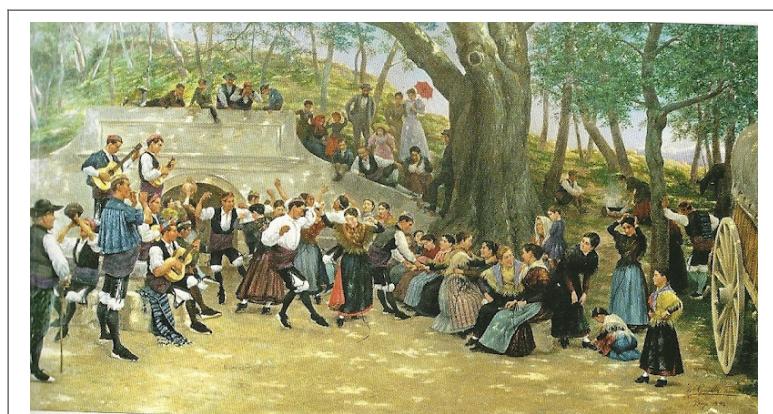


Algunos testimonios sobre regionalismo en indumentaria aragonesa

La Academia de la Lengua Española, afirma sobre el costumbrismo: “En las obras literarias, atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región”. Otros autores han aportado en mayor o menor medida, reflexiones más o menos coherentes al tema tratado. Para la comunidad aragonesas, que es la que nos importa, durante los años treinta, se hizo lo posible para que la Academia admitiese el término “regionismo”, que se denomina como “amor o apego a determinada región del Estado y las cosas propias de ella, especialmente las tradicionalistas y consuetudinarias”. El gusto por reproducir a través de cierta verosimilitud y creatividad en la pintura escenas costumbrista, tuvo su mayor auge a finales del siglo XIX, en concreto, a partir del año 1898, con el mal llamado “desastre del 98”. La sociedad de aquella época, buscó la autoafirmación cultural a través de cada una de las formas posibles, que en el campo del arte, desembocó en la llamada “identidad regional” a través de temáticas costumbristas e históricas que “pelearon” frente al academicismo imperante de la pintura española.



El Palacio de Montemuzo acoge la exposición "Fuera del lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa". No estamos ante una muestra de pintura regionalista, de gran aceptación por parte del público sobre todo, a juzgar otros ejemplos de épocas pasadas, nos encontramos ante una muestra de indumentaria tradicional y pintura que procede de un periodo de tiempo en el que todavía se vestía como aparecen los protagonistas de los cuadros. Por ello se exhiben junto a las obras de arte, siete maniquíes con atuendos e indumentaria real, que reproduce la vestimenta de la época. La exposición, comisariada por Fernando Maneros, está representada por las tres provincias de nuestra región, y por ocho artistas en su mayoría aragoneses. Por antigüedad de nacimiento, se entiende, citaremos a Valeriano Bécquer (1833-1870), con la obra elegida *El presente*, única copia del original, que se encuentra en el Museo del Prado, de Marcelino de Unceta (1835-1905) se propone aquí una *Ansotana*, obra folklórica por la indumentaria, y de fuerte incidencia de lo aragonés. Del oscense León Abadías (1836-1894), se elige el óleo *Un trabajador aragonés y su perro* de preciosismo dibujo y notas bien definidas en el ropaje. Sin duda en la cumbre de este género se encuentra el turolense Juan José Gárate (1870-1939), de quién se muestra dos originales *La copla heroica* y *Los novios*, ambas inconfundiblemente aragonesas. Del borjano Baltasar González (1861- 1936) se muestra la conocidísima, a pesar de encontrarse en un edificio de poco acceso al público como es Capitanía General, *Jota en el Santuario de la Misericordia*, de cierto pintoresquismo que también veremos en la obra *Mercado de Zaragoza*, del artista Joaquín Pallarés (1853-1935). De Francisco Marín Bagües, veremos una versión de 1950 de *Las tres edades*, de gran carga simbólica e incluso familiar.



Cierra el círculo de artistas seleccionados, el leridano Miguel Villadrich (1887-1956), con *La boda de Fraga*, obra de fuerte personalidad plástica de vertiente simbolista que aporta especial interés a la zona de Fraga. Una exposición muy original, didáctica y de gran calidad, no así en cantidad, se echan de menos en la muestra, otros artistas como Gascón de Gotor o Francisco Pradilla, que, aunque fue más proclive al regionalismo gallego que al aragonés, existe obra, sobretodo en colecciones particulares dedicadas a estos temas. Ya lo afirma el propio Ángel Azpeitia en el catálogo de la exposición: “me parecía adecuado ofrecer una gran muestra de pintura costumbrista aragonesa en la Lonja, simultáneamente con los concursos de traje que se celebran durante las fiestas del Pilar. Lo que permitiría el cotejo de los vestidos actuales con los de otras etapas y la fidelidad de hoy respecto a los posibles modelos históricos”.

Una exposición que aporta alguna luz al mejor conocimiento

de nuestros usos y costumbres en el arte aragonés malinterpretado durante mucho tiempo como “baturrismo” y que poco o más bien nada tiene que ver con el regionalismo

Fuera del lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa.

Palacio de Montemuzo 13/09-21/10/12

Manual para comprar arte contemporáneo chino

China es la nación emergente más importante de la última década. El llamado “planeta China” no solo se ha convertido en una potencia económica, para Occidente, sino que se ha convertido en un gran consumidor. En estos momentos China no sólo explota su patrimonio antiguo sino también reconoce nuevos talentos. Desde la muerte de Mao en el año 1976, pasando por el fin de la Revolución Cultural, las primeras reformas estructurales del país, no conseguirán aplicarse hasta diez años más tarde. La explosión urbana, el crecimiento económico y la liberalización del mercado, son las transformaciones que la sociedad china ha ido asumiendo como suyas. Al abordar el sistema del arte chino, no podemos olvidarnos de acontecimientos como bienales y trienales internacionales, que han creado escenarios donde el arte chino ha tenido éxito tanto del público y mercado. Convirtiendo a China en la segunda potencia mundial del arte por encima de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña



El verdadero nacimiento del arte contemporáneo en China comenzará en los ochenta, que estuvo caracterizada por grandes cambios, despersonalización y estandarización cultural, lo que dio pie a un interesante mapa de evolución estética en la Nueva China. Los nuevos grupos que emergen en esta fase pueden ser divididos en dos tipos: racionalistas y “corriente de la vida”. Las oportunidades de viajar, el acceso a más información, y la posibilidad de comunicarse con el resto del mundo, han dado a algunos artistas, la posibilidad de amplio conocimiento cultural y apertura de mente, de tal forma que, muchas de esas obras, contienen referencias y símbolos que pueden ser entendidos y compartidos con el público “no chino”.

Toda esta “disgregación” no sirve sino para poner en antecedentes la exposición que por primera vez en España, ha podido verse durante todo el verano en el Palacio de Sástago. “China next door”. Las obras procedentes de la colección de los hermanos Espósito, contiene todos los ingredientes de las corrientes actuales, el arte urbano de grandes formatos que convive con las técnicas tradicionales narrativas así como la

fotografía digital. Pudimos ver a través del lenguaje pop de los Luo Brothers una fusión de elementos extraídos de la iconografía tradicional china y de los típicos emblemas de la moderna civilización consumista occidental. El arte tradicional chino se completa con la representación de la vida cotidiana mostrada por Ma Liuming. Sus instantáneas surgen de *performances* en las que él mismo actúa como protagonista. Pero sin duda las piezas más importantes, son en este caso las que se encuentran al final de la exposición, el último bloque, dedicado al pop art.



Cuando hablamos de este periodo artístico, indudablemente nos viene a la cabeza la figura de Warhol, que aparece bien representado con una colección de retratos de Mao, así como

el último “Warhol” conocido, que es el retrato del propio coleccionista, que cierra de esta manera una muestra que si bien tenía calidad suficiente para haber sido visitada por mucha más gente, de la que la vio, también tendría que haber sido mucho más difundida por los medios de comunicación. No habiendo sido, a nuestro juicio, el periodo veraniego, el mejor para haber sido expuesta.

El Museo de Teruel cumple 25 años.

Estimado Jaime, muchas gracias por aceptar esta entrevista para la revista AACADigital, que es la única especializada en arte contemporáneo publicada en Aragón. El Museo de Teruel es un referente en este campo, y por eso ha sido galardonado con el premio AACCA a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo, que recogiste el 15 de marzo de 2012 ¿Qué información nos puedes dar en primicia para los lectores de esta revista, sobre las nuevas actividades que tengáis programadas para después del verano en relación con el arte contemporáneo?

El Museo de Teruel continúa con su política de arte contemporáneo, lógicamente ajustada a las disponibilidades presupuestarias, ciertamente limitadas en este momento. Durante el último trimestre del año, tenemos prevista la exposición “Becarios Endesa 11”, y fuera ya del ámbito estrictamente del arte contemporáneo pero evidentemente vinculado, una exposición de un fotógrafo turolense de principios del siglo XX (Jaime Fernández) y de la que hemos denominado “colección permanente de la Casa Grande de la

Baronía de Escriche", un importante conjunto de pinturas murales de finales del siglo XVII e inicios del XVIII, extraídas y restauradas en el proceso de recuperación de este edificio.

El museo ha celebrado este año su 25 aniversario. ¡Enhorabuena! ¿Qué hitos destacarías en esta historia de la institución?

A lo largo de estos 25 años son muchas las actividades y las iniciativas que se han desarrollado en el Museo de Teruel, desde las vinculadas a los programas de investigación, fundamentalmente en el área de arqueología, que han permitido un gran avance en el conocimiento del pasado de nuestro territorio, hasta las exposiciones sobre arte contemporáneo o la creación de las becas Endesa para Artes Plásticas (con 60 artistas becados que han aportado 280 obras a las colecciones del museo), pasando por la recuperación de un extenso patrimonio a través de los programas de restauración, o el apoyo a la investigación y la difusión que se realiza desde la biblioteca.

Es difícil seleccionar los hitos más importantes, que muchas veces corresponden a decisiones de gestión con escasa trascendencia mediática, aunque son imprescindibles para que el Museo desempeñe la función que le encomienda la sociedad. Es evidente que la política de arte contemporáneo, con las jornadas y las exposiciones sobre el surrealismo ("El collage surrealista en España", "El objeto surrealista en España", "Remedios Varo: arte y literatura", "Ciudad de ceniza. El surrealismo y en la posguerra española", "La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España" o "El surrealismo y la guerra civil española"), y otras vanguardias históricas tuvieron una gran repercusión, así como otras monográficas sobre la forja ("De lo útil a lo bello"), la cerámica medieval ("operis terre turolii"), la historia de la

arqueología en Teruel (“Fragmentos de historia”), o sobre la alta costura en España (“La edad de oro de la alta costura”).

Aunque no soy muy partidario de los datos fríos, creo que al hacer balance de 25 años de actividad pueden ser ilustrativos: en este sentido hay que resaltar que se han organizado 173 exposiciones temporales, visitadas por más de 650.000 personas, y que han permitido la contemplación de casi 7.000 obras procedentes de museos, galerías o colecciones privadas. Por otra parte, las colecciones del museo se han incrementado en más de 15.000 obras, debidamente documentadas, con un valor superior a los 9,5 millones de Euros. Se han restaurado casi 4.500 obras de nuestras colecciones, e intervenido en la restauración, conservación y musealización del patrimonio arqueológico de Teruel. En las 65 campañas de excavación arqueológica han intervenido y se han formado más de 500 estudiantes de numerosas universidades. En este mismo ámbito, el de la formación, hay que destacar el incremento de los fondos bibliográficos especializados (20.500), ampliamente utilizados por investigadores y estudiosos del patrimonio y el arte. Finalmente, me gustaría destacar que el museo es también un centro cultural de primer orden en la ciudad de Teruel, acogiendo en estos 25 años 1.035 actos culturales.

En resumen, además de esos hitos que quizás queden en la memoria de nuestros visitantes, creo que es muy importante resaltar la labor continuada de investigación, conservación y difusión que realiza el Museo de Teruel en todos los ámbitos del patrimonio cultural.

Otro tercer asunto por el que hay que felicitarnos, es la reforma integral que afronta ahora el museo, con importantes trabajos de remodelación del edificio y cambios en la exposición permanente. ¿No afectará la crisis a estos ambiciosos planes?

La reforma integral del museo actual estaba contemplada en el marco de la futura ampliación mediante la incorporación del palacio del Marqués de Tosos, proyecto que debe financiar el Gobierno de Aragón y que en estos momentos se encuentra paralizado. Se trataba de preparar el museo actual para su integración en el nuevo conjunto de instalaciones. La paralización del proyecto de ampliación ha hecho que replantemos el proyecto de reforma de manera que permita la actualización de todo el área de exposición estable, tanto del discurso expositivo como de la presentación, especialmente de todo lo relacionado con la información gráfica, y la exhibición de las obras. Es evidente que el proyecto se ha ajustado a la financiación realmente disponible (aportada por el Ministerio de Cultura), reutilizando elementos museográficos como vitrinas o sistemas de iluminación, cuya renovación queda pendiente para un futuro proyecto.

¿Cómo ves el panorama cultural en Teruel? En AACADigital nos hemos hecho eco del la inauguración del nuevo edificio universitario para Bellas Artes y de la actividad de algunos espacios expositivos; pero dinos por favor si como asociación podemos hacer alguna contribución, con nuestra presencia o a través de la revista, y contad con nuestra ayuda.

El panorama cultural turolense ha experimentado en los últimos años una mejora sustancial, a la que ha contribuido de manera notable la creación de la facultad de Bellas Artes, además de las actividades que desarrollan entidades como la Fundación Amantes, Dinópolis, o la Sociedad Fotográfica Turolense, junto a las ya clásicas promovidas por las instituciones públicas o las entidades de ahorro, a las que yo añadiría la labor de las salas de cine, no siempre valorada como elemento cultural de primer orden. No obstante, siguen existiendo notables carencias tanto en el ámbito de las infraestructuras (auditorio, salas de exposiciones, nuevos museos) como especialmente, en la programación. Las repercusiones de la

disminución de los presupuestos públicos para la cultura están siendo nefastas y amenazan con desmantelar gran parte de lo conseguido en los últimos años, además de desmotivar a todo el sector vinculado a la creación artística y también a los propios usuarios de la cultura, es decir, a toda la sociedad. En este sentido, en la concienciación de la importancia de la cultura en el desarrollo de la sociedad, creo que sería fundamental incrementar la presencia de asociaciones como la vuestra. Sobre posibles colaboraciones, podríais considerar la posibilidad de entregar otro año los premios AACa en el Museo de Teruel: disponemos de un salón de actos, con 100 plazas de capacidad y medios de proyección adecuados, que está a vuestra disposición.

Francisco Calvo Serraller sobre Antonio López

En este repaso a los últimos 50 años de la historia de la crítica en España que realiza la AECA, tengo la suerte -y al mismo tiempo la gran responsabilidad- de presentar la figura de Francisco Calvo Serraller como crítico, pues es el objeto de investigación de mi tesis doctoral, en curso todavía. Soy consciente de que es una figura controvertida, y que asumo un riesgo al defender su modo privilegiado de hacer crítica, puesto que él elige tanto el tipo de crítica como el objeto de la misma. Esta controversia se acentúa, entre otras cosas, por el hecho de que Calvo Serraller sigue en activo -en el ámbito mediático, museístico y universitario-, con una actividad desbordante tanto en su labor de crítico como de comisario y catedrático.

Por ejemplo, hace siete años se publicó un libro sobre la crítica de arte en España, coordinado por Anna Maria Guash, donde Joan Minguet Batllori aseguraba que Francisco Calvo Serraller podría encarnar “ese papel de profesor universitario de amplio espectro temático que, fuera de las aulas, ejerce de crítico omnímodo, de registro esencialmente divulgador y, como señala Aliaga, ‘indiferente a los discursos artísticos contemporáneos más innovadores’” (Minguet, 2003: 215). Esto es, se acusa a Calvo Serraller de mantenerse al margen de las modas metodológicas y también de la crítica de actualidad puntera, en parte debido a su posición privilegiada de académico y divulgador.

Pero ambas acusaciones son del todo injustas. La libertad metodológica (el tomar lo mejor de cada metodología sin esclavizarse a ninguna) es un factor de certeza más que de desfase científico. El paso del tiempo ha demostrado que Calvo Serraller acertaba cuando los demás críticos no lo supieron hacer. Y lo sigue haciendo todavía, en los discursos artísticos actuales de más trascendencia, como voy a intentar demostrar en esta ponencia, en relación con la obra de Antonio López. El tema escogido obedece tanto a la actualidad del personaje como al hecho de que las críticas de Calvo Serraller sobre su obra se remonten veinte años atrás, lo que nos permite estudiar también la evolución de la crítica al respecto.

LA CRÍTICA A LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ

El pintor Antonio López presentó en junio de 2011 una de las exposiciones más esperadas. Desde su última muestra en 1993 en el Museo Reina Sofía en Madrid, hace casi 20 años, el pintor no realizaba una retrospectiva de semejante magnitud. Así, ese verano se inauguró una exposición que primero se presentó en

Madrid, en el Museo Thyssen Bornemisza –donde estuvo del 28 de junio al 25 de septiembre- y que más tarde pasó al Museo de Bellas Artes de Bilbao –donde estuvo hasta el 22 de enero de 2012-. El enorme éxito de asistencia por parte del público ha sido directamente proporcional a la atención mediática del evento, con críticas en general muy positivas, pero también algunas negativas.

El pasado 30 de junio, Vicente Verdú comenzaba su crítica en *El País* sobre Antonio López con estas palabras: “Todos los pintores españoles han pasado alguna vez por la criba o el rastrillo de la crítica más o menos severa. Todos menos acaso uno solo: Antonio López. Incuestionable, intocable, blindado por un extraordinario respeto de público y crítica” (Verdú, 2011). Es cierto que la mayoría de las críticas han sido positivas, y que esto ha contribuido sin duda al éxito de la exposición. Recordemos que esta muestra ha conseguido el récord de asistentes en el Museo Thyssen con 315.000 visitantes, superando a las más visitadas hasta el momento: las exposiciones temporales dedicadas a los pintores Paul Gauguin y Vincent van Gogh. Pero también hay que decir que, lejos del aquel artista intocable que describía Verdú, sobre la figura de Antonio López ha existido la crítica negativa.

Por ejemplo, David Torres, crítico de arte del diario *El Mundo*, escribía en el ‘Cultural’ el 26 de junio de este año: “López es un hiperrealista meticuloso, uno de esos pintores fotocopiadora de los que se burlaba Goethe: ‘Pinta un perro exactamente cómo es y no tendrás un cuadro, sino dos perros’. Esa sensación de que los personajes van a salirse del cuadro y darnos la mano” (Torres, 2011). Así lo califica Torres: Un ‘hiperrealista meticuloso’, ‘un pintor fotocopia’: expresiones que no parecen precisamente favorables para la labor artística del pintor.

Otro colega de Torres, Jaime Peñafiel, y en el mismo medio (*El Mundo*), hablaba en su crónica social sobre Antonio López, donde se dirigía directamente al pintor:

El pintor, con esa falsa modestia y esa falsa humildad tan característica en él y en su esposa, va y dice ahora que ‘la única figura del cuadro que permanece intacta es la del real’. Querido y admirado Antonio, hace ya 16 años que Patrimonio Nacional te encargó el cuadro. (...) Pero lo peor de esta historia, querido Antonio, es que, según dicen, Patrimonio Nacional ya lo pagó en su día. De ser cierto, vaya cara que tienes (Peñafiel, 2011).

Seguramente, hay mucho de provocación en estas críticas, y en eso consiste la crítica también, en que haya diversidad de puntos de vista sobre el mismo aspecto. Pero queda demostrado con estos ejemplos que Antonio López no es tan intocable por la crítica como advertía Verdú para el diario *El País*. Calvo Serraller estaría por tanto escogiendo hacer crítica, positiva (como él suele siempre hacer), de un artista que no necesariamente está reconocido por todos; y, lo que es más importante, de un artista que ni siquiera es correctamente entendido por la mayoría, como veremos a continuación.

EL HIPERREALISMO DE ANTONIO LÓPEZ

Tanto las críticas negativas como las positivas hacen hincapié en el hiperrealismo de Antonio López. Es decir, en sus aspectos de oficio meticuloso y capacidad mimética. Recordemos a Torres: “Un hiperrealista meticuloso, un pintor fotocopia”. Se trata del recurso a una etiqueta de tradición americana que

quedaría en López simplificada a una técnica de representación exacta de la realidad visual, pues en general en las críticas se ha resaltado en qué medida sus cuadros consiguen parecer fotografías al óleo. Sin embargo, quien sabe algo sobre el hiperrealismo y ha visto la obra de López sabe que el artista no forma parte de este movimiento. El hiperrealismo, de origen norteamericano, se inspira en la imagen fotográfica, e incluso la usa como soporte proyectado para conseguir, en pintura, efectos ilusionistas semejantes. Antonio López no trabaja así, y sin embargo, el error se ha repetido insistentemente en las críticas de la prensa actual. Al propio artista, como a ningún otro, le gustan demasiado las etiquetas cuando le preguntan por su estilo. En concreto, cuando le preguntan por el hiperrealismo, Antonio López rehúye la respuesta para tratar de ser cortés: “Nos apañamos como podemos, el nombre es lo de menos” (López, 2011).

Sobre estas etiquetas y clasificaciones ya habló Gombrich cuando aludió al hecho de que la historia del arte debe ayudarnos a abrir los ojos, no a desatar lenguas. Y cito textualmente: “Hablar diestramente del arte no es muy difícil, porque las palabras que emplean los críticos han sido usadas en tantos sentidos que ya han perdido toda precisión” (Gombrich, 2002: 15). El teórico se está refiriendo aquí, entre otras cosas, a esas etiquetas con las que tan alegramente los críticos sellan a los artistas sobre los que hablan. Francisco Calvo Serraller dijo que el crítico, a veces, “habla de más; es una especie de ventrílocuo con todos los riesgos y dificultades que ello comporta [...] Usa palabras para comentar imágenes, lo que supone poner una elocuencia verbal a un sistema de expresión de suyo mudo” (Calvo, 2001).

En concreto, en el caso de Antonio López y la insistencia en el hiperrealismo, parece cumplirse lo que dijo Gombrich sobre

algunos críticos, que “podían perfectamente haberse quedado en casa, pues apenas han visto el cuadro, y han caído en la trampa de limitarse a revisar el catálogo” (Gombrich, 2002: 15). El historiador del arte se está refiriendo, claro está, al crítico que juzga desde la distancia, que rehúsa la contemplación que una obra de arte siempre requiere; y más tratándose de una obra de arte contemporáneo, en el que se da un añadido de resistencia a la ilustración que domina nuestra cultura visual y mediática. Por ejemplo, la investigación por parte de los artistas matéricos en texturas y colores tiene tanto de experimentación personal como de experimentación formal es un terreno imposible de plasmar en una fotografía. Pese a la apariencia clásica de su pintura figurativa, Antonio López es también un artista muy de su tiempo, imposible de valorar a través de fotografías. Lo expresó muy bien Guillermo Solana, comisario de la exposición en el Museo Thyssen, cuando afirmó que su pintura está más cerca de un Pollock que de las obras de Richard Estes:

Muchas veces el público que sólo ha visto a Antonio a través de reproducciones interpreta mal su pintura y piensan que Antonio es el mejor hiperrealista del mundo. El pintor que pinta las mejores fotografías al óleo sobre lienzo y no hay nada más opuesto a lo que es la obra de Antonio que eso. Venir a ver estas pinturas es venir a ver unas superficies llenas de inscripciones, de tachaduras, de agujeros, de manchas... Hay una inmensa riqueza de sucesos pictóricos en la superficie de las pinturas que no se ve en las reproducciones (Solana, 2011).

Por eso, queda la duda de si Torres y Peñafiel han visto la exposición o, como decía Gombrich, se han limitado únicamente a oír el catálogo. Aunque hay otras muchas cuestiones en

Antonio López que trascienden la experimentación formal para pasar a un terreno conceptual no menos interesante desde el punto de vista de la actualidad artística. Y esto tiene que ver con el dramatismo de los temas escogidos, lo que tiene mucho que ver con la noción de Vánitas barroca, pero también con la de Ready Made contemporánea. Algo que tampoco los críticos antes citados parecen entender.

LA CRÍTICA DE F.C.SERRALLER SOBRE ANTONIO LÓPEZ

Antonio López no es un artista joven y tampoco se caracteriza por seguir la última vanguardia, lo que le hace más popular que otros muchos artistas rompedores. Parece como si Calvo Serraller apostara al caballo ganador. Pero esto no es cierto, ya que Calvo Serraller lleva interesándose por la obra de Antonio López más de 20 años, cuando el artista manchego carecía de la experiencia y de los seguidores con los que cuenta hoy. Sin embargo, el discurso crítico no ha cambiado a lo largo del tiempo; Calvo Serraller siempre ha liberado la misma batalla: ni Antonio López es clasificable, ni puede, tampoco, meterse en las casillas clasificadorias de la historia del arte. Para entender la obra de López hace falta algo más que un conocimiento de la historia arte.

En 1985, el crítico organizó un congreso en el que participaban los artistas más importantes de la vanguardia española de los últimos 40 años. En la introducción, aclaraba que no están todos los que son, pero sí son todos los que están. Citó para aquella ocasión a Eduardo Arroyo, Miquel Barceló, Eduardo Chillida, Antonio Saura y, entre otros más, a Antonio López.

En aquel momento, y como escribió tres años después en su libro “Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo”, Antonio López estaba aceptado como parte de la escuela de realistas madrileños, grupo iniciado en los años 50 y que consiguieron su madurez y resonancia internacional en los 60. Ya entonces Calvo Serraller comienza advirtiéndonos:

Ese verdadero boom se produjo, según creo, en función de un equívoco: su abusiva identificación con la moda hiperrealista. De hecho, fue entonces cuando alguno de sus componentes, como Antonio López García, logró una notable proyección internacional, que le ha llevado a ser uno de los artistas españoles más cotizados (...) pero el hecho de que fueran realzados a favor de una moda no quiere decir que tengan nada que ver con él (Calvo, 1988).

La explicación es clara. El hiperrealismo es un movimiento originario de Norteamérica, donde comenzó a desarrollarse a finales de los años 60 como una de las derivaciones radicales del pop, que se consagró de forma indiscutible. Se basaba en presupuestos analíticos radicalmente anti-pictoricistas, lo que le hacía, por principio, incompatible con la mentalidad y el método de los realistas madrileños, y muy compenetrados con la tradición de la gran pintura española. Dice Calvo Serraller: “Lejos están de las megápolis de neón que encantaban a los pop. Les atrae más bien el entorno del marrón del gastado arrabal (...) el descapado [...] un muro deslucido y un portal desvencijado. Es la huella de lo que implacablemente destruye el tiempo, vivido con fatalidad y nostalgia” (Calvo, 1988: 124).

