

Entrevista a Rolde y a Manuel Pérez-Lizano Forns

Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Manuel Pérez-Lizano, estrena el premio AACA 2011 destinado a reconocer la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés, en esta su primera edición de 2011. Ha sido publicado por la Asociación Cultural Rolde de Estudios Aragoneses, quienes amplían de esta forma su vasta labor difusora, especialmente en lo concerniente al arte y la cultura, caracterizada siempre por su mirada crítica, constructiva y afilada, que conforma su singularidad forjada desde su primera publicación en 1977, precisamente el mismo año en el que se celebró la exposición que protagoniza el libro.

En cuanto a su autor, el doctor Manuel Pérez-Lizano Forns, con este libro presenta el último trabajo de investigación de todo un periplo iniciado en 1980 con su primer manual de surrealismo aragonés. Su carrera profesional comprende significativas publicaciones acerca de la historia del arte aragonés y español, varios estudios monográficos y numerosas exposiciones comisariadas. La mejor manera de adjetivar esta incesante actividad, es agradeciendo su insistencia investigadora, gracias a la cual y al margen del ámbito académico, hoy conocemos buena parte del rico panorama artístico aragonés del siglo XX, si bien son muchos sus trabajos que, por no haber encontrado todavía una vía editorial, lamentablemente hoy se mantienen inéditos.

Entrevistamos primero a Carlos Serrano en calidad de representante de la Asociación Rolde, para que ellos mismos nos informen acerca de este proyecto premiado. Luego profundizaremos en los contenidos de la publicación de la mano de su propio autor, quien lo abordó sugerido por una primera idea inicial del artista plástico y diseñador gráfico Paco

Rallo.

Entrevista con Carlos Serano en representación de Rolde:

¿Qué razones os animaron para acoger y llevar a cabo este proyecto de Manuel Pérez-Lizano y Paco Rallo?

Cuando Paco Rallo y Manuel Pérez-Lizano nos propusieron este proyecto, nos pareció interesante por varias razones. En primer lugar por la cercanía con dos personas que hace muchos años que, de una forma u otra, han colaborado con nuestra asociación, y que en sus ámbitos de trabajo han demostrado siempre gran eficacia y profesionalidad. También, por la interesante conexión que percibíamos entre la obra de importantes artistas aragoneses, presente en un sitio tan alejado geográficamente como Santiago de Chile, pero tan cercano culturalmente, y porque el proyecto derivaba de una emotiva historia de colaboración y compromiso en la década de 1970, una historia de solidaridad con un pueblo oprimido por la dictadura y el compromiso con las libertades que se traslucía tras todo ello.

De esa historia, de la exposición del Museo de la Resistencia en los bajos del Mercado Central en 1977, que está en el origen de esa presencia aragonesa en Chile, seguro que hablará Manuel en esta misma entrevista. En lo relativo a los pormenores de la gestión para obtener las imágenes que componen el libro, y para que este pudiera llevarse a cabo, es preciso nombrar a Antonio Ceruelo (que en un viaje a Chile obtuvo dichas imágenes de las obras), a la Fundación Salvador Allende y su Museo de la Solidaridad por las facilidades prestadas, y al Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, de una de cuyas Ayudas a la Edición pudo beneficiarse este libro, modesto en su concepción, pero con muchos pequeños tesoros en su interior.

De alguna manera, creo que esto también contesta a la segunda

pregunta

¿Qué destacaríais de su aportación? ¿Cuáles han sido los éxitos que han conducido, entre otras cosas, a su valoración por parte de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte?

Manuel y Paco son las almas de este proyecto, y le contagiaron su entusiasmo. Por la parte que toca a nuestra asociación, este libro sintetiza muchas claves de nuestra propia historia (de la historia de Rolde de Estudios Aragoneses, que alumbra el primer número de su revista Rolde en noviembre de 1977, a la vez que tiene lugar la Exposición del Museo de la Resistencia en los bajos del Mercado Central, pero también, en sentido más amplio, de la lucha contra las dictaduras, de los titubeos democráticos en Aragón, en España, del papel de los artistas en todo ello...). Eso ayudó a que también viéramos el libro como algo “propio” y que entraba de lleno en los intereses de una asociación como la nuestra, empeñada desde hace décadas en llevar a cabo propuestas culturales participativas, como ejemplo de un Aragón más libre, más justo, más plural y más culto. Vimos que este libro, además de hacer visible y “recuperar” de alguna manera estas obras para el público aragonés, sintetizaba las ideas de solidaridad internacional -compatible con la puesta en valor de lo autóctono- y de la creación artística como ejercicio de libertad y compromiso.

Entendemos que eso ha debido ser percibido también por la AACA a la hora de valorar los méritos del proyecto. Para nosotros es muy importante: reconforta y nos anima a seguir en la brecha.

Manuel Pérez-Lizano

¿Cómo surge la idea?

Paco Rallo, a mediados de 2010, me comentó la posibilidad de que escribiera un libro sobre la exposición del Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende en los bajos del Mercado Central. Exposición con nuestra presencia el día de su inauguración.

Aunque en el libro conste vuestra vinculación con el proyecto de 1977, ¿Me podrías decir cuál fue vuestro compromiso real con el mismo? ¿En qué consistió? ¿Cuál fue su mecanismo?

El compromiso fue escribir el libro y Paco Rallo obtener una serie de documentos inexistentes en Zaragoza, para lo cual contactó con el Museo Salvador Allende en Santiago de Chile, consiguiéndome un catálogo imprescindible sobre el Museo y otros documentos que encontró en internet. Asimismo, el fotógrafo Antonio Ceruelo fotografió las obras de los artistas aragoneses y del museo en un viaje que hizo a Chile para otros asuntos, lo cual posibilitó su reproducción en el libro y que pudiera analizar las obras de los artistas aragoneses que participaron en la exposición de Zaragoza. Mi tarea, al margen de escribir el libro, consistió en localizar críticas y entrevistas en la hemeroteca del Ayuntamiento, sin olvidar varias conversaciones con algunos que contribuyeron a organizar la exposición.

