel Sáiz, Logroño (La Rioja), 1961; Ángeles San José, Madrid, 1961; Xesús Vázquez, Orense, 1946.
- 5. 1997-1999. Teresa Lanceta, Barcelona, 1951; Isabelle Larras, Boulogne Billancourt (Francia), 1965; Charris (Ángel Mateo Charris, Cartagena, 1962; Humberto Rivas, Buenos Aires (Argentina), 1937; Montserrat Soto, Barcelona.
- 6. 1999-2001. Javier Alkain, San Sebastián, 1960; Javier Campano, Madrid, 1950; Susy Gómez, Pollença (Mallorca), 1964; Jöel Mestre, Castellón de la Plana, 1966; José Antonio Ors, Meliana (Valencia), 1955.

- 7. 2001-2003. Lara Almarcegui, Zaragoza, 1972; Mónica Alonso, Lugo, 1970; Martí Llorens, Barcelona, 1962; Manu Muniateguiandikoetxea, Vergara (Guipúzcoa), 1966; Daniel Verbis, León, 1968.
- 8. 2003-2005. Elssie Ansareo Núñez, México D.F. (México), 1979; Alexander Apóstola, Barquisimeto (Venezuela), 1969; Domènech, Mataró (Barcelona), 1962; Abi Lazkoz, Bilbao, 1972; Gonzalo Sicre, Cádiz, 1967.
- 9. 2005-2007. Baylón (Luis Baylón), Madrid, 1958; Vicente Blanco, Cee (A Coruña) 1974; Laura Lio, Buenos Aires (Argentina), 1967; Mireya Masó, Barcelona, 1963; Fernando Renes, Covarrubias (Burgos), 1970.
- 10. 2007-2009. Sergio Belinchón, Valencia, 1971; Jordi Bernadó, Leida, 1966; Alicia Framis, Barcelona (1967); Christophe Prat, París (Francia), 1970; Juan de Sande, Madrid, 1964.
- 11. 2009-2011. Maider López, San Sebastián, 1975; Tatiana Medal Francesch, La Coruña, 1971; Teresa Moro, Madrid, 1970; Manuel Sonseca Vega, Madrid, 1952; Mayte Vieta, Blanes (Girona), 1971.
- 12. 2011-2013. Yamadú Canosa, Montevideo (Uruguay), 1954; Vari Caramés, Ferrol (La Coruña), 1953; Curro González, Sevilla, 1960; Cristina Lucas, Jaén, 1973; Fernando Sánchez Castillo, Madrid, 1970.

La pintura como memoria y la

Luz como recuerdo.

Referirse a Pello Azketa (Pamplona, 1948) es hablar de un artista amigo del silencio. Su “voz”, su pintura, es más bien un susurro que espera ser escuchado por quien sea capaz de emocionarse con las cosas pequeñas y sutiles. Un susurro que, en cierta medida, ha dejado de ser emitido –al menos como en él era habitual-, de ahí que la retrospectiva que le dedica el Museo de Navarra (C/ Santo Domingo, del 8 de marzo al 1 de septiembre) tenga algo de homenaje, y más si tenemos presente que desde 2007 Azketa

ha sufrido la pérdida total de su visión (debiendo aclarar aquí que, aunque no ha abandonado su faceta creativa, dado que es innato en él experimentar con materiales y técnicas, los pinceles han sido aparcados definitivamente). Dicha sensación de tributo se ve confirmada con la publicación de un libro-catálogo (*Pello Azketa: memoria de la mirada*, Gobierno de Navarra, 2012), el cual, editado dentro de la colección “Conversaciones con artistas navarros”, hace que su nombre pase a ingresar en la nómina de los considerados artistas vivos “imprescindibles” dentro de la comunidad foral (figurando junto a otros nombres como P. Salaberri, J. J. Aquerreta -Premio Nacional de Artes Plásticas 2001-, Luis Garrido, Paco Polán, etc.). Evidentemente, la selección de dichos artistas no deja de ser proclive a ciertas controversias o debates, si bien en el caso de Azketa se trata tanto de un acto de justicia como de merecido reconocimiento.

Dicho esto, y para contextualizar la trayectoria de nuestro pintor pensando especialmente en quienes desconocen su historial, anotaremos en primer lugar que hablar de Pello Azketa es sinónimo de recordar la, ya histórica, “Escuela de Pamplona”[\[i\]](#). Sin extendernos demasiado en dicho “colectivo”, señalaremos que el mismo se generó en una ciudad de provincias gracias al eco que obtuvieron las reflexiones del crítico José M^a. Moreno Galván[\[ii\]](#) y que los años han convertido en un hito

notable del arte español de los años setenta, (aun cuando los propios protagonistas admitirían más tarde que fue algo que les superó, dado que no se trataba de otra cosa que de una buena amistad mantenida por unos jóvenes cuyas inquietudes comunes les hacían navegar en la misma dirección, que no en el mismo barco). Con todo, las vivencias experimentadas a cierta edad dejan una huella imborrable, y si a ello se añade que el contexto en que se enmarcan fue especialmente peculiar por las circunstancias socio-políticas conocidas por todos, entendemos que sí puede hablarse de una fase determinante para el posterior desarrollo de Azketa como artista y persona.

En fin, sería demasiado extenso profundizar en este capítulo y el mismo bien merecería un estudio monográfico, pero era necesario subrayar la repercusión que la “Escuela de Pamplona” tuvo en su momento, la cual, por cierto, además de poseer un interés cultural evidente, llega a componer –principalmente por su temática- un descriptivo retrato sociológico de la capital navarra en los años de la Transición.