Es cierto que en esta ocasión él mismo, al realizar un ensayo sobre la historia del arte español contemporáneo, cae en su misma trampa, pues también sitúa a Antonio López dentro del capítulo de la escuela realista, a pesar de advertir que su figura es un caso excepcional. Por eso mismo, tres años después, Calvo Serraller escribe el prólogo de su libro “Pintores españoles entre dos fines de siglo”, haciendo referencia en este aspecto al libro que se disponía a presentar. Ya no era una historia del arte, sino una historia de los artistas. Momento clave, pues, en la trayectoria como historiador del arte para Calvo Serraller: su visión crítica le obligaba a cambiar la metodología de sus investigaciones.

El peculiar destino histórico del arte español contemporáneo permite y aconseja, sin embargo, otro tipo de aproximaciones en las que no se sacrifique de antemano el estudio de lo singular; (...) pues convierte lo excepcional en regla y, en consecuencia, las individualidades adquieren un peso específico que muchas veces no se refleja en visiones panorámicas de conjunto (Calvo, 1990: 11).

Así, de los 22 artistas elegidos, dedicó un capítulo titulado “La realidad alumbrada” a Antonio López. En esta ocasión, y cómo él adelanta, hace un verdadero estudio del caso singular del pintor. En primer lugar, explicándonos por qué es inclasificable: ni es hiperrealista, ni realista madrileño, ni pertenece al realismo mágico. Y, en segundo lugar, advirtiendo de que todo eso no significa que carezca de influencias o que sea un verso suelto dentro de la historia del arte español.

No pertenece al realismo madrileño, entre otros motivos porque, según el crítico, “cuando tratamos de averiguar qué

hay detrás de esta etiqueta, ausente de este núcleo cualquier programa estético o propósito artístico definidos, no descubrimos apenas otro lazo de unión entre sus miembros que el de la coincidencia generacional que les llevó a entablar amistad en la madrileña Escuela de Bellas Artes de San Fernando" (Calvo, 2012: 465). Decir pues que Antonio pertenece a la escuela realista madrileña, frente a lo que se cree, es no decir nada acerca de su obra y su estilo pictórico.

Tampoco, dice, pertenece al surrealismo o realismo mágico, como se le conoce en su segunda etapa que abarca desde mediados de los 50 hasta principios de los 60. Aclara Calvo: "Es cierto que la vanguardia española se acomodó siempre bien al surrealismo, incluso después de la guerra civil. Pero la atmósfera surrealizante de Antonio López poco o nada tuvo que ver con el surrealismo español de antes o después de la guerra". Sus obras, sigue, "reflejaban un universo poético absolutamente personal e intransferible, o, si se quiere, solo transferible en la medida en que otros lo usaran después como fórmula prestada, que es lo que desgraciadamente ocurrió" (Calvo, 1990: 158).

Se resistió, también, a la corriente abstracta, que no sólo fue adoptada por la mayoría de los mejores artistas españoles jóvenes de los cincuenta, sino que incluso atrajo a algunos de los más íntimos de su propio círculo, como Lucio Muñoz y Enrique Gran. Esto es, una cierta, por qué no, marginación de la moda. Una marginación que no le sorprende en absoluto al crítico:

[...] nos da la sensación de una pintura poco acomodada, por no decir decididamente incómoda. Y da esa sensación porque no demuestra una adhesión convencida a ningún dogma, sino

más bien tanteos, como quien busca expresarse, pero sin estar del todo satisfecho con los medios que tiene a mano. No se trata de una cuestión de torpeza, simplemente, no se encontraba completamente a gusto con lo que entonces hacía (Calvo, 1990: 255).

Por último, una apreciación interesante que podría resumir los argumentos anteriores: la obra de Antonio López “resulta engañosamente lineal para quienes miran linealmente”. Miran así quienes cuya visión esté posiblemente cimentada en el defectuoso conocimiento de su obra, pues la trayectoria de López se muestra llena de dramatismo y agonía.

Hay algo que Calvo Serraller ha sabido apreciar muy bien, y es “las muy distintas dudas que asediaron al joven pintor nada más salir de la Escuela (...) Una duda que parece más producto del inconformismo que de una débil inseguridad” (Calvo, 1990: 253). En definitiva, una gran pregunta: ¿qué es lo que hay que pintar cuando se pinta bien? De todas formas, fuera cual fuera el contexto en el que le tocó vivir, Antonio López estuvo siempre por encima de las circunstancias. En primer lugar, por ese inconformismo que ya hemos explicado con las técnicas contemporáneas a su pintura; en segundo lugar, su admirable fuerza de la rebeldía para no someterse al entorno.

Nos preguntamos, entonces, ¿no hay nada de realismo en la obra de López? El crítico explica que no es difícil hallar ecos de esta tradición realista española, pero que esta etiqueta acaba siendo una simplificación. Es un debate, aclara, al que no le merece la pena entrar y que alude a él porque, “qué le vamos a hacer, acompaña fatalmente al pintor” (Calvo, 1990: 277).

EL ERROR DE INTERPRETACIÓN: DE GOMBRICH A F. C. SERRALLER

Lo que Francisco Calvo Serraller está haciendo en su crítica a Antonio López es lo que ya Gombrich hizo en su día con la obra *Vidas de Vasari*: alertar sobre el error que los historiadores estaban cometiendo al ver en Vasari un defensor de la mimesis como fin último del arte, y no como un medio. Puede parecer anticuado que Serraller explique el presente con métodos del pasado, pero tanto Gombrich como Calvo Serraller saben ver que la importancia del arte de Antonio López, como el de Giotto y los demás artistas alabados por Vasari, está no tanto en la técnica como en la narración dramática; la técnica se adecua a la consecución de este fin.

Escribió Gombrich sobre Vasari: “Confundimos e infravaloramos ese acta de fundación de los estudios de Historia del Arte si no somos capaces de distinguir en Vasari lo que vio como medios del arte o como fines. Lejos de pensar ingenuamente en la fiel imitación de la naturaleza como un fin en sí mismo, Vasari vio el desarrollo de la habilidad de la representación figurativa como el perfeccionamiento de los medios, que han de servir siempre a su principal función social: la narración dramática” (Gombrich, 1987: 115). Las palabras de Gombrich evidencian que semejante tesis tiene una gran importancia para él, como ha estudiado uno de los expertos reconocidos en la obra de este historiador:

La "ilusión" que puede causar un cuadro o una estatua no es un objetivo, sino un medio para introducir al espectador en las escenas que se representan. De este modo, la función principal del arte figurativo es esta evocación dramática. En definitiva se trata de involucrar al espectador. Este cambio de perspectiva hace de Vasari no sólo el más importante historiógrafo del renacimiento,

sino sobre todo un historiador que da con la clave de su historia; y por tanto se convierte para nosotros en el mejor testimonio histórico del modo adecuado como hay que analizar el arte del clasicismo occidental. (Lorda, 1991: 139)

Es decir, una evocación dramática que va más allá de la representación. El hiperrealismo americano deslumbra e impresiona, pero no cuenta nada interesante desde el punto de vista dramático. En la pintura de Antonio López, sin embargo, es muy importante lo que se quiere contar al espectador. Por ejemplo, Calvo Serraller apunta bien cuando ve en “Estudio con tres puertas”, y cito textualmente, “la mejor réplica que se ha hecho de Las Meninas, de Velázquez” (Calvo, 2011). (Anexo: fotografía 1). No es un dibujo con objeto de representar lo más fiel posible la realidad, a la manera que puede hacerlo la fotografía. Porque López sí narra en sus cuadros de temas aparentemente banales, como narraba Velázquez, aunque nunca se sepa desenmascarar del todo lo que nos dicen las Meninas. Es un tema dramático, desde luego, pero que trasciende el mero momento histórico de un instante en el Alcázar Real de Madrid. Del mismo modo, en el cuadro de López el instante efímero es trascendido, superado, y lleva una enorme dosis de reflexión sobre el paso del tiempo, como supo ver Erice cuando hizo su famoso documental *El sol del membrillo* que trata simbólicamente del sueño de la muerte, de la luz que se extinguirá al final de una vida. No olvidemos que el membrillo es una fruta tardía, iluminada por la última luz de septiembre, en el otoño del año (Ehrlich, 2000: 14). En general, como la tradición barroca de las vánitas en la que se inspira, la obras de Antonio López hablan del paso del tiempo, pero también de lo eterno en lo más vulgar y ordinario. La vida misma como verdad, con sus luces y sombras.

Lo que Calvo Serraller escribe acerca de la obra, apunta en esta misma dirección. Titulaba “La emoción de la verdad” su texto sobre la exposición del Museo Thyssen para el diario *El País*. No es poco provocador el título que propone, pues no es muy frecuente escuchar hablar de la verdad en estos tiempos; y sin embargo, resume a la perfección la idea que quiere transmitir. Podría resumirse en estas líneas:

Antonio López merece que nos esforcemos en apreciar su obra al margen de los tópicos, sobre todo, porque es uno de los pocos artistas contemporáneos que se ha atrevido a ser, de principio a fin, intempestivo. Un gran solitario, pues. Así que olvidémonos del socorrido término del ‘realismo’ y de su larga retahíla de adjetivos, ‘tradicional’, ‘académico’, ‘español’, ‘madrileño’, ‘moderno’, ‘hiper’, ‘fotográfico’, etcétera, y observemos esa senda suya hacia la progresiva retracción, despojamiento y transparencia. Una senda, por tanto, ascética: la de no quedarse sino con lo imprescindible. (Calvo, 2011).

