

La integridad nouménica de la obra plástica

La obra y la trayectoria de Miguel Mainar nos han sorprendido muy gratamente, sobre todo por el hecho de que su actividad plástica fuese poco conocida en su ciudad natal –Zaragoza- al haberse formado y trabajado en París en las décadas de 1960 y 1970, y en Argelia en la siguiente de 1980 (concretamente en Argel y Adrar para trabajar como profesor de pintura), para finalmente retornar no a Zaragoza exactamente, sino algo más al norte, en Ipiés (Huesca). Debemos tener en cuenta que, muy probablemente por estas circunstancias y a pesar de pertenecer a la generación de aquellos artistas formados en la década de 1960 y que empezaron a trabajar en la siguiente, su nombre no está contemplado en el Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses (1947-1978) publicado en 1983 por la Institución Fernando El Católico, ni encontramos referencias suyas en los manuales principales de arte aragonés. Si repasamos su carrera, vemos que su obra fue expuesta en la capital aragonesa en 1975, y no volvimos a disfrutar de ella hasta 2004 en una colectiva celebrada en la Casa de los Morlanes del Ayuntamiento de Zaragoza, y tres años más tarde en una individual que le dedicó la Fundación Arte y Gastronomía. Naturalmente, su carrera ha estado más vinculada a Francia y a Huesca, pero esto no es óbice para que, como en el caso de los artistas aragoneses que han desarrollado su carrera fuera de Aragón, por ejemplo Pablo Serrano, Antonio Saura, José Luis Balagueró, etc., no complemente el panorama artístico de la región junto con artistas de su generación que han trabajado en Aragón: Sergio Abraín, José Luis Cano, Enrique Larroy, Paco Simón, Paco Rallo, etc., etc.

Este mismo significado de Miguel Mainar en la historia del arte contemporáneo aragonés, se enriquece con sus

aportaciones al haberse formado en la capital europea de las artes por antonomasia, y en una cultura tan diferente a la nuestra como la argelina, impregnada, -como bien advierte Manuel Pérez-Lizano Forns en el catálogo de la exposición-, de la sensibilidad religiosa islámica.

El París artístico que conoció Miguel Mainar estaba dominado por lo que Bernard Lamarche-Vadel denominó "abstracción analítica", la cual tuvo su primera manifestación con el colectivo BMPT (Buren, Mosset, Parmentier y Toroni) en enero de 1967, y su máximo desarrollo en el movimiento "Supports-Surfaces" de Daniel Dezeuze, Claude Viallat, Bernard Pagès, Louis Cane, André Valensi, Patrick Saytour, etc. Este último movimiento citado basó su decálogo en una nueva concepción de la obra plástica, concretamente de la pintura como una "topología", lo que conllevaba la separación de imagen y pintura al tiempo que, en tanto que nueva unidad física -entre el soporte material y la superficie visible-, este arte se prestaba como un objeto de conocimiento, lo que permitía trabajarlo a partir de la disgregación de sus elementos pictóricos. Precisamente encontramos cierta aproximación en la obra presentada por Miguel Mainar, al construir sobre la diversidad material, -especialmente los materiales reciclados-, la obra desde el soporte y establecer la imagen a partir de las rugosidades y diferentes facturas derivadas, en un encuentro mágico pero pragmático entre lo fortuito y lo volitivo, tanto en la acción como en lo cognitivo. En este sentido, su obra responde de manera bastante más fidedigna al concepto ético de "soportes-superficies", que su versión española conocida como "pintura-pintura" y abierta por el grupo Trama en 1973, aunque antes debamos advertir paradójicamente que esta apreciación es nuestra y que muy probablemente Mainar no se ha propuesto responder a las necesidades éticas de un movimiento artístico concreto. De hecho, quedan elementos que barroquizan enormemente la unidad de sus obras y que contradicen el reduccionismo de la abstracción analítica: calidades, signos,

restos de una actividad previa, del artista, de otros desconocidos, accidentes de lo fortuito que afloran en la unidad compleja en un intento por balbucear y cobrar una vida orgánica dispuesta a desplazarse en todas las dimensiones posibles. Su dialéctica en este sentido es la misma que la de “soportes-superficies”, aquella entre la materia y el trabajo, entre el adentro y el afuera, entre el signo y la cosa, entre la unidad y la dispersión, aunque sin necesitar de su apoyo teórico, el cual es sacrificado en su caso en beneficio de la respiración: la geometría proviene de las facultades del material y obedecen a anteriores presencias, a materiales perdidos y ahora ausentes; y sobre todo esa escritura, entre la facultades mecánicas de la imprenta y la manualidad del proceso siempre, lo que logra la alquímica subordinación del automatismo de los encuentros del material reciclado al organicismo de la actividad. Este protagonismo de la palabra que quizás no haya disfrutado de toda su dimensión en las corrientes reduccionistas de la abstracción europea de la década de 1970, encuentra con Mainar modelo en la palabra coránica por ser revelación de Dios, su actividad no tanto creadora sino ordenadora de una materia sobre la que imprimir su huella. De esta manera la obra se revela hacia delante, mientras que la voluntad quiere penetrarla para conocerla, hasta que los órganos de nuestros cuerpos impenetrables contaminen en su consideración los elementos de la pintura, dado que se trata en verdad dada de una batalla entre piel y superficie pictórica. La obra artística, propia de la fisicidad de la segunda mitad del siglo pasado (Fautrier, Dubuffet, Simon Hantaï, Rauschenberg, etc.), se compone de una serie de capas acostadas una sobre otras para preparar el ritual de los desvelamientos. Vive como *noumenon*, es decir, como objetividad pura y misterio, y muere al ser desvelado con el fin de que sus cenizas nutran una nueva vida. En este sentido, lo que nos propone Miguel Mainar es una cadena de encuentros que comienzan entre los elementos propios de la pintura, que se alimentan de lo no artístico en calidad de un principio exogámico básico, y que culmina entre la materia y

la conciencia, ahí precisamente donde nace la forma en tanto que realidad primigenia y siempre efímera, como si Mainar hubiese sustituido el postestructuralismo de la revista *Tel Quel* por el nuevo positivismo deleuziano que baila sobre las presencias sin sentido:

« Tout mot est physique, affecte immédiatement le corps. Le procédé est du genre suivant : un mot, souvent de nature alimentaire, apparaît en majuscules imprimées comme dans un collage qui le fige et le destitue de son sens ; mais en même temps que le mot épinglé perd son sens, il éclate en morceaux, se décompose en syllabes, lettres, surtout consonnes qui agissent directement sur le corps, le pénètrent et le meurtrissent. Nous l'avons vu pour le schizophrène étudiant en langues: c'est en même temps que la langue maternelle est destituée de son sens, et que les éléments en deviennent singulièrement blessants. Le mot a cessé d'exprimer un attribut d'état de choses, ses morceaux se confondent avec des qualités sonores insupportables, font effraction dans le corps où ils forment un mélange, un nouvel état de choses, comme s'ils étaient eux-mêmes des nourritures vénéneuses bruyantes et des excréments emboîtés. Les parties du corps, organes, se déterminent en fonction des éléments décomposés qui les affectent et les agressent »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 1969.

**Treinta años de éxito
artístico a las afueras del**

barrio de San José de Zaragoza: el Mesón La Topera 1982-2012

En estos difíciles momentos que nos ha tocado vivir, estamos acostumbrados a valorar los espacios expositivos a partir de sus posibilidades de supervivencia. Yo no soy de los que creen que la voluntad es suficiente en términos populares para que se produzca un cambio si no viene ayudada, -por lo pronto-, por un mecanismo lógico o económico. Sin embargo y contra cualquier expectativa, el mesón La Topera ha contradicho esta presunción. Ha logrado el apoyo de toda una comunidad de artistas, críticos y comisarios de arte, y ha demostrado que ésta está más unida de lo que muchas noticias tristemente quieren hacer ver. El arte de la ciudad, cada vez más falto de espacios expositivos fácticos y de una cobertura por parte de medios, se alía con los pequeños negocios, en este país evidentemente con la hostelería, para asegurar juntos sus desarrollos. Y ha sido precisamente este mesón, quizás junto con otro histórico como el Bar Bonanza, el que ha demostrado poder prolongar su empeño en el apoyo de las artes plásticas y de la fotografía mediante la organización de exposiciones. Al fin y al cabo, y tal y como advierte el comisario de esta exposición Manuel Pérez-Lizano Forns, en una breve pero cuidada presentación en forma de marca-páginas, “la trayectoria expositiva de muchos artistas comienza en las paredes de bares y mesones, lo cual adquiere indiscutible importancia en el recuerdo de sus primeros balbuceos, sobre todo con la decisión de atreverse a exponer la primera obra que marca para siempre su futuro creativo”.

No obstante, esta apreciación va más allá de la exposición, pues no hay que olvidar que La Topera ha dedicado su espacio a

exposiciones desde no hace muchos años a pesar de su treinta aniversario. Debe haber algo más porque, tal y como asegura la fenomenología estética, es la vivencia lo que corre por las venas solidificadas de las obras plásticas. Y estas vivencias muchas veces comienzan en el sagrado espacio de un bar. Esto lo conocemos bien los asiduos y amantes del alterne, de la efimeridad de la ciudad baudelariana transfigurada en la democracia benjaminiana de la reproductividad, porque aquellos que buscan la singularidad del momento, quizás en el fondo se estén inmiscuyendo en la reproducción del mismo ansiados de su propia constatación y validez. Y sin querer por mi parte poner en entredicho las constataciones científicas que afirman que la creatividad se reduce bajo los efectos del alcohol o de otras sustancias que alteran la percepción de la realidad, es fácil afirmar que sobre el hormigueo de una barra se produzcan los primeros indicios de esta actividad, en primer lugar por la seguridad de sí mismo que produce el alcohol en sus primeras combustiones en sangre, y luego porque no se trata sólo de alcohol. En un mesón se hace y se consume mucho más. Sin ir más lejos, uno de los tres gestores de La Topera –Germán Díez- extiende esta creatividad a la preparación de una cocina “distinta” si nos hacemos eco del adjetivo empleado por Manuel Pérez-Lizano, el cual se me antoja muy adecuado. A fin de cuentas, lo artístico, en tanto que actividad creativa y constructiva que nace en la contemplación analítica de la realidad, se fundamenta en la exclusividad, en la ruptura de una continuidad en opinión de los formalistas rusos. No es de extrañar que Alfred Jarry haya denominado la ciencia de Ubu, - la suya propia, la Patafísica-, la “ciencia de las exclusividades”. Con ello la alzaba como la máxima expresión de la poesía, la más acabada y extendida expresión del arte, la ruptura y la muerte de sí mismo, de su cerco restringido, siempre necesitado de su disolución en la realidad de la que surgen para, como una pompa de jabón, eclosionar de nuevo sobre la materia. En la Topera el arte se sirve con cuchara y tenedor para ser engullida. Ya no se trata de bohemia decadente, sino de fisiología, de cómo establecer lo mecánico

de un ciclo cerrado sobre las necesidades orgánicas, de la alquímica relación entre la existencia y el consumo. El arte, ante su actual inutilidad, siempre es presentado como un sacrificio mesiánico y no como una estructuración del ego –social o individual-, siendo que la creatividad siempre nace, en un primer momento, de una relajación de los esfínteres, los cuales establecen la energía alterna al necesitar de la contracción de los mismos para su equilibrio existencial. Por esta razón, aquellos que confiamos en la barra como mesa de trabajo, hemos asimilado el sistema de producción en cadena que define nuestra contemporaneidad, y hemos dejado que sustituya la decadente concepción de alma con el fin de afirmar la fisicidad de la carne, ahora aliada de la máquina. Como prueba de todo ello, también encontramos alquímica la diversidad productiva procedente de un único rincón, de una constante situación, la de la sacralidad de la barra que define el presbiterio, lo que predetermina dos puntos de vista contrapuestos: el del ceremoniante y el del feligrés. Quizás por esta razón los gestores de La Topera decidieron, con el fin de aproximar estas dos posturas opuestas, ubicar el espacio expositivo en la pared situada frente a la barra, porque si el cliente tiene ante sí el iconostasio del fondo de la misma, ellos disfrutan de la expresión derivada. De este modo, cerrando el ciclo en un nuevo circuito retro-nutritivo, han ubicado para sí mismos el arte cosechado. El consumidor debe girarse para contemplarlos. El camarero no. Y esto no impide que expongan con asiduidad la producción de Germán Díez en un alarde de objetivación, artista que comenzó su carrera a mediados de la década de 1980 en el seno del grupo Somatén Albano, y quien no ha dudado en participar con su propia obra en este homenaje.

A los ojos de un imaginismo materialista propio del mismísimo Gaston Bachelard, las obras se yuxtaponen como los encuentros en un bar. Adoptan la forma de retablo, de iconostasio, de relicario. Materializan la propia estructura de su interior como si se tratase de un ente creativo inmenso y

supraindividual. Al fin y al cabo, ya hemos visto cómo el negocio hostelero parte de una codificación y simbolización de la frontalidad tan próxima a la pintura, al icono, a pesar de la variedad de las situaciones vividas en un espacio tan reducido, hasta el punto de poder definirlo como un condensador de situaciones, lo que encuentra su expresión más acorde en la variedad disciplinar e interdisciplinar de lo exhibido por los artistas participantes de este singular cumpleaños: las obras objetuales de Germán Díez y Pedro Bericat, el "*optical* gestual" de Luis Marcos, el fotocollage al que Ignacio Mayayo se ha entregado desde la década pasada como extensión de su producción dibujística al participar de una misma concepción; los collages de Víctor Manuel de Luis Arnal, Pascual Lorient o Paco García Barcos; la poesía visual de Pierre d la –maestro indiscutible en Aragón en esta modalidad junto con otros exponentes como Isidro Ferrer, también presente en la muestra-, de Antonio Chipriana (más conocido por su accionismo), de Tomás Gimeno, de Paco Medel o de José Luis Cano curiosamente; el estilo naif de Rayo de Luna –famosa en los círculos de Caligrama-Pata gallo en los ochenta-, la fotografía de José Luis Sanmartín, La iconografía de Ángel Laín –propia en esta ocasión de un Pierre Molinier-, la geometría de Edrix Cruzado, el organicismo de Cristina Beltrán, la gestualidad casi automática de Pedro Sanz, y una serie de hibridaciones que encuentra resolución en la aportaciones de representantes ya consagrados del arte contemporáneo aragonés como Sergio Abraín, Pascual Blanco, Paco Simón, Paco Rallo, Valtueña, Miguel Ángel Arrudi, Vicente Villarrocha, el grabador Pepe Bofarull, el diseñador gráfico Manuel Estradera, los escultores Alberto Ibáñez y Ricardo Calero, etc., hasta artistas más jóvenes como Dionisio Platel o José Luis Lomillos.

Con todo ello, la Topera ha roto la frontalidad de las relaciones empresario-cliente creando un nuevo ciclo cerrado pero infinito, porque ha ampliado su espacio al contraponer al clásico espejo que amplía el espacio tras la

barra, otro situado enfrente de la misma.

Siete elegías heréticas del paisaje: Para Bamila Josaunse

Al día de hoy, al pronunciar la palabra paisaje comprometemos directamente a las artes representativas. Con ello olvidamos que el paisaje es una realidad siempre presente, tanto en su apreciación cotidiana como figurada, y con ello me refiero al paisaje interior, tanto anatómico como de la psique. Quizás por estar siempre ahí, evidente, haya quedado relegado en tanto que realidad, que verdad en beneficio de sus múltiples representaciones. Ni siquiera es referido cuando se quiere dar la consistencia del símbolo a la Verdad, dado que desde la *Calumnia de Apeles* hasta Courbet, ésta adquiere la corporeidad del desnudo femenino, modelo por antonomasia en el discurso meta-artístico. Por todo ello resulta absurdo intentar buscar el paisaje primigenio y edénico y no tratarlo tal y como es apreciado en nuestro presente histórico, siendo el presente el estancamiento y la Historia el fluir de lo nouménico o, en nuestro caso, lo ajeno al conocimiento. El paisaje ha venido a conquistar directamente la doble acepción del categórico “pintoresco” en la estética dieciochesca: la peculiaridad en lo real que lo hace merecedor de ser reproducido, y su representación, por la cual algo no pintoresco puede serlo, de tal manera que algo que no es un paisaje puede conformarlo en su representación.

Por toda estas razones y lejos de querer recular a lo reaccionario, esto es, a la representación, la construcción del paisaje se torna hoy más que nunca necesaria, lo que

supone la reafirmación en ella de la integración de la naturaleza humana y su actividad, si de verdad queremos tomar conciencia de las posibilidades reales del hombre en su entorno, dado que el drama de la representatividad no sólo concierne a las artes separadas e “inofensivas” –las superiores frente a las “aplicadas”-, sino a todo el complejo que, desde la arquitectura y la ingeniería, transforman incesantemente la realidad envolvente con el fin de legitimar sus variantes con el nacimiento y el fallecimiento de las generaciones sucesivas. Charles Baudelaire, Walter Benjamin y Roland Barthes, aunque tan contradictorios entre sí, nos han enseñado cómo la representación encuentra su razón de ser en la alternancia del recuerdo y del olvido con tan sólo dejar entrar el tiempo y la historia en sus desempeños, ya sea por un desplazamiento psicoanalítico o por simple sustitución de las imágenes recordadas.

Aun con todo, siendo que el paisaje existe en el momento en que es concebido y así conformado por la conciencia, ¿es realmente la representación el mecanismo por el que actúa? Éste es el punto conflictivo del que arrancan las investigaciones formales y materiales (el empleo de diferentes soportes y registros) de los artistas aglutinados en la exposición *Para Bamila Josaunse. Un paisaje bajo la sombra* del Centro de Historias de Zaragoza, el momento extático donde se dan cita la contemplación y la construcción, la actividad del paisaje objetivo y la de la voluntad subjetiva, la naturaleza edénica y otra segunda artificial, aunque lo que sí queda claro en esta dialéctica constante, es que se aúnan semejantes valores con el fin de crear una nueva realidad, -siempre física y material-, como garantía de materialización de los mecanismos del pensamiento humano. Otra manera sería negar la evidencia y legitimar la inocencia con la que se presenta la centralización de los poderes reales de transformación del mundo. Por esta razón el paisaje ha cobrado el protagonismo que según Kenneth Clark había perdido con las vanguardias históricas al haber dado el salto de la representación a la

construcción. El fracaso de las vanguardias en su intento por hacer intervenir sus investigaciones en la vida real, hace necesaria la reflexión sobre los valores representativos como la narración, los cuales sí han encontrado lugar en la conformación de nuestro entorno.

No es mi intención aquí explicar una obra que ellos mismos se han esforzado en comunicar mediante una extensa presentación en la inauguración de la exposición, y un dossier de prensa disponible en la red en formato pdf. Quisiera por el contrario destacar algunos aspectos ya enunciados en los párrafos anteriores y desarrollados en las piezas presentadas, los cuales pueden ser resumidos en la necesidad de integrar en la naturaleza las intervenciones cognitivas y constructivas humanas como fundamento de las relaciones sociales, lo que alcanza su paroxismo en las quemaduras que invaden el soporte de una serie de fotografías paisajísticas urbanas de Raúl Hidalgo, en tanto que reiteración hiperbólica de las ruinas protagonistas y contraposición entre la imagen y la actividad real. Algo parecido valoramos en las intervenciones mediante el dibujo lineal de Daniel Silvo, con el objetivo de contraponer lo imaginario, lo popular y lo institucional. También en las variantes iconográficas en las producciones fotográficas de Jorge Fuenbuena, las cuales parecen encajar a la perfección con el fin de liberar de la percepción parte de sus facultades; o en los paisajes de naturaleza social y humana de Santiago Giralda, especialmente su *Alex Playroom*, donde transporta mediante el tradicional óleo la magia derivada de los collages de interiores pop de Richard Hamilton, por haber reconstruido la realidad mediante este procedimiento semi-automático.

No tan directo pero sí más sutil es la resolución de Rubén Blanco a la dicotomía en la mimesis entre el realismo y la abstracción, gracias a los medios empleados, dado que este autor ha aunado la video-creación con la pintura. La primera de ellas muestra las lágrimas, el crisol por el que son

tamizados los modelos naturales en la representación pictórica. Así, la fidelidad hacia la realidad deviene deformante y hasta desnaturalizadora, sobre todo si tenemos en cuenta que las diferencias de texturas de las pinturas escinden distintos planos, lo que confunde la fisiología con la psicología en una especie de duermevela por la que las lágrimas de los bostezos, aunque en su caso el de los llantos, enfatizan el punto de atención. Con ello participa del cine 3D en la incorporación del punto de vista de la atención (seguimos a Arnheim) que enfoca los motivos protagonistas –el leitmotiv- por encima de la perspectiva artificial de Alberti y de la perspectiva aérea de Leonardo da Vinci, con lo que se produce un shock diferente al benjaminiano por basarse en la ficción de la continuidad de la imagen representada, por absorber y reificar incluso nuestras capacidades más íntimas, aquellas que jerarquizan y estructuran las imágenes que percibimos. Esta complicidad entre el cine y la pintura no se restringe al motivo de las lágrimas que incorpora el líquido a la visión así como hizo la perspectiva aérea de Leonardo con lo gaseoso, porque los modelos representados han sido tomados a su vez de otra representación, incluidos los accidentes producidos, que no es nada más y nada menos que el de la proyección de imágenes en una suerte de comunión entre lo mecánico de la luz emanada del proyector y el organicismo pastoso de la pintura, por la que la abstracción resulta ser en realidad hiperrealista bajo el uso tradicional del óleo sobre tela. En la otra obra presentada por este creador multidisciplinar, *–Eden Garden. I am a Nugget–*, se invierten los papeles, dado que es el vídeo el que crea el espacio institucional e ideal del Arte, un paisaje que sólo el mecanismo de la cámara es capaz de presentarlo como real, aunque aliada con el recubrimiento de la pintura, y donde el artista es presentado como una cadena de producción placentera e idílica, en forma de gallina que pone sus huevos periódicos e infecundos.

Con Rubén Blanco la contraposición trasciende a todo un

montaje donde participan incluso las relaciones de causas y efectos, las cuales sí son fracturadas en las muestras anteriores. Sólo la ficción parece romper la unidad orgánica de la propuesta, en este caso de la imagen, al desestimar la realidad material y así deslegitimarla, tal y como ocurre en la contraposición de imágenes a las que nos tiene acostumbrados Alejandro Ramírez mediante la división en recuadros de una misma pantalla, con el fin de desvelar contenidos latentes, imperceptibles al margen de la sincronización de unas imágenes con otras. En este caso recurre al formato del documental (66°29'36.37"N -25°44'38.48"E), y también la del video familiar realizado por encargo (*The Meeting*), con el fin de duplicar algo tan trascendente en la vida de algunas personas, como son las celebraciones nupciales, sobre todo en su versión más castiza, señorita y exagerada. La trascendencia de estos días señalados disminuye drásticamente al tiempo que afloran gracias a la quinésica contenidos cargados de información. Alejandro Ramírez también desplaza la atención de los espectadores. Mediante la yuxtaposición de imágenes, aun tratándose de un mismo campo semántico, se desgajan distintos planos en profundidad, y no me refiero al de la ficción, sino al de la significación, la cual se presta ahora con la misma fisicidad de las diferentes capas de pintura que cubren una representación tradicional. Así mismo, observamos cómo la eventualidad de la vivencia queda consolidada al ser presentada por Miguel Ángel Tornero en calidad de intervenciones fotográficas mediante la práctica del collage, de *empaquetages* reales que rememoran los *events* y el *land art* de Christo, en un proceso que abarca desde la simple documentación fotográfica del acto hasta su sustitución definitiva. En este sentido, lo mismo ocurre en el homenaje que rinde Raúl Hidalgo a otro exponente del *land art* al titular su serie "Douglas Matta-Clarck": Gordon Matta-Clarck, hijo a su vez del surrealista chileno Roberto Matta.

Antes estas inversiones por las que los medios

históricamente considerados no artísticos –collage, fotografía, video, etc.-, son aceptados socialmente como parte de nuestra cultura y capaces de generar valores artísticos propios, en lo que participa esta exposición que ofrece una buena representación de una nueva generación de creadores aragoneses, con el fin de retomar el arte como un medio de conocimiento y comprender mejor la realidad circundante y sus mecanismos de configuración, quizás nos encontremos en posición de afirmar que vivimos sumergidos en una obra de arte magna por capricho deliberado de una minoría y la legitimación de todo un sistema abstracto, esto es, inmaterial. La desmaterialización del arte señalada entre otros por Lucy R. Lippard, se ha visto acompañada de una estetización acelerada de la vida tal y como denunció Walter Benjamin en su momento la propaganda del fascismo, lo que encuentra su reflejo cultural en la asunción artística de lo anteriormente no artístico, desde Allan Kaprow y George Brecht hasta los nuevos realistas británicos de finales del siglo XX y principios del actual, pasando antes por Jeff Koons, Patrick Saytour o Tetsumo Kudo. Quizás el paisaje no sea más que una máscara estética del verdadero rostro del capitalismo salvaje y de su sueño americano, cada día menos válido para sostener las esperanzas de una población perdida. Es momento de establecer señales que orienten nuevos recorridos, imaginarios quizás, pero posibles.

Saul Bass en el Círculo de

Bellas Artes, Madrid

Temporada a temporada, los créditos de *Mad Men* son siempre los mismos: un hombre deja un maletín sobre el suelo de su oficina y todo a su alrededor se desploma: sillas, muebles, cuadros o paredes estallan en pedazos y dejan lugar a un vacío inmenso hacia el que se precipita el protagonista. A su alrededor, los rascacielos de una Nueva York cualquiera sustentan cristaleras y anuncios publicitarios que sirven como reflejo a la caída fatal hacia el asfalto. Sin embargo, en el momento crucial todo parece ser un sueño, un pensamiento. El de una persona cómodamente recostada en un sillón. O, más bien, el de una silueta. Sencilla forma que parece recordar por su tono *minimal* a uno de los más destacados representantes del diseño gráfico estadounidense: Saul Bass. *A beautiful mine* de RJD2 suena de fondo acompañándose perfectamente con las imágenes. Tonos agudos que no impiden la distribución a los lados de los nombres del reparto y la ejecutiva. La relación entre texto, sonido e imagen es perfecta, como lo fue en *Psycho* o en *Anatomy of a Murder*. De todos ellos se desprende la misma firma. Aunque suene a tópico.

Pero, aunque la muestra del Círculo de Bellas Artes -que se mantiene hasta el día 13 de Enero- presenta una proyección de varios títulos de crédito atribuidos o vinculados al estilo de Bass, son los carteles del artista los que se muestran en la Calle Alcalá. Pertenecen a la colección privada de Gerardo Vera, ex director del Centro Dramático Nacional, que actúa también como comisario de la exposición. El capitolio-exprimidor de *Advise & Consent* o el picassiano cartel de *Bonjour Tristesse* se dan cita bajo el mismo techo. También curiosidades, como el cartel de *West Side Story*, de autoría tradicionalmente vinculada a Bass y últimamente puesta en duda, o el de *Schindler's List*, descartado por la productora al ser considerado como poco comercial. Los diseños originales

-antes de que fueran modificados para su distribución- de *The Big Country* y de *Bunny Lake is Missing* o el pensado para *Spartacus*, utilizado tan sólo en su primera edición -sustituido por el de Reynold Brown- se dan cita también en la exposición. Poseen como punto común la construcción de un buen sinécdoque visual y metafórico. Se toma el todo por la parte. El cartel se caracteriza por ser un golpe fugaz, algo que debe calar en la retina con un rápido vistazo. La pintura posee más tiempo para desvelar sus tramas. También la escultura. Pero una imagen publicitaria no puede permitirse ese lujo y, sin embargo, debe condensar guiones y formas visuales muy complejas y animar al espectador a acercarse -y a pagar- por ellas.

Por eso, la simplicidad bauhasiana y constructivista de Bass resulta tan útil y netamente contemporánea: su forma de captar la esencia se mantiene en toda la cartelera cinematográfica actual, desde *Catch me if you can* de Spielberg hasta *Clockers* de Spike Lee pasando -por supuesto- por todos los diseños de Juan Gatti para Pedro Almodóvar. *Átame* o *Volver* siguen la senda iniciada por uno de los pioneros estadounidenses.

A veces me defino simplemente como pintora por la forma de construir o plantear las obras que realizo, aunque se

materialicen de otra forma

He aquí una artista de gran porvenir, de una carrera fulgurante: ha logrado en muy poco tiempo a través de una amalgama de esculturas, dibujos e instalaciones que el nombre de Gema Rupérez (Zaragoza, 1982) empiece a ser reconocido a nivel nacional e internacional. La artista sabe lo que quiere, eso está claro; Su obra es esencialmente narrativa, está llena de detalles, de sutilezas, juega con muchos elementos desde el punto de vista iconográfico, pues posee cierto carácter mágico que trasciende, que penetra en el fondo de nuestro corazón. No es nuestra intención descubrir aquí la trayectoria de Gema Rupérez, su capacidad para investigar o para asumir retos, sino más bien esa enigmática belleza que atrae a través de esos penetrantes ojos que buscan más allá de la luz que los mortales intentan encontrar. Sobrada de carácter, su sonora risa inunda de felicidad y alegría allá donde se encuentre. Y eso no es fácil de encontrar hoy en día. Hablamos de lo divino y lo humano con la artista zaragozana, a raíz de la entrega del galardón por parte de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, en la sección Artista Joven, edición 2012.

Pregunta: *La AACA Asociación Aragonesa de Críticos de Arte te ha concedido el premio al joven artista aragonés 2012. ¿Qué ha supuesto este premio?*

Respuesta: *Después de tanto tiempo fuera, creciendo como profesional y como persona, es un honor volver a casa y obtener un reconocimiento inesperado. Lo que ha supuesto todavía no lo sé, pero si sé lo que siento, me emociona mucho y me da confianza para continuar.*

P: *Con formación tanto en Aragón como en Valencia. ¿Qué supuso*

el cambio al conseguir la beca de la Diputación Provincial de Zaragoza en la Casa Velázquez de Madrid?

R: *Creo que el salto temporal de dos años a la capital era imprescindible para crear vínculos con todo el movimiento artístico cultural que ofrece Madrid y que además puedo mantener estando ahora en la distancia cercana. Por otro lado, como experiencia cualquier residencia artística que he vivido, tanto esta en la Casa Velázquez, como el año en Italia, la Fundación Gala en Córdoba o la más reciente en la Galería Kiosko en Bolivia, son secuencias de mi trayectoria que me han aportado mucho a todos los niveles, pero sobre todo en el desarrollo de mi trabajo. Implica estar más atento a todo lo que sucede a tu alrededor.*

P:¿Cómo se vive este momento de tanta actividad siendo tan joven?

R: *Lo vivo con toda la energía que puedo, intentando no perder la perspectiva. Lo considero necesario para proyectar nuevas ideas. La actividad genera movimiento y el movimiento te ayuda a descubrir y ampliar otras posibilidades dentro de tus líneas de investigación.*

P: ¿En qué consiste ser artista?

R: *Consiste en lo mismo que ser cocinero o cualquier otro oficio que requiera involucrarse con lo que uno cree...La palabra artista siempre me ha sonado demasiado grande. A veces me defino simplemente como pintora por la forma de construir o plantear las obras que realizo, aunque se materialicen de otra forma, como instalaciones...*

P: Las nuevas tecnologías han permitido que los jóvenes artistas hagan nuevas y mejores obras. ¿Crees que con ello se ha terminado el oficio de pintor?

R: *En absoluto, al final se trata de encontrar el medio en el que quieres comunicar algo y las nuevas tecnologías me parecen*

una herramienta muy válida. Cuando empiezo a desarrollar una idea no parto nunca de la técnica, ni de los materiales, sino de las necesidades de dicha idea para poder materializarla.

P: Qué referencias filosóficas, literarias o artísticas empleas a la hora de realizar tú obra?

R: Siempre me cuesta mucho responder a este tipo de preguntas porque podría hacer una extensa lista de referentes...dentro de mi proyecto de tesis, estudié bastante algunos filósofos franceses como Gaston Bachelard, Jean Baudrillard, Roland Barthes...entre otros. Y a nivel más literario, de los últimos libros que he leído, Viaje alrededor de mi habitación de Xavier de Maistre, me pareció exquisito, es un libro de 1794 pero sin embargo es de lo más contemporáneo y te da una visión muy particular sobre lo racional e irracional del individuo, se acerca bastante a los conflictos que intento tratar en mi obra.

P: ¿Podemos encontrar tintes autobiográficos en tu obra?

R: Si, inevitablemente no sé hacerlo de otra manera. Pero no es de una forma explícita, esos tintes autobiográficos a veces son de un porcentaje muy pero muy pequeño. Simplemente intento ser sincera con lo que hago y trabajar desde la intuición, y esta es la parte más real.

P: ¿Cuál es la situación actual de la mujer artista en el panorama cultural, según tu propia experiencia?

R: Me preocupa que mientras se sigan generando este tipo de preguntas significa que todavía queda mucho por hacer. Y me gusta pensar que pongo mi granito de arena si continuo trabajando y formando parte como mujer o más bien como individuo dentro de ese panorama cultural...

Messier 33, Cristina Silván.

Cristina Silván (Pamplona, 1975) es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Habiendo expuesto, de manera individual y colectiva, en España, Francia, Holanda y Portugal, su carrera artística se ha visto jalonada por reconocimientos tales como la Beca de la Casa de Velázquez de Madrid (2008-2010) y el Primer Premio de Pintura Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal de la Diputación Provincial de Zaragoza en su XXIII edición (2009).

Messier 33, que podrá verse en la Sala Juana Francés de Zaragoza hasta el 8 de febrero de 2013, recoge una selección de pinturas y dibujos que la artista ha producido en los últimos años.

Cristina Silván juega a reordenar el Universo. Desmaterializa la realidad conocida en geometrías personales. El plano adquiere volumen gracias a líneas y combinaciones cromáticas. Sujetos de geometría no exacta que buscan la atención del espectador.

El cubo blanco de la sala de exposiciones queda salpicado de jóvenes estrellas rutilantes, amantes de la posibilidad, del sueño, del brillo del mañana. Más que demiurgo, alquimista, Cristina Silván recrea en sus proyectos su particular proceso de aprehensión de este mundo. Por esta razón, sus obras, que a veces podemos percibir como divertimentos aislados, preñados del misterio propio de las curiosidades de las barracas de feria del XIX, deben percibirse como un todo en forma, color, materia. Como cada astro deslumbra individualmente en el seno de una galaxia.

El espacio plástico que la artista recrea en esta exposición nos adentra en los rincones abstractos de nuestra mente, aquellos a los que interpela el arte óptico, con sus

ilusiones y trampantojos. El nombre escogido para esta cita es *Messier 33*, denominación que recibe la Galaxia del Triángulo, catalogada por Charles Messier en 1764. Ningún nombre podría haber definido mejor esta selección. Entre la Vía Láctea y la Galaxia de Andrómeda, *Messier 33* (M33) es un hervidero de estrellas nacientes difusas pero en la que surgen soles a mayor velocidad que en la Vía Láctea. Un tratado de explosiones de supernovas y vientos solares de estrellas jóvenes.

Debemos entender *Messier 33* como una instalación en la que cada pintura y dibujo ocupa el lugar exacto, intransferible e inalterable en la cosmogonía de Cristina Silván. Las líneas que jalonan la corporeidad de las piezas expuestas parecen guiarnos a un punto infinito que se pierde en la Galaxia del Triángulo. Un punto distante, infinito, donde el estímulo visual se pierde en la inmensidad de la mente humana hasta recibir el aviso de un nuevo estímulo, la línea, el color de una estrella hermana en el mismo espacio, el de la Sala Juana Francés.

Sobre la superficie, Gema Rupérez.

Gema Rupérez (Zaragoza, 1982) es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos (Valencia). Su obra artística ha podido verse en España, Italia, Francia y Japón, siendo merecedora del Gran Premio de Escultura e Instalaciones del XXIV Premio de Arte Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal de la Diputación Provincial de Zaragoza (2010), la Beca de la Casa de Velázquez de Madrid (2010-2012) y la Beca

de residencia Kiosko Galería de Bolivia (2012), por citar sólo algunos méritos.

Tras unos años fuera de Zaragoza, la artista ha vuelto a casa y lo ha hecho exponiendo en la Sala Juana Francés. *Sobre la superficie*, que ha podido verse en nuestra ciudad del 30 de octubre a principios del mes de diciembre de 2012, confirma a Gema Rupérez como uno de los valores imprescindibles del arte aragonés actual.

Ocho instalaciones de su reciente producción en la Casa de Velázquez de Madrid se disponen en la sala de exposiciones, blanca, casi desnuda, extrañamente silenciosa. Una revelación contenida, que aguarda dentro del material, reclama nuestra atención. No es casualidad que la artista se halle inmersa en sus estudios doctorales acerca de “la seducción de la transparencia”. Desde ese fino cristal que parece su alma, susurra en nuestro interior las palabras que activarán el recuerdo, el olor del dolor, la angustia de la pérdida. Gema Rupérez trabaja desde el cuerpo como contenedor de significados, de experiencias propias y universales, campo de batallas, quizá perdidas, tal vez aún desconocidas. Pero, en esta ocasión, el protagonista de sus instalaciones no es el cuerpo en sí, sino la presencia velada del mismo. Lo intuimos, lo podemos casi paladear con los sentidos. Sabemos de su presencia, que envuelve nuestras entrañas, que hasta llega a estrangular nuestras vísceras. Es un cuerpo de evocación poética pero, también y a pesar de todo, de infernal peso matérico.

Con sutil elegancia, la artista ha seleccionado aquellas piezas que mejor podían adaptarse al programa que todos los años la Casa de la Mujer del Ayuntamiento de Zaragoza organiza con motivo del 25 de noviembre, Día Internacional contra la Violencia de Género, dedicada este año a la prevención de la violencia sexista en las redes sociales.

Partiendo de objetos de nuestra realidad cotidiana,

Gema Rupérez descontextualiza sus significados habituales para construir nuevos mensajes. Vierte sus emociones en ellos invitando al visitante a que haga lo mismo, pues el arte es libre, es la potencia, el horizonte de la posibilidad infinita. Sin embargo, los títulos de las instalaciones, la campaña social en la que se inserta *Sobre la superficie* y la trayectoria de la Casa de la Mujer y de la Sala Juana Francés guían, inevitable y acertadamente, nuestros pasos. El hogar, apacible refugio de la seguridad y el descanso, esconde algo tras su idílica apariencia. Y es que, como demostraron por estas mismas fechas en el 2011 Jorge Fuembuena y Alejandro Ramírez con *A song for my mother*, las apariencias, a menudo, engañan.

Si atendemos a la línea de trabajo que desarrolla la Sala Juana Francés, de manera impecable, desde hace veintidós años, podríamos empezar nuestra visita de *Sobre la superficie* por la instalación *Favilas*. En el seno del discurso de la crítica feminista de las artes, un grupo de camisas de hombre, blancas, perfectamente plegadas y almidonadas, nos espera en el centro de la sala, claro testimonio del orden patriarcal imperante en nuestra sociedad. En la rigidez de sus cuellos abotonados, un puñado de carbón, sucio, pesado, quebrado, parece romper la blancura, recompensa que en la tradición popular tiene el que se porta mal. Pero dos huecos no han sido rellenados, quizá porque siempre queda un hilo de esperanza, la esperanza de que no todo se ensucie y corrompa.

Frente a *Favilas* se encuentra *Acopio*. De nuevo la idea del hueco, de lo liviano y lo pesado. Unas manos de escayola salen de la pared. En un gesto maternal, se entrelazan para ofrecer el hueco que acoge. Pero, en esta ocasión, este hueco únicamente almacena alfileres. Ligeros cuerpos de metal que, si un día sostuvieron, apuntaron las horas, los momentos felices, los recuerdos marchitos, ahora hieren con la ferocidad del filo de una navaja. Algunos de ellos se diseminan por el muro que divide la sala de exposiciones.

Escalan, como alimañas salvajes, hacia el pañuelo de tela, elegante recuerdo del ajuar con el que todo empezó, que apuntalado soporta los días que le restan. Detrás de este muro se proyecta la vídeo-instalación *De lado a lado*. Las paredes de una pequeña caja de cartón encierran la imagen de la propia artista. En un asfixiante entorno blanco, despierta de su sueño para descubrirse presa. No hay salida, al menos de momento.

Llena y vacía aguarda en una peana. Un bolso blanco, en apariencia ligero. Si lo observamos de cerca, vemos que su material, la cera, no ha dejado hueco en su interior. Cargado de sonrisas y desilusiones, rebasado ya de toda mirada, asirlo será hartó difícil: sus asas son sierras que grabarán su destino al nuestro.

Frente a esta instalación, *Polishing lies*. La persona amada como esos primeros autómatas del Renacimiento, astillando su afilada nariz de Pinocho sobre una lija. El mentiroso cazado, que grana nuestros días y desgrana lo que un día llamó amor.

Un respiro creemos encontrar en la instalación que se yergue en la pared de enfrente, *Sticky wall*. Adoquines de caramelo nos trasladan a la cajita donde atesoramos los recuerdos de nuestra infancia, esos recuerdos que endulzan el amargor de nuestros presentes. Pero esos adoquines hoy son las piezas de un puzzle, un puzzle de momentos grises, gritos acallados y lágrimas tragadas. Son los engranajes de un muro tras el que ocultamos nuestro verdadero rostro al mundo, el rostro de la doliente, del doliente.

Llegamos así al final del recorrido que nos propone Gema Rupérez. A la entrada de la sala, unos cristales parecen levitar sobre el muro. *Al margen* habla de lo que importa. Como hojas de cuaderno, varios cristales, a simple vista individuales. Si los analizamos de cerca, tras un cristal espera otro, y otro, y otro... Y aunque las líneas horizontales

en las que reposarán nuestras memorias son negras, lo que importa siempre está al margen, más allá de esa línea vertical, poderosa marca roja, donde todo empieza, donde acabará lo innombrable para empezar los nuevos futuros.

Futuros que sin duda habrán de ser más claros. Pero no con la transparencia del dolor que gravita sobre nuestras cabezas, sino con la pureza de lo que está por venir. Futuros que guardarán el caramelo, el pañuelo, la lija y algo de tizne del carbón en cajas de cartón más pequeñas. Y es que cuando aprendemos a digerir el dolor, éste acaba ocupando menos. Y aunque en nuestros oídos siempre resuene el nombre de lo que nunca quisimos sentir, como recuerda la artista en *Evocándote*, la espiral de su presencia cada vez se irá abriendo más, hasta convertirse en una línea cuyo punto de inicio esté cada vez más lejos de nuestra mirada.

José Luis Lasala. La memoria rota

El Museo Ibercaja Camón Aznar presenta un doble homenaje, por una parte homenaje al pintor José Luis Lasala, a su trayectoria de más de cuarenta años en su quehacer pictórico, exponiendo su obra más reciente, y por otra parte el homenaje que el artista hace a la memoria de su esposa querida y añorada.

La muestra se estructura en 17 composiciones realizadas en óleo y madera sobre lienzos y *9 suspiros a modo de despedida* que constituyen una unidad de nueve piezas en acrílico, tinta y madera sobre papel.

Hay que destacar su oficio de pintor, a pesar de sus muchas tareas y obligaciones, a lo largo de todos estos años.

Siempre ha encontrado tiempo para realizar lo que para él es un acto vital más, la pintura. Solía decir que el tiempo era como chicle, José Luis conseguía estirarlo a su voluntad. Es necesario resaltar su contribución al Arte en sus distintas facetas de crítico, teórico, miembro fundador de Azuda-40, director de la Obra Cultural de Ibercaja y primer director de la Fundación Museo Pablo Serrano de Zaragoza, hoy Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano.

José Luis Lasala se ha movido siempre dentro de los grupos pictóricos de la vanguardia aragonesa, participando en 1972 en la exposición *Intento*, considerada como constitutiva del *Grupo Intento*, si bien más que la formación de un grupo, supuso un ensayo para abordar en breve Azuda-40, grupo que pretendía, entre otras intenciones, despertar el interés por las Artes en Aragón y dar a conocer la actualidad artística de la región fuera de ella.

Si bien las primeras manifestaciones pictóricas del artista están dentro de una figuración expresionista, podemos encuadrar toda su trayectoria dentro de la abstracción, y distinguir diferentes momentos. En el inicio una abstracción geométrica, pasando más tarde a interesarse por el movimiento *sopports-surfaces*, y posteriormente *informalismo*, dentro de su vertiente más lírica, e introduciendo materia como pasta de papel y madera.

José Luis Lasala define la memoria como algo que se construye poco a poco, como una madeja alargada con un hilo conductor al que se van adhiriendo los acontecimientos. En su caso ese hilo es Angelines, su mujer, ese hilo está roto.

El artista ha convertido esa tristeza extrema, ese desasosiego en el que vive, ese amor perdido, *Amor más poderoso que la muerte*, en unas poéticas composiciones abstractas de gran belleza y colorido. Exposición uniforme en el fondo y en la

forma, en la que se aprecia el dominio del color, tonos fuertes, intensos, vibrantes... El empleo del color en la obra de Lasala no es algo nuevo, es una constante. La comisaria de la exposición, Sabina Lasala, explica que seguramente es herencia del padre, tintorero de tejidos, cuyos libros de colores siempre eran objeto de su fascinación. Recuerda la admiración de sus padres, viajeros impenitentes, ante las obras de Van Eyck, Rothko, Turner o Esteban Vicente, y por las atmósferas y veladuras creadas por éstos.

En los títulos que da a sus obras, títulos muy poéticos, a veces tomados de poetas como Vallejo o Pavese, nos desvela su estado y sus reflexiones: *Nunca pensé que fuera el principio del fin*, *La felicidad es un estado inadvertido*, ambas obras realizadas en el 2011, con predominio de colores cálidos, y en las que el artista deja aflorar sus sentimientos por medio de explosiones de color, a modo de estallidos, hogueras, representación de su insoportable dolor.

También de 2011, dos obras polípticas: *De cuando un día es mucho más largo que la eternidad* y *Los heraldos negros* (*Hay golpes en la vida, tan fuertes...* como penaba Cesar Vallejo). Podemos considerarlos auténticas estelas funerarias, en las que el autor deja plasmado el dolor insufrible por la ausencia. Como la obra *Sin título*, en la que el pintor pasa de colores fríos y blanquecinos a otros más cálidos, y a la que podríamos cambiar su nombre por el de *Sin palabras*.

En los lienzos más recientes, de este año 2012, títulos como *Ya no hay boca para besar la vida*, tríptico que parece conducirnos al abismo marino más profundo para acabar en la nebulosa blanquecina de la nada, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* o *El silencio es un estruendo a mi alrededor*, que muestran el estado de desasosiego en que está sumergido el artista, se compaginan con otros como *Fuiste lo esencial en todo*, *Por las noches dibujo tu piel*, o *Siempre hay flores guardando tu ausencia*, en los que el espectador plenamente consciente de la congoja del autor, quiere ver un rayo de luz

muy lejano al final del túnel.

Una hermosa exposición, realizada con masas de color que se van sucediendo unas a otras en evanescencias y veladuras, empleando técnicas como el *dripping* y el goteo, con las que forma retículas y se vislumbran cuerpos que nos recuerdan algas o animales primarios marinos, el fondo del mar origen de la vida y donde encontramos los abismos más profundos.

Lasala ha bajado todos los círculos del infierno, queremos creer y deseamos que empiece su necesario ascenso en la búsqueda de su amada.

Cuadros de Matías Krah

Del 13 de diciembre, 2012, al 13 de enero, 2013, abarca la exposición en la galería Carolina Rojo, de Zaragoza, del pintor chileno nacido en 1972 pero con residencia en España desde 1980. Chus Tudelilla, en la introducción, comenta que su tesis doctoral fue sobre la Pintura Postmoderna como final de la vanguardia histórica, de manera que nos sugiere la clave de los cuadros exhibidos.

Cuadros que rezuman múltiples rescoldos de la citada vanguardia histórica, de ahí que haya cambiantes ecos de otros pintores sin que destaque uno concreto. Como una síntesis nostálgica pero con personalidad y maneras de pintor. Los fondos, a veces con planos en el sitio exacto, sirven para crear la adecuada atmósfera, en el sentido de un espacio por el que se agitan muy dispares formas apoyadas en un intenso y variado color muy bien combinado. Campo formal, cabe insistir, basado, por ejemplo, en círculos, óvalos, aspas, curvas más o menos prolongadas, rectángulos, líneas y la media luna. Un derroche formal sin duda muy atractivo por la variedad de

evocaciones.

La exposición es buena, repleta de sugerencias, pero produce la impresión de estar en otra época artística, si encima consideramos que el pintor solo tiene 40 años. Sería imprescindible una ruptura tajante, más o menos paulatina, por el procedimiento que sea, pero desde luego centrándose en suprimir bastantes formas para que las restantes adquieran máximo protagonismo e intensidad. Vendrá otro período. Un ejemplo que sacamos de sus propios cuadros. Los bellos trazos gestuales, que danzan con mayor o menor énfasis, son como tales un tema único con el correspondiente espacio, que se podrían acompañar por planos más o menos geométricos.

Esculturas de Enrique Martínez Ballarín

En bastantes ocasiones hemos comentado sobre nuestra admiración hacia los médicos por diversas razones: han contribuido de forma decisiva a la libertad, tienen un muy especial trabajo, en alta proporción coleccionan Arte, sin olvidar a los abogados, y publican libros fuera de su profesión. El escultor zaragozano Enrique Martínez Ballarín, nacido en 1950 y en la actualidad profesor emérito, ha sido durante muchos años Profesor de Fisiología en la Facultad de Medicina y Bioquímico del Hospital Clínico Universitario de Zaragoza. En 1998, Egido Editorial, publica *Sobre la Ciencia y el Hombre*.

Pero ahora estamos con Enrique M. Ballarín como escultor, que inauguró la exposición titulada *En Blanco y Negro* en la galería Itxaso, de Zaragoza, el 30 de noviembre. Si desde niño se sintió atraído por piedras, maderas y hierros, muy pronto

vive fascinado, con toda razón, por el alabastro y la piedra negra de Calatorao. En un breve texto suyo para la actual exposición comenta:

Al tallar la piedra persigo volúmenes rotundos, espacios vacíos y plenos, aristas cortantes y sinuosas y suaves curvas; intento que las asimetrías y proporciones se concreten en bellas formas abstractas con reminiscencias clásicas y expresionistas. Con el contraste de materiales y los distintos tratamientos de superficies, pretendo extraer algo de la casi infinita gama de brillos, luces y sombras, texturas y matices que en su entraña milenaria guarda el mármol blanco y negro.

Entre 2010 y 2012 termina las 22 esculturas expuestas, siempre alabastro y piedra negra de Calatorao, que obedecen a los conceptos vertidos por el artista. Dos materiales que usa en sus obras por separado o uniéndolos para crear una impecable combinación por contraste de ambos colores dominantes. Se distinguen dos líneas dominantes sin problemas de integración, siempre partiendo de un perfecto dominio del volumen y de las formas. En las esculturas abstractas predomina el juego de las curvas con perforación total de la escultura, de uno a tres círculos por escultura, lo cual permite el enriquecimiento formal. Curvas que enfatizan en cierta sensualidad dominante. No es casualidad que la titulada *Alumbramiento*, del 2010, tenga como protagonista lo redondo, con una perforación circular y una esfera que se puede acoplar en el interior de ésta, como si fuera el feto protegido por el claustro materno. Las esculturas figurativas están enfocadas desde diferentes parámetros. Los exactos y hermosos desnudos femeninos y masculinos, incluso las cabezas, obedecen al positivo afán por suprimir elementos formales que potencian todo tipo de sugerencias, así como una alteración de la realidad para enfatizar en un toque expresionista vía imaginación. La mezcla de lo abstracto y lo figurativo tiene su punto culminante en la obra *Mediterráneo*, del 2011, con un énfasis en la curva,

la citada perforación total circular en el centro y una suave y exquisita melena femenina que nace de un costado en la zona superior.

Escultor que aglutina lo abstracto y lo figurativo como si fuera la naturalidad nacida de su pensamiento sin problemas de ejecución, al servicio de una obra sentida y vivida de manera profunda con dejes de ternura aromatizada por la sensualidad. Cuánto amor hacia la especie humana, cuánta admiración hacia la mujer acompañada por esos cuerpos que desprenden sin cesar irisaciones eróticas.