Retrato que nos servirá para entender la obra de Azketa, pues fue en plena época del “desarrollismo” cuando los ojos del entonces joven pintor contemplaron la transformación de una ciudad que quería olvidar su pasado reciente al tiempo que crecía desmesuradamente fruto de la inmigración rural, de modo similar a lo que ocurría en muchas otras ciudades de la península. Señalaremos aquí que Pello no formó parte de esas familias que optaron por mudarse a la urbe, dado que sus progenitores residían en la capital navarra, regentando el padre una farmacia mientras la madre, mujer culta y sensible, se dedicaba al cuidado de los hijos inculcándoles el gusto por la música y el arte (de lo cual daría buena muestra el benjamín y protagonista de estas líneas). Habrá que destacar, a su vez, que pronto se confirmaron unos problemas degenerativos en la visión de Pello, lo que propició que fuesen numerosos sus desplazamientos a Barcelona para ser tratado en una clínica y ralentizar su deterioro. No obstante, ello hizo

que su cita periódica a la ciudad condal le reportase un enriquecimiento personal y cultural que, de otro modo, no hubiese tenido, tal y como reconocería el mismo con el paso de los años.

Volviendo a su obra, y centrándonos en un joven pintor que a principios de los setenta ya habría pasado por la Escuela de Artes y Oficios y que habría participado en varias exposiciones colectivas, descubrimos que la temática de sus cuadros oscilaría entre pequeños objetos y escenas cotidianas para ir dando paso a unos motivos urbanos que no harían sino dar cuenta de la acelerada expansión de la ciudad, poblándose sus lienzos con las grúas que salpicaban el *skyline* pamplonés, (fenómeno que, desgraciadamente, tenemos muy reciente en las retinas los ciudadanos de un país que no deja de repetir –o aumentar- sus errores).

Fruto de su sensibilidad, pero también de los periodos que pasaría en la casa que la familia tuvo en el apacible y verde valle de la Ultzama, la naturaleza de dicho entorno será muy frecuente en los paisajes de sus obras, combinándose así en su producción dos temáticas claramente diferenciadas. Ello no generará ningún conflicto discursivo, más bien al contrario, pues surgirá un juego dialéctico que desembocará en la producción de una obra muy personal y evocadora. De este modo, sus primeras creaciones, tan modestas como reveladoras, y cuyos títulos nos hablan de su interés por lo cotidiano (“Guardia”, “Taza turca”, “La niña del autobús”... todos al óleo y de 1971), darán paso a las grúas y los albañiles faenando, tal y como señalábamos, apareciendo a su vez frondosos paisajes como los que se muestran en “Ultzama” (1973), “Lakidain” o “En Arañotz” (ambos de 1972).

Y de esta manera, combinándose dichas temáticas, quizá más complementarias que opuestas, irá destilándose el poso más genuino de la obra *azketiana*. Una obra marcada por unas atmósferas borrosas y oníricas, con cuidados y puntuales guiños a René Magritte así como con un halo de misterio que

nos recuerda el lirismo mágico, por ejemplo, de Carmen Laffón. Todo ello fruto de la hibridación que en su mente se dibuja al contemplar la realidad urbana del día a día, sabiendo de primera mano que a pocos kilómetros existe otro mundo sin grúas, atascos, asfalto... del cual se nutre y disfruta aun a sabiendas de que quizá ese mundo nunca llegue a pertenecerle del todo. En esa dicotomía, cuadros como "Dos ciudades" (I y II), ambos de 1976, nos hablarán de una dualidad o fractura difícil de recomponer, de unos pasadizos y puertas que no aclaran si son de entrada o salida, de ahí el leve desasosiego e inquietud que a veces generan estos lienzos. ¿Pudiera ser ello el reflejo de un estado de ánimo? Probablemente, pero ello no le hizo aparcarse el espíritu crítico a su realidad circundante, algo que quedará perfectamente plasmado en su obra "Rastrojo" (1975, óleo sobre lienzo), cuadro que permite contemplar un retrete abandonado a las afueras de la ciudad, en un descampado que pudiera de ser el de cualquier urbe y que no invita precisamente al optimismo.

Pero el empuje de la juventud y su enorme sensibilidad harán que Azketa continúe con su producción pictórica, centrándose durante un breve periodo de tiempo en el mundo de los animales. No reflejará fieras exóticas ni seres extraordinarios o mitológicos, más bien al contrario, tal y como es de esperar en un artista que se siente cómodo dentro del realismo de corte intimista que practica. Así pues, perros y gatos -y hasta gallinas-, poblarán su peculiar bestiario. Algo lógico, a fin de cuentas, en una persona amante de las cosas sencillas y de su entorno más cercano. Pero incluso en esa aparente ingenuidad irá dejándose entrever la idiosincrasia de su pintura. Detrás de dichos animales muchas veces aparecerá una enigmática luna, la cual, al no existir línea de horizonte alguna que acote las escenas, potenciará el componente misterioso y nos veremos transportados a un mundo que, bajo una apariencia cotidiana y reconocible, se vuelve vaporoso y desconcertante.

Este rasgo o característica se confirmará en sus numerosos paisajes, (“Aísa”, “En Belagua”, “Niebla”...), cuadros que se dan en unos años que encabalgan o engarzan la década de los setenta con la de los ochenta^[iii]. Un periodo marcado por el intento de homologarnos social y culturalmente con los países más desarrollados de nuestro entorno y que en Pello también habría de ser determinante. Es entonces cuando conoce a Helena, su pareja, y disfruta del reconocimiento en su propia ciudad. Sin ir más lejos, en 1982 expondría en la Ciudadela y en 1985 haría lo propio en la sala “García Castañón”, dos espacios emblemáticos donde no era fácil llegar a exponer y cuya repercusión venía a significar una especie de confirmación ante la crítica especializada. Para entonces los tonos verdes y azules que impregnaban sus cuadros –y que tanto había conocido en sus innumerables recorridos por las montañas-, darían paso, aunque muy tímidamente, a los ocres que dominan en paisajes más meridionales.