¿Crees que hubo cierta silenciación del evento por parte de algunos sectores? En realidad fueron tres críticos los que se hicieron eco del mismo.

No. Mi sensación es que muy amplios sectores políticos de la época, como el Alcalde de la ciudad, aceptaron la idea y colaboraron con entusiasmo. Se publicaron tres críticas: suficientes para mostrar cierta variedad de criterios. También

hubo entrevistas y artículos.

Los tres críticos parecen haber visto con buenos ojos el proyecto, aunque dos de ellos, José Luis Lasala y sobre todo Ángel Azpeitia, lamentaron cierta disposición del arte como mensaje. ¿En qué crees que consiste esta crítica de Azpeitia?

Ángel Azpeitia enfocó su crítica desde dos niveles. El teórico en materia sobre Arte y la queja de que faltaran artistas aragoneses, algo fuera de lógica porque su participación fue voluntaria. Desconozco si todos los artistas fueron consultados.

Al tratarse de un proyecto que aglutina a artistas en torno a unos acontecimientos políticos difíciles, ¿hubo quienes no quisieron participar por no respaldar ideológicamente el proyecto?

Que yo sepa ningún artista dijo que no. Todos participaron desde el primer momento. Si hubo alguno que rechazó la propuesta de exponer, lo ignoro.

Desde un primer momento con el “programa verdad”, ¿cómo creéis que se ha producido esta colaboración entre artes plásticas y apoyo político-social?

Su colaboración fue espontánea y todos en contra de la dictadura chilena.

Al día de hoy, ¿la exposición de 1977 y el museo han dado sus frutos y han servido para esclarecer la verdadera historia reciente de Chile, tras la que late la omnipresencia de los Estados Unidos, así como la enorme presión que ejerce esta primera potencia mundial sobre sus vecinos de continente?

La exposición itinerante por algunas ciudades españolas y otras por diferentes países ha dado como consecuencia un espléndido Museo en Santiago de Chile, único en el mundo porque recoge el Arte de los setenta en gran parte de

Occidente. Fue la contestación de los artistas ante la intromisión de Estados Unidos en la democracia chilena para posibilitar el golpe de Estado y la inmediata dictadura del general Augusto Pinochet, tan nefasta como cualquiera, sea de derechas, de izquierdas o la típica teocracia.

Este encuentro, ¿ha servido, además, como oportunidad para aglutinar al panorama artístico de entonces? He observado la presencia de grupos y equipos entre las individualidades, representantes de diferentes lenguajes plásticos, de diferentes edades, artistas de proyección internacional frente a otros que iniciaban entonces sus carreras, aquellos que residían fuera desde hacía décadas como Balagueró, etc.

Al menos ha servido para ofrecer una panorámica del Arte en una época específica y su apoyo a la libertad, con la ausencia de buenos artistas por razones que ignoro, quizá por desconocimiento de la exposición.

María Pilar Burges : Restrospectiva 1949-1986

Hasta el día 8 de abril tenemos la oportunidad -espero que no la única- de observar una buena selección de la completa obra de la doctora María Pilar Burges, fallecida en 2008, gracias a la colaboración de sus familiares y de la Diputación Provincial de Zaragoza. Ella deseó esta exposición en los últimos años de su vida, como una primera consecuencia de su insistente actividad de clasificación, agrupación y catalogación de obras y documentos para un posterior legado. Aunque, tal y como advierte el comisario de la exposición

Jesús Pedro Lorente en las páginas del catálogo, son muchos los artistas que anhelan una fundación o una colección suya abierta al público-, el caso de María Pilar Burges nos resulta especial por haber tomado siempre las decisiones que, si bien no le beneficiaban en un primer momento, contribuían al mantenimiento de la estructura básica de su creación, muy bien recogida en la exposición, aunque yo personalmente eche en falta una prueba visual de su actividad docente (ella guardaba celosamente obras y testimonios fotográficos de sus alumnos), casi tan importante como su producción –o más-, teniendo en cuenta que por sus clases han desfilado artistas tan relevantes para las generaciones posteriores como Francisco Simón, y habiendo enseñado antes al lado de artistas de la talla de Santiago Lagunas y Julio Alvar en la Institución Alamillo.

Aun sin haber conocido antes su obra, cualquiera que visite la exposición puede percatarse pronto de la variedad temática y de registros expresivos, dirigidos a ámbitos bien diferentes, desde el aislamiento de los marcos hasta la colaboración con la arquitectura y el baile en la concepción de nuevas realidades. Por el contrario, estamos ante una artista profundamente coherente, una de todos aquellos (y no son muchos) que ofrecen un hilo conductor de toda su producción por encima de los aspectos anecdóticos, superficiales o extra-artísticos. Una valoración de la misma por debajo de sus superficies temáticas y de sus virtualidades es susceptible, y sólo ella nos permite rastrear una evolución preocupada por la investigación material y por la enseñanza, siendo esto lo que precisamente la convierte en una gran pintora, muralista, figurinista, etc. Todo su esfuerzo plástico estuvo abierto a tres ámbitos básicos: la investigación tal y como ya hemos señalado, la realidad de nuestra vida manifestada en la introducción de materiales cotidianos en sus obras, así como la proyección de sus investigaciones en la realidad pública a través de sus cerámicas decoradas en colaboración con Pilar Ruiz Gopegui, de sus figurines, de sus diseños, de sus

carteles, murales, etc., y en la docencia basada en una alta estima hacia su profesión, aunque ésta la consideremos de naturaleza doble: primero estudió magisterio y dio clases en su casa de latín, matemáticas, física y química. Cuando por fin logró ser una artista reconocida, entre otras cosas por la Beca Francisco Pradilla tras haber aprendido dibujo publicitario con Manuel Bayo Marín y pintura con Joaquina Zamora, incluido el figurinismo y decorados teatrales, dio clases en su propia Escuela de Arte Aplicado en colaboración con la profesora de corte y confección Pascuala Lobé y, más tarde, en 1970, en compañía de Pilar Ruiz de Gopegui en el Estudio-Taller Burglas.