Apreciar su obra al margen de los tópicos: ese es el mensaje del crítico. En cierta manera, también está realizando una crítica de la crítica, pues esta advertencia la realiza tras leer el socorrido término ‘iperrealista’ de sus colegas críticos en la prensa y los medios de comunicación.

CONCLUSIONES

El discurso crítico de Francisco Calvo Serraller se adapta a las circunstancias artísticas que acaecen sobre el propio

artista. Sin embargo, como se ha visto, siempre presentan una idea común que hila todos sus escritos: buscar un adjetivo que clasifique a los artistas es un error de interpretación de su obra, pues simplifica todo su significado artístico.

Se puede acusar de cómoda la elección de su crítica, pues Antonio López ya es un pintor consagrado y con éxito internacional. Pero se deben tener en cuenta dos aspectos: el primero, el crítico lo ha elegido como objeto de sus escritos desde el principio de su carrera, cuando no cosechaba la fama actual, y segundo, como se ha visto, existe sobre el pintor, todavía, una crítica negativa.

Es verdad que Calvo Serraller tiene el privilegio de poder elegir su crítica sin imposiciones desde el propio medio, un lujo con el que no cuentan todos los críticos de arte, pues la mayoría depende de la línea editorial del medio donde publican o de otro tipo de criterio comercial, como acuerdos publicitarios sobre exposiciones y museos.

Se critica sobre los escritos de Calvo Serraller que siempre son favorables. Cabría aquí formular la pregunta de si un crítico está en la obligación de hacer críticas positivas pero también negativas. La respuesta de Calvo Serraller es clara en este aspecto: el denigrar la labor de ciertos artistas no forma parte de las tareas del crítico, será entonces la propia historia, el tiempo, quien criebe al arte que no merece atención. En palabras del propio crítico:

No entiendo que alguien haga una crítica sobre lo que no le gusta. Me parece ridículo dedicarse a insultar cosas

que no te gustan, una pérdida de tiempo. Me parece mejor dedicarse a algo que a uno le gusta y le interesa, y luego saber escribirlo. Estamos hablando de escritura. Una buena crítica es aquella donde el crítico se siente muy excitado por una obra, muy motivado, y alcanza a expresar esa impresión (Calvo, 2011)

Añade, además, que “ser crítico no es una carrera tras los artistas, sino de interlocución con ellos. El valor de lo que dice el crítico depende de lo que previamente haya conversado íntimamente (sin palabras) con el artista” (Calvo, 2001).

Calvo Serraller ha comprendido que la crítica permite comprender aspectos que la historia del arte -la historia del arte clasificatoria- no permite. Solamente olvidándonos de las etiquetas se puede entender la obra de muchos artistas, como la de Antonio López, la cual numerosos críticos no han comprendido por centrarse en la técnica (de ahí la insistencia en su etiqueta de ‘hiperrealista’) y dejar de lado la narración dramática de su obra.

El mismo Antonio López elige a Calvo Serraller para la redacción de sus catálogos; en una entrevista sobre su libro *Dibujos*, explicó: “Pedí a Calvo que se ocupara de los textos, porque conoce perfectamente mi obra” (López, 2011). Quizá, porque tal y como advirtió Gombrich sobre Vasari, Calvo ha sabido ir más allá de la mera imagen, nos ha enseñado esa diferencia abismal entre copiar la realidad e intentar entenderla. Nos ha enseñado, en definitiva, a indagar en la verdad y en el misterio de las cosas, porque, en palabras del propio crítico, “Antonio López pinta algo más que la realidad, pinta lo emocionante de su verdad” (Calvo, 2011).

La revista Crónica 3 Las Artes (1986-1991)

INTRODUCCION

Varias razones han motivado a la autora a presentar una aportación sobre la revista *Crónica 3 Las Artes* al congreso que celebra el 50 Aniversario de AECA. En primer lugar, por la constatación de la casi nula existencia, en las distintas encyclopedias o diccionarios de arte español consultados, de bibliografía ni comentario alguno sobre la labor que ejerció esta revista en el panorama madrileño durante casi 6 años; tampoco informes en estudios generales más recientes. Otro motivo es el hecho de considerar que fue una iniciativa valiente, privada, sin subvenciones oficiales de ningún tipo, que bien debe ser recordada en y recibir un merecido reconocimiento.

Asimismo, por la relevancia de sus redactores, críticos e historiadores del arte, profesionales del periodismo, literatos también y poetas, como los mismos fundadores Antonio Leyva y Javier Villán. De todos ellos, algunos ya han fallecido, mientras otros continúan mal que bien adaptándose a este mundo artístico cambiante, entre los que se encuentran aquellos más jóvenes que se iniciaban entonces en el mundo de la crítica. Son miembros de la asociación de críticos de arte la mayoría de los que están en activo, como la que esto

escribe; una historiadora del arte que se introducía entonces en la apasionante labor de crítica de arte, fue colaboradora de la revista en todos sus números, conoció su dinámica y un poquito sus entresijos.

Crónica 3 las Artes tuvo una cierta relevancia en un contexto, como el de la primera mitad de los ochenta, aún de escasas publicaciones periódicas especializadas en arte contemporáneo. Sin embargo, casi de inmediato, se va a producir una emergencia de revistas que durante un tiempo conviven con ella: *El Punto de las Artes*, *Correo del Arte*, *Diart*, *Lápiz*, *Álbum de las Artes y las Letras*, entre otras, compartiendo protagonismo con las ya consagradas. Cada una aportó su punto de vista sobre la actualidad artística, críticas, comentarios, y ofrecía sus puntos alternativos.

Aunque puede recordarse con cierto romanticismo la labor de crítica de arte que se produjo por esos años; una disciplina sobre la que Iván de la Nuez (2007) pronostica su desaparición, e incluso va más allá al afirmar que: "lo alarmante no está en la proximidad de su desaparición, sino en la indiferencia con que ésta sería recibida". Y ofrece algunas razones como lo incomprendible de su lectura que aleja a lectores, el desinterés de los artistas, la presencia insignificante de la crítica de arte en los medios de comunicación y la proliferación y éxito de los blogs donde se vierten noticias, opiniones, debates, que se imponen sobre la crítica propiamente dicha. Por tanto estará al final de la fila, según de la Nuez, después de directores, coleccionistas, comisarios y artistas. Sirva esta valoración para reflexionar sobre el futuro de la crítica de arte, sobre su labor actual y perspectivas futuras, aprovechando la ocasión del 50 Aniversario de AECA y los debates y posiciones que puedan surgir desde este XIII Congreso.

LA REVISTA CRÓNICA 3 LAS ARTES

 <p>Presentación de Crónica 3 Las Artes</p> <p>Casi un millar de personas nos dieron la bienvenida en el Circulo de Bellas Artes a la inauguración de la exposición "Moncho Borrajo. Pintor". Nos pusiéramos a las 21,00 horas y se llenó la sala. Los invitados del mundo del arte se dieron cita en el Circulo de Bellas Artes para asistir a la presentación de la nueva publicación. Los asistentes no se quedaron solos, ya que los conciudadanos en señal de agradecimiento y apoyo a la revista Crónica 3 Las Artes. Dijo ayer, y en las páginas interiores, el poeta y cronista taurino que nos han prestado y el que nos seguimos prestando. En la foto: Javier Villán, Moncho Borrajo y Antonio Leyva.</p> <p>Pág. 15</p>	 <p>Crónica 3 Las Artes.</p> <p>Tríptico de salida de la revista</p>	 <p>Antonio Leyva entrevistado en la Galería Orfila, Madrid, 16 junio 2011, (fotografía: María Dolores Arroyo Fdez.)</p>
---	---	---

La idea de crear una revista partió de tres amigos: el galerista, escritor y hoy miembro de las Asociaciones Madrileña, Española e Internacional de Críticos de Arte, Antonio Leyva, el poeta y cronista taurino Javier Villán, y un amigo común que participó con su imprenta. Surgió por el deseo de buscar un espacio de información sobre arte que sus fundadores consideraban inexistente. Su propósito fue por tanto aportar un medio diferente, dada la precariedad de publicaciones periódicas en el panorama madrileño de entonces.

Los objetivos de la nueva publicación se explicaron en el tríptico de salida. La revista se hacía en Madrid y preveía atender principalmente a lo que ocurría en la capital, pero destacaba además que iba a informar desde otras ciudades del Estado y de otros países mediante crónicas de sus corresponsales. Formato de "tabloide" de prensa y su estilo.

Revista sobre todo de actualidad, pretendía, como se afirmaba expresamente en el folleto de promoción, "... que la indagación sobre la realidad cultural se sustente, tanto en sus razones internas específicas como en las interrelaciones históricas, sociológicas y económicas que actúan sobre ella".

Durante la edición de ARCO de ese mismo año 1986, del 10 al 15

de abril, la nueva publicación contó con stand propio desde donde llevó a cabo su promoción. Esta inauguración culminó al cierre de la feria con una presentación oficial de la revista en el Círculo de Bellas Artes (Sala Goya). En este mismo número de la revista, los redactores realizaron una extensa crónica de ARCO. *La crítica fue por plantas*, una manera de informar sobre la Feria de ARCO – que se hará usual en sucesivos números. La sección *La otra cara*, que se introduce precisamente en ese número 3 de abril de 1986, pretendió acercar a los lectores a otros personajes cuya cara como artistas plásticos está sepultada por otra imagen pública que es la que le da la fama.

En dos etapas se divide los aproximadamente seis años en que se publicó *Crónica 3*. La 1^a época abarca desde el número 1 (febrero de 1986) al número 30 (junio-julio 1989). La 2^a época desde número 31 (diciembre 1989) al 42 (diciembre de 1991).

Estos dos momentos significan un cambio de formato y de rumbo. El más evidente es el paso del diseño periódico en blanco y negro, al formato revista a color.

Enfocada en principio para ofrecer una información general de actualidad, y con pocos artículos verdaderamente de fondo o de pensamiento, como así reconoce Antonio Leyva, si analizamos más detenidamente sus contenidos, se descubren algunas secciones de gran interés por la opinión vertida en ellos; o una actitud crítica que pretendía no precisamente comulgar con lo establecido o cantar alabanzas a cómodos oídos.

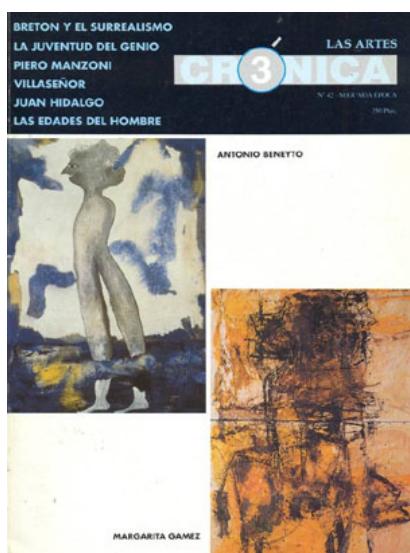
Cada sección de la revista fue ideada con mimo, con método y una programación rigurosa para que saliera puntualmente al comienzo de cada mes, y la autora de este escrito es testigo de ello. Pero no todas las secciones se desarrollaron siempre igual y con la misma fortuna; a menudo jugaron las circunstancias o la oportunidad de temas y debates de actualidad.

En el año 2, número 16 (noviembre 1987), J. Villán abandona la cabecera del periódico, por distintas ocupaciones (periodismo y literatura), aunque siguió colaborando con sus escritos y sugerencias. La dirección total la llevará a partir de ahora y hasta el final Antonio Leyva.

La nueva etapa abre con portada de Agustín Úbeda. Es el número 31 y en su editorial: se valoraba lo realizado en los 30 números publicados: “*Porque cada número de Crónica 3 ha sido un riesgo, una aventura y, en ocasiones, en el terreno laboral y económico, una irresponsabilidad. En el campo del arte, de la crítica y de la información, no*”. El cambio “matizado” que se proclamaba en esta segunda etapa intentaba buscar nuevas perspectivas y franjas de influencia, sin perder de vista el objetivo inicial de objetividad, independencia y “romanticismo militante” apoyado y estimulado por todos los actores participantes del proyecto.

Según Antonio Leyva (entrevista) la revista no era crítica con el sistema en general, sino en cosas concretas de él, pero añade “después de la atonía que hay ahora, aquello era totalmente activo”. “Lo grave es que ahora no existe la crítica, los críticos no vienen a ver las exposiciones”. Quiere denunciar los mecanismos actuales de información. Piensa que ningún crítico viene a ver las galerías. Las críticas más duras de Crónica 3 fueron contra ARCO y su sistema de selección de galerías.

Queda pues aquí este reconocimiento a Crónica 3 Las Artes, y al ímpetu que le dieron sus fundadores, redactores y los críticos de arte que colaboraron en el proyecto.



Portada de Crónica 3 Las Artes, n.1, febrero 1986
(1ª época)

Portada de Crónica 3 Las Artes, n. 30, junio-julio 1989 (1ª época)

Portada de Crónica 3 Las Artes, n.42, diciembre 1991 (2ª época)

Netia. Ilustraciones de Elena Benedí.

Entre los días 17 y 30 de Julio pudimos disfrutar en el Centro de Artes para Jóvenes El Túnel de las ilustraciones de la joven artista Elena Benedí, que forman parte de su Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza. En ellas, plantea al espectador reflexiones de gran calado. Alcemos la vista al pasear por cualquier bulevar y miremos alrededor: ¿se han fijado en la competencia que existe entre nuestras ciudades y Disneylandia? Los círculos históricos occidentales se configuran como refinados atrezos, fondos decorativos para las fotografías del foráneo y bambalinas que enmarcan la vida del habitante habitual. Es fácil habituarse a la vida al margen de la acción teatral. El arte dramático, al fin y al cabo y como tantas otras cosas, es una manifestación

que se ejecuta con más sencillez ante caras desconocidas. No es por lo tanto extraño que el turista se deleite ante las vibrantes volutas o los refinados *ornamenti*, mientras que el autóctono, cansado ya de la utilería, prefiera no participar en la función. Aunque esa decisión no lo condene al patio de butacas. Ni al gallinero. Netia demuestra el cariño que los teloneros pueden desarrollar por su teatro urbano.

Porque, ¿qué ocurre si uno de estos habitantes pasivos abandona su ciudad natal y regresa tras un tiempo? Seguramente rechazará los rincones más oscuros del escenario y tratará de ser de nuevo el centro de los focos. Observará los cambios. Se sorprenderá ante ellos. Rebuscará en su magín. Vivirá. Y hará que la arquitectura viva. El viejo decorado por el que caminaba sin apenas prestar atención quedará lleno de un sinfín de sensaciones y formas difuminadas en el tiempo. Elena Benedí plasma a la perfección el viaje al subconsciente de un antiguo actor sin obra que, partiendo en busca de otros escenarios, regresa para ver de otro modo al que una vez fue propio.

El paseo intimista a través de un entorno urbano parece recordar a los inicios de Paprika, una de las grandes obras de Satoshi Kon, en que la protagonista da saltos de una ensueñación a otra, a medio camino entre la realidad y la esfera paralela del consciente. Distintos edificios y vehículos sirven como marco a una urbe plena del reflejo de sus ojos marrones. Al igual que en una película de animación, todas las ilustraciones de la muestra se encuentran interconectadas por el contenido narrativo que resulta, por otro lado, inherente al género. Sobran las letras, queda el relato. La concatenación de imágenes de la joven ilustradora podría hacer las delicias de cualquier amante de la narrativa gráfica contemporánea. Freud -por seleccionar a uno de los próceres en estudios sobre el inconsciente- solía decir que el sueño es lacónico, en tanto que condensaba mucha información en pocas imágenes. Condito sine qua non -como sabrán los

amantes del cómic- para una narración lógica y que se cumple también en este caso.

La elección del largo pasillo de El Túnel como espacio expositivo potencia la lectura de las imágenes. Quizás, una luz más matizada no habría hecho daño a unas obras bícromas en las que resaltan pequeños toques de color que llaman la atención del espectador hacia ideas concretas, de múltiple interpretación. De todas ellas, nos quedamos con una ensombrecida por el fondo bícromo: la del personaje que se ve incapaz de abrazar un árbol cuya anchura crece en progresión. Una metáfora magnífica en tiempos de crisis que cada espectador puede interpretar a su manera. Sin embargo, no debe olvidar que el protagonista culmina el relato levantándose del banco y continuando el camino. Siempre queda senda por andar. Y es bueno saberlo.

Caos calmo

EL María Moliner ofrece la siguiente definición de “balsa de aceite”: se aplica a la reunión, situación, etc., en que reina completa tranquilidad.

El artista noruego Per Barclay (Oslo, 1955), afincado en Italia, ha instalado una balsa de aceite negro en el espacio central del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (cacmálaga). Ha creado así, si seguimos la definición del María Moliner, un espacio, o quizá una situación en la que reina la calma. La sala central de este museo tiene forma trapezoidal, como esta piscina de Barclay, y como la planta del propio edificio, el antiguo Mercado de Mayoristas de la ciudad, obra adjudicada por concurso en 1938 al arquitecto Luis Gutiérrez Soto. Es uno de los edificios pioneros de la arquitectura franquista en nuestro país, aunque su proyecto

respondió a los principios racionalistas propios del Movimiento Moderno. Aparte de esa planta en forma de trapecio, se distingue por su perfil escalonado en altura, una fachada de paramento liso, en el que solo las molduras lisas de las ventanas ofrecen cierta articulación, y una serie de elementos característicos, como el friso corrido a lo largo de toda la arista superior, que en su día ostentaba símbolos y proclamas franquistas. Entre 1981 y 1999 el edificio estuvo abandonado, y en 2003 se inauguró como centro de exposiciones y cultura contemporáneas.

La balsa de aceite de Barclay se ha ubicado, como decíamos, en el corazón de la planta, una sala habitualmente dedicada a exposiciones temporales de carácter monográfico. La instalación, con unos 23 metros de largo, ocupa casi toda la sala, aunque deja un pasillo a lo largo de todo su perímetro, por el que deambula el visitante de la obra. Su profundidad, sin embargo, es minúscula, comparada con las dimensiones mencionadas, apenas unos 10 centímetros.

El visitante, al entrar en esta sala deliberadamente en penumbra, se encuentra por tanto con una piscina negra llena de aceite de girasol. Y sorprende que algo aparentemente tan sencillo sea capaz de provocar tantas perspectivas a su percepción visual, y de procurar tantas sensaciones, tal cúmulo de sugerencias y metáforas. La mirada se acostumbra gradualmente a esa penumbra, que es también silencio, y en ese lapso de tiempo la visión va percibiendo espacios del todo inesperados al inicio de la visita. La superficie de aceite crea un espejo más nítido que el de azogue, y refleja con una precisión pasmosa la arquitectura del museo: sobre todo la singular disposición ortogonal de vigas y pilares de hormigón armado que componen la cubierta; ese reflejo transmuta el plano negro de aceite, físicamente de nimia profundidad y aparente quietud, en un abismo capaz de desencadenar vértigo físico y existencial. Se avista la imagen inmóvil de espacios deshabitados, estancias sin salida, claustrofóbicas, acotadas

insensatamente por muretes y columnas. La fijeza casi obsesiva que adquiere esta estructura arquitectónica ortogonal, de un blanco impoluto, con ventanas apaisadas y fruto de relaciones geométricas precisas, podría remitir a la opresión que algunos adivinan en los principios de la arquitectura racionalista. El resultado puede ser la percepción de un delirio espacial a medias entre las cárceles de Piranesi y las perspectivas intrincadas de Escher. Me resulta el lugar idóneo para las peripecias de los abogados de *El proceso*, el espacio que un arquitecto especialmente perverso, aunque aparentemente racional, podría haber proyectado para la pesadilla burocrática narrada por Kafka. Y, sin embargo, ante esta obra uno se ve invadido por el silencio y la quietud, y también por la belleza, frágil, pero belleza al fin; un caos calmo, quizá.

Con *Fluido*, Barclay despliega algunas de las mejores posibilidades que ha dado de sí la escultura desde que los artistas minimal y conceptuales la situasen en lo que Rosalind Krauss denominó, con pasmoso éxito, el campo expandido. En las décadas de los sesenta y los setenta la escultura rompía los límites establecidos, incluso por las vanguardias, para convertirse en el conjunto de relaciones posibles entre arquitectura, lugar, escultura, objeto, espectador, espacio expositivo... Los planteamientos de Barclay se remontan a esta tradición, demostrando lo prolíficos que pueden seguir siendo en manos de un buen artista. Obra *site specific* en su más sentido más puro, en una entrevista con Javier Díaz Guardiola el artista confesaba: «Esta es una pieza que llevaba mucho tiempo queriendo hacer. Nunca antes había trabajado con un contenedor tan simple que contuviera tantas cosas y produjera tantas sensaciones».

Obras recientes de Luis Feito

Es muy meritaria la labor que está realizando el Museo Salvador Victoria en Rubielos de Mora, y hay que felicitar a sus responsables por las excelentes exposiciones que vienen programando, a menudo dedicadas a artistas que fueron contemporáneos del pintor epónimo. De este modo, su legado museístico aparece complementado y apropiadamente acompañado de obras que responden a un mismo contexto cultural. Salvador Victoria fue uno de los grandes protagonistas de la generación que en los años cincuenta encumbró la abstracción española, y lo mismo puede decirse de Luis Feito, miembro fundador del grupo El Paso. Hay también evidentes diferencias entre ambos, pues a Victoria se le identifica sobre todo por las formas geométricas que presiden sus composiciones, a base de círculos y vértices cuidadosamente dispuestos en suaves colores, mientras que Feito es un apasionado representante de la pintura informalista, de brochazos sueltos y cromatismos estridentes. Así son los cuadros que protagonizan esta exposición, de intensos rojos sobre negros y blancos. Son acrílicos que muestran cómo su obra reciente sigue fiel a la trayectoria histórica de este veterano artista; aunque los resultados son muy distintos en función del soporte utilizado. Los grandes lienzos revelan en su densidad matérica un pathos intenso y barroco, mientras que las pinturas más pequeñas sobre papel presentan una economía de trazos que les confiere una poética intimista, un tanto zen. Particularmente una de las de menor tamaño, expuesta en lugar preferente, nada más entrar a la izquierda, que ocupa también lugar de honor en el catálogo de mano, ilustrando un texto de Alfonso de la Torre: son apenas tres o cuatro líneas que se tocan sin cruzarse, y uno los imagina perfectamente como salidas de la caña o pincel caligráfico de un oriental. En cuanto a los grandes lienzos, son cada uno en sí mismo una obra de hermosa expresividad,

pero el conjunto resulta demasiado reiterativo, pues hasta el buen oficio y la mano hábil fatigan cuando el trabajo insiste en un recetario conocido. Todo artista tiene derecho a explotar un estilo propio reconocible, pero ello confiere a las exposiciones monográficas una unidad de conjunto que tiene características positivas pero también desventajas: el rojo chillón que aquí inunda todos los muros de la sala de exposiciones impele a salir pronto de allí, al refugio del tímido encanto lírico que destilan los cuadros de Salvador Victoria. Su museo es un oasis de ensueños artísticos, que este verano ha dado cobijo a una pintura desgarradora y vital. Ambas se complementan y conjugan tan bien que quizá podrían haberse expuesto algunos de estos cuadros recientes de Feito intercalados con los del anfitrión, en las salas de la colección permanente. También conjuga bien el rojo intenso de esta exposición con muchos detalles cromáticos de Rubielos, una hermosa población muy animada en el estío, que uno descubre con nuevos ojos al salir de esta muestra monográfica.

Federico Torralba. In Memoriam

El pasado 22 de abril fallecía en Zaragoza don Federico Torralba Soriano (Zaragoza, 1913-2012), cuando iba camino de cumplir los 99 años. Fue un personaje polifacético, culto y versátil, gran docente e investigador en Historia del Arte, galerista y promotor del arte contemporáneo, autor y director teatral, amante de la música y del ballet, el último humanista aragonés, sin duda. Su vida y su actividad llenó todo el siglo XX. Europeo y cosmopolita, persona de mente abierta, liberal-conservador en lo ideológico, amante de la cultura francesa, y enamorado de París y de Venecia, Torralba sobrevivió a las

estrecheces sociales e ideológicas de las sociedad zaragozana de las décadas inmediatas a la postguerra, con sectores detractores y algunos defensores de su persona. Él fue un referente de la modernidad en Zaragoza, y estuvo rodeado de un círculo de amigos fieles y solidarios, que compartían aficiones, gustos y cultura, entre ellos Pilar, Carmen y Julio Bayona, María de Ávila y su esposo José María García Gil, Alejandro Allánegui, Eduardo Lon, Eduardo Fauquié, Luis García Abrines, Alfonso Buñuel, Santiago Lagunas, Antonio Duplá, Luis Pérez Serrano, Eduardo Romeo, Agustín Félez y Alicia Romeo, entre otros.

De familia de ascendencia conquense, por parte de padre, y aragonesa, de Moros y Ateca, por parte materna, Federico Torralba, creció y se educó en Zaragoza, en el seno de una familia de la burguesía culta y acomodada. Su padre, matemático de formación, era funcionario de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Cursó el bachillerato en el Instituto "Goya", entonces denominado General y Técnico de Zaragoza, entre 1923 y 1929. En esos años, el joven Federico ya había viajado a París con sus padres, asistiendo a la ópera y al ballet, que le entusiamaban, y en Zaragoza no se perdía ninguna de las actuaciones de teatro de las principales compañías españolas, que actuaban en el Teatro Principal de Zaragoza. Cursó la carrera de Derecho en la Universidad de Zaragoza (1929-1934), si bien se licenciaría en la de Salamanca años después. Pero como su vocación no era la jurídica, en 1934 comenzó la carrera de Filosofía y Letras, también en Zaragoza, y concluyó los estudios, que quedaron cortados por la Guerra Civil, en 1940. Recordaba con especial cariño y admiración a los catedráticos don Domingo Miral, que le enseñó la Historia del Arte y al que consideró su verdadero maestro, a don Carlos Riba, al gran medievalista don Andrés Giménez Soler, y al joven auxiliar Rafael Sánchez Ventura, tanto por su modernidad y amplios conocimientos, que transmitía con amenidad e imaginación.

Primero fue profesor auxiliar (1941-1947) y después adjunto de Historia del Arte (1947-1965) en la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza, docencia que compatibilizó con la de profesor numerario de entrada (1965) y de término (1970) de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Se doctoró en 1956 con una tesis sobre “Libros de Horas miniados conservados en Zaragoza”, que se publicaría en 1961. En mayo de 1965 ganó la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo, en la que permaneció un curso, pidiendo después la excedencia y regresando a Zaragoza a sus clases de la Escuela de Artes. En 1970, a solicitud de su discípulo y amigo Fernando Lázaro Carreter, decano de la Facultad de Letras de Salamanca, pidió el traslado a aquella universidad, en la que pasó dos maravillosos cursos académicos, que siempre recordó con emoción y gratitud, por lo bien que le trajeron allí. En 1972, también por traslado, regresó ya de catedrático de Historia del Arte a la Facultad de Letras de Zaragoza, donde permanecería enseñándonos la materia a los que fuimos sus alumnos hasta 1983, año de su jubilación, si bien siguió como catedrático emérito tres cursos más.

Fue un excelente profesor, que destacaba por su claridad y rigor expositivo, por su brillante dicción, su amenidad, sus matizaciones y apreciaciones, llenas de intuición y capacidad de observación, y su absoluta modernidad. Cuando la casi totalidad de sus colegas universitarios no pasaban al abordar el arte contemporáneo del impresionismo o, como mucho, del cubismo, Torralba nos transmitía con entusiasmo todo el arte de las vanguardias contemporáneas, llegando, en la década de 1970, por supuesto, hasta el informalismo, el pop art o el nuevo realismo. Todo ello apoyado en imágenes muy representativas. Las constantes relaciones e inferencias que establecía entre el arte antiguo y el contemporáneo nos estimulaban la capacidad de observación, de análisis y de reflexión sobre los procesos artísticos, huyendo de todo memorismo estéril. El cultivo de la sensibilidad era uno de sus grandes objetivos como profesor.

Además, fue un importante investigador, que supo trascender del formalismo para dar en sus clases unas contextualizaciones culturalistas y unas apreciaciones psicologistas, esteticistas y evocadoras de las obras y artistas comentados que calaban pronto en el amplio auditorio que llenaba, recuerdo, el aula magna 2 de nuestra facultad, al que se incorporaban también alumnos de la especialidad de Filología Románica como oyentes asiduos. Tal era la capacidad de convocatoria que Torralba tenía. Lo mismo podemos decir de las conferencias y cursos que impartía como director de la cátedra "Goya" de la Institución Fernando El Católico de la Diputación de Zaragoza, que congregaba a exalumnos, bastantes de ellos profesores de instituto, y a alumnos de la facultad, deseosos de escuchar las novedades que aportaría el profesor Torralba con los sugestivos asuntos que abordaba en ellos. Nos enseñó a ver y apreciar el arte.

Varias fueron las líneas de investigaciones que fue abriendo a lo largo de los años. En primer lugar, la dedicada al arte aragonés, desde la Edad Media al siglo XX. Ahí están sus modélicas monografías de monumentos aragoneses, como la catedral de Tarazona, la colegiata de Daroca, las iglesias zaragozanas de San Pablo o del Real Seminario de San Carlos, o la basílica del Pilar, de la que fue el gran defensor y revalorizador, cuando se apreciaba poco el maravilloso arte que contenía, especialmente la Santa Capilla.

A las artes decorativas dedicó trabajos importantes y pioneros, especialmente a los esmaltes (1938), a la cerámica, a las porcelanas, o a los tapices, cuando eran contados los especialistas en la materia en las décadas de 1940 a 1960.

Otro de sus centros de interés fue el arte contemporáneo, tanto desde su protagonismo de animador de grupos de gran trascendencia artística, como "Pórtico", "Zaragoza" y "Azuda", como desde su faceta de galerista, en las galerías "Kalos" y "Atenas" de Zaragoza, que jugaron un papel esencial en la divulgación del arte más actual en las décadas de 1960 y 1970

en Zaragoza. Debe destacarse que Torralba organizó en la temprana fecha de 1949, en la Lonja de Zaragoza, el I Salón de Pintura Moderna, con obras abstractas de los integrantes del Grupo "Pórtico", la primera gran exposición que hubo de esas características en España. Su amistad con Antonio Saura, a quien organizó sus primeras exposiciones, con Fermín Aguayo, con Manuel Viola, con Pablo Serrano, con Gustavo Torner, con Salvador Victoria, con Villaseñor, entre otros, le permitieron estar al tanto de la renovación y la vanguardia artística de la España de 1945 a 1985. Dedicó estudios de conjunto a la pintura del siglo XX en España (1978) y en Aragón (1979), y específicos a artistas muy relevantes para él, como Pablo Gargallo, Honorio García Condoy, Picasso, Dalí, Clavé o Tápies.

Goya fue otra de sus pasiones, y a él dedicó renovadores estudios sobre su obra en Aragón, especialmente en la la cartuja de Aula Dei y en El Pilar (cúpula de Regina Marthyrum), conjuntos a los que dedicó trabajos que permitieron, sin duda, la valoración de dichos conjuntos tan trascendentales en la producción del pintor de Fuendetodos. También escribió libros sobre los retratos de economistas y banqueros pintados por Goya (1980), o sobre las pinturas del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz (1983). Además, fue comisiario de las exposiciones monográficas dedicadas al genio aragonés en Venecia (1989), Sevilla (1992) y Zaragoza (1996).

Admirador del arte oriental desde su adolescencia, especialmente del arte de China y Japón, además de coleccionista, fue autoridad científica en España, y el primer profesor que explicó arte del Extremo Oriente en las aulas universitarias españolas. Su amplia, variada y valiosísima colección de arte oriental, así como su biblioteca especializada, la más importante de España, fueron cedidas en vida por el profesor Torralba al Gobierno de Aragón, que constituyó loa Fundación Torralba-Fortún para la difusión del arte oriental y el arte contemporáneo. Esos fondos artísticos

se muestran, en depósito temporal, en el Museo de Zaragoza.

Pero ahí no se acababa su interés intelectual. Torralba escribió obras de teatro y poesía en su juventud; fue gran conocedor del teatro contemporáneo francés; dirigió obras de teatro y el Ballet Nacional de España (1942-1943); tuvo amplísimos conocimientos de artes escénicas, ballet, ópera, y otras modalidades de la música. A lo largo de su amplia vida tuvo amistad con personalidades de la cultura tan relevantes como la actriz Margarita Xirgu, el director teatral Cipriano Rivas Cherif, los historiadores del arte franceses Jean Cassou, Bernard Dorival, Paul Guinard o Jeannine Baticle; la pianista Pilar Bayona; o la bailarina y gran maestra del ballet español María de Ávila. Su casa fue centro de tertulias y reuniones en torno a una magnífica biblioteca, frecuentada por amigos y discípulos, entre ellos los críticos de arte e historiadores Juan Eduardo Cirlot y Julián Gállego, o los filólogos Fernando Lázaro Carreter y Manuel Alvar, directores que fueron de la Real Academia Española.

Don Federico Torralba fue director de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza entre 1992 y 1997; académico de honor de la Real Academia de La Inmaculada Concepción de Valladolid; y académico correspondiente de la de San Fernando de Madrid. La fecunda labor del profesor Torralba fue reconocida en vida con importantes condecoraciones y honores. Recibió la medalla de oro de la Ciudad de Zaragoza (1991), la medalla de oro Santa Isabel de Portugal de la Institución “Fernando El Católico” de la Diputación de Zaragoza (1984), el premio Aragón de las Artes (1992), o la Orden del Sol Naciente con Rayos Dorados del Japón (2008). Su recuerdo permanecerá siempre entre los que fuimos sus discípulos y amigos.

Relación y reflexión

En la recién inaugurada sala de exposiciones del Colegio Mayor Universitario Pablo Serrano de Teruel, pudimos ver, entre el 18 y el 24 de junio, una interesante exposición de fotografía de David Martín Espinosa (Oviedo, 1977), un artista de variados registros que encuentra en la fotografía una de las disciplinas en las que mejor se desenvuelve.

En su exposición "Relación y reflexión" David nos invita a irrumpir en los escenarios de la intimidad de varias parejas que han aceptado su invitación para ser fotografiados, asistiendo como *voyeurs* a la liturgia del ritual de lo cotidiano.

La imagen del uno en el otro y la suplantación de su reflejo por el reflejo del otro, abre una interesante dialéctica entre la imagen real y la reflejada, cargada de sugerencias interpretativas. David hace alusión, en el texto de presentación de la exposición, a las dificultades de construir una pareja, poniendo de relieve a través de sus imágenes la necesidad de vernos en el otro y ver al otro en nosotros mismos. Parejas de distinta edad y condición se convierten delante de su objetivo en sujeto único en el que resulta difícil discernir quién es el original y quién su copia. El punto de vista elegido para fotografiar la escenografía de cada pareja le permite convertir la fotografía en un diptico de simetría asimétrica, una anomalía visual marcada por el cambio de la imagen de cada protagonista, mediante la manipulación fotográfica, en las dos fotos que componen cada obra. Un punto de vista que como nos recuerda Antonio Ansón condiciona el resto de la composición fotográfica:

La fotografía es, antes que nada, una elección. Lo que importa, fundamentalmente, es el desde dónde, mucho más que la cosa fotografiada. El enclave convierte la imagen en una selección arbitraria. Lo que se expresa no es el acontecimiento, sino el lugar desde el cual hemos visto. Decidirse por uno u otro, independientemente de la anécdota, determina que signifique esto o aquello.

Así, la distinta posición que David elige en cada una de las composiciones para hacer su fotografía, da como resultado distintas escenografías que refuerzan el carácter de cada una de las parejas, integrando en el resultado final la personalidad propia de cada uno de los escenarios en los que desarrollan su relación. La resolución técnica, tanto de las tomas fotográficas como de la composición final, es impecable, demostrando un exquisito control de la técnica fotográfica y de la manipulación digital de la imagen.

Una reflexión, en definitiva, sobre la identidad, cuando ésta se diluye en otra persona con la que compartimos los escenarios de nuestra vida íntima, escenarios de los que, a la postre, pasamos también a formar parte.