Fueron años fecundos que se vieron truncados por el deterioro ocular de Azketa, un periodo difícil y gris que iría del 1986 al 1990. Por suerte, antes de entrar en esos años convertidos en un largo y oscuro túnel, la actividad del pintor navarro fue notable y le permitió alumbrar unas obras que poseen la enjundia propia de quien ha adquirido un gran bagaje y se expresa con una voz inequívoca. La esencia de su pintura seguirá estando en la maestría que exhibe en sus paisajes húmedos y envueltos en niebla. “Saioa”, “Sixteen toons”, “Primeras nieves”, “Brumas”, etc., etc. Todos ellos de mediados de los ochenta y al óleo sobre lienzo (o tabla), hablan bien a las claras de sus gustos temáticos, pero habrá que apuntar, tal y como adelantábamos, que dentro la línea común descrita se irían colando otras obras como “Mar”, “Arguedas” (ambas de 1982) o “San Vicente de Gormaz” (1984) para evidenciar que Azketa comenzaba a dirigir, de vez en cuando, su mirada a nuevos lugares o escenarios.

Tras unos años de obligada inactividad, el artista retomaría

con gran intensidad e ilusión su labor plástica, volviendo –quizá por apoyarse en la seguridad que da lo ya conocido- a los paisajes más cercanos y con los que mejor recrea la peculiar atmósfera que caracteriza sus obras. Estaríamos hablando, una vez entrados en los noventa, de óleos como los titulados “Baztán”, “Basoa” (“bosque”), “Pagoak” (“hayas”), “Cantábrico”, “Pirineos”... aunque su mente ya se había “abierto” a otros contextos. Muy sintomático resulta comprobar que en 1984 realizase el cuadro “La visión”, en el cual muestra a un joven magrebí (¿quizá un niño tuareg?) en mitad del desierto situado delante de lo que parece un pequeño puesto y cuyo difuso horizonte de la escena corrobora la sensación de estar ante un espejismo o ensoñación. ¿Reflejaba ello una premonición de hacia dónde iba a ir en el futuro su atención? Pudiera ser, pero para evitar conjeturas podemos detenernos en un cuadro cuyo título es más que esclarecedor: “Ventana a Castilla” (1994), pudiendo entrever en él una declaración de principios de lo que sería abrirse a nuevos territorios, es decir, a nuevas luces y formas. Es más, viendo los derroteros que siguió su obra, incluso cabría hablar de una especie de “pasaporte” para recorrer el mundo, dado que en los noventa viajaría por varios continentes y haría bueno un lema que siempre defendió: “la escala del mundo tiene el tamaño de nuestra curiosidad” (Álvarez, Redín y Salaberri, 2012: 233). Fueron viajes que le llevaron a otras geografías pero también a otras culturas y épocas, enriqueciendo así su cultura y sus referentes visuales. Anotaremos aquí un breve listado de los cuadros que nacieron al calor de las muchas experiencias acumuladas como viajero e incesante observador, corto a todas luces pero creemos que lo suficientemente descriptivo: “Pirámides”, “Nilo azul”, “Hammamet”, “Petra”, “Nabateos”, “Secuoyas” o “Death Valley”.

Todos ellos vienen a confirmar que Pello Azketa, amando su tierra y sus orígenes, llegó a entender que el mundo -y muy especialmente si se es artista-, se extenderá todo lo que nuestra curiosidad nos exija. Con todo, en lo que será su

penúltima mirada o fase creativa, se verá atraído por dos motivos o temas mucho más cercanos y curiosamente casi contrapuestos: el paisaje seco y ocre de las Bardenas que entrelazan Navarra y Aragón junto a las marinas donde las aguas bañan playas y costas no solo del norte peninsular, sino también del Mediterráneo o de la Andalucía atlántica. Serán unos años inspiradores en los que un Azketa maduro y, en cierto modo, “renacido”, disfruta cada momento inmerso en su labor creativa.

En su etapa final, iniciado el milenio en que nos encontramos, el agua que fluye por ríos y arroyos será una constante en sus pinturas (“Nacadero”, “Río Cuervo”, “La orilla oculta”...), quizá como metáfora eterna del curso de la vida ante lo que se convertirá para él en una época definitiva dominada por la oscuridad física. Por suerte, su conciencia puede estar tranquila, ya que sabe que ha dado lo mejor de sí mientras ha podido y con ello nos ha regalado su “luz”, su legado, el cual ayuda a tener una mirada diferente sobre las cosas que nos rodean, es decir, sobre la vida.

Por ello, y por el disfrute que aporta su obra –especialmente en estos tiempos mediocres y de no pocas zozobras-, es más que recomendable visitar su exposición. Decíamos al inicio del texto que la “voz” de Azketa es casi un susurro, y no lo hacíamos de forma gratuita. En *El cielo gira* (2005), multipremiada película dirigida por Mercedes Álvarez que describe el ocaso de un pequeño pueblo soriano, nuestro artista participó en el rodaje invitado por la cineasta porque en él se ejemplificaba la inminente e irremediable disolución de unos mundos “conocidos” y en peligro, (en su caso el que su vista iba a negarle en breve). De este modo, Álvarez retrata la desaparición de la aldea que le vio nacer haciendo un paralelismo con la experiencia que vivirá Azketa. Posiblemente serán cientos los pueblos que, lamentablemente, desaparecerán en los próximos años, pero la obra de Azketa, pausada y alejada de ruidos y estridencias, pudiendo caer en el mismo

ostracismo contará con una ventaja especial: el arte acaba siendo, no pocas veces, más eterno que el hombre. No obstante, para que ello se cumpla es imprescindible una condición, a saber, la de tener la mirada y la curiosidad educadas o preparadas para reconocer lo verdaderamente importante (sin confundir valor con precio, como sentenció el poeta), de modo que habrá que salvaguardar el patrimonio que vayamos heredando para también saber disfrutarlo. En Azketa, en su obra ya “cerrada”, hayamos un admirable y sutil legado que no merece ser olvidado. Ahora bien, una vez arrojado el guante, la curiosidad de cada uno marcará qué caminos quiere recorrer y qué “mundos” quiere conocer.

[i] Otro hecho crucial fueron los, conocidos y agitados, “Encuentros” de 1972, pero no abundaremos en ello dado que los miembros de dicho grupo asistieron a los mismoS más como intrigados espectadores que como participantes, aunque es obvio que ayudaron a configurar el peculiar contexto que venimos describiendo.

