

Donde el arte se funde con la tierra:

Moneo, arquitecto de museos

Aunque Moneo ya había trabajado en Zaragoza en el que fue su primer encargo profesional, la fábrica de transformadores Diestre (1965-67), el CDAN es el único museo que ha llevado a cabo en Aragón. El arquitecto tudelano es buen conocedor de las peculiaridades de la institución museística (no en vano ha construido o rehabilitado nueve museos además del CDAN) y su quehacer arquitectónico da muestras de una perfecta comprensión de cuál debe ser la posición del arquitecto respecto al museo que diseña. Como él mismo ha expresado, rechaza aquellos museos “en los que la arquitectura prevalece sobre el fin último al que éstos sirven” (Moneo, 2001: 155).

En su ya larga trayectoria de diseño de espacios museísticos, que atesora ejemplos como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1985) o la reciente ampliación del Museo del Prado (1998-2007), se constata que el arquitecto conoce bien las necesidades de los museos y que se enfrenta a su diseño desde una perspectiva global, huyendo de ejercicios de virtuosidad alejados de la función. Moneo define el museo como “instrumento al servicio de la cultura de masas”, “lugar de reunión para las gentes” y “salón al que tienen acceso las masas” (Moneo, 2001: 155), calificativos de los que se deduce una especial sensibilidad hacia el visitante por encima de todos los demás aspectos. Otra de sus preocupaciones es la inserción del museo en la

ciudad, cuestión de problemática resolución; para ello, aboga por buscar para cada proyecto soluciones individuales, aptas para un ejemplo concreto en un momento dado:

(...) es muy difícil que el problema arquitectónico que plantea un museo se repita. (...) El intento que muchas veces se ha hecho de replicar el éxito del Guggenheim ha dado lugar a muchos fracasos. Creo que hay que resistirse ante la tentación de pensar que la arquitectura es sólo espectáculo. Está bien que en algunos momentos la arquitectura asuma esta condición de manifestación extrema de lo que pueda ser una obra de arte, pero las más de las veces la arquitectura integrada en las ciudades debe ser otra cosa (Calvo, 2006: 13-14).

Ideas en torno a un proyecto

A medio camino entre el campo y la ciudad, en un territorio de transición entre ambos, sin manifestaciones ostentosas y sin levantar la voz, surge el bloque compacto del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca. Este carácter agrícola, mero aspecto contingente en el diseño del proyecto, está tan ligado hoy a la imagen mental del espacio que resulta difícil imaginar que el CDAN no haya sido, desde un principio, alianza de paisaje y ciudad.

Y sin embargo, en el inicio, el CDAN pudo no ser tal cosa. Hoy quedan como anécdotas las diferentes posibilidades barajadas en cuanto a la instalación del Centro de Arte y Naturaleza. El Palacio de Villahermosa, el edificio Simeón o el antiguo matadero en Huesca –todos ellos dentro de la trama urbana propiamente dicha- fueron ubicaciones cuidadosamente estudiadas, aunque finalmente se apostó por la creación de un edificio de nueva planta situado en las afueras de la ciudad, en una finca adquirida por el Ayuntamiento y contigua a la del matrimonio Beulas.

Probablemente, la idiosincrasia del CDAN como institución cultural hubiera sido la misma de haber sido instalado en cualquiera de estas ubicaciones. Pero casi con toda seguridad hubiera adquirido connotaciones distintas, que tienen que ver con el modo en que el arquitecto se enfrenta al diseño de un proyecto arquitectónico. En un edificio de nueva planta, el arquitecto goza de una relativa libertad –y más si, como en este caso, no existen referencias arquitectónicas cercanas que lo condicionen-, mientras que la actuación en un edificio rehabilitado impone un respeto al monumento histórico que condicionará

toda actuación posterior. A nadie se le escapa que una ubicación más céntrica hubiera permitido una unión más íntima con la ciudad y una mayor afluencia de visitantes, pero es innegable que la solución final constituye una ocasión muy propicia para explorar las relaciones de la institución museística con el paisaje y la transición con la ciudad en la que se inserta, difícilmente lograda con otra ubicación.

Como un lejano recuerdo, atrás queda también la polémica en cuanto a la denominación del espacio. De la prensa del momento se extrae una multiplicidad de calificativos que da cuenta de la indefinición de usos del proyecto en sus primeros pasos. Más allá de la variación habitual entre los calificativos “centro” y “museo”, algunas de estas denominaciones ponían el énfasis en el personaje con un matiz afectivo, como “museo de Beulas”¹; otras en el arquitecto, al definirlo como “museo de Moneo en Huesca”². La mayoría de ellas compartían temática (arte contemporáneo) pero divergían en cuanto al ámbito y proyección del espacio: “Centro de Arte Contemporáneo de Aragón”³, “futuro Museo de Aragón de Arte Contemporáneo”⁴ y “Centro Aragonés de Arte Contemporáneo (CAAC)”⁵ apostaban por un espacio integrador a nivel de la comunidad autónoma, mientras otras denominaciones, como “Centro de Arte Contemporáneo de Huesca”⁶, focalizaban el museo en el territorio. No faltaron tampoco propuestas integradoras como la que otorgaba al proyecto el nombre de “Centro de Arte Contemporáneo de Aragón en Huesca”⁷. Incluso, tres años después de su apertura, en determinadas publicaciones el CDAN seguía apareciendo como “centro de arte contemporáneo de Aragón” (VV.AA., 2009: 376).

Sin embargo, la decisión final fue otorgar al espacio la denominación de Centro de Arte y Naturaleza, variando sustancialmente su definición. Aunque inicialmente pensado para acoger la colección del matrimonio Beulas-Sarrate, donada a la Diputación de Huesca, el proyecto acabó adquiriendo una nueva orientación, más enfocada a investigar las relaciones entre arte y paisaje que a una exposición permanente de arte contemporáneo al uso.

Hoy, con la distancia que otorgan sus cuatro años de historia, hay que aceptar que la orientación definitiva consiguió colocar el CDAN en el panorama internacional en el ámbito de las relaciones entre arte y paisaje, en la línea de los centros que ya existen en otros países: el **Centre international d'art et du paysage** de L'Ille de

Vassivière⁸ en Francia, el **New Art Centre Sculpture Park & Gallery Roche Court**⁹ en Reino Unido, el **Middelheim Open art Museum**¹⁰ en Bélgica o el **Skulpturlandskap**¹¹ en Noruega. Además, la instalación de un equipamiento cultural de estas características fuera de la capital aragonesa fue un paso necesario enfocado a la descentralización de la oferta museística, para dejar de considerar a Zaragoza como la única ciudad de la comunidad autónoma que puede acoger espacios culturales y artísticos de decidida modernidad.

Formas mixtas para una propuesta integradora

El CDAN se ubica en una finca situada a las afueras de Huesca (Avenida Doctor Artero), que se divide en dos partes: la accesible al público, en la que se encuentra el edificio del CDAN, los accesos, los viñedos y una zona de jardines, y la parte privada en la que reside el matrimonio Beulas-Sarrate, en la que además de su vivienda se sitúa el estudio de estilo racionalista que diseñó para Beulas el arquitecto José García de Paredes. En un futuro, ambas zonas compondrán una sola, reuniendo al artista-coleccionista y al edificio museístico en un solo proyecto integrador del arte y el paisaje.

El visitante que se acerca por vez primera al CDAN no llega guiado por hitos visuales que, a modo de campanario de iglesia, sirvan de reclamo en altura para el edificio. La primera imagen del centro se obtiene desde la carretera: el museo emerge de la tierra como un bloque rectangular de marcada horizontalidad. La inexistencia de elementos arquitectónicos cercanos permite que el museo pueda ser contemplado de forma aislada, sin interferencias. Una vez dentro de la finca, es la masa ondulante la que recibe al visitante, que es obligado a dejar su vehículo en el aparcamiento y recorrer un breve trecho a pie. Es posible de esta manera apreciar el volumen principal del edificio y aprehenderlo de una vez, porque sus dimensiones así lo permiten.



El acceso al centro se produce por el lado opuesto y más alejado, protegido del viento, aunque no es sólo la necesidad práctica la que determina la ubicación: el edificio busca de forma consciente la comunicación (todavía incompleta) con la finca privada de José Beulas, que en un futuro pasará a formar parte del conjunto museístico. El edificio de Moneo se vuelca así hacia el espacio habitado por aquel del que surgió el germen de la colección que da origen al proyecto. La prevista ampliación, cuya ubicación ha sido modificada respecto del proyecto inicial, profundiza en esta idea ya que se situará en dirección a la mencionada finca privada. Los tres elementos (edificio, parcela y ampliación) conformarán de esta manera “Una concatenación de piezas autónomas que constituirán una nueva prolongación pública de la ciudad” (Del Diego y Gracia, 2010: 103).

No es un secreto que los Mallos de Riglos son la inspiración principal del arquitecto; primero, porque el propio Moneo lo ha reconocido en numerosas ocasiones y, segundo, porque las referencias son evidentes. Moneo optó por traer el paisaje de los Mallos a esta zona carente de referencias arquitectónicas que pudieran servir de estímulo a la hora de enfrentarse al diseño del edificio. La inspiración adquiere plena coherencia en relación con la orientación del CDAN, que profundiza en la investigación de las relaciones entre arte y paisaje: los perfiles sinuosos de estas formaciones rocosas configuran el límite exterior del edificio, y albergan en el interior la sala principal de exposiciones. Moneo define su obra en la memoria descriptiva del proyecto arquitectónico como un “volumen ondulado y fluido”, que “emerge como si de una avanzadilla de los próximos macizos montañosos se tratase”. Tampoco renuncia a reconocer referencias artísticas de tiempos pasados: las curvas ondulantes de la sala principal constituirían “un homenaje a formas de origen barroco y

romano”¹².

El edificio diseñado por Moneo se compone básicamente de dos ámbitos, perfectamente identificables tanto desde el exterior como en el interior: un primer volumen ondulante y sinuoso que se ha convertido en su seña de identidad, donde se localiza la sala principal de exposición, y un segundo volumen de líneas ortogonales en el que se sitúan los espacios complementarios. El contraste entre ambas zonas se soluciona gracias a la integración en un bloque continuo, unificado por el material que se utiliza y las líneas horizontales que recorren la fachada. El contraste formal entre volúmenes ondulantes y líneas ortogonales ha sido ampliamente explorado por otros arquitectos como Frank Gehry en el Museo Guggenheim de Bilbao¹³ o Mario Botta en el Museum of Modern Art de San Francisco¹⁴, pero en el CDAN el resultado es una propuesta intimista notablemente diferente de los proyectos mencionados.

El volumen principal del CDAN se completa con un foso que rodea parte del edificio y que introduce una dimensión que no es perceptible sino en un análisis cercano. Moneo lo explica como un elemento de mediación que tiene resonancias agrícolas pero también alusiones a una condición protectora; este foso envolvente dotaría al edificio “de un cierto carácter insular que refuerza su condición de masa exenta”,¹⁵ a la vez que serviría para recibir el agua de la acequia y resolver la recogida de las aguas pluviales. El volumen ondulante de la sala de exposiciones adquiere una apariencia de fortaleza, y la vista resbala por el hormigón sin encontrar apenas interferencias a modo de vanos; al mismo tiempo, el reflejo cambiante de las aguas da a la arquitectura un carácter fugaz que ya fuera ampliamente explorado por la arquitectura islámica.

Moneo, que ha recurrido en varias ocasiones al ladrillo como lenguaje para articular sus museos (Museo de Arte Romano de Mérida, Centro Cultural y Museo Davis de Massachusetts, ampliación del Museo del Prado), prefiere en esta ocasión el hormigón armado en un color árido que es una prolongación de la tierra del viñedo que lo acompaña. La monotonía del material queda fragmentada por sutiles líneas horizontales que hienden el edificio y refuerzan así su carácter horizontal. En los días de lluvia, el edificio no es ajeno a la meteorología: el agua discurre por su fachada creando una particular policromía, similar a la de la tierra mojada.

En abril de 2005 se plantaron los viñedos que rodean el edificio, labor realizada por un equipo de Viñedos y Crianzas del Alto Aragón (Bodega Enate, que forma parte de la Fundación Beulas). Constaba de 1.500 cepas de variedad Merlot, 670 de Tempranillo y 428 de Sirah, además de 200 rosales en las cabeceras. ¿Por qué un viñado? Moneo lo explicaba así: “en algún momento pensamos en que el terreno cultivado fuese un campo de cereal, pero un campo de cereal tenía siempre esa situación contingente, no enraizada con el tiempo como lo está una viña” (VV.AA., 2006: CD, pista 5).

En esta apuesta por la sencillez y la adecuación al entorno, el énfasis queda puesto precisamente en esta naturalidad y sinceridad a la hora de concebir el edificio. En ellas radica toda su fuerza expresiva; el CDAN no compite con el paisaje sino que se integra con él y huye de toda manifestación ostentosa. El edificio se caracteriza por un gran respeto al entorno y por no perder nunca la escala humana; según José Laborda, “Encontramos así en el Centro de Arte y Naturaleza un estimable ejercicio de medida, el tamaño es acorde con la inserción en el paisaje, la forma y el color lo acompañan” (VV.AA., 2006: 43).

El CDAN da un paso más allá en la concepción de la institución museística, rechazando el museo al uso y proponiendo una “colección permanente” que trasciende los límites del museo físico y se apropia del paisaje oscense. El programa del CDAN se complementa con la iniciativa Arte y Naturaleza, creada por la Diputación de Huesca a mediados de los años noventa. El proyecto invita a artistas significativos a crear obras de **land art** o arte público en lugares no urbanizados de la provincia, configurando así un itinerario por el territorio oscense, que se compone a fecha actual de las obras realizadas por Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casas, David Nash, Alberto Carneiro y Per Kirkeby. El arte sale al exterior y allí queda, de forma más o menos permanente, pues la naturaleza y el paso del tiempo imprimen un cierto carácter perecedero a toda realización humana.



Luz (la fortaleza desvanecida)

Una vez traspasada la puerta de entrada, el visitante accede a un vestíbulo distribuidor que da acceso a los diferentes ámbitos. A la derecha se sitúan la cafetería y un espacio expositivo secundario de planta casi rectangular; a la izquierda, el mostrador de recepción y el acceso a despachos, aseos y guardarropa. Frente a la entrada surge el espacio expositivo central, al que conducen una escalinata y una rampa descendente (es en esta misma cota inferior en la que se sitúan el centro de documentación y las áreas de comunicación, difusión y didáctica). La separación de las diferentes partes del museo en dos ámbitos, uno en torno al zaguán de entrada y el otro a partir de la gran sala central que se abre frente al recién llegado, jerarquiza el espacio y hace posible que el visitante lo aprehenda inmediatamente. Tal y como se destaca en la memoria descriptiva del proyecto, “Todo está a la mano y confiamos en que el visitante será capaz de orientarse y moverse por el recinto sin dificultad”. Las reducidas dimensiones del museo y su distribución espacial hacen que el edificio sea cómodamente abarcable por el visitante, que reconoce de inmediato la sala central –que ya ha visto por fuera- gracias a su aspecto sinuoso.

El espacio de mayor potencia expresiva, que define y organiza el edificio, es la sala principal de exposiciones, situada en el volumen ondulante y a una cota inferior. El visitante queda guiado de forma visual hacia ella; es el propio espacio, con su luminosidad y amplitud, el que sirve de reclamo. Según se recoge en la memoria descriptiva del proyecto arquitectónico,

La luz que emana del techo de dicho volumen hace que nuestros pasos se encaminen hacia un amplio espacio luminoso que contiene y celebra el Legado¹⁶: lo dominamos con nuestra mirada ya que el zaguán se encuentra

en un plano más alto, pero tan pronto como descendemos al plano inferior (...) pasamos a estar poseídos por él (...).

Al espacio central se accede mediante escaleras o bien a través de una rampa que elimina los problemas de accesibilidad y que recorre aproximadamente un tercio del edificio circulando contigua a la pared. La rampa no es un elemento nuevo en los museos: el ejemplo más paradigmático es el Museo Guggenheim de Nueva York¹⁷, y más próximo geográficamente el Museo Pablo Serrano anterior a la remodelación, con la diferencia de que en el CDAN las paredes de la rampa no se utilizan como soporte expositivo sino como simple sistema de acceso. Otra vez encontramos esta contraposición entre carácter ortogonal (escaleras) y líneas ondulantes (rampa), una constante que se repite tanto al interior como al exterior.

El espacio central se configura como una gran sala de sinuosas y blancas paredes, bañada por la luz natural que entra por la cubierta, resuelta a base de un sistema de cerchas autoportantes. Pese a que este sistema plantea ciertos problemas de índole práctica (su localización impide una cómoda manipulación), el método escogido permite disponer de un espacio diáfano; Moneo buscaba una atmósfera luminosa continua y envolvente, diferente de las soluciones que había ensayado en otros museos como el Thyssen-Bornemisza, el Moderna Museet de Estocolmo o el Museum of Fine Arts de Houston, en los que la cubierta cenital se reservaba para espacios concretos y no para la totalidad de la sala de exposición.

La funcionalidad de la sala permite acoger muestras muy heterogéneas por la flexibilidad del espacio, que puede ser compartimentado según las necesidades. Su originalidad ha sido alabada por la prensa especializada internacional, que ha definido este lugar como “uno de los espacios museológicos más originales de estos últimos años”, cuyos espacios “son abiertos y cerrados a la vez, son íntimos sin resultar angostos” (Tschanz, 2008/2009: 19). El edificio en su conjunto ha recibido el calificativo de “sorprendente” (Martin, 2006: 25) por su intención de integrarse en el espacio circundante, a partir del cromatismo y de las formas fluidas, y por el contraste entre el exterior, con aspecto rocoso, árido e inanimado, y el interior, donde predomina el color blanco y donde la luz natural se difunde homogéneamente creando un espacio tranquilo.

Si al exterior el material utilizado era el hormigón armado en

tono tierra, al interior es el color blanco el que predomina, tanto en las paredes de la sala principal como en los paneles que sirven de soporte expositivo. El blanco como color básico; ésta es la tendencia habitual en los museos de arte contemporáneo. Se considera que no interfiere en la contemplación y que las piezas contemporáneas disponen, por sí mismas, de una suficiente fuerza expresiva.

La museografía del CDAN fue diseñada por Jesús Moreno & Asociados en colaboración con el propio Rafael Moneo. El resultado de esta cooperación es una museografía basada en la compartimentación parcial de la gran sala de exposiciones a partir de una serie de paneles ortogonales, que crean un recorrido abierto y no dirigido a base de recovecos que propician que el visitante vaya recorriendo el espacio disponible. En alzado los paneles son de líneas rectas, de suficiente altura como para acoger sin problemas los formatos más grandes de obra pictórica, pero permiten apreciar tanto las paredes como el techo de la sala de exposiciones y el espacio en conjunto.



Mirando hacia el futuro

A pesar de la decidida voluntad de funcionalidad expresada por el arquitecto en el edificio, lo cierto es que el CDAN plantea importantes carencias espaciales debidas a que fue inicialmente concebido como un proyecto en dos fases, de las que solo se llegó a construir la primera. Por falta de previsión o de presupuesto, el proyecto quedó incompleto, imperfecto, pues hay espacios proyectados en la segunda fase de los que aún no se puede disponer, como el salón de actos. Las necesidades del centro han puesto de manifiesto asimismo que es urgente una ampliación del centro de documentación y de los almacenes, así como la creación de una zona para aulas didácticas, puesto que en el CDAN se trabaja habitualmente con grupos de niños. Afortunadamente, hoy parece que la intervención empieza a

desbloquearse, ya que se espera que a lo largo del año 2010 se realice el encargo del proyecto ejecutivo del nuevo edificio a Moneo, quien ya ha diseñado el anteproyecto.

El nuevo edificio, de más de 800 m² de espacio expositivo, se plantea en dirección a la finca de Beulas, en paralelo a la carretera y conectado con el anterior; a él se accederá desde el vestíbulo de entrada del primer edificio. Esta ubicación plantea una modificación del proyecto inicial, que preveía la ampliación en la parte norte de la finca, en la explanada de grava que el visitante encuentra cuando accede al recinto en coche. El cambio de ubicación responde a necesidades prácticas de rentabilización de espacios (ya que de esta forma será necesaria una menor intervención para unir los dos inmuebles y el centro podrá permanecer abierto mientras duren las obras), pero también a una nueva visión del proyecto. Para Moneo, el hecho de no haber realizado la ampliación inmediatamente ha permitido ver cómo funciona el edificio y poder replantear la ubicación en otro lugar: “Es una suerte, a veces, ver las cosas, y en este caso los edificios, actuar por sí mismas, te permite ver la realidad de otro modo”¹⁸. El nuevo edificio acogerá en la planta baja un área de trabajo y el salón de actos, en el sótano se prevé una sala de exposiciones y una sala polivalente, y completarán el espacio dos zonas dedicadas a investigación/documentación y almacén¹⁹.

En la ampliación Moneo apuesta en exclusiva por las formas rectas creando un contraste con el volumen ondulante y fluido de la primera fase. El propio Moneo la definía en una de sus visitas a Huesca como “más neutra, menos ligada a la condición sensual” del edificio ya existente²⁰. En principio se tratará de un bloque en forma de paralelepípedo, que pretende no entrar en competencia con las formas sinuosas de la primera fase, y que permitirá seguir contemplando esa imagen privilegiada de la sala principal de exposiciones que es posible obtener en una primera aproximación al conjunto.

La ampliación del CDAN se enmarca en un proyecto integral a largo plazo que busca convertir el lugar en un espacio para el arte contemporáneo, a partir del Centro de Arte y Naturaleza y de cuatro estudios destinados a alumnos de Bellas Artes que podrán desarrollar su obra en ellos. De momento se encuentra construido el estudio que diseñó García de Paredes para su amigo José Beulas (que no se puede visitar ya que se encuentra dentro de la finca privada de Beulas), y

el arquitecto oscense Sixto Marín diseñará próximamente el segundo de los estudios²¹. El propio Beulas encarga y sufraga el proyecto de este segundo estudio, aunque se ejecutará conjuntamente con el Gobierno de Aragón.

M^a Ángeles Layuno afirmaba que Moneo, en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca (1987-1992) había escuchado “lo que William Curtis denomina ‘el murmullo del lugar’” (Layuno, 2004: 253). Lo mismo podría decirse del CDAN, indisolublemente ligado al territorio en el que se enmarca: el terreno agrícola sirve de inspiración para un edificio que, tal y como lo vemos hoy, sólo podía haber sido posible en este lugar y en estas condiciones. Hay quien dijo, refiriéndose a Moneo, que “su falta de dogma se percibe como una fabulosa sorpresa” (Rattenbury, Bevan y Long, 2004: 149). En vez de considerar su adecuación al entorno como una falta de estilo, quedémonos con la idea de que el arquitecto es capaz de entender el diseño de cada museo de manera integral. Paisaje, arquitectura contemporánea y ciudad se unen en el Centro de Arte y Naturaleza en una composición de virtuosa sencillez apta para el disfrute de la mente y los sentidos. Al fin y al cabo, en palabras de Moneo, “Lo hermoso de la arquitectura es cuando no tiene tanta necesidad de hacerse presente”²².

1 “Callizo admite que el museo de Beulas no estará antes de mayo”, **El Periódico de Aragón**, 15/11/2002.

2 “El museo de Moneo en Huesca recibe las primeras esculturas”, **El Periódico de Aragón**, 21/08/2003.

3 “El primer edificio de Museo Beulas se inaugurará antes del verano”, **El Periódico de Aragón**, 13/03/2003. En esta noticia se recoge que “La Fundación Beulas prevé llevar a cabo antes de la próxima temporada de verano la inauguración de la primera fase del Centro de Arte Contemporáneo de Aragón”.

4 En la misma noticia que hablaba de “museo de Moneo en Huesca” (“El museo de Moneo en Huesca recibe las primeras esculturas”, **El Periódico de Aragón**, 21/08/2003), se proporciona la denominación de “futuro Museo de Aragón de Arte Contemporáneo”.

5 “Huesca tendrá en otoño del 2004 el Museo Beulas”, **El Periódico de**

Aragón, 11/12/2003. La mención concreta es la siguiente: “El futuro Centro Aragonés de Arte Contemporáneo (CAAC), que tendrá su sede en Huesca en un edificio diseñado por el prestigioso arquitecto Rafael Moneo, abrirá sus puertas en una fecha todavía por determinar en el otoño del 2004”.

6 “El Centro de Arte Contemporáneo de Huesca estudia nuevos pasos”, **El Periódico de Aragón**, 23/12/2002.

7 “La Fundación Beulas encarga una nueva fase del centro de arte”, **El Periódico de Aragón**, 09/04/2003. En la noticia se afirma: “El patronato de la Fundación Beulas acordó ayer encargar al arquitecto Rafael Moneo la segunda fase del proyecto de construcción del Centro de Arte Contemporáneo de Aragón, en Huesca”.

8 <http://www.ciapiledevassiviere.com/> (fecha de consulta: 16/09/2010)

9 <http://www.sculpture.uk.com/> (fecha de consulta: 16/09/2010)

10 <http://www.middelheimmuseum.be/eCache/MAE/30/01/049.html> (fecha de consulta: 16/09/2010)

11 <http://www.skulpturlandskap.no/Skulpturlandskap/> (fecha de consulta: 16/09/2010)

12 Palabras de Moneo recogidas en el artículo de prensa “Callizo admite que el museo de Beulas no estará antes de mayo”, **El Periódico de Aragón**, 15/11/2002.

13 M^a Antonia Frías explica así la impresión que produce la contemplación de estas formas contrapuestas en el Guggenheim de Bilbao: “Es fácil captar la intención del autor, que conecta las formas ortogonales con las edificaciones del entorno (ensanche y universidad) y las formas orgánicas con las embarcaciones de la ría” (Frías, 2001: 7-8).

14 Las formas geométricas del Museum of Modern Art de San Francisco “retroceden en una especie de zigurat con un cilindro truncado que se alza por el centro” (Rattenbury, Bevan y Long, 2004: 29).

15 Rafael Moneo, memoria descriptiva del proyecto arquitectónico.

16 Moneo se refiere a la colección donada por el matrimonio Beulas-Sarrate. Esta colección no se expone actualmente en el centro, dedicado en exclusiva a exposiciones temporales.

17 En el Guggenheim de Nueva York, de Frank Gehry, “Las obras se convierten en parte de una instalación, una obra de arte alargada, en la que el descenso a los diversos niveles implica no sólo la percepción de las obras expuestas, sino también del espacio arquitectónico” (Camin, 2008: 273).

18 Palabras de Moneo recogidas en: “El Gobierno de Aragón no ha encargado formalmente aún a Moneo la ampliación del CDAN”, **Diario del Altoaragón**, 20/01/2010.

19 Informaciones extraídas de: “Moneo proyectará el segundo edificio del CDAN tras desbloquearse la ampliación”, **Heraldo de Aragón**, 23/10/2009, y “La ampliación del CDAN no restará protagonismo al primer edificio”, **Diario del Altoaragón**, 27/12/2009.

20 Según se recoge en: “El Gobierno de Aragón no ha encargado formalmente aún a Moneo la ampliación del CDAN”, **Diario del Altoaragón**, 20/01/2010.

21 “El arquitecto oscense Sixto Marín hará un edificio para la Fundación Beulas”, **Heraldo de Aragón**, 27/01/2010.

22 Entrevista a Rafael Moneo en **No Es Un Día Cualquiera**, Radio Nacional de España, 16/05/2009, <http://www.rtve.es/mediateca/audios/20090516/entrevista-a-rafael-moneo-no-dia-cualquiera/506181.shtml> (fecha de consulta: 16/09/2010)

**Amadeo Gabino. Una
incontenible pulsión vital:**

Museo Salvador Victoria en Rubielos de Mora

Entre los meses de abril y agosto de 2010 ha permanecido abierta la exposición que bajo el título **Amadeo Gabino, una incontenible pulsión vital**, ha ofrecido el Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora, dentro de su programa de exposiciones temporales. En la presentación, que tuvo lugar el 24 de abril, participó el catedrático de Hª del Arte Kosme de Barañano (exdirector del IVAM).

La muestra estuvo compuesta por cinco esculturas, seis **collages** y diez grabados de la colección particular del artista, nacido en Valencia en 1922 y fallecido en Madrid en 2004. El grupo de esculturas lo integraban un relieve de 1968, correspondiente a la etapa de su trabajo con chapas de hierro y acero inoxidable; la escultura titulada "Vibración espacial", realizada con chapas de hierro cromado en 1974, y tres esculturas de acero inoxidable de la "Serie 2000", pertenecientes a su última etapa, datadas en 2002. Los seis **collages** de papel expuestos pertenecen a la "Serie Ibiza", de 1962, y los diez grabados forman parte de los trabajos que Gabino realizó para la sala "Polígrafa" de Barcelona, en los años 70, mediante superposiciones de planchas y gofrado.

Escultura

La escultura de Amadeo Gabino se caracteriza por su elegancia y su impecable acabado técnico. El artista eligió el hierro

como materia para su trabajo desde que contempló en 1953 la obra de Julio González "La Montserrat", en uno de sus viajes a Amsterdam. Gabino despliega un gran conocimiento y dominio de los procesos industriales en el tratamiento de los metales, que utiliza soldando, ensamblando o remachando, para construir sus obras. Una habilidad y oficio que adquirió en el taller de su padre, el también escultor Alfonso Gabino.

La obra de Gabino se encuadra dentro de aquella generación mítica de escultores que impulsaron un revolucionario programa de renovación de la escultura, basado en la espacialidad geométrica, como Oteiza, Chillida, Alfaro o Chirino.

Su espíritu viajero, en busca de nuevos espacios de aprendizaje para completar su formación en la Academia de Bellas Artes de Valencia, le lleva a diversas estancias en ciudades como Roma, París, Hamburgo, Amsterdam o Nueva York a lo largo de los años 50. Lejos de un motivo para engrosar el currículum, viajar era para los artistas españoles de aquella generación una auténtica necesidad. Condicionados por el rancio academicismo imperante en el panorama artístico del franquismo, Gabino y tantos otros artistas de su generación, eran conscientes de que tenían que buscar fuera de nuestras fronteras el contexto propicio para poder encauzar sus inquietudes plásticas, con la certeza de que su futuro artístico no encajaba en un país constreñido por una oscura situación política y un anodino panorama cultural. Ya fuera de nuestro país, la visita a museos, galerías y bienales, así como el contacto con los artistas que militaban en las corrientes más innovadoras del momento, como Manzú, Marini, Fontana, Moore, Calder o Archipenko, fueron decisivos en la orientación de su obra hacia la abstracción y el geometrismo.

Va a ser uno de los elementos que acompañó a Gabino en sus continuos viajes, el que marcará la principal seña de identidad de su escultura: el fuselaje de los aviones. El remachado de las piezas de las alas, el movimiento de los alerones o del timón de cola y otros elementos de su estructura, ejercen sobre el escultor una persistente fascinación que el artista decide traducir al lenguaje plástico.

Su obra se caracteriza por un constructivismo liviano que se organiza alrededor de un núcleo abierto, a partir del cual la obra va creciendo, a base de chapas cortadas a menudo circularmente, como las ondas que se generan en la superficie del agua al lanzar una piedra. Las líneas de remaches, deliberadamente expuestas a la vista del

espectador, son para Gabino un componente esencial de su obra, tan importante como el volumen final que conforman. Un elemento que constituye su particular grafismo, una de sus principales señas de identidad junto con el acabado brillante de las superficies, a las que Gabino confiere un bruñido especular que acaba integrando en la escultura el reflejo del entorno que la rodea.

La inconfundible singularidad de su escultura le valió la selección para representar a España en la Exposición Mundial de Nueva York de 1964 y en la Bienal de Venecia de 1966, años en los que desarrolla su serie de esculturas de "hombre-armadura". A partir de ese reconocimiento una larga nómina de exposiciones individuales nos da idea de la proyección internacional de su trabajo: Ginebra, Berlín, Hamburgo en los años 60; Zurich, Chicago, Caracas, Helsinki y Nueva York en los 70; Copenhague, Basilea, Mannheim, en los 80... junto con numerosas exposiciones en nuestro país, que consolidan a Amadeo Gabino como uno de los valores en alza de la escultura española.

Entre los años 70 y 80 su fascinación por el espacio y los misterios del universo van a acaparar su ocupación creativa. Los motivos de sus primeras obras en chapa como yelmos, armaduras, guerreros, etc., se desplazan ahora hacia el cosmos. También los títulos de sus piezas: de aquellas esculturas de inspiración bélica agrupadas bajo el título de "Marte" (dios de la guerra), pasa a desarrollar una serie de obras con el título de "Apolo", el mismo dios que elegirá la NASA para bautizar su programa espacial que tiene como objetivo la Luna. Cosmos, planetas, viajes... están presentes en sus títulos como un inequívoco referente a su interés por la aventura espacial que acaparó una buena parte de la actualidad informativa de aquellos años. Son ejemplo de ello la serie "Escudo de la luna" (1975) o "Argos" (1988), el constructor de la nave de Jasón y los argonautas. En este periodo lleva a cabo también una serie de estelas metálicas dedicadas a dioses-planeta, como Venus o Saturno. Un interés que se extendería entre los años 1990 y 2000 hacia los científicos que protagonizaron la investigación sobre nuestro sistema solar, como la serie "Homenaje a Galileo", y otros humanistas cuyas obras concitan el interés de Gabino, dedicándoles sendas esculturas, como en el caso de Schiller (1992) o Erasmo de Rotterdam (1997).

Ya en las obras de su última etapa, como las que se han podido contemplar en esta muestra, Gabino cambia sus registros técnico y conceptual. En las piezas de la "serie 2000" trabaja con chapa de

acero inoxidable de notable espesor, realizando un exquisito ejercicio de **metaloflexia**, una papiroflexia metálica que partiendo del círculo como forma germinal, corta, abre, dobla y pliega, hasta conseguir un atractivo resultado tanto por la precisión de los procesos aplicados sobre el metal, como por la elegante sencillez de sus formas geométricas. En esta serie predominan los círculos de chapa de acero inoxidable en una clara alusión a la Luna, fría, pálida y misteriosa como sus esculturas.

Sus últimas obras, sin embargo, son concebidas como bloques compactos y cerrados. Cuerpos que sugieren formas orgánicas en expansión, en los que Gabino demuestra de nuevo su maestría, al doblegar un material tan complejo como el acero inoxidable. Ahora el volumen se construye a base de movimiento, con alas cóncavas y convexas que brotan de un núcleo central, cortadas y soldadas con una precisión industrial. La escultura de Amadeo Gabino es una permanente indagación sobre los elementos que forman nuestra galaxia y el espacio que la rodea, de cuyas formas se nutre. Una constante atracción que quedó explícita en una de sus obras más espectaculares: el gran mural de acero y aluminio de 12 por 20 metros realizado para la Central Eléctrica de Castrelo, en Galicia, y bautizado por su autor como "Homenaje a la investigación espacial" (1969).

Obra gráfica

Amadeo Gabino cultivó desde sus años de formación en la Academia de Bellas Artes de Valencia, su interés por la obra gráfica. Fue a raíz de una estancia en el Centro de Grabado Contemporáneo de Ginebra, en 1969, cuando va a comenzar a trasladar su particular lenguaje escultórico al papel. Si sus esculturas pueden pasar por piezas pertenecientes a un avión, sus grabados, principalmente aguafuertes, podrían interpretarse perfectamente como los planos necesarios para el diseño y construcción de las aeronaves.

En 1970, continuará su formación en la técnica del aguafuerte, y en 1976 inició una fructífera colaboración con la Sala Polígrafa de Barcelona, producción a la que pertenecen los grabados expuestos en esta exposición.

En conjunto

En pocas ocasiones se ha mostrado simultáneamente la obra gráfica y la escultura de Amadeo Gabino, por lo que esta muestra del Museo Salvador Victoria ha supuesto una ocasión excepcional para disfrutar de un sugerente diálogo, pleno de coherencia formal, entre las dos disciplinas que el artista cultivó con igual pasión.

Esta exposición ha contribuido a desvelar las claves de la obra de este autor, que desplegó su programa estético en paralelo a la carrera espacial de los años sesenta y setenta. Fascinado por las aeronaves, los satélites, los astronautas y el cosmos, como símbolo de la modernidad que siempre persiguió, Gabino desarrolló su trabajo en paralelo a la pugna entre la Unión Soviética y la NASA, hasta conquistar y configurar su propio universo. Un universo poético al que hemos podido asomarnos, sin necesidad de escafandra, ni de abandonar la Tierra, desde el museo dedicado a su compañero y amigo Salvador Victoria en Rubielos de Mora.

Historia y presagio. Poesía inédita del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni

El Museo Salvador Victoria presentó el pasado mes de mayo el libro de poemas inédito del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920 – 2005). Como en cada una de las inauguraciones de sus exposiciones temporales, el museo volvió a reunir a artistas, críticos de arte, profesores y vecinos de la localidad, esta vez para presentar el segundo número de la colección **Los Documentos del Museo**, una línea editorial que el museo desarrolla en paralelo a la edición de los catálogos de su colección permanente y de las exposiciones temporales.

La presentación corrió a cargo de Román de la Calle, catedrático de Estética e Historia del Arte en la Universidad

de Valencia, crítico de arte y exdirector del Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad (MuVIM) desde que fuera cesado por la Diputación de Valencia, por oponerse a la censura de las fotografías relacionadas con el “Caso Gürtel” de la exposición **Fragmentos de un año**.

Bajo el título de **Historia y presagio**, el libro, coeditado por el Museo Salvador Victoria y la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), recoge los poemas inéditos que el crítico de arte, investigador y ensayista valenciano Vicente Aguilera Cerni escribió en 1941, con apenas 20 años de edad, en el duro periodo de posguerra. La impecable trayectoria profesional en el ámbito del arte contemporáneo de Vicente Aguilera había soslayado su faceta poética, que se pretende recuperar ahora con esta edición. Con ella, “completamos bibliográfica y vitalmente una tesela más de ese mosaico de actividades, pensamientos y entregas que fue la existencia de Aguilera”, señaló Román de la Calle.

EL LIBRO

El volumen contiene un total de 17 poemas. Les precede una introducción que el propio autor titula como “Notas y advertencias”. El poemario recoge la amarga experiencia de nuestra Guerra Civil, que el joven Aguilera Cerni aborda con un tono épico que habla de esperanza y convierte el dolor en semilla de futuro, como expresa en uno de sus poemas: “Nunca saben los hombres, que profundos secretos guarda la muerte, porque sobre la vida acribillada, surgieron flores de su mismo sueño”.

El prólogo está a cargo del senador socialista y alcalde de Rubielos de Mora, Ángel Gracia, recordando en su texto el compromiso del Museo Salvador Victoria con la difusión de la obra de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, que crearon “un arte libre en una España sin libertad, luchando por sus ideales con el pincel, el cincel o la pluma”. “Junto a ellos -añade-, también estuvo, viviendo y escribiendo por el arte y para el arte, Vicente Aguilera Cerni, el gran crítico que apoyó, fomentó y divulgó las corrientes artísticas de la vanguardia española en la posguerra y en las décadas

siguientes".

Marie Claire Decay, viuda de Salvador Victoria, de cuya trayectoria artística se hizo eco el crítico valenciano en numerosas ocasiones, recuerda en un emotivo texto el apoyo de Aguilera a la labor creativa de los artistas de la generación de los años 50, que forman el grueso de la colección permanente del museo de Rubielos.

"El crítico que nació poeta" es la aportación al bloque introductorio del volumen, firmado por Fernando Alvira y Jesús Cámara, presidente y secretario respectivamente de la Asociación Española de Críticos de Arte.

Por último, la introducción a los poemas está firmada por Román de la Calle, presidente de honor de la Asociación Valenciana de Críticos de Arte, en la que fue compañero y amigo de Vicente Aguilera. En su texto destaca la madurez de los poemas, los únicos escritos por el historiador y teórico del arte, cuando era muy joven, pero que fueron conservados cuidadosamente por el autor y después de su muerte por su hija Mercedes.

Su título "Historia y Presagio" es para Román de la Calle revelador del contexto vital en que fueron escritos, después de la guerra civil, del que emergen con "fuerza, resolución y entusiasmo en aquella perpleja y sojuzgada Valencia de la posguerra", tejidos de "realismo y sueño" como dice el propio Aguilera Cerni.[\[1\]](#)

La colección **Los documentos del Museo** impulsada desde el Museo Salvador Victoria, fue creada con el objetivo de sacar a la luz textos sobre el ambiente y el pensamiento en que se gestaron las corrientes informalista y abstracta de la generación de los años 50 en nuestro país. Fija su atención en textos de especial significación que complementan desde la creación literaria la actividad de los artistas plásticos. Son textos "premeditadamente desconocidos o buscadamente olvidados", como sostiene el alcalde de Rubielos Ángel Gracia. La serie se inició con la **Cantata del Recuerdo**, dedicada por

el escritor Eduardo Chicharro a los pintores Lucio Muñoz y Amalia Avia con motivo de su boda.

EL AUTOR

Vicente Aguilera fue un elemento clave en el panorama del arte contemporáneo de nuestro país en general, y en el de la comunidad valenciana en particular. Dirigió revistas como **Arte vivo** o **Suma y sigue del arte contemporáneo**, impulsándola en las vertientes crítica y sociológica. Lideró grupos como el **Parpalló** (1957), que aglutinó a artistas de la talla de Andreu Alfaro, el **Equipo Crónica** (1964), formado por los pintores Rafael Solbes y Manolo Valdés, o **Antes del Arte** (1968). Entre sus trabajos, destacan **Panorama del nuevo arte español** (1966), **El arte impugnado** (1969), **Julio González: itinerario de una dinastía** (1973), **Diccionario de arte moderno** (1980), **Luis Prades** (1981), **Ripollés** (1982), así como la dirección de una **Historia del arte valenciano**.

Aguilera Cerni es el crítico de arte español con mayor reconocimiento internacional, desde que fuera galardonado con el Primer Premio Internacional de la Crítica de Arte en la XXIX Bienal de Venecia (1958), la Medalla de Oro de la Academia de los 500 de Roma, y la de la Presidencia del Consejo de Ministros de Italia (1965). Fue distinguido con el premio de las Letras Valencianas (1989), e investido **Doctor Honoris Causa** por la Universidad Politécnica de Valencia (1990). Fue Presidente de la Asociación de Críticos de Arte de España y President del Consell Valencià de Cultura. El escultor vasco Jorge Oteiza, muy crítico con los críticos de arte, llegó a manifestar de Aguilera: “destaca su rigor científico, su penetración del análisis, y la atención con que sigue el proceso del pensamiento creativo”.

Un dato definitorio de la personalidad de Aguilera Cerni lo aporta Juan Ángel Blasco Carrascosa en su **laudatio** del nombramiento del crítico de arte como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valencia: “Un adolescente de 17 años de edad, se afilia a las Juventudes Socialistas Unificadas y, dejando atrás familia, amigos, estudios y comodidades, se marcha al frente. En Madrid, se ocupa de dirigir una revista combativa cuyo título es **Trincheras**. Aquí se define a Vicente

Aguilera Cerni: un intelectual comprometido al servicio de la libertad y del progreso” [\[2\]](#).

EL MUSEO DE VILAFAMÉS

Cabe destacar, además, su papel como impulsor y director fundacional del Museo Popular de Arte Contemporáneo de Vilafamés (Castellón), inaugurado en 1970, que alberga el prestigioso Centro Internacional de Documentación Artística (CIDA). Aguilera Cerni consiguió aglutinar el compromiso de artistas, críticos de arte y del ayuntamiento, para convertir Vilafamés en un enclave cultural que mostrara la viabilidad de la simbiosis entre Arte, Historia y la vida cotidiana de un pueblo: la asimilación de una nueva estética como un hecho cotidiano.

El museo se instala en el Palau de Batle, un edificio de mediados del siglo XV, reformado posteriormente en el XVIII, que fue adquirido por la Diputación Provincial en 1971. En sus comienzos, con un contenido de 600 obras pertenecientes a 85 artistas, el proyecto museístico planteaba la viabilidad de descentralizar la actividad creadora de los grandes centros de la cultura artística contemporánea. Algo que se consiguió en este rincón valenciano, gracias a la colaboración entusiasta de artistas y el patrocinio de la diputación provincial y del ayuntamiento de la localidad.

Las obras, cedidas en calidad de préstamo o depósito por sus propios autores, nutren los fondos del museo. Pueden ponerse a la venta si así lo desean los cedentes. Obra en continua renovación, que permite la actualización continua de los fondos. La renovación de las obras evita el eventual riesgo de la pérdida de representatividad de la obra, ante el trepidante ritmo del consumo cultural. La presencia de un museo de arte contemporáneo atrae a artistas e intelectuales que adquieren y restauran viviendas en su zona más antigua, configurando un nuevo foco cultural.

Jaime Millás, sostenía en un artículo publicado en la revista Tiempo, en 1972: “Quizá podamos seguir demostrando que la cultura artística puede servir de modo decisivo al

mejoramiento de las condiciones de vida de una comunidad humana concreta, de una parcela claramente identificable, dentro de la noción abstracta de 'pueblo' "[3].

¿Puede ser un museo de arte contemporáneo el móvil del desarrollo de un pueblo de interior? Aguilera Cerni llevó a la práctica esta hipótesis, cuando desde la capital valenciana buscaba un lugar donde desplegar esa experiencia: "Se busca pueblo aislado del turismo, con aire mediterráneo, cerca, con posibilidad de abrirse al arte contemporáneo español y de acoger a sus representantes" [4].

El museo despliega una intensa acción cultural, complementando su actividad expositiva, con la creación del CIDA: el Centro Internacional de Documentación Artística, que ha sido decisiva para atraer a expertos, investigadores y amantes del arte contemporáneo a consultar sus fondos. Desde la dirección del museo, Aguilera Cerni impulsó convocatorias de impacto internacional, como el I Encuentro Internacional de la Crítica de Arte, en septiembre de 1980, coincidiendo con el X aniversario de su fundación. En este mítico encuentro, ponentes como René Berger, Calvo Serraller, Román de la Calle o el malogrado Santiago Amón, sentaron las bases de una nueva perspectiva de la crítica de arte. El congreso mereció reseñas de especialistas como la de Gillo Dorfles en **El Corriere Della Sera**, alabando el contenido del desarrollo de este encuentro. En 1993, una nueva iniciativa de Aguilera Cerni reunía a seis de los Premios Nobel de aquel año, en un nuevo encuentro científico.

ASISTENTES

En la presentación del libro en el museo de Rubielos de Mora estuvieron presentes artistas como los pintores Gonzalo Tena, Rosa Torres y Ángel Pereira, así como el escultor José Gonzalvo. También asistieron el director de la galería valenciana Rosalía Sender, Ángel Garrido; el Director General de Patrimonio del Gobierno de Aragón, Jaime Vicente; la directora del Museo de Teruel, Carmen Escriche; la concejala de cultura de Rubielos, Carmen Bau y el alcalde de la localidad, Ángel Gracia, entre un numeroso público. El alcalde

agradeció la presencia de todos los asistentes, amantes del arte, y volvió a reiterar el apoyo de la localidad a las actividades impulsadas desde este centro cultural, agradeciendo la labor de mecenazgo que la viuda de Salvador Victoria, Marie Claire Decay, realizaba una vez más con la edición de este libro.



Jesús Cámara, Gonzalo Tena, Jaime Vicente, Diego Arribas, Carmen Bau, Carmen Escriche, Marie Claire Decay, Román de la Calle y Ángel Gracia.

[1] TEJEDOR, Concha. Nota de prensa de la Agencia EFE. Madrid, 24 de mayo de 2010.

[2] BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel, Universidad Politécnica de Valencia, [on line]: Vicente Aguilera Cerni, Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia. Investido el 4 de mayo de 1990, <http://www.upv.es/organizacion/conoce-upv/honoris-causa/vicente-aguilera/laudatio-es.html> [Consulta: 25 de mayo de 2010].

[3] MILLAS COVAS, Jaime M. : «El museo abierto de Vilafamés», en Triunfo, 16-9-1972.

[4] PRATS RIVELLES, Rafael: «Vilafamés. Una realidad insólita», en Valencia Atracción, nº 453, octubre 1972, pág. 13-14.

Entrevista a Fernando Sinaga

Nacido en Zaragoza en 1951, Fernando Sinaga es un artista fronterizo que mezcla la reflexión, la materia, los símbolos y la preocupación por la muerte.

Anton Castro: ¿Cómo has recibido el premio Aragón-Goya.

Fernando Sinaga: Con sorpresa, emoción, alegría y gran satisfacción y orgullo de ver asociado mi nombre al artista más universal que tenemos y a la tierra donde he nacido y de la que recibido siempre un gran apoyo. También doblemente contento, ya que para mi familia ha sido algo muy gratificante y sobre todo para mi padre, que es ya muy mayor y, como comprenderás, este tipo de reconocimientos públicos a uno de sus hijos, significan mucho para él.

A. C.: ¿Lo esperabas, lo habías soñado alguna vez?

F. S.: No, nunca había pensado en ello.

A. C.: ¿Qué relación dirías que hay de tu obra con Goya? ¿ha significado el pintor de Fuendetodos algo especial para ti?
F. S.: Lo que me une con Goya, es su interés por el impulso irracional que contiene su obra, aquello que esta más allá de la conciencia, la subjetividad del color, lo negro, lo inconsciente y el mundo inquietante de los sueños. Goya es el imaginario aragonés, es Buñuel, Saura y Víctor Mira.

A. C.: Vamos a intentar reconstruir tu biografía. Creo que tu madre era modista o costurera y que tú le cogías la tijera para alisar la cáscara de las nueces.

F. S.: Si, tardé años en entender algo sobre esa extraña y temprana manía. Piensa que solo tenía 9 años, cuando raspaba a escondidas la superficie rugosa de una nuez y por tanto esa actividad no podía ser ni cultural ni aprendida. Nada sabía entonces acerca de Brancusi, pero sin embargo había desarrollado ya una forma de meditación similar a la que el mundo tántrico utilizaba a través del tallado de sus piedras. En mi caso eran objetos para ser llevados en la mano, una compañía táctil y secreta que me daba seguridad en mí mismo. He logrado comprender mucho más tarde que, al substraer la tijera de mi madre a

escondidas, estaba tratando de vincularme a ella y a su actividad como modista. Con su muerte un año más tarde y la pérdida de este amuleto pierdo el rastro de esa actividad, y solamente dí valor a ese hecho muchos años más tarde, cuando en el año 1976, -es decir 16 años después-, hice mi presentación artística en el Palacio de Velázquez en Madrid y pude exponer entre otