#### Obras de Inés Buenaventura

Licenciada en Diseño Gráfico por la Escuela de Arte de Zaragoza, 1987-1992, y licenciada en Restauración-Conservación de Patrimonio Artístico por la Universidad de San Jordi de Barcelona, 1989-1994, ya resulta curioso el bello laberinto de Inés Buenaventura, en realidad Ana Isabel Marín Usón (Zaragoza, 1967), pues un día recibe clases de sumi-e, en Zaragoza, de la conocida profesora Kumiko Fujimura y expone por primera vez, el pasado ocho de abril, en el restaurante El Foro.

El sumi-e es una técnica basada en tinta china disuelta en agua, razón de los dominantes grises y del aire acuoso sobre papel de arroz. Técnica que posibilita específicos refinamientos, en este caso al servicio de paisajes que configuran un enfoque personal. Inés Buenaventura evidencia especial sensibilidad al servicio de cambiantes sensaciones como si fueran el pensamiento veloz traspasado al soporte. Sensaciones a través del duro invierno, lo cual significa un cambiante número de árboles sin hojas para cada obra que se recortan sobre el delicado paisaje. A partir de aquí provoca un cambiante flujo de puntos circulares flotantes, como si fueran estrellas, y de fondos difusos cual evocaciones de montes, siempre con impulsos poéticos que atrapan por su refinamiento. Nada se fuerza, todo emerge con naturalidad a de los paisajes sublimados, como si fueran prolongaciones humanas transmitidas vía sentimiento.

#### Colectiva Franja Roja

Llevaban varios meses realizando diversas acciones, pero la inauguración del Espacio In-cógnito, en la zaragozana calle de las Arcadas, fue el 13 de mayo. A la vista de tantos problemas, entre otros sociales y económicos, hace falta decisión para inaugurar un espacio expositivo. Espacio como taller de los artistas Miguel Ángel Gil y Josema Olidén, que han conseguido un ambiente distinto a la norma, desde luego abierto e imaginativo, como si hubiera una articulación de dispares pensamientos en los participantes y en las personas que asistieron a la inauguración. Colectiva titulada Franja Roja, con el color rojo como punto en común para las obras de los artistas participantes. Ahí tenemos propuestas muy dispares de Jabier Burquete, Gerardo García, Rakel García, Miguel Ángel Gil, Javier Joven, Patricia Joven, Jesús Llaría, Paloma Marina, Josema Oliden, Val Ortego y Charo de la Vega.

Charo de la Varga, en uno de los textos para el catálogo, hay dos de Jabier Burguete y Miguel Ángel Gil, define muy bien la exposición al indicar:

Franja Roja emerge durante el proceso creativo, estado mental que arrastra hacia la frontera con el peligro, con lo prohibido. Los límites de la identidad, el inconsciente, el sueño y la locura se materializan en una línea fragmentaria, como un amasijo aparentemente caótico de formas rojas. Un río de vino y sangre, un disparo de amapolas en tus ojos, un horizonte de pasiones violentamente vivas...

#### Dibujos de Miguel Mainar

El 25 de mayo, en la Carbonería, de Huesca, inauguró obra sobre papel el pintor Miguel Mainar (Zaragoza, 1949), con numerosas exposiciones individuales desde 1975, justo en la Sala Bayeu, de Zaragoza, sin olvidar excepcionales acciones artísticas desde 2000. Artista desconocido en Zaragoza al que consideramos entre lo mejor del panorama pictórico.

El artista comenta que para La Carbonería pensó en el dibujo como parcela más íntima, menos conocida para los que siguen mi obra. Siempre recordando su experiencia artística compartida con la marroquí Safaa Erruas, basta ver el impecable catálogo editado por la Diputación Provincial de Huesca, año 2010, con texto de Virginia Baig Omella, para la exposición Miradas, palabras y fragmentos. A sumar, tal como indica el pintor, el libro "Naturalezas vivas" hecho para mi compañera y esposa Montse.

La consecuencia son obras con técnica mixta sobre papel, de absoluta perfección técnica, que por sus características parecen cuadros de sobresaliente poso intrigante. Una de las claves primordiales se da en los fondos, que con su color blanco lechoso permite multiplicar cambiantes espacios para generar la adecuada atmósfera e incorporar una variada gama cromática. A partir de aquí añade, en algunas obras, una línea trazada mediante puntos en la zona inferior para romper con el espacio general y racionalizarlo por contraste formal, que tiene su punto culminante en una obra con atmósfera difusa acompañada por dos líneas paralelas de puntos y un rectángulo en el centro mediante el mismo procedimiento, que sirve cual eje capaz de mostrar formas difusas móviles y un extraño cuerpo que vive en su interior. También similar enfoque, pero sólo con el rectángulo, en otra obra pero dejando vacío el centro para que destaque una sugerente y extraña forma quieta. Otro rasgo dominante

corresponde, tal como sugeríamos, al espacio general, siempre móvil, etéreo, intrigante, que provoca sutiles movimientos interconectados. Añádanse, en otros dibujos, formas irreconocibles flotando por doquier, en una suerte de hermosa irracionalidad gestando lo que sea, cualquier cosa menos la lógica medible con precisión. Gestación, en efecto, ese nacer mutante de un ámbito anómalo emergiendo vía imaginación del artista. Cuerpos flotantes en dispares espacios que tienen como réplica, en otras obras, la presencia de flores, aves, algún crustáceo y peces, que parecen evocar una especie de pesadilla deslizándose por el subconsciente del pensamiento ajeno.

Dibujos, sin duda, evidenciando la fértil condición del artista, que representan un cambio sustancial temático respecto a lo visto, el año 2010, en su exposición individual para la Escuela de Arte en Huesca.

### Nacho Arantegui. Diario de un río

El 5 de mayo, 4º Espacio Cultural de la Diputación Provincial de Zaragoza, se inauguró la imaginativa exposición del fotógrafo Nacho Arantegui, bajo el aclarador título <<Diario de un río>>, como tema que desarrolla con abrumadora belleza a través de cambiantes paisajes en color. Antes del correspondiente comentario sobre el artista, que terminó estudios en la Escuela de Arte de Zaragoza, año 1998, sin olvidar otros posteriores, nos parece imprescindible detenernos en Belén Chueca Izquierdo, comisaria de la exposición. En su texto, titulado *Una mirada* 

a los orígenes del Land Art. Apuntes para el presente, el mayor espacio está dedicado a una especie de corta historia sobre las décadas de los 60 y 70, cuando el mayor protagonista debería ser el fotógrafo mediante un análisis de su obra y, en efecto, mezclando sus posibles vínculos con el pasado artístico dentro de sus diversas tendencias. Para cuando llega el artista, justo al final del texto, le cita siete veces en negritas a lo largo de una muy escasa hoja y media. Sigamos. Todavía estamos asombrados con aquella década de los 80, esa en la que muchos comisarios de exposiciones se otorgaban mayor importancia que los artistas, cuando para cualquier persona sensata es justo lo contrario. Todo comisario, por mínima prudencia y educación, debe estar un paso atrás. Deducimos que ha retornado una especie de criterio similar, pues la comisaria de la presente exhibición, Belén Chueca Izquierdo, incorpora al final del catálogo lo que, al parecer, es una fotografía con su persona entre árboles y, encima, todo su historial, que ocupa dos hojas enteras, más extensión que lo escrito sobre el fotógrafo cuando le cita siete veces.