[ii] Dicho crítico pasó en febrero de 1970 unos día en Pamplona y, tras conocer a un grupo de jóvenes artistas, decidió publicar en la revista “Triunfo” un artículo bajo el lema *La escuela de Pamplona*, estando dicho colectivo compuesto por: Xabier Morrás, Juan José Aquerreta, Pedro Osés y Pedro Salaberri; añadiéndose más tarde y de forma gradual otros artistas como Luis Garrido, Joaquín Resano, Mariano Royo y Pello Azketa (Sobre la Escuela de Pamplona véase Martín-Cruz y Martín Larumbe, 1995: 17).

[\[iii\]](#) Sobre este tema, el del “salto” a la modernidad que supusieron los ochenta tras la rémora franquista, existe una amplia bibliografía, pero ciñéndonos al entorno cultural navarro es muy esclarecedor el monográfico que la desaparecida revista RNA publicó en su n  9 en 1996.

Exposiciones de dos pintores de la vida moderna: Manet y Bellows en la Royal Academy, Londres

Colas de gente a la intemperie en la g lida primavera londinense miran con envidia a los afortunados que han tenido la previsión de comprar con antelación sus entradas con reserva de día y hora para la exposición de Manet en la Royal Academy; pero una vez dentro de Burlington House la masificación humana obliga a mirar desde lejos algunos cuadros, estirando el cuello por detrás de los grupos de extáticos visitantes. Algunos comentan entre sí que hubiera merecido la pena pagar más por ver la exposición en el horario vespertino dominical (cuesta 30 libras, en lugar de las 15 que vale la entrada normal). Sin duda Manet tiene mucho gancho entre los aficionados al arte, y a los indecisos les habrán acabado de convencer las elogiosas reseñas en los medios de comunicación que, por cierto, contrastan con la saturación que por las mismas fechas está ya acusando la prensa española por la oferta reiterada de exposiciones impresionistas en Madrid, donde algunos se quejan de que debido a la crisis económica la Fundación Thyssen programa ahora exposiciones sin tesis, pero

con éxito de taquilla asegurado (un argumento que no sé hasta qué punto puede valer también para la exposición de impresionistas en la cercana Fundación MAPFRE, con entrada gratuita). En el caso de la Royal Academy nadie se extraña de que programen muestras con gran tirón de público, pues siempre han tenido que financiarlas con el dinero de las entradas y el patrocinio de algunas corporaciones, en este caso la financiera BNY Mellon. Esta gran exposición de Manet, que reúne obras de diferentes colecciones públicas o privadas europeas, americanas y asiáticas, ha estado en el Toledo Museum de Ohio, así que no es extraño que sus organizadores estén ansiosos por demostrar que, como corresponde a los fines educativos de un museo, la muestra trata de enseñarnos cosas nuevas: hay un tono didáctico en los textos tanto de las cartelas como de los paneles de sala, complementados por abundante documentación de todo tipo, desde mapas de Francia o planos de París, a abundantes fotografías y prensa de la época. Y de forma reiterada insisten en el argumento de la exposición, que también evocan en su título, *Portraying Life*. Según los comisarios de esta exposición, que citan a Baudelaire y a T.S. Clark como fuentes de autoridad para su explicación, Manet fue el gran exponente de la modernidad de la vida urbana; hasta ahí nada nuevo, pero ellos sostienen además que Manet alcanzó una especial poética realista en su retrato de la vida en la gran capital del siglo XIX porque pintaba habitualmente personas que conocía bien. Siempre estuvo apoyado por un amplio grupo de familiares y amigos que a menudo posaron para él, a quienes no sólo inmortalizó en retratos individuales o colectivos, sino también en cuadros de género y paisajes urbanos poblados por estos personajes queridos. En efecto, cada sala de la exposición nos va familiarizando con los rostros que aparecen repetidas veces en diferentes cuadros de Manet, desde su esposa, Suzanne Leenhoff, o el hijo de ésta, Léon (los comisarios no entran en la polémica sobre quien fue su padre), a sus amigos (como el crítico e hispanófilo Zacharie Astruc), y modelos más habituales, como la pálida pelirroja Victorine Meurent, que

protagonizó algunas pinturas famosísimas: *Almuerzo sobre la hierba*, *Olympia* y *El ferrocarril*. Tras ver sus fisionomías tantas veces, en óleos, pasteles, dibujos, o fotografías, uno sale de la exposición convencido de que su argumento ha quedado demostrado... pero basta visitar la cercana National Gallery para comprobar que, en realidad, algunos de los más hermosos cuadros de Manet está dedicados a una camarera desconocida o un personaje anodino; mientras que lo que nos han seleccionado los comisarios de la exposición, como les suele ocurrir a los iconógrafos, incluye piezas estupendas pero también otras mucho menos logradas.

Por afortunada coincidencia, o quizá de forma deliberada, la exposición antológica del pintor norteamericano George Bellows, que al mismo tiempo muestra la Roy Academy en las salas del segundo piso (con muchos menos visitantes), es un excelente complemento a la de Manet. También Bellows fue ante todo un pintor de figuras, y de hecho se hizo famoso por sus combates de boxeadores u otros cuadros que retratan la vida marginal en Nueva York, tan típicos de la expresionista estética barriobajera de la Ashcan School. Pero esta antológica nos muestra que fue mucho más que eso, pues realizó retratos hermosísimos, como el de su esposa al piano, que por cierto recuerda mucho a los que Manet hizo de su pareja. Y, también como Manet, Bellows fue un devoto admirador de Goya, quien no sólo sirvió de referente para algunas escenas de género a ambos artistas, pues además sus *Fusilamientos del 3 de mayo* inspiraron a Manet el *Fusilamiento de Maximiliano*, y a Bellows *Masacre en Dinant*, un cuadro pintado en 1918 sobre las atrocidades de los invasores alemanes en Bélgica durante la I Guerra Mundial (forma parte de una trilogía de grandes pinturas sobre ese tema presentes en esta exposición, complementadas por litografías sobre la I Guerra Mundial que en ocasiones recuerdan mucho a los *Desastres de la Guerra*). Otro parecido con Manet es que, por desgracia, Bellows tampoco llegó a viejo. En su breve carrera artística nunca pudo librarse de la identificación con los cuadros sobre