La radical modernidad de María Pilar Burges reside precisamente en todo este completo periplo, es decir, sus esfuerzos plásticos no finalizaron en su obra sino que recorren todos los ámbitos en los que desarrolla su arte. Nuestra misión es recuperar todos esos vasos comunicantes que todavía circulan por alguno de sus alumnos, como una savia que espera su turno para emerger y ocupar el lugar que le corresponde en el conocimiento de nuestro entorno. En definitiva, su producción no se limita a las obras acabadas, sino que agarra todo aquello que le circunda. Es de esta manera cómo debemos entender su interés por los materiales cercanos al collage a partir de su elevada consideración profesional. Cuando expone sus obras junto con la cerámica que decora en compañía de Pilar Ruiz de Gopegui, denomina al conjunto "obra total", la misma que quisieron alcanzar grandes representantes de las aspiraciones de la vanguardia histórica como Fernand Léger trabajando el muralismo, tal y como apunta en el catálogo María Luisa Grau Tello, aunque su sensibilidad quizás nos recuerde a los colores simultáneos de Sonia Delaunay absorbiendo muros, objetos, vehículos (el Citroën B-25) y diseños textiles, o la disparidad material de Sophie Taeuber, los textiles y decorados teatrales de Alexandra Exter, de Liubov Popova o Varvara Stepanova. Quizás el momento que le tocó vivir no era el más propicio para este tipo de

empeños y talentos, una sociedad donde “todo estaba bien donde estaba”, por ejemplo los cuadros en sus marcos y en los museos para que su distensión no afectase a las actividades más elevadas de la economía y de la política. En cambio, todo esto no impidió que su espíritu extensivo se aproximase al de sus precedentes soviéticas. Ella, María Pilar, a pesar de no creer que el género supusiese un condicionante a tener en cuenta en el reconocimiento de la obra y de la carrera de un artista plástico, -ni para bien ni para mal-, sí aportó una visión femenina de los materiales y del mundo, contrapuesto a la representación mimética de la masculinidad aristotélica, fordista y taylorista, pues es en su desarrollo donde se advierte el flujo plástico al que me refiero con insistencia.

Al lado de obras que responden a encargos profesionales, María Pilar Burges desarrolló otras que, más que reservarlas para sus inquietudes más personales, las convertía en el laboratorio perfecto para el estudio de los materiales, algunos de los cuales aplicó a sus encargos. Sin embargo, no podemos pensar que el origen de estas investigaciones surge de su obra personal. Paralelos a sus primeros trabajos pictóricos, ella tanteó diferentes lenguajes. Se conservan algunos gouaches de principios de la década de 1950 en cierto estilo surrealizante bajo la impronta de Dalí y José Caballero, pero de la que ella, a pesar de sus cualidades técnicas, no se sentía muy orgullosa por encontrarlos inmaduros. A pesar de haber conocido de niña y haber admirado a Luis Buñuel, no le interesó el surrealismo como sistema de interpretación del mundo. Ella creía contener el suyo propio, aunque éste sí recogía ciertos aspectos derivados de la concepción cinematográfica buñuelesca, la cual hunde sus raíces en la obra grabada de Goya tal y como veremos más adelante. En cualquier caso, su cosmovisión es plástica, mientras que el surrealismo es dominado por la poética hegeliana.

En ese momento le inquietaba el inmovilismo de la enseñanza

artística que impedía su desarrollo en otros ámbitos que afectan a la vida real de las personas. Fue ese espíritu construido casi desde su niñez, el que la impulsó hacia la búsqueda de una obra “total”, cuyo punto de partida debía ser el material. Fue precisamente en el diseño de figurines para espectáculos y para el teatro donde recurrió al empleo de papeles recortados, así como de monedas y otros elementos metálicos. Éstos no tenían un valor en sí mismos, eran una manera de ubicar a los personajes en el espacio a través de una relación de peso que, en el movimiento interpretativo de los actores y de los bailarines, dibujaban el movimiento kinésico que les es propio y los define, gracias a una disciplina como el figurinismo donde, en contra del arte convencional, la plástica predecía y construía nuevas realidades que luego iban a ser materializadas, tal y como siguió investigando y ampliando luego la figurinista Aurea Plou desde los años setenta con el collage de transparencias, nuevas calidades y facturas. La conclusión no podía ser más radical: la pintura creaba su propia realidad a partir de un gesto que queda materializado en el resultado solidificado. Precisamente su tesis, presentada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en mayo de 1996, versó sobre el “proceso creador” desde su primera intención, ampliando este interés a los condicionamientos “psicológicos” y “sociales”.

Por otro lado, en su propia obra conseguía la mejor materialización, la simultánea, de toda su carrera profesional, al encolar y enmarcar sobre una superficie de madera artículos y documentos que la avalaban (*La pajarita de papel*, 1962), tal y como hiciera curiosamente cincuenta años antes con sus caricaturas quien se erigió en Aragón experto en pajaritas: Ramón Acín. En ambos casos, el espacio fue construido por un devenir personal, “curricular”, definido cinematográficamente por unos instantes yuxtapuestos. No obstante, la diferencia entre los dos estriba en cierta inversión que resume la historia del collage en su totalidad:

mientras Acín destruía los límites de la pintura a través de realidades extra-artísticas, María Pilar Burges creaba una realidad artística nueva formando materiales no artísticos. Su arte es absorbente, constructivo, deseoso de presentarse para revisar los valores establecidos, como el de los documentos oficiales y el dinero, tal y como llevó a cabo en la década de 1970 en sus trípticos denominados por ella misma bajo la categoría del “realismo situacional”.

Esta concepción cinematográfica de la superficie estructura su *Abrazo del mundo* (1965), donde los recortes acumulados de imágenes fotográficas son contrarrestados con un fondo de pintura, tal y como lo practicaron por entonces Ricardo Santamaría y Román Vallés, en su caso empleando resinas vegetales caracterizadas por su rápido secado, una firma propia de su trabajo con materiales reales. Éstos, así como las imágenes fotográficas, construyendo un mismo espacio junto con la pintura, la condicionan por sus diferentes pesos, al tiempo que se desprenden de ellos para suspenderse en el nuevo conjunto pictórico, una vez que la gravedad se ha transferido a todo él. De momento la realidad extra-artística (de empleo mecánico y encuentro azaroso) se define por su contraposición con la pintura (de aplicación orgánica); en esto consiste su revelación artística. A pesar de ello, poco a poco estos dos ámbitos fueron fusionándose en la manifestación, sobre todo a partir de una serie de estancias vacacionales entre 1968 y 1970 en Canarias, materializadas en obras como *Recuerdo volcánico* (1971), en la que recurre a la arpillera para crear facturas que, por su peso, condicionan las resinas de origen vegetal. Con estas obras la realidad no artística comienza a integrarse en la artística y en su concepción, bajo la misma máscara orgánica de la virtualidad, ya que, aun siendo reales, estas materias son recordadas tal y como este último título advierte, para trascender la realidad física y ser producto o solidificación de otra pensada. Se trata de un proceso de reconciliación iniciado ya en obras como *Fósil* (1962) donde, al no encontrar el amarillo deseado con el óleo, encoló mijo,

siendo éste ante todo un pigmento en su nueva adopción.

Con todo este bagaje experimental, María Pilar Buges adoptó temáticamente objetos y papeles no artísticos para ofrecer un nuevo valor sobre ellos, desde los elementos de producción seriada como los tornillos y tuercas de *Santos de la Era Industrial* (1967), que son singularizados en su atmósfera de resina vegetal, e igualados a los documentos oficiales y notariales, hasta el dinero mismo, encolado en *Bufonadas* y en *El Tríptico de Oro* entre 1967 y 1974, lo que abre la puerta del “realismo situacional”. El dinero es abordado en tanto que símbolo en estado puro, sobre todo el papel-moneda (las monedas metálicas conservan su peso en los tocados de los bufones) al haber alejado su realidad material de su papel simbólico de lo cuántico. Es esta capacidad la que va a ser destruida por el entramado pictórico. Será atacada tal y como ha ocurrido a lo largo del arte del siglo XX con una representativa nómina de artistas, desde Duchamp hasta Robert Morris pasando antes por Manzoni, lo que involucra al arte con su contexto público tal y como ha sido estudiado por el profesor John Welchman. Los efectos psicológicos y sociales son evidentes, y en buena medida se basan en un nuevo *trompe l’oeil* al modo cubista, donde el ojo se siente retado y engañado en un despertar de su conciencia y de su inocencia. Las corbatas de los ejecutivos usureros del capitalismo, retoman las primeras lentejuelas doradas que Severini encoló sobre sus bailarinas a finales de 1912 siguiendo la sugerencia de su amigo Apollinaire, quien le citaba como precedente el San Pedro Martir de la Pinacoteca de Brera (junto con San Geminiano en el *Tríptico Camerino*), donde Carlo Crivelli ensambló unas llaves reales para aumentar el efecto del escorzo.

De esta forma, Burges retomó la problemática de la pintura y la realidad, y reafirmó el poder de aquélla para otorgar nuevos valores para nuestro conocimiento de la realidad, para lo que no dudó en diseccionar la superficie en fragmentos

rectangulares de diferentes intensidades (también en los componentes de los trípticos de manera plástico-narrativa), lo que permite mostrar cinematográficamente (*Basilisco*, 1981) la realidad a partir de un análisis espacial abordado desde sus primeros collages, aunque este realismo nos remita antes a los fogonazos de luz racional que muestran la evidencia absurda de los caprichos de Goya, bajo una suspicacia crítica con la realidad que le ha tocado vivir y que ha perdido todas las grandes oportunidades que, tecnológicamente, han desfilado ante los rostros de la humanidad sin haber sabido más que reproducir sus limitaciones físicas y económicas en vez de superarlas (de ahí su entusiasmo ante los primeros “abrazos al mundo” de Gagarin y John Glenn). Por todo esto, a Burges no le costó en los ochenta asumir un tipo de figuración “pop”, un cierto clima del pesimismo futurista “cyberpunk” y de amarga cultura popular actual, que transforma los progresos de la ciencia en chapuzas de salones trasnochados.

Su arte popular ya estaba contenido en sus collages y en su exigente versatilidad, y esta misma realidad construye las situaciones que ella trabajó plásticamente sin querer reproducir nada. Su visión del arte es femenina porque es constructiva y crítica, porque ha perseverado en sus intentos por desvelar todas las alternativas posibles del conocimiento por encima de las limitaciones de la representación, y todo ello a través de la investigación y la enseñanza de su oficio, al margen incluso de sus propias necesidades individuales. Esperemos entonces que su legado “total y global” tenga la acogida que merece y no perdamos ninguna oportunidad patrimonial histórico-artística más, aunque, tristemente, antes debamos lamentar, a diferencia de otras Comunidades Autónomas, la ausencia de estructuras fácticas (o de voluntades administrativas) capaces para responder a estas-nuestras necesidades histórico-culturales actuales.

Entrevista con Concha Lomba, Vicerrectora de Proyección Social y Cultural de la Universidad de Zaragoza

¿Qué significa para la Universidad de Zaragoza recibir un premio de este tipo, que procede del ámbito profesional de la crítica de arte?

Es uno de los más gratos y valiosos reconocimientos por varios razones.

Por una parte porque el que una asociación dedicada profesionalmente a la crítica artística revalide el trabajo realizado es ya, de por sí, un orgullo.

En segundo lugar, porque implica que la, tantas veces aludida, distancia entre la Universidad y el ámbito profesional en este caso no se cumple.

Y además porque supone una acreditación profesional a una política que, tradicionalmente, ha estado alejada de los objetivos universitarios.

¿Cuáles han sido las principales líneas de exposición seguidas en vuestro programa y con qué criterios se han seleccionado a los artistas?

Dentro de la diversidad a la que una institución como la Universidad debe atender (muestras históricas de distintos periodos, artistas que hasta la fecha no se habían analizado, periodos necesitados de una revisión historiográfica...) decidimos apostar por la creación contemporánea presentando artistas aragoneses que hubieran alcanzado una notable repercusión en el ámbito nacional e internacional, sobrepasando las estrechas fronteras que constituyen nuestra Comunidad, al tiempo que contribuimos a la difusión de los artistas aragoneses.

Y no sólo eso, sino que las exposiciones presentadas (F. Sinaga, R. Navarro, R. Calero, J. Almalé y J. Bondia...) aportaban otro valor añadido como ha sido el de mostrar aspectos, técnicas o conceptos que los artistas seleccionados presentaban por primera vez.

De esta manera nuestra programación no interfiere con las galerías comerciales ni con otras institucionales dedicadas a similares menesteres.

¿Con qué referentes (espacios expositivos similares) crees que podría compararse nuestro Paraninfo?

Lo cierto es que en un primer momento, podría establecerse cierto paralelismo con los centros culturales europeos nacidos en los años 80, pero en realidad no creo que exista un paralelismo muy certero que no sea el de La Nau, de la Universidad de Valencia o el de algunos museos universitarios anglosajones.

¿Qué artistas o exposiciones os hubiera gustado mostrar, pero no pudo ser?

El proyecto más ambicioso, que hemos debido retrasar, todavía

creo que podremos lograr exhibirlo, de manera que no te lo cuento.

Y entre los artistas ya consagrados, lo cierto, y no me gustaria que sonase petulante, no hemos contado con ninguna negativa.

¿Cuáles van a ser las muestras más inmediatas que veremos en el Paraninfo?

Este próximo viernes inauguraremos la de Xavier Gosé, cuyos relatos sobre el Paris elegante de comienzos de siglo XX creo que resultaran francamente atractivos y la de Gustavo Freudenthal, un pionero de la fotografia aragonesa del que se ha hablado mucho y todavia no se ha presentado en su globalidad, que también se inaugurar en menos de un mes, en esta primavera.

¿Por qué creéis que ha tenido tanto éxito a nivel de público a lo largo de los últimos años? ¿Cuáles serían las claves de vuestro trabajo?

Creo que porque el público ha comprobado que las muestras exhibidas presentaban todas ellas una alta calidad, un indudable valor científico y una presentación muy cuidada en cada una de ellas.

Al mismo tiempo, hemos prestado mucha atención, dentro de nuestros recursos, a su divulgación; mientras se ha establecido una programación en paralelo para cada una de ellas que atendiese las especificidades de todo tipo de publicos organizando visitas guiadas continuas para el publico generalista, otras especificas para estudiantes, talleres para especialistas –estudiantes universitarios, creadores...-, cursos

concebidos sobre las diferentes exposiciones...

Por otra parte, se ha establecido un horario muy amplio de visitas, de manera que la gente que trabaja puede acudir hasta las nueve de la noche, mientras que los sábados y los domingos se abrían las puertas igualmente.

Y además no hay que olvidar que el Paraninfo está emplazado en el centro neurálgico de la ciudad, una circunstancia que, sin duda, ha favorecido el que nos conociera el público no habitual en este tipo de acontecimientos.

Y, por último, ¿Qué futuro imagináis para este espacio, que se ha convertido sin duda en un referente en el panorama cultural de nuestra ciudad?

Nuestro objetivo es mantener, aun en tiempos de crisis nuestra propuesta expositiva, incluyendo además otras muestras de naturaleza bien distinta como son las de ciencias naturales o paleontología..., todas ellas con fondos, que ya hemos estudiado, de nuestra Universidad o procedentes de excavaciones, como las de Dinosaurios, realizadas por nuestros propios profesores que, sin duda, paliarán el déficit que, en esta materia, existe en el territorio aragonés.

Y, desde luego, poder contar como hasta ahora con el favor del público y de la crítica, aunque sea tan exigente como vosotros.

Fotografías de Mapi Rivera

Mapi Rivera, Sala CAI Luzán, inauguró su exhibición, el 28 de marzo, bajo el título <<Heliosis>>. Textos y poemas también de la fotógrafa, con lo cual incorpora todo un bagaje personal que amplía su figura para conocerla con más exactitud y adentrarnos en su fotografía. A destacar el montaje en la sala, modélico por su elegancia.

La exposición comienza con la fotografía desnuda pegada a un lecho de barro, clara evocación de su anterior exposición, mientras que las nuevas obras datan de 2011. Pero ahora estamos, una vez más, ante la fotografía desnuda en dispares posiciones e inmersa en varios elementos que entrañan diferentes significados. Como si fuera la aventura en solitario implicada en una fusión con el entorno o capaz de alterar cada ámbito que gira a su alrededor. Diosa fusionada en la naturaleza con dosis etéreas.

Tenemos los fondos muy difusos, nubosos, que general atmósferas inatrapables, sobre los que flota la fotografía en dispares posiciones eco de un baile a definir o en actitud de súplica, quizá cual ofrenda, mostrándose hacia la naturaleza que rodea su indefensa figura. También inmersa en la naturaleza de forma radical, motivo de la serie con la artista cogiendo una rama, también entre nubosidades, que tiene como variante las fotografías recortándose sobre el cielo con nubes y la incorporación de rayos solares que iluminan su cuerpo, aunque en ocasiones produce la sensación de que emerjan de ella. Luminosidad que tiene su culminación en la serie con hermosos paisajes basados en el mar con montes y las montañas nevadas, de modo que su implícita espectacularidad se rompe con salpicada belleza por el desnudo femenino, siempre uno por obra, que salta y adopta dispares posturas rodeado por un mágico círculo blanco recortándose sobre el paisaje, como

norma el cielo azul con volátiles nubes.

Resulta evidente que todas las fotografías son de una sorprendente y espectacular belleza, tan acariciadora y atractiva, sin olvidar el apoyo de la muy depurada técnica. Mapi Rivera, desde luego, lleva su línea de manera inflexible.

Cuadros de José Luis Tomás

Bajo el título <<Palabras Plenas Palabras Hueras>>, el pintor José Luis Tomás inauguro, el siete de febrero, en el Torreón Fortea. Óleo sobre tabla o sobre lienzo y fechados en 2009 y 2010. Estamos ante un artista zaragozano nacido en 1949, de la vieja guardia con alto compromiso social y político si recordamos que fue miembro del importante Colectivo Plástico de Zaragoza años setenta.

El pintor aclara el título de la exposición en el catálogo, de ahí que en <<Palabras Plenas>> define Indecencia, Realidad, Mentira, Parcialidad, Desencanto, Vicio, Intolerancia, Regresión, Felonía, Picardía y Pleno / na, mientras que en <<Palabras Hueras>> define Honor, Utopía, Verdad, Justicia, Ilusión, Virtud, Tolerancia, Evolución, Fidelidad, Inocencia y Huero / ra, con lo cual incorpora en los cuadros elementos de índole social y político atravesados por el concepto creativo. Además de un texto de José Luis Rodríguez García, titulado <<Los murmullos del color>>, y de José Luis Cano, titulado <<Oído en Fortea>>, sin duda a su manera, los títulos de los cuadros obedecen a lo comentado sobre <<Palabras Plenas>> y <<Palabras Hueras>>, con la circunstancia de que cada palabra, una por cuadro, se incorpora en cada obra, pero de forma tan disimulada que ni de lejos es posible detectarla salvo que se

tenga la clave comentada en el catálogo por el artista. Esto significa que cada palabra, como Utopía o Realidad, por citar dos ejemplos, se acopla al discurso pictórico para mostrar una impecable fusión de las partes, lo cual indica que estamos ante precisas abstracciones geométricas mezcladas con palabras de rectos trazos, que también son geometría por lo pintado en su interior con excepciones en las que cambia lo comentado mediante fondos difusos que crean cambiantes espacios. Estamos ante un triple significado: la geometría dominante, el espacio difuso para generar un matiz intrigante y cada palabra hecha geometría con su correspondiente capacidad evocadora y dosis social y política. Exposición, por tanto, muy pensada y con excelentes resultados. También muy trabajada, horas en alto número, pues basta ver la técnica general y las refinadas y tenues pinceladas verticales a la base para crear micro cuadrados y rectángulos, que configuran grandes planos si son para los fondos o diminutos planos si se acoplan sobre cada letra que configura una palabra. Si todos los cuadros tienen formato cuadrado con banda de diferentes colores como marco, la variedad formal se multiplica mediante el cuadrado en su interior y muy cambiantes panoramas geométricos. Los fondos, volvemos a repetir, son otra clave para que todo flote con mayor o menor intensidad, de modo que por sí mismos, sin geometría ni palabras, pueden definirse como abstracciones etéreas, evanescentes, que amplían la mirada hacia ámbitos excitantes por ignorados. A sumar la rica gama cromática.

José Luis Rodríguez García, en su diáfano texto, señala:

El referente es, ahora, una provocación ética y política, apenas insinuada: ¿a quién se le ocurre limpiar el hisopo de los valores en las entrañas del color?

El resultado es espectacular. Un nuevo acto en la aventura del respeto-transgresión pictórico. Las pinturas transmiten serenidad, sorpresa por el acertado juego colorista, y agradecimiento y homenaje a un mundo que se debate entre el colapso y lo que debiera formar parte de nuestro invendible

tesoro.

Cuadros de Sarah Shackleton

El nueve de febrero, Palacio de Montemuzo, se inauguró la exposición Sarah Shackleton. Multitud de Abejas, con excelente prólogo de Alejandro J. Ratia. Siempre diferentes técnicas sobre papel, como tinta china, aguada y *collage*.

Fondos monocromos, a veces con dos planos, y adecuados colores que evitan toda estridencia. La abeja, por supuesto, es eje temático, entre una y 14 por obra. En numerosas ocasiones hemos comentado los grandes errores de algunos pintores cuando incorporan palabras y frases en la composición, lo cual me parece perfecto pero cuando tiene algo que decirse y procurando que el texto se implique sin estorbar lo artístico como tal. En concreto: que lo literario se acople a lo pictórico. En Shackleton nada se acopla y el mensaje escrito es una simplicidad radical. Veamos ejemplos: En la obra *Buzz*: <<ODA A LA ABEJA>>, manera de anunciar lo que viene con posteridad; en la obra *Multitud de abejas*: <<MULTITUD DE LA ABEJA ENTRA Y SALE DEL CARMÍN DEL AZUL DEL AMARILLO DE LA MÁS SUAVE SUAVIDAD DEL MUNDO>>; en la obra *Botas amarillas*: <<ENTRA UNA COROLA PRECIPITADAMENTE POR NEGOCIOS SALE CON TRAJE DE LORD Y CANTIDAD DE BOTAS AMARILLAS>>; en las obras *Perfecta desde la cintura* y *Trabajan el néctar* los textos sin pulso poético ocupan todo el soporte, mientras que en *Corazón de miel*, también ocupando el texto todo el soporte, define a las abejas como <<TRABAJADORAS PURAS, OBRERAS, FINAS RELAMPAGUEANTES, PROLETARIAS, PERFECTAS>>, ejemplo del más puro tópico visto hasta en películas perfil cuento de hadas; y, para concluir, en la obra *Crecimiento*, con varios panales,

incorpora <CRECIMIENTO INCESANTE DE PANALES!>>, muy claro ejemplo de redundancia gratuita entre título y mensaje sobre el soporte. Ante tales errores como planteamiento de base, la única obra que merece la pena, donde se demuestra que la pintora es artista, se titula *Fin*, para indicar el final del recorrido. Obra, qué casualidad, sin rastro de mensajes, repleta de misterio y con fondos cambiantes al servicio de una hermosa abeja con dosis de amenaza.

Exposición conjunta de Cristina Beltrán y Ángel J. Laín

Exposición conjunta, de una pintora y un escultor, inaugurada el siete de marzo en el Espacio Adolfo Domínguez. Dos artistas de signo creativo muy distinto que encajan porque ocupan diferentes espacios.

Sobre la pintora Cristina Beltrán nos ocupamos en el número 16 de la revista AACA, septiembre de 2011, con motivo de su exposición en el bar Bonanza. Por entonces comentábamos: <<Pero hay algo, para los que seguimos su evolución artística, que ha cambiado, sin duda por mayor madurez pictórica a partir de la impecable técnica>>. Criterio que se confirma en la presente exhibición. Mantiene la línea temática de siempre, pues no olvidemos que la pintora hunde todo el sentimiento, múltiples vivencias, en su pueblo natal, lo cual provoca que la naturaleza vegetal sea eje indiscutible para que aflore con máxima naturalidad. Afirmábamos, en septiembre de 2011, <<que algo ha cambiado>>. Se trata de un elemento poético,

exquisito, que nace, por fortuna, sin que la artista sea consciente, clave en el resultado final. Además de las citadas impecables composiciones, que ni se duda, los fondos abstractos sirven para enfatizar en la temática vegetal que vibra mediante dispares elementos formales, siempre con alta capacidad evocadora multiplicada por su palpitante y temblorosa belleza aupada por un impecable uso del color sin estridencias. Lo firme con lo delicado.

La exposición de Ángel J. Laín, titulada 'Sirenas', aborda la figura femenina desde singulares parámetros, sin duda gracias a la diversidad de materiales que provoca el cambiante ámbito formal. Los rostros expresionistas, de muy cambiantes y diáfanos significados, sin olvidar alguna dosis erótica, guardan relación con una especie de apoteosis vía drama, pues nos encontramos con piernas mutiladas de muy dispar planteamiento formal, lo cual produce una especie de rechazo al confrontar la belleza femenina con su inmediata destrucción. Realidad de lo nunca deseado.

Colectiva en la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón

Exposición colectiva con motivo del Día Internacional de la Mujer, que inaugurada el ocho de marzo respira muy dispares propuestas artísticas. Como no procede, en este caso, un comentario de cada obra, nos limitamos a ofrecer una relación de los artistas al servicio del tema y como manera de mostrar las múltiples actividades de la Asociación. Artistas: Isabel

Falcón, José de las Muelas, M. J. Giménez Usán, Julia Reig, Juan Carlos Laporta, Miguel Ángel Arrudi, Miguel Sanza, J. Amate, Blanca G. Guerrero, Carmen Santaliestra, Carlos Celma, Damace, E. Gimeno Wallace, Francisco López Francés, Francisco Marco, Fernando Román, Isabel Enguita, Montse Donoso, Sonia Abraín, Teresa Elizalde, Emilio Gazo, M. J. García Julián, C. Blas Laborda, Carmen Mainar, Alejo Anadón, Antonio Rojo y Mariela García Vives.

Paco García Barcos y Steve Gibson

Exposición conjunta del pintor García Barcos y del escultor Gibson inaugurada en la galería A del Arte, el 23 de marzo, bajo el título <<El flautista de Hamelín>>, por el famoso cuento de hadas, lo cual significa que estamos ante el sufrimiento infantil en su más amplio criterio. Antón, Castro, en su prólogo, comenta con máxima amplitud la obra de ambos. Cada terror sufrido por el ámbito infantil desde dispares ángulos, incluso la exposición de forma indirecta, comienza con el retrato de ambos artistas para la tarjeta de invitación, pues basta con tapar el cuerpo de ambos y mirar sus rostros medio siniestros entre luces y sombras, que reflejan, por supuesto, lo que nunca son. Dos conceptos artísticos enfocados de manera muy distinta al servicio de una idea.

Sobre lo expuesto por Paco García Barcos se puede comenzar, por ejemplo, con el hermoso ramo de flores, como aliciente encauzado a lo que desarrolla en lo plástico. Una vez citada la escultura con figura masculina sobre dos tomos del

Diccionario Hispánico Universal, cabe detenerse en otra escultura filiforme repleta de intensos colores, que como tales es de gran belleza, con la incorporación de palabras tipo *mi mente, ideas, libre* (en inglés), *una historia, vida, miedo, yo y persona*. Énfasis artístico roto mediante el rostro con nariz de Pinocho. Lo mismo puede afirmarse sobre la caja y los cinco cuadros, siempre abarrotados de intensos colores y un derroche de figuras que aluden a dispares cuentos. Tanta acumulación de temas en cada obra, aupados por el dominante rojo, obliga a que la mirada registre medio ansiosa, sin reposo y con extremada paciencia, lo realizado por el pintor. Todo se limita a posar múltiples asuntos literarios que eliminan cualquier matiz artístico.

Muy diferente es el dibujo alargado con nueve partes, como si fuera un políptico, y la correspondiente división en dos planos para el cielo y el micro espacio para las numerosas figuras humanas. Se puede considerar un gran acierto los dominantes grises con figuras masculinas de rostros negros ovalados y prominentes narices, que vestidos de forma clásica, por los trajes y las corbatas, se acompañan por cuatro figuras femeninas perfil añeja ama de casa o una especie de bailarina con ajustado traje. La indiscutible atracción de los rostros, como si estuviéramos ante individuos fotocopias por ausencia de personalidad, se enriquece por los numerosos círculos negros y las móviles bandas ondulantes, sin olvidar la cabeza de una figura femenina sustituida por un círculo del que nace una especie de ramas con formas esféricas. Obra imaginativa, con dosis expresivas, que mantiene la norma de tantos excepcionales cuadros y dibujos hechos por García Barcos.

Las esculturas de Steve Gibson obedecen a un escrupuloso enfoque del tema si perder su línea artística, lo cual significa esa indiscutible profundidad repleta de belleza con dosis de amargura y de sufrimiento, siempre controlados en el punto idóneo para eludir que descifremos el motivo de tanta desgracia. Estamos ante el territorio de la aparente

ambigüedad para multiplicar el significado de cada escultura vía imaginación individual del espectador. Gibson ha huido de lo literario, como debe ser, y nos lanza lo artístico en estado puro con fuerza, con dramática dureza, siempre para arrastrarnos hacia su análisis y contemplación sin fisuras. Sabemos que los casi adolescentes sufren pero ignoramos las razones exactas. Además de las dispares vestimentas, tipo otoño-invierno, en cinco obras cada figura está de pie y en una sentada. Pero, ¿y sus actitudes? Con las cabezas inclinadas y seriedad facial, primeros signos hipotéticos de estados anímicos negativos, pero también en posible actitud de pensar, sus intensas miradas se clavan en el suelo como única alternativa. Basta coger cualquier escultura y ponerla en otro espacio, por ejemplo un salón, para captar esa dualidad del significado, tan oscilante entre quien sufre y quien piensa.

Fotografías de Gloria García

Con dilatado historial expositivo desde 1991, incluyendo premios, tras licenciarse en Bellas Artes por la Facultad de San Carlos, Valencia, concluye varios cursos de doctorado entre 1993 y 1997. Nacida en Valencia, 1970, con residencia en Zaragoza desde siempre. Datos imprescindibles para ubicar a la fotógrafa Gloria García con varios cursos de grabado. Su exposición en la galería Carolina Rojo, inaugurada el ocho de marzo, se titula <<Sensación de Identidad>>, como idóneo matiz de que algo vibra en su interior fuera de lógica, mientras que el preciso texto del catálogo, aquí un folio, está escrito por Ana Alcolea. La fotógrafa incorpora un comentario al entrar en la exposición, justo en la pared, que ofrece un impecable criterio sobre cómo articula las ideas para transformarlas en

arte. Indica: <<Los conceptos me ayudan, en ocasiones, a ver mis imágenes de nuevas maneras. Son un motor y un hilo. Tejen mis pensamientos y sensaciones y estructuran mi identidad>>.

La compleja exposición retiene y mezcla varias ideas fusionadas en cambiantes y exactas composiciones, todo en el perfecto sitio, como si cada margen, allí donde el papel fotográfico desaparece, se prolongara hacia otros parajes urbanos con el paisaje rural cimbreado toda racionalidad.

Uno de los más impecables aciertos ha sido concebir una figura humana tipo robot sin rasgos específicos que corretea con curiosidad el espacio artístico, cuya gran virtud es perturbar cada rincón repleta de felicidad e insaciable anhelo de alterar la aparente homogeneidad circundante. Su hermosa libertad, quizá hacia la búsqueda de algo que ignoramos, está inmersa en fachadas que son las medianeras de inexistentes edificios como símbolo del tiempo pasado y la interrogación sobre quienes vivieron y la causa de un nuevo vacío urbano. Fealdad de la destrucción transformada en belleza. A sumar, como contraste con la figura robot y dicha fealdad, el hermoso y absorbente entramado geométrico, siempre delicado pero protagonista, sobre el que Ana Alcolea, en su introducción, tiene precisos comentarios al asegurar: <<Todo puede ser reducido a sistemas binarios, a cuadrículas, a redes. La poética de la matemática está muy presente, sobre todo en el tema de la proyección del cuerpo articulado que parece lanzarse, en un salto de habilidad, a ese vacío protector que es la red, el orden, el cosmos frente al caos>>.

La exhibición se completa con un conjunto de fotografías sin la figura robot ni el énfasis geométrico salvo excepciones. Aludimos a los restos del edificio que existió con sus ricas texturas para dejar su pasado y al paisaje rural, los cuales mezcla con árboles sin hojas propios del invierno para ofrecer una sensación de vacío y soledad. Paisajes que se completan con los fondos mediante cielos nubosos que acotan, engrandecen y difuminan el tema ubicado en un primer plano.

Exposición muy bien planteada, con las ideas dominantes desde su arranque, vía pensamiento como gran aliciente, para desarrollarlas desde un ángulo creativo, siempre con el color muy medido para evitar estridencias.