Vayamos con el fotógrafo. <<Diario de un río>>, tal como indican Nacho Arantegui y Belén Chueca Izquierdo, es un proyecto expositivo que pretende llevar diferentes corrientes del arte contemporáneo al entorno próximo de la rivera del río Ebro, a su paso por los distintos pueblos que la conforman. Si al principio se comenzó con el municipio de Sobradiel, deducimos, salvo error, que el conjunto de las fotos corresponden también a los de Remolinos, Alcalá de Ebro, Cabañas de Ebro, Alagón, Torres de Berrellén, Casetas y Utebo, siempre bajo la hermosa intención de preservar los espacios naturales. Obras entre 2008 y 2011.

Las fotografías, en su totalidad, nunca posibilitan que distingamos un conocido espacio natural concreto, salvo que seas de un pueblo específico, lo cual consideramos un gran acierto, pues predomina la imaginación partiendo de la

realidad con espectaculares colores caracterizados por la luz suavizada y la intensa mediante un suculento juego con los rayos solares que envuelven, perfilan y acotan los árboles del espacio fotografiado por el artista. Ni digamos las suaves y cambiantes vibraciones del agua para reflejar los troncos de numerosos árboles trazando el típico y atractivo punto de fuga o el agua en reposo marcando ecos de árboles y luces a chispazos con las estrellas como fondo del espacio infinito, siempre sin olvidar el juego de tres planos con los árboles marcando un extraño territorio dulcificado por el agua. Para el recuerdo, siguiendo con la magia en estado envolvente, la obra Mina de sal de Remolinos, año 2011, mediante la sutileza de incorporar un juego de contrastados colores al servicio del túnel que nace y nunca acaba, como si absorbiera cualquier imaginación. Todo adquiere cierto aire clásico, dicho sin ánimo crítico, pero visto desde un ángulo actual.

Obras como Rubuscamera, Circusdonax, Ecos del cierzo, Tierra, la luz interior, El cobijo de los pájaros e Idem, la luz profunda, se salen de lo comentado, pues estamos ante esculto-pinturas y esculturas que encajan como tema relacionado con la naturaleza, sin duda, pero pensadas desde un ángulo algo elemental con aromas elegantes.

### Pascual Blanco: Viaggio al Parnaso

Todos conocemos las estrechas relaciones artísticas del pintor y grabador Pascual Blanco con Italia. El 11 de abril de 2011 inauguró exposición en el hermoso Auditorio Sant'Agostino, municipio de Civitanova Marche, región de las Marcas. El excelente catálogo recoge obras entre 2004 y 2010, junto con cuadros de épocas pasadas como oportunas e ineludibles referencias, documentos fotográficos de diversa índole y amplio historial. El presente texto, en realidad, sirve como cita testimonio de la exposición y se aleja del enfoque analítico, pues ya publicamos una crítica con motivo de su exposición en la zaragozana galería A del Arte, inaugurada el 12 de enero de 2010, que también se titulaba <<Viaje al Parnaso>>. El catálogo mantiene el estrecho y hermoso vínculo de poemas que acompañan cada obra reproducida, siempre de dispares poetas seleccionados con muy alto nivel. Gesto que vemos significativo y exquisito, pues el artista conoce de sobras, desde su juventud, el alto vínculo existente en Zaragoza entre poetas y artistas plásticos.

## Entrevista con Isabel Yeste, Directora del Depto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza

-Muchas gracias por cedernos un poco de tu tiempo para responder a unas preguntas como Directora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, distinguido en la última convocatoria de premios AACA con el premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo. Quiero empezar con una felicitación por la revista Artigrama, que acaba de presentar el nº 25 y lo ha celebrado con un monográfico sobre Goya, con una cubierta diseñada por Isidro Ferrer. Coméntanos algo sobre la trayectoria pasada y futura de esta revista en relación con el arte contemporáneo.

Quiero, en primer lugar, reiterar nuestro agradecimiento a la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte por haber distinguido a este Departamento de Historia del Arte con el premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo. Y, a continuación, pasar a comentar la trayectoria de la revista Artigrama, cuya dirección recae actualmente en la Dra. Mª Isabel Álvaro Zamora, Catedrática de este Departamento. El primer número de *Artigrama* corresponde al año 1984 y en él se establecen las dos grandes secciones en las que había de articularse inicialmente la publicación: Estudios y Tesis Doctorales y de Licenciatura. A partir del número doble 6-7 (1989-1990), se incorpora una nueva sección, que habrá de mantenerse ya en los números siguientes, que es la de los estudios monográficos, a los que cada uno de los números, a partir de éste, se ha dedicado. Estos monográficos han sido muy variados, ocupándose así de los distintos aspectos de la historia del arte a lo largo de una amplísima cronología, en la que, por supuesto, tiene cabida el arte contemporáneo y dentro de él aspectos tan dispares como el Arte latinoamericano del siglo XX o La arquitectura industrial, ocupándose igualmente de temas tan actuales como lo fue el monográfico dedicado a Las exposiciones

internacionales: arte y progreso.

Manteniendo su espíritu inicial y un claro rigor científico, la revista Artigrama ha llegado al número 25 y lo ha hecho con un monográfico dedicado a quien es quizá, nuestro artista más internacional, Francisco de Goya. Un monográfico que ha sido coordinado por el Catedrático y Profesor Emérito del Departamento de Historia del Arte el Dr. Gonzalo M. Borrás, y cuyo título: Goya. Nuevas visiones, nos muestra las nuevas miradas que permite una obra eterna, y sobre todo contemporánea, como es la de este pintor aragonés.

Un número 25 que consolida el presente de una revista que habrá de tener, o al menos eso esperamos, un largo y fructífero futuro.

-Otro de los puntos que se destacaron en la concesión del premio al Departamento de Historia del Arte fueron los Coloquios de Arte Aragonés. Los dos últimos estuvieron dedicados expresamente al arte del siglo XX. ¿Qué puedes adelantarnos sobre el siguiente?

El próximo Coloquio de Arte Aragonés hará ya el número XIV de los celebrados. Este coloquio está todavía en fase de preparación, de forma que no podemos avanzar demasiado al respecto. Sí podemos, no obstante, adelantar que el tema del mismo versará sobre las interrelaciones existentes entre el arte aragonés y el nacional e

internacional, correspondencias que habrán de estudiarse en ambos sentidos, esto es, desde lo aragonés hacia lo foráneo y viceversa. Un tema que permite amplias posibilidades de estudio y que presenta un indudable interés para la comprensión de la modernidad a lo largo de la historia.

-¿Cómo va a afectar la implementación de los acuerdos de Bolonia a la docencia oficial del Departamento relativa al arte contemporáneo en general, y al arte aragonés en particular, en el nuevo grado, los masters oficiales y los doctorados?

Los acuerdos de Bolonia significan, en ciertos aspectos, cambios importantes en los planes de estudio. En lo que se refiere al aprendizaje del arte contemporáneo, éste se mantiene en la nueva titulación del Grado en Historia del Arte, con asignaturas específicas que tratan las distintas manifestaciones artísticas llevadas a cabo desde los inicios de la edad contemporánea hasta la más estricta actualidad. Iqualmente, es necesario señalar en este sentido, que dentro del Máster en Estudios Avanzados del Departamento de Historia del Arte, hay dos módulos dedicados estrictamente al arte contemporáneo: Arquitectura de la Edad Contemporánea: Estudios avanzados y claves de su Investigación y Artes Plásticas de la Edad Contemporánea y un tercero que, por la cronología que le resulta más cercana, podemos también inscribir en el mundo contemporáneo: Lenguaje y cultura audiovisual: Interpretación, análisis y claves de su investigación. Iqualmente, existen en la actualidad numerosos trabajos de investigación conducentes a la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, así como proyectos de Fin de Máster, o, en un nivel superior, Tesis Doctorales que tratan del arte contemporáneo, apostando en ellos por enfoques, podemos decir más o menos tradicionales, junto a otros, quizá, más arriesgados, en cualquier caso, todos ellos extraordinariamente valiosos para la comprensión y valoración del arte contemporáneo y, en algunos casos, del arte contemporáneo aragonés.

-También seguirá habiendo cursos y seminarios ofertados como créditos de libre elección. En este sentido, quiero agradecer al Departamento de Historia del Arte su apoyo para que la Comisión de Docencia de la Facultad reconociese créditos de libre elección a los alumnos que asistan a las ponencias del congreso sobre historia de la crítica de arte que, con motivo del 50 aniversario de AECA, va a organizar la AACA del 17 al 20 de noviembre de 2011 en Zaragoza.

Parece que en esa reunión de la Junta Directiva se va a aprobar también el ingreso en AACA de algunos profesores de ese Departamento. Si todo va bien, esa reunión y otras se celebrarán ya en el Museo Pablo Serrano y no tendremos que volver a solicitar vuestra hospitalidad, ahora que dentro de poco van a comenzar las obras de reforma de la Facultad de Filosofía y Letras. ¿Hay algo que desde AACA y su revista podamos hacer por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza o me ha quedado alguna cosa por preguntarte de la que desees hablar?

Entiendo que mantener la colaboración que desde hace tiempo existe entre AACA y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza es lo que en mayor medida puede resultar beneficioso para ambos. Asimismo, considero novedoso e interesante que los estudiantes de Historia del Arte puedan tener oportunidad de participar en el Congreso sobre Historia de la Crítica de Arte que, con motivo del 50 aniversario de AECA, se organizará en Zaragoza en el próximo mes de noviembre. Es importante en los próximos años seguir manteniendo, e incluso reforzar, la colaboración entre el Departamento de Historia del Arte y la AACA, de la que forman parte varios profesores de nuestro Departamento.

En cuanto a las obras de reforma del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. Bueno, creo que una buena restauración y remodelación del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras sería un buen regalo, el problema es que creo que no está en vuestras manos, habrá que seguir confiando en el Gobierno de Aragón y en nuestra capacidad para seguir a delante a pesar de no disponer de los medios o espacios necesarios para desarrollar adecuadamente nuestra labor docente o investigadora.

Quiero, en cualquier caso, dar las gracias de nuevo a AACA por reconocer nuestra labor en cuanto a la difusión del arte contemporáneo aragonés y, también, por posibilitar las relaciones entre ámbitos diversos de la cultura, lo cual habrá de contribuir a su engrandecimiento.

#### Antonio López o el camino

#### hacia la realidad objetiva

Han pasado dieciocho años de la última retrospectiva realizada a Antonio López en el Museo Reina Sofía, donde se hacía un balance de cuarenta años de carrera, y desde entonces han pasado muchas cosas. Su prestigio ha ido creciendo, siendo hasta el 2008, el autor español vivo más cotizado, con la cuadro Madrid desde Torres Blancas, venta del desbancado en el presente por la obra titulada Faena de muletas de Miquel Barceló. En el 2006, recibió el Premio Velázquez, y hoy en día está considerado cómo "un patrimonio que España exhibe orgullosa ante el merecido reconocimiento internacional a una forma de entender el arte capaz de cautivar a numerosos y muy diferentes tipos de público". El reencuentro del artista con el público de Madrid y de España, ha encontrado un gran eco tanto en la crítica como en los medios de comunicación. La exposición que se exhibe en el Museo Tyssen- Bornemisza, está constituida como una especie de autorretrato, pues el propio artista ha sido quien se ha encargado, con ayuda de su hija, de seleccionar las piezas y definir la instalación. Instalación, que se ha dividido en dos partes, una primera donde se repasa la evolución de la obra del artista a lo largo de las últimas décadas a través de los tres grandes medios artísticos más empleados: pintura, dibujo y la escultura. Mientras que la segunda parte de la muestra se sitúa en una mirada retrospectiva en orden cronológico. De la muestra, destacaremos la obra *Carmencita jugando* (1959-1960) obra que ocupa un lugar crucial en la trayectoria del artista, pues no se trata de un cuadro realista, sino más bien de una obra llena de misterio, en el lienzo aparece una niña en cuclillas, jugando con utensilios de cocina en miniatura, la niña es la protagonista absoluta de la obra en la que se conjugan, desde un paisaje al fondo de la huerta y una parte del pueblo, otra parte mágica, donde la niña conjugase con los objetos con los que juega, su propia vida y la de su familia, incluso, porqué no decirlo, algo de cómic, pues se ve en una parte de la obra, a la madre saliendo y llamando a la niña para que entre en casa. También podemos destacar sus famosas panorámicas madrileñas, que surgieron en la obra del artista hacia los años 60 del pasado siglo XX En las vistas del artista, pueden verse precedentes en la obra de Canaletto, a

quien "rechaza por ser demasiado mecánico", pues a diferencia de las vistas del veneciano, nuestro artista no se aferra a los monumentos singulares, pues sabe cómo retratar el carácter de la ciudad, siempre neutro, y nada espectacular. Cualquier artista que ha pintado o pinta del natural, sabe que las vistas de las ciudades, son obras de larga y compleja duración, pues la luz natural cambia y con ella el paisaje, el artista, debe captarla en el momento preciso, es por ello que obras como Madrid desde Torres Blancas, le haya costado al autor ocho años de trabajo, otro ejemplo es su vista más ambiciosa y fascinante, nos estamos refiriendo a Madrid desde la torre de bomberos de Vallecas, obra que le llevó diez años de realización, y que fue colocada en la Asamblea de Madrid en mayo de 2006. Y es que la pintura de Antonio López tiende a reproducir la visión del mundo tal y como es. Su obra se identifica en determinados aspectos a Rafael Zabaleta, o con sus contemporáneos, los pintores de la Segunda Escuela de Vallecas, como Carlos Pascual de Larra, Cirilo Martínez Novillos, envolviéndolo todo a la sombra del realismo metafísico italiano, que tanto influyó en nuestro artista.

De los dibujos expuestos, nos centraremos en los árboles, cuyas ramas forman líneas, que a su vez forman una geografía que se multiplica y se subdivide para formar un paisaje, lleno de laberínticos caminos que se bifurcan unos con otros, cuya comparación es la del propio proceso de la creación. La escultura ha llegado a ser un medio tanto o más importante que la pintura, por ello no es de extrañar, que en la muestra haya también escultura. Desde sus días de alumno de Bellas Artes, a la edad de catorce años, el artista ha ido trabajando en cada una de las modalidades, a partir de los años sesenta, Antonio López, ha ido ensayando con la escultura exenta, quizás su proyecto más ambicioso, y que en esta retrospectiva no podía ha sido sin duda alguna Hombre y mujer (1968-1994), dos figuras construidas en madera de abedul y otros materiales, después de trabajar una temporada en ella, decidió abandonarla para volver a retomarla en 1973, con el fin de mostrarla en una colectiva en Londres, la obra sería adquirida por una coleccionista norteamericana, pero el artista se quedó insatisfecho con el resultado de la figura del hombre, por lo que pidió a la propietaria de las obras, que estas volvieran a Madrid para poder introducir algunos cambios. Otra escultura

destacada será *Antonio y Mari* (1967-1968) dos bustos separados del artista y su mujer, tallados en madera, con sus ojos de cristal, y una inmovilidad que hace recordar a otra pareja de la antigüedad, en este caso del mundo romano, Gratidia Chirite y su marido Marcus Cratidius Libanus, ambos tocados con toga y túnica respectivamente. El matrimonio aparece con las manos derechas unidas, un gesto que forma parte de la ceremonia matrimonial romana y que constituye un puente entre la luz y la sombra, confirmando el vínculo conyugal más allá de la muerte. En la obra escultórica de Antonio López, no existen manos, sólo los escalofriantes ojos de cristal, que no miran al espectador, sino más bien al más allá, cómo para ser colocado en una tumba romana.

La capacidad de reproducir la realidad, ha sido el reclamo y signo de identidad en la obra de Antonio López, esa búsqueda de la realidad, no siempre es amable, a veces la verdad es dolorosa, áspera, pudiendo producir rechazo, cuando no alcanzamos ese misterio de la forma y manera que nos encasillado como un "supremo pintor realista del arte español contemporáneo", por realizar un realismo basado en la contemplación de la forma y de la materia, que no se parece a ningún otro hasta ahora; El tiempo es la llave a toda respuesta. La obra de Antonio López está basada en el presente que contiene todo su pasado, pasado que ha sido gestado, engullido y asimilado a través de las obras que ha alumbrado en un esplendoroso proyecto de trabajo, motivo que suficiente que provoca la admiración tanto del gran público cómo de la crítica más especializada, cosa nada fácil en estos tiempos.

Antonio López Museo Tyssen-Bornemisza 28/06- 25/09/2011 Museo de Bellas Artes de Bilbao 10/10/11- 22/01/2012

.

#### Silvia Pagliano

Bajo el título <<El arco iris según J.C.>>, se inauguró, el 31 de mayo, la exposición de la grabadora Silvia Pagliano, uno de nuestros artistas más significativos. Exhibición de collages, todos del 2011, cuyo título orienta sobre una banda dominante en la mayoría de sus obras, lo cual significa que emerge un sugestivo y ágil trazo curvo cruzando gran parte del soporte, como si fuera un haz de luz en cuyo interior vibran formas nubosas y manchas de muy dispar índole. Este suave movimiento poético, clave en cada collage, agiliza el resto de la composición, basada en potentes planos, más o menos geométricos, y dispares manchas de variados colores, muchas veces con predominio monocolor, que nutren en su interior cambiantes espacios de sensaciones cromáticas, como si una suerte de pertinaz ámbito nos ocultara secretos a definir. Color dominante en cada obra vinculado con sus títulos, como Arco iris verde, Arco rosa, etcétera. A veces surge cierta insinuación de paisaje, casi siempre atravesado por una calma total, lejana, a la espera de que ocurra algo, muy relacionado con ese vacío espacial que sirve como otro eje en cada obra. Uno de los aspectos más fascinantes, al respecto, es cómo los microespacios de algunos collages, siempre posados en cada fondo, se dan paralelos a la base, de modo que nace una especie de cambiante profundidad acumulada ascendiendo sin reposo, como si fueran envolventes hondas alejándose hacia la zona superior del soporte. Paisaje oculto, porque ni se define con claridad, roto en ocasiones mediante la dureza del negro ejerciendo de agente invasor para mostrar la hermosa interconexión de planos al servicio de abstracciones suavemente móviles. Belleza del enigma a través de colores y

formas. La vida, sin definir con claridad, se trocea mediante cuchilladas formales, se trunca, muere, para dejarnos el impacto curvo del arco iris, el negro invasor camino de un nuevo azar, aquellos envolventes microespacios y la racionalidad geométrica.

#### Los trabajos de Cano

José Luís Cano, es escritor, pintor, humorista gráfico en las páginas de Heraldo de Aragón y otros sitios, pero es ante todo Cano, el artista socarrón que sabe cómo apuntar al corazón y a la conciencia en cada una de las cosas que hace. El artista está imparable en estos momentos, acaba de inaugurar una exposición en la galería Aragonesa del Arte, sobre los trabajos de Heracles, posiblemente se trate de la muestra más especial e intima de todas cuantas se han visto hasta ahora. Cano y Heracles tienen muchas cosas en común, cada cual en lo suyo han tenido que enfrentarse a las pruebas que han ido marcando la vida, da igual que la herramienta utilizada sea un pincel o un arma rudimentaria, el resultado es el mismo, llegar al punto perfecto del ser humano. A Cano siempre le ha interesado la mitología, así lo demuestra su mural en el Torreón Fortea así como obras en colecciones tanto particulares cómo públicas. Dice Irene Vallejo en el estupendo prólogo del catálogo, que el interés en particular con los trabajos de Heracles, provienen de la infancia del artista, pues "su padre José luís, que era acuarelista, trajo un año a casa un calendario ilustrado con los Doce Trabajos de Heracles, uno por mes", decidiendo el joven aprendiz de artista, que de mayor también pintaría las aventuras del héroes mitológico, por lo tanto nos encontramos ante una exposición muy importante para el artista, pues se trata de una promesa cumplida.



Cano. El nacimiento de Heracles. Acrílico/tela

Como ya es conocido por todos, Heracles era hijo de Zeus y Alcmena, una reina mortal, el más célebre de todos los héroes griegos, no sólo por su extraordinaria fuerza, sino también por el coraje y el orgullo mostrados en cada uno de los trabajos que realizó. Si bien es cierto que ha sido más bien conocido por los llamados "Doce Trabajos de Heracles", que serían realizados a raíz de que Hera, enemiga mortal de Heracles, llevaría a la completa locura al héroe griego, consiguiendo que este matara a sus propios hijos, al despertar y descubrir los terribles actos que había cometido, acudió a la Sibila délfica, quién le dijo que tenía que llevar a cabo diez trabajos que dispusiera Euristeo, el hombre que había usurpado su legítimo derecho a la corona y a quien más odiaba. Heracles llevó a cabo todos ellos con éxito pero Hera le dijo a Euristeo que estimase que en dos de los trabajos había fallado, pues había recibido ayuda, por lo que ordenó dos más, que Heracles también completó, haciendo un total de doce. Cano ha trazado en esta muestra, un paralelismo entre su vida, y la que llevó Heracles al realizar sus trabajos. Así pues la muestra empieza en la infancia de Heracles, cuando este de niño, al dormir en la cuna, Hera introdujo dos serpientes, que fueron atrapadas y estranguladas por los fuertes bracitos del bebe, así debió sentirse Cano cuando iba a operarse de amígdalas en la clínica de la Cruz Roja, y dos peligrosas agujas estaban a punto de clavarse en su cuello, aunque por más que lo intentó, el joven artista, no logró zafarse de las

peligrosas agujas, de ahí que grandes pinceladas compactas, entre grises y ocres, hagan de bloque a lo verdaderamente importante, las agujas clavadas en la garganta.

Uno de los primeros trabajos que tuvo que hacer Heracles, al caer en la trampa de Hera, fue el matar al león de Nemea, de quien se contaba que tenía una piel tan resistente, que ni el hierro ni el fuego podían rasgarla, Cano para esta ocasión ha dibujado un plano de la ciudad de Zaragoza, donde el león rampante juega con sus habitantes a defender y morder a un mismo tiempo. Otro de los trabajos representados en la obra de Cano, es la traída por parte de Heracles del jabalí de Erimanto, vivo, en la representación, el artista recuerda los momentos de su juventud, transportaba las pancartas de hierro donde su padre pintaría el texto por encargo. Dos de los lienzos de mayor soltura, e inteligencia por parte del artista son sin duda el trabajo décimo, en donde Heracles es mandado por Euristeo a la Península Ibérica a matar al gigante Gerión y apoderarse de su rebaño. En el lado izquierdo del lienzo aparece una flor de lis, insignia que entre otras cosas, recuerda al artista el tiempo que fue boy scout, mientras que en el derecho aparece una diana con unas flechas, Heracles mató al gigante con sus flechas, el último trabajo que será encargado a Heracles, será el bajar a los infiernos y traer de vuelta a Cerbero, un monstruo que impedía que la huída de las almas del reino de los muertos al de los vivos, Cano representa este lienzo un muro de sangre y fuego, quizás el muro que separa un mundo del otro, al artista esta pieza le recuerda el episodio de su propio nacimiento, cuando estuvo a punto de morir asfixiado por retardo en el tránsito.



Cano. Heracles y Onfale. Acrílico/tela

Como todas las historias que son dignas de contarse, tienen un principio y un final, el final de Heracles, después de haber pasado por el esfuerzo de los trabajos realizados, sería envenenado por la sangre de un centauro, viendo que su vida llegaba a su fin, subió al monte Eta, levantó una enorme pira y sin pensárselo dos veces se arrojo al fuego abrasador. Cano cierra el círculo de la vida y la muerte, con algo tan sencillo como un intenso fundido de color amarillo, el reloj que recorrió su tiempo y sus hazañas, es el mismo que recorre el nuestro, que se alza como una bandera sobre nuestros actos que serán juzgados en el mundo de los muertos, Cano ha sido juez y parte en esta obra, dándole al mitológico héroe griego, un toque más humano, adoptándolo a nuestro tiempo, a través de la propia experiencia del artista.

# Peceras, alquimias y fotosíntesis: La deriva de las sinestesias a través de sus suburbios

Si quisiéramos esclarecer todos los secretos de esta arquitectura geométrica, tendríamos todavía que examinar más de una cuestión interesante, por ejemplo la forma de las primeras celdas que se sujetan al techo de la colmena, y se modifican de manera que toque este techo por el mayor número de puntos posible

Maurice Maeterlinck, La vida de las abejas, 1901

Sorprendentemente, los primeros ensayos encaminados a superar el cerco técnico, profesional y conceptual de la pintura y de la escultura en la Historia del Arte moderno y contemporáneo, se produjo en el marco del tardorromanticismo y del simbolismo, dentro del cual, tanto el artista como el poeta se mostraron superiores a los incipientes medios de comunicación de masas como la prensa, la novela y la poesía por entregas, el oscurantismo de la fotografía y otras perversiones de la alquimia industrial maldecida por el Mercado.

Muy a pesar de Nietzsche —o al menos así lo creemos-, desde Wagner hasta Mallarmé, pasando antes por Monet y Redon, incluso el primer Kupka anterior a las preocupaciones ópticas, este primer grito contra las limitaciones de unas profesiones que quedaron vacías al perder sus

principales comitentes tras el triunfo de la Burguesía, sólo encontró como vehículo las sólidas representaciones de las convencionalidades plásticas, ya fuesen físicas, psíquicas, culturales, históricas o, incluso, lingüísticas.

Para lograr este cometido que en el fondo corre por las líneas de los grandes tratadistas desde el Renacimiento hasta la actualidad, (Cennino Cennini al haber comparado la pintura con la poesía y así con la retórica, Alberti, Leonardo, Goethe, Signac, etc.), aunque siempre sin poner en cuestión la propia especificidad profesional del artista, incluso por el contrario con el ánimo de fortalecerla, al final del camino tan sólo se encontró la opacidad de la representación y de las convenciones que, en último término, se erigieron como sinestesias. Este nexo entre distintos órganos sensoriales encuentra en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española tres definiciones: una biológica, otra psicológica y, por último, la que más nos conviene aquí al hablar de pintura y de música, la retórica, en tanto que "tropo consistente en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales".

De hecho, en diferentes momentos de la Historia del Arte, la sinestesia se ha presentado como una garantía y una aproximación a una realidad plenamente objetiva, es decir, aquélla que queda al margen de nuestras posibilidades cognitivas, aquélla que sólo puede ser filtrada por uno de nuestros tamices sensoriales. De vez en cuando surge en nosotros la esperanza de que una indagación, una introspección en los recónditos pasadizos que conectan los cinco sentidos clásicos, puedan ofrecernos el "milagro" de la objetividad — la obtención del misterio, el mismo que los surrealistas creían elevarse hasta lo Maravilloso a través de la revelación sincera de la subconsciencia.

Sin embargo todo colisiona con el grueso muro de la sensación; y es en este momento donde el teórico, el artista o los impulsos de cada uno de nosotros, una vez defraudados por las limitaciones de la sinestesia, corre hacia otra de las salidas del limitado ambulacro de la subjetividad: el idealismo. Mismamente, la propia sinestesia es susceptible de establecer relaciones abstractas entre los distintos estímulos sensoriales a partir de un referente irremediablemente

separado, y su objeto de conocimiento y de construcción -esto es, la forma-, ha sido constantemente relacionado desde el siglo XIX con el idealismo a través del formalismo, así como la subjetividad dictatorial que somete a su juicio aquello que le es ajeno. Antes de Kant, la sensación o el empirismo tuvo como principal oponente al idealismo, hasta que entró en escena la objetividad independiente y el materialismo (la *Filosofía Real* de Hegel), en principio tachados de determinismos.

A pesar de todo ello, en el siglo XX se desarrolló lo que podemos entender como un nuevo idealismo, quizás más peligroso que el anterior dado que lo que tememos de una idea es su capacidad de abstraer y alienar así la realidad. Y con ello me refiero al lenguaje, cuya abstracción se presenta ya no como el ejercicio intelectual de un individuo, una corriente de pensamiento, un procedimiento discursivo, etc., sino como una arbitrariedad consensuada que establece los lazos entre el significante y el significado, base necesaria para asimilar las enseñanzas de Saussure. También sabemos que todo lo que se presenta como preestablecido y válido por sí mismo resulta bastante sospechoso de comportar la ideología. Y digo esto porque para abordar el problema de la sinestesia, quizás por nuestra naturaleza lingüística y comunicativa —social en último término-, lo primero que nos preguntamos, tal y como hiciera el pionero en la materia Kandinsky a partir de las composiciones de Schönberg (antes el divisionismo de Signac y Seurat, como ya apuntara Dora Vailler en *L'air abstrait*), es si existe un lenguaje común para lo visual y lo auditivo, para la música y para la pintura. Para proseguir por este camino antes también deberíamos plantearnos si existe un lenguaje visual y musical, lo que remite a un problema mucho más amplio: ¿existe una estructura lingüística innata aún conformada por el diacrónico goteo de las generaciones, algo así como la dimensión prometida por los arquetipos jungianos? Lo cierto es que no todos hablamos el mismo idioma.

Por suerte (para algunos por desgracia), las artes plásticas que han trabajado formalmente la materia, escapan a este peligro gracias a lo que para muchos constituye una imposibilidad: siendo sus objetos la forma y la materia, la escultura y la pintura no son capaces de

proponer un lenguaje propio al no poder superar la referencia formal, independientemente de que tenga o no la mímesis como cometido. También conocemos la imposibilidad de crear un lenguaje visual universal, comenzando por el hecho de que ningún autor podrá crearlo desde sus propios parámetros sin huir de su subjetividad, lo que le impedirá ser aceptado al menos por una comunidad. De hecho, estas son las limitaciones que condicionó la "gramática de la creación" de Kandinsky y de un predecesor suyo en materia óptica: Goethe y su teoría de los colores. Este ilustrado alemán indagó en las interacciones entre las cualidades intrínsecas de los cuerpos y el órgano visual, a diferencia de la teoría cientifista, matemática y monista de Newton.

A fin de cuentas idealismo, abstracción y subjetividad son en su función representativa tres de las caras de un poliedro alienante sobre el que vienen a confundirse las múltiples categorías de la realidad. Por esta razón compartimos la opinión de Kojève de que, al menos en pintura, la representación es abstracta y subjetiva en aquello que selecciona para representar, aunque el problema que resta aún más al fondo reaparece a la hora de dictaminar qué es una pintura representativa, dado que el mismo Kandinsky ubicó en Punto y línea sobre el plano (1926), al arte -particularmente a la pintura- entre la interioridad y la exterioridad, dado que lo define como una manifestación formal del Espíritu. Por esta misma razón, frente a la imposibilidad del arte de constituirse como un lenguaje al carecer de la universidad de sus signos, afirmaba su superioridad, precisamente por la pluralidad formal de las exteriorizaciones del espíritu. La forma todavía supera al signo (caracterizado por su arbitrariedad, esto es, por la ausencia de similitud formal) en esa función manifestante de la interioridad, al haber distinguido en la palabra su cometido significante de su valor formal evocador. Incluso retrocede desde el signo hasta el símbolo para proponer como ejemplo del valor del sonido de la palabra la literatura de Maeterlink en De lo espiritual en el arte (1912), con lo que se desvela como un continuador de las inquietudes del simbolismo de finales del siglo XIX y principios del XX, más que como se le conoce hoy en día a partir de autores como Jean-Clarence Lambert o el mismo Kojève, como aquel que ha abierto las puertas del arte contemporáneo.

Si la imagen no puede regularse como un lenguaje a partir de sus propias categorías visuales (aquellas estudiadas por Rudolf Arnheim tanto en su Arte y percepción visual como en El poder del centro), Kandinsky fue alejándose progresivamente de los referentes representados por lo menos desde 1909, desde lo que él mismo denominó en De lo espiritual en el arte (1912) "impresiones" ("impresión directa de la naturaleza externa, expresada de manera gráficopictórica"), hasta las "composiciones" — "melódicas" o "sinfónicas", las cuales son la versión meditada y consciente de un estadio previo del proceso de liberación, es decir, las "improvisaciones", las cuales tienen como particularidad el haber sustituido el referente real por ciertos "procesos de carácter interno", los cuales forman parte de lo que Kandinsky entiende por Espíritu, de una manera próxima, salvo por ciertos matices, a la distinción que estableció poco antes Wilhelm Worringer (Abstracción y Naturaleza, 1908) entre un arte naturalista y otro expresivo. Mientras las improvisaciones sustituyeron el referente exterior por los fenómenos internos en un proceso de intromisión del arte en sí mismo (o en el artista que lo crea), la composición solidifica los mecanismos "inconscientes" en la meditación, y es en este segundo paso donde se crea un nuevo lenguaje definido por Alexandre Kojève como "pintura no representativa", en concordancia con las ideas de Kandinsky (aunque recuperando en cierta manera la idea de abstracción cuántica de Tristan Tzara en relación a la pintura abstracta de sus compañeros dadaístas Hans Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Augusto Gaicometti, Arthur Segal u Otto van Rees, así como la poesía fonética que desarrolló en compañía de Hugo Ball y Richard Huelsenbek): "el arte de la pintura no representativa es el arte de encarnar, en y por medio de un dibujo coloreado, una pintura dibujada o una pintura propiamente dicha, un bello pictórico que no ha sido encarnado, que no está encarnado y que no será encarnado en parte alguna en ningún objeto real no artístico. Este arte puede ser llamado el arte de Kandinsky, ya que Kandinsky fue el primero en pintar cuadros objetivos y concretos (a partir de 1910)" (Alexandre Kojève, Las pinturas concretas de Kandinsky, 1936).

A pesar de las apariencias, esta definición no transgrede la función representativa y aún sigue valorando la pintura desde ella misma. Tan sólo ha sustituido el referente real por una idea -ocasionalmente vaga- de Espíritu. Las categorías pictóricas siguen siendo intermediarias, no han alcanzado todavía una autonomía seca y concisa. Kojève v Kandinsky aún definen este nuevo "lenguaje" a partir de la negación de la representación y no de una manera libre, así como la razón se erigió reina en una insistente negación de las creencias anteriores ocultando que sus afirmaciones, frente a la fe ciega, no aportaban más que la evanescencia del Perogrullo. Casi un siglo después la civilización se dio cuenta repentinamente de que Dios había muerto, tal y como lo advirtió el propio Kandinsky en 1912 mucho tiempo después de que Jean-Paul Richter los escenificase sobre la colina de un cementerio. También es aguí donde el "abstracto espiritual", una vez liberado del natural, se muestra en cambio preso de la palabra -tal y como advierte George Roque- al no tener que recurrir ya a la similitud formal, en una evolución paralela a la seguida por Piet Mondrian y Theo van Doesburg por estos mismos años, sólo que en su caso en base a la concreción de las formas. Por esta razón Kandinsky representa el último eslabón de un proceso por el cual la abstracción apareció en escena para referirse cuánticamente a un alejamiento progresivo de la similitud del modelo natural en beneficio de los valores propios de la pintura, tal y como lo entiende el último historiador citado, Georges Roque, en Qu'est-ce que l'art abstrait? (1860 - 1960).

La única manera de encontrar un sustituto a la similitud en el contenido de la pintura, un contenido para que la forma que lo concretice en su existencia real sin perder su posición entre su origen y su fin, entre su creador y su receptor, es el material, el mismo que debe sufrir la conformación del acto artístico, para lo cual es fundamental prestar atención a aspectos antes consensuados, como es el desarrollo y la experimentación técnica, así como incidir en el aspecto procesual del acto creativo. Éste ya fue anhelado por Kandinsky. Incluso puede que él mismo ya pensase en una teoría asociativa de los colores basada en el movimiento, tal y como afirma Philippe Sers (el blanco como inicio y el negro como final), y así lo presentó con elementos pictóricos como la línea o el punto, esto es, el reposo puesto en movimiento. Sin embargo todo esto queda

restringido a una imagen en la que el material base no consta. Es más, la pintura de Kandinsky de las décadas de 1920 y 1930 han perdido cualquier atisbo de factura y, de hecho, tal y como señala Arnold Schönberg en el almanague Der Blaue Reiter (1912), la música le sirvió de modelo en tanto que arte que no está unido a lo material (no así para una posterior generación de compositores vanguardistas como Russolo o Varèse, quienes prestaron especial atención a los timbres para dejar entra en sus composiciones la realidad y la vida de sus presentes). Kandinsky resulta así un eslabón entre el arte puro de principios del siglo XX y la imagen que acabó ahogando a las vanquardias históricas, -las mismas que combatieron un arte puro- en un clima de circunstancias político-sociales contrarias al camino que ellas mismas se habían construido, desde futuristas como Gaicomo Balla o Fortunato Depero y dadaístas tan diferentes como Marcel Janco, Hans Richter o Raoul Hausmann, hasta los constructivistas soviéticos. Tras la Segunda Guerra Mundial, con los conocidos como "arte otro" y "pintura matérica", así como los expresionismos regenerados, desde el expresionismo abstracto norteamericano hasta el tachismo y la abstracción lírica, la capacidad material del arte entró de nuevo constreñida en unos redefinidos marcos que aquí no encuentran espacio para el análisis.

Toda esta extensa introducción es necesaria para abordar el tema que aquí nos atañe: la últimas producciones del pintor zaragozano residente actualmente en el sur de Francia, Félix Anaut, las cuales están encaminadas a la producción de lo que él entiende como "sinfonías visuales", sugeridas tras sus exposiciones y actividades en Daroca en los años 1995, 1996 y 1997, respondiendo personalmente al reto lanzado hace casi un siglo por el compositor Arnold Schönberg desde las páginas del almanaque Der Blaue Reiter (1912), donde afirmaba que para Kandinsky y Oskar Kokoschka lo exterior y material no era más que un pretexto para plasmar sus "fantasías de colores y formas y expresarse tal como lo hacía hasta ahora solamente el músico". Sin embargo, si observamos las distintas piezas propuestas para la sinfonía visual dedicada a Zaragoza y que muy próximamente se expondrán en la sala de exposición de Cajalón en esta misma ciudad, nos percatamos de que lo material, incluso en sus propiedades azarosas

y automáticas, juega un papel fundamental. Una primera capa de pintura, generalmente blanca o de tonalidades muy claras y pálidas, va a ser desvelada mediante una serie de técnicas que, en la mayoría de ellas, escapan de lo profesional del pintor para adentrarse en el difícil mundo de la experimentación y de la experiencia, tal y como reclamó Goethe en su *Teoría de los colores* frente a las matemáticas dudosamente objetivas de la *Óptica* de Newton.

Es más, Félix Anaut destaca por ser un investigador de pigmentos y técnicas, y en su periplo profesional en este terreno parece querer traspasar aquel límite percatado por Duchamp cuando, en relación a sus ready-mades, recordaba que los pigmentos en último término no son fabricados por el artista sino elegidos en un establecimiento que los distribuye una vez producidos industrialmente. Y aun si así no fuese, siempre toparíamos con el problema de la creación a partir de la nada, límite que tanto obsesionó a su amigo Francis Picabia y que pintores como Kandinsky parece obviar junto con las posibilidades materiales de la pintura. Este argumento de Duchamp es una de las razones que permitieron a autores como Arthur Schwarz relacionarlo con la tradición alquímica, y en este sentido podemos entender el interés de Félix Anaut por la producción pre-industrial de los pigmentos cuyos conocimientos ha podido recopilar a partir de fuentes como el famoso tratado de Antonio Palomino Museo pictórico y escala óptica (1715-1724). Anaut compra los pigmentos al por mayor en las fábricas, los muele y los disuelve él mismo en aguarrás y aceite entre otras sustancias dispares, abaratando el coste de la producción al tiempo que alcanza resultados imposibles con los tubos comerciales.

Como vemos, frente a la pintura no representativa de Kandinsky, la cual en la década de 1930 quiso ser concreta para tachar de abstracta y subjetiva a la imitativa, Félix Anaut añade un nuevo elemento a la hora de ensayar un lenguaje común con la música: el material, la sustancia que va a adquirir la forma deseada. Tanto es así que a la gramática creativa establecida a lo largo de la historia del arte, él añade su propia experiencia, dado que por ejemplo una nebulosa informe de óleo diluido en aguarrás, materializa mejor que cualquier convección pictórica, la idea primigenia que va a ir ganando

forma conforme se avance en el proceso pictórico, y quizás en esto consista el "brutalismo abstracto" con el que él se refiere a su sinfonía visual dedicada a Zaragoza, aunque haciendo referencia a la diversidad paisajística de la geografía aragonesa.

Este proceso responde a la gramática creativa de Kandinsky, sólo que trasladando el protagonismo al pulso de la mano en su encuentro con las leyes de los mismos materiales. Esta es la razón por la que trabaja en horizontal. El punto para Kandinsky es la unidad mínima, el reposo absoluto —el silencio- que, a su vez, contiene la sustancia del movimiento, puesto que a partir de él se genera la línea, una vez que es puesto en movimiento y rompe su equilibrio en busca de otros nuevos.

La dimensión temporal de estas pinturas se amplía en signos, letras que establecen el principio y el final de un proceso, concretamente el "A" y el "B", así como los colores que se repiten en varias de sus pinturas hasta constituir completas series que tan sólo se agotan cuando el pulso de la mano siente la necesidad de cambiar. Este dinamismo es lo que hace de este pintor un autor contemporáneo capaz de rivalizar con lo más nuevo, por ejemplo en 2007 en el festival *Process-Space*, el cual celebra anualmente en Balchik (Bulgaria): crea una serie de obras que en realidad son variaciones de un mismo tema (por ejemplo de 30 x 40 cm), sobre todo cuando se trata de su vertiente abstracta. De ellas escoge unas ocho piezas para abordarlas en un mayor tamaño (60 x 90 cm) y, finalmente, vuelve con una tercera selección hasta quedarse con tres piezas de dos o incluso tres metros. De su obra figurativa de temática anatómica y humana, queda la fe depositada en las dimensiones como medio de monumentalización o sacralización artística de las dimensiones, experimentado cuando en Nueva York observó la obra del fotógrafo inglés John Coplans. De esta manera, Anaut libera su arte y su estética de la belleza para recuperar el sentido clásico del monumento, aunque depurado de cualquier añadido anecdótico que no contenga su propia intimidad empírica. Él mismo narra cómo a principios de la década pasada hizo uso del fotomontaje para recoger impresiones desde diferentes puntos de vista y poder así

monumentalizarlos con la ayuda del dibujo.

Lo importante es cómo se produce esta traslación, dado que en este paso tampoco se produce una copia, ni siquiera una traducción. Anaut cuenta cómo se inspira en obra suya anterior como si de un estímulo externo se tratase. Para ello es necesario que previamente se extrañe ante su producción, aunque la propia traslación a otros formatos puede servir a este extrañamiento que, en francés, podemos entender como dépaysement, auspiciado por elementos estables como los pentagramas que recorren el margen inferior de cada ejemplar, así como las curvas coloreadas que casi constituyen una firma personal, para lo que hace uso junto al óleo del gouache deshidratado. distanciamiento de sí mismo a través de su producción anterior, puede cumplir la estética de lo "no-existente" que tanto ha estimulado a Kojève para escribir sobre Kandinsky, aunque esta estética corra a través de los sustratos de la Historia del Arte, mismo en el arte conmemorativo, monumental, en el retrato y, por extensión, en todo el arte imitativo, ya que se retrata aquello que dejará de existir, aquello que perecerá. No es la presencia lo que justifica la representación, sino la inminente ausencia. Según esta función la pintura tiene como misión petrificar los movimientos del pintor, la única manera de soldar las fracturas de los instantes percibidos.

Por todo esto la obra en tanto que proceso conlleva dos consecuencias esenciales en la estética: se desmiente la obra de arte acabada, surgiendo las series conectadas entre sí por piezas eslabones y anécdotas intermedias. Superadas, Anaut amplía su ambición a una sinfonía en la que perderse, de ahí su dimensión urbana porque, una vez diluida la obra acabada, el pintor pasa a investigar —es decir, observar de una manera activa, tal y como lo entendía Goethe- en su propia experiencia vital, para dejar constancia en sus sucesivas pinturas. Con el tiempo éstas vuelven a aparecer en los entresijos de su taller, de su estudio o de su hogar, en lo que participan las propias experiencias extra-artísticas, vitales y cotidianas, englobadas en aquellos lugares en los que se han desarrollado, ya que además de Zaragoza el autor ya está pensando en otras ciudades como Belfast, Londres, Madrid, etc.

La introducción de técnicas que podríamos considerar automáticas o "semi-automáticas" (tal y como se refería André Breton a la espiritualidad de Kandinsky en Le Surréalisme et la peinture), impregnaciones de esponjas, raspados, disoluciones de pinturas que en ocasiones recuerdan a las calcomanías de Max Ernst, Esteban Francés o Marcel Jean, así como al frottage o al grattage surrealistas, ahí donde la objetividad del material se caracteriza por el misterio del azar, no es anecdótica. Dudo que a Félix Anaut le interese especialmente el automatismo surrealista. Su profesionalidad se aleja de las pretensiones de este movimiento de origen francés y, en cambio, su obra no tiene escrúpulos a la hora de valerse de las cualidades fortuitas de los materiales. Es más, su proceder parece consistir en un desvelar las facturas de una primera capa de material pictórico a través de estos procedimientos. Parecen confirmar que, en último término, ha sabido sustituir el idealismo de una espiritualidad hoy clásica, por un rencuentro espiritual con el material. En su obra la forma ya no se vale por sí misma, requiere del material que lo salvaguarda de las entelequias de la imagen. Hace ya tiempo que las corrientes matéricas de la pintura de posquerra volcaron la antiartisticidad de los mecanismos surrealistas en los marcos del arte mayúsculo, desde los representantes del expresionismo abstracto americano, hasta el expresionismo lírico de un Simon Hantaï amparado por las palabras de Charles Estienne. De hecho, antes de los automatismos surrealistas debemos citar, más acordes con el transcurso de la línea, los trazos con dedos del dadaísta ruso Serge Charchoune, relacionados por René Passeron con los macaronis prehistóricos, el artificialismo de los checos Styrsky y Toyen y, sobre todo, los rollos de papel de otro dadaísta, Hans Richter, de desarrollo horizontal y cinematográfico, los cuales alcanzaron la magnitud de auténticos murales a partir de la Segunda Guerra Mundial.

Todos estos precedentes en el uso automático de los pigmentos y demás materiales, comparten una entrega absoluta a la poesía antes que a la pintura. El propio Kandinsky encontraba la poesía como nexo de unión entre los diferentes registros expresivos, aunque sin duda se trataba de una concepción muy diferente a la poesía que el automatismo sustenta. La poesía de Kandinsky obedece a unas leyes que más lo

acerca a una idea clásica de lirismo. El propio Schönberg consideraba que la poesía aún establece un mínimo peso material, siendo que la música se sitúa por encima en este sentido. La forma liberada frota en un mar de entelequias, mientras que bajo el peso material de las pinturas de Félix Anaut, se esconde otro sentido de la poesía, el mismo que ostentó el poetismo checoslovaco de Teige y Nezval junto con el artificialismo de Toyen y Styrsky y los ejemplos anteriormente expuestos, aquél del material y su capacidad para presentarse desnuda y evidente, libre de añadidos narrativos y argumentales, libre de cualquier forma de mímesis. Hay que tener en cuenta que las series sinfónicas de Félix Anaut pertenecen a lo que él considera "poemasvisuales", los cuales constituyen su obra no representativa, porque tras la aniquilación de la función mimética, tan sólo puede restar la Poesía, ahí donde gobierna la "no-existencia" de Kojève por ser ésta la más objetiva de todas.

De este modo, la pintura "abstracta" de Anaut, frente a los primeros precedentes en la materia y frente a lo que ocasionalmente ha ocurrido a lo largo de la historia de la pintura no figurativa, es abierta a la realidad que lo rodea. Incluso ésta subyace tras las formas generadas en un constante duelo personal de donde surge la sinfonía. No olvidemos que en estos proyectos interactúan tres registros manifestantes: la música, la pintura y la ciudad, de la que parte y vuelve a materializar en los recorridos que impone el olvido y el reconocimiento de la experiencia. La obra pictórica de Félix Anaut se desenvuelve en una alternancia de presencias y ausencias, de formas y deformaciones, de afirmaciones y negaciones, así como, asintiendo las enseñanzas de Goethe, el color no puede ser comprendido sin la dialéctica de la luz y la sombra, hasta el punto de considerar los colores diferentes sombras emitidas por la idiosincrasia misteriosa de los cuerpos al ser golpeados por la luz. De esta forma se multiplica hasta conformar una nueva ciudad. La luz no representa sino que multiplica y, para ello, necesitamos poner en duda la transparencia y afirmar la opacidad goethiana. Arnaut ya ha sido capaz de trasladar estas inquietudes a las tres dimensiones mediante grandes platos de barro diseñados por él mismo y decorados con una similar figuración emitida por sus encuentros materiales, de tal modo que, al hacerlos

sonar con la ayuda de una manecilla o de una batuta, ponemos en comunicación lo visual con lo auditivo. No obstante, se trata todavía de una experiencia personal que debe ser compartida por cuantos más mejor, para que, al menos, quepa la posibilidad de que algo diferente pueda existir.

No sé si se habrá dado cuenta, lector, que aún nos queda por mencionar la segunda de las consecuencias de la pintura en proceso, y ésta, al hilo de nuestro último aforismo, es la de la construcción.