boxeadores, que siguieron encargándole incluso cuando este “deporte” ya era legal, y se programaba en locales que nada tenían que ver con la vida marginal que tanto le atrajo de joven. Pero gracias a esta exposición descubrimos que, en paralelo, hizo muchas otras cosas, algunas tan modernas como el paisaje con figuras firmado en 1924 y titulado *The Picnic*, otro tema próximo a Manet, pero con un colorido fauvista que recuerda más a Derrain o Matisse. Por cierto, también viene de los Estados Unidos de América esta otra exposición, la primera antológica de Bellows en Europa. Y como igualmente procede de sendos museos, la National Gallery of Washington y el Metropolitan de Nueva York, no es de extrañar que se hayan esforzado igualmente en explicarla de un modo didáctico. Incluso han “traducido” al inglés británico de hoy términos cuyo significado en la América de comienzos del siglo XX podría pasar desapercibido al público londinense: por ejemplo, el título del famoso cuadro juvenil *Forty-two Kids*, para el que su autor utilizó a propósito un término que en aquel contexto era despectivo, mientras que es usual hoy en el lenguaje coloquial británico llamar “kids” a los niños; en cambio, en su periodo final Bellows tituló primero un enigmático retrato doble *Two Sisters*, y luego lo cambió por *Two Women* para no escandalizar, pues “sisters” era a la sazón la manera eufemística como los norteamericanos se referían a las lesbianas. Gracias a esta información en la cartela explicativa, uno de los últimos cuadros de Bellows cobra unas connotaciones especiales, que nos permiten adivinar mejor su verdadero argumento. Sería estupendo que el Museo Thyssen, que tiene una de las mejores colecciones de arte estadounidense en Europa, ofreciese al público español la oportunidad de ver también esta muestra antológica de la producción, tan mal conocida, de tan interesante artista.

Cristóbal Toral, un pintor íntegro

La vida es viaje, desplazamiento, huida, eterno retorno. Las maletas, son armas de expresión, contenedores de sentimientos, cargadas de esperanzas e ilusiones que remiten a la melancolía o a la incertidumbre. Para el artista Cristóbal Toral, la maleta refleja el tránsito que es la vida de la que aspira a ser testigo aunque se cuele por ella un realismo mágico inusitado y poético, ha sido capaz de pintarlas durante más de cuatro décadas sin ser repetitivo; Pero no sólo de maletas vive el hombre, ni tampoco Toral. En muchas de estas obras, la mujer es protagonista. Abandonadas, rodeadas de equipaje y enfrentadas al tránsito de la vida. Esta soledad de sus personajes les da no sólo un toque de misterio, sino que las convierte en poesía pura pintada.

No es la primera vez que Toral visita Zaragoza, ya expuso aquí, en el año 1989, en la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de la Inmaculada y en el año 1996 en la Sala Cajalón, hoy Bantierra. Para esta ocasión, nos ofrece una exposición, en el Palacio de Sástago, de la Diputación Provincial de Zaragoza, que tiene carácter de antología de cinco décadas de trabajo. Su particular visión de las cosas, a la hora de enfrentarse a la realidad y transformarla, hace que cada exposición suya sea una celebración de lujo del arte de la pintura. Son siempre obras cuidadas hasta el más mínimo detalle en las que no cabe ningún tipo de dejadez o abandono que trazan la riqueza trayectoria de Toral.



En la exposición organizada especialmente para el Palacio de Sástago, hay obras inéditas. Nos detendremos en *Díptico con equipaje*, obra de contrastes de color en el blanco y negro, donde sus omnipresentes maletas, están sumergidas en el difícil mundo de la acuarela, y *La nueva colección del Archiduque*. Donde Toral no sólo rinde homenaje a David Teniers el joven, autor de un gran cuadro que podemos ver en el Museo del Prado, titulado *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*. En esta adaptación, Toral concibe esta obra desde un nuevo prisma, rodeando a un personaje del siglo XVII como es el Archiduque, de una pinacoteca de los mejores creadores del siglo XX como Picasso, Rothko, Magritte o Malevich.



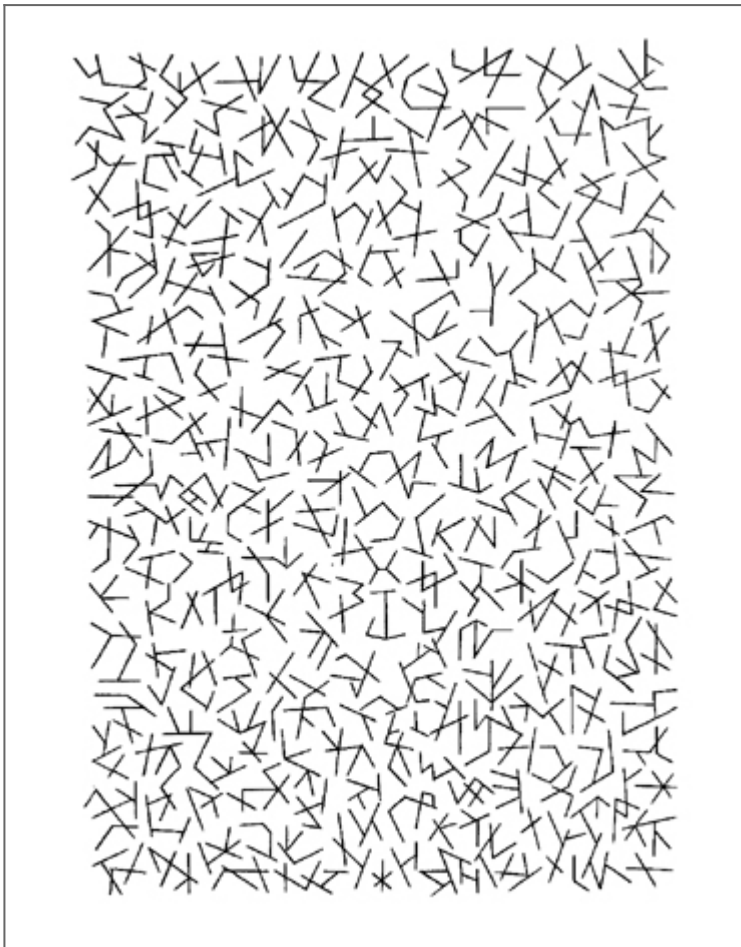
Cristóbal Toral ha logrado lo que quería: juntar clasicismo y modernidad. En sus obras encontramos claro homenajes a artistas a los que admira el pintor como: *Homenaje a El Greco* (1985) *Embalaje homenaje a Picasso* (2000), o el ya citado *La nueva colección del Archiduque* (2005-2012). Pero también nos encontramos con obras que, sin llegar a ser claros homenajes a un artista definido, sí vemos un diálogo permanente. Por ejemplo el barroco Zurbaranesco en el fondo de *El paquete* (1975), algunos bodegones de atmósfera metafísica pero con un toque al estilo Valdés de Leal, incluso las mujeres desnudas que acompañan a sus maletas en algunos lienzos, bien podrían provenir de la delicadeza de Goya, o de la melancolía de Romero de Torres. Sin olvidarnos de *Composición con 44 dibujos* (1964-1968), gran homenaje a la delicadeza y precisión de Picasso en el dibujo. Todas estas obras, revelan los rincones más oscuros y vulnerables del ser humano

Cristóbal Toral. La huella de un recorrido

Pablo Palazuelo: La conquista tridimensional del espacio

Pablo Palazuelo (Madrid, 1915- Galapagar, Madrid, 2007) un pintor serio, sobrio y elegante que se apartó de los manidos tópicos bohemios y excéntricos que suelen acompañar a los artistas de las vanguardias. Lentamente se tomará su tiempo hasta dar con el procedimiento oportuno para llevar sus procesos creativos al espacio tridimensional. A lo largo de casi setenta años de vida artística, los temas y las obras no han experimentado cambios bruscos ni censuras estilísticas; su vida artística ha transcurrido como un río sereno que recorre diferentes parajes, destilando formas que evolucionan, transformándose en otras, dedicando toda su vida a intentar hacer visible lo que no se puede expresar con las palabras, haciendo que aquello que resulta inefable, aquello que no termina de encontrar palabras concretas para ser nombrado, argumentado y transmitido, es posible hacerlo visible a través del arte, pues este responde a otro tipo de juegos lingüísticos, se puede adentrar en el juego de lo desconocido

haciendo visibles algunas partes de él gracias a la capacidad que posee de crear metáforas y de generar imágenes.



Palazuelo maduró un lenguaje plástico que pasa de la línea al plano bidimensional de la pintura, y de este a conquistar la tridimensionalidad del espacio, no es casualidad, pues cuando se matriculó como alumno libre en la École des Beaux- Arts en el taller de grabado. El poco tiempo que permaneció ahí, indica que ese, no era el camino que andaba buscando, cuando decidió abandonar las comodidades del hogar, para hacerse artista. Lo que Palazuelo andaba buscando, era conocer los misterios de la creación artística. Como hacían Paul Klee o Joan Miró. Palazuelo buscó en París lo ecos de aquellos artistas de entreguerras que rastrearon la manera de representar lo inefable escarbando en la oscuridad de lo que permanece oculto; así frente a la provocación, Palazuelo eligió el trabajo silencioso y sereno, desarrollando la introspección como estrategia creadora. Para él la geometría

fue una herramienta lingüística con la que examinar su propia existencia, con la que mostrar al desnudo su propia espiritualidad. Buena parte del trabajo esencial de Palazuelo, consiste en el trazado de líneas, que se divide en dos grandes grupos, las de existencia propia, y las que adquieren sobre la superficie un sentido contorno. A ambos procedimientos, les sacó el artista un enorme partido, así lo expresa en una entrevista: “En mi trabajo la escultura procede de la pintura. Se puede decir que la pintura es matriz. Se trata del paso de las mismas formas del espacio bidimensional al espacio tridimensional. Este último posee sus cualidades propias y diferentes y, por lo tanto, los procesos de composición y conformación se transforman naturalmente”.



Cuando hacia 1967, Palazuelo empezó a recortar y plegar planos, su obra estaba atravesando un momento biomórfico. En esa geometría biomórfica, los polígonos han redondeado sus ángulos y se han convertido en figuras de bordes suaves. El resultado de estas obras como *Sueño de vuelo* (1977), en la que una serie de planos de bordes redondeados se pliegan expandiendo la superficie por el espacio, como un insecto abriría sus élitros. Pero, tal vez, donde mejor se aprecia la voluntad cubista es en obras como la titulada *Envuelto y Atria* (1990). Sus esculturas de los años ochenta en adelante, surgen

como consecuencia del trabajo de plegar y desplegar planos, de expandir líneas y superficies. Cómo el propio artista ha reconocido, el dibujo es la base de su pintura y escultura. Palazuelo en torno a 1978, realizó una serie de dibujos y pinturas en los que la línea recta se cruzan, formando una especie de trama muy homogénea que se extiende tanto por el papel como por el lienzo, como lo hace la escritura. Por tanto, lo que estamos llamando escultura, es en realidad, dibujos tridimensionales, que han cobrado un cuerpo sólido por medio de grandes chapones de acero y aluminio.

Las obras de Pablo Palazuelo, son entes físicos y estáticos que encierran entre sus cualidades, un mensaje que se resiste a ser descifrado fácilmente. Algo que podemos intuir o imaginar pero que no podemos oír

Palazuelo. Proceso de creación escultórica.

Museo Pablo Gargallo

21/02-9/06/13

El antes y después del Impresionismo

Dos grandes exposiciones sobre impresionismo pueden verse estos días en la capital española, situadas entre sí a tan

solo 800 metros de distancia. *Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh*, en el Museo Thyssen-Bornemisza e *Impresionistas, postimpresionistas y el nacimiento del arte moderno. Obras Maestras del Musée d'Orsay* en la Fundación Mapfre. En total ciento noventa y cuatro obras de nombres como: Valenciennes, Corot, Turner, Constable, Rousseau, Daubigny, Courbet, Boudin, Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Hodler, Gauguin y Henry Toulouse-Lautrec o Sorolla, desfilarán por ambas instituciones, en lo que será la mayor concentración de impresionismo, fuera del país que lo vio nacer, Francia.

Mientras que la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza propone acercar a sus visitantes a los orígenes y desarrollo de la pintura al aire libre, con una presencia muy importante de diferentes escuelas artísticas, por el contrario, en la Sala Recoletos de la Fundación Mapfre se trata el postimpresionismo, y de cómo este movimiento constituirá, por así decirlo, el “resplandor” de esa deflagración que convirtió al impresionismo en una nebulosa en vías de saturación, hecha añicos.

Es verdad que la pasión un poco narcisista de los pintores impresionistas, la interesada mala fe de algunos de sus marchantes, la exaltación ciega de los críticos que les defendían y, sobre todo, el desconocimiento que tenían muchos historiadores del arte de la evolución técnica y estética de la representación de la naturaleza habían impuesto, durante casi todo el siglo XX, la idea de que el impresionismo había «inventado» el paisaje del natural, pero sus orígenes se remontan mucho más atrás, hasta las postrimerías del siglo XVIII. Con la finalidad de profundizar en la representación veraz de la naturaleza y, de paso, confeccionar repertorios de motivos para utilizar en sus composiciones elaboradas en el taller. Será el académico, crítico e ensayista Roger de Piles, quién en su tratado *Cours de peinture par principes*, publicado en 1708, donde ofrecería un amplio listado de aquellos motivos que, a su entender, requerían la atención del

paisajista: «Las cosas que son particulares al paisaje y sobre las que se puede reflexionar, son, según mi opinión, los sitios, los accidentes, el cielo y las nubes, los lejos y las montañas, las praderas, las rocas, los terrenos, las terrazas, las edificaciones, el agua, el primer plano del cuadro, las plantas, las figuras y los árboles», tratado que se ha retomado, a la hora de organizar esta peculiar muestra. A finales del siglo XVIII, la práctica de la pintura al aire libre no solo se extendió entre los paisajistas. Pintores de historia y de figuras como Louis Gauffier, François-Xavier Fabre, François-Marius Granet o Léon Cogniet se sintieron también atraídos por la pintura de paisaje realizada frente al motivo. Llegándose a crear la teoría neoclásica de tres tipos de paisaje: «paisaje histórico o heroico», «paisaje campestre», al que se sumó un tercer tipo, el «paisaje retrato».

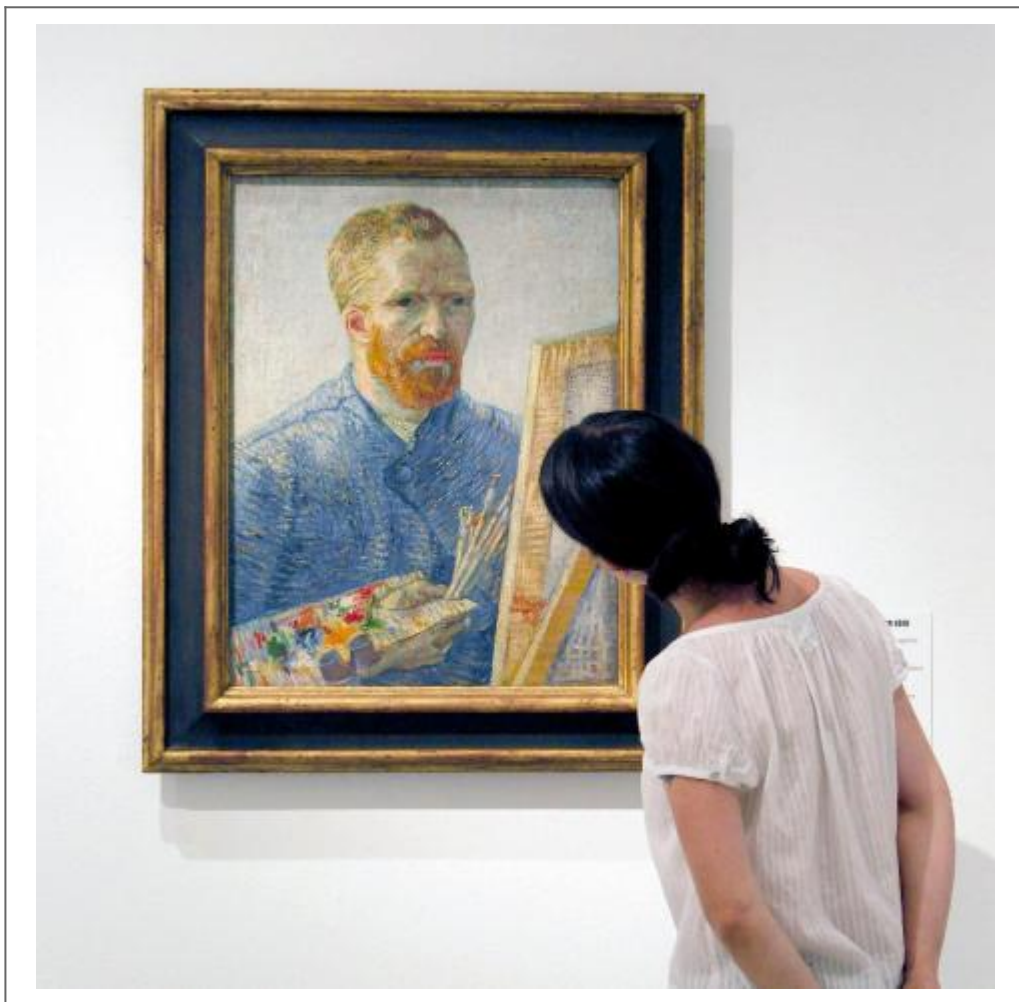


Vincent Van Gogh
Hospital en Saint-Remy, 1889
(Hospital at Saint-Remy)
 Óleo sobre lienzo, 91,7 x 72 cm
 The Armand Hammer Collection. Gift of the Armand Hammer Foundation
 Hammer Museum, Los Angeles

EXPOSICIÓN: IMPRESIONISMO Y AIRE LIBRE.
 DE COROT A VAN GOGH
 Del 5 de febrero al 12 de mayo de 2013
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

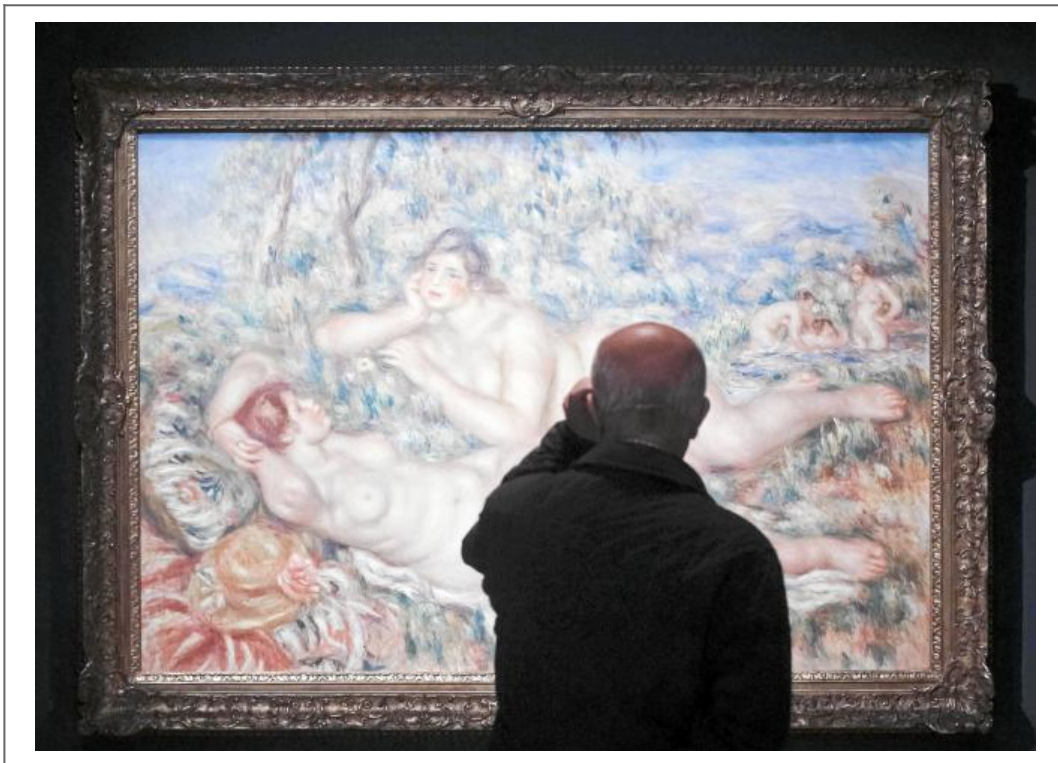
Durante la primera mitad del siglo XIX, la neta distinción entre apuntes al aire libre y cuadros de estudio se fue desdibujando. Artistas como Corot y Constable practicaron la pintura del natural durante toda su carrera, llegándose el caso de colgarse en las paredes del taller del artista, esos “ejercicios”, para que lo copiasen los discípulos, siendo habitual que los artistas más jóvenes pujasen por ellos en las subastas póstumas de sus maestros. Hacia mediados del siglo XIX la pintura al aire libre se convirtió en un fenómeno internacional compartido por pintores de casi todo el mundo. A

su difusión contribuyó de manera singular la fama creciente de los pintores de la Escuela de Barbizón, mientras en España, serían Ramón Martí i Alsina y Carlos de Haes, quienes seguirían esta estela. El primero, visitó la Exposición Universal de París de 1855, transmitiendo sus propias experiencias a los jóvenes paisajistas catalanes en su estudio del Passatge Madoz en Barcelona, mientras que el segundo popularizó la práctica de la pintura del natural a través de su Cátedra de Paisaje de la Escuela Superior de la Real Academia de San Fernando en Madrid, desde 1857.



Muy pronto, un grupo de pintores más jóvenes, deseosos de llevar sus planteamientos más lejos, plantearán lo que entendemos por postimpresionismo. Que es el objeto fundamental de la exposición de la Fundación Mapfre. El término postimpresionismo fue utilizado por primera vez por Roger Fry en 1910, y lo utilizó como un término de oposición al

impresionismo. En realidad, el postimpresionismo se alimentó del impresionismo, incesantemente redefinido por sus grandes fundadores, hasta el punto de apropiarse ellos mismos de muchas de las innovaciones del postimpresionismo. Obras de Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Henry Toulouse-Lautrec, junto con las de un grupo de jóvenes artistas que pronto darían que hablar: los nabis. Y esto sucedía justo cuando críticos y público empezaban a asimilar las novedades estilísticas aportadas por los impresionistas, que comenzaban por fin a tener cierto renombre.



La verdadera importancia del impresionismo es haber llevado a la pintura, a una gran pintura, todas las ideas que estaban en ebullición en una sociedad que no paraba de transformarse. En un mundo moderno en continua construcción, entendemos perfectamente la importancia de esos cuadros que, de una manera tan intensa, siguen fascinando a generaciones. También entendemos que el movimiento impresionista, tal y como había surgido, no podía permanecer.

-Impresionismo y aire libre. De Corot a Van Gogh. Museo Thyssen Bornemisza

5/02-12/05/13

-Impresionistas y postimpresionistas. El nacimiento del arte moderno. Obras maestras del Museo D. Orsay.

Fundación Mapfre, Madrid. 2/02- 5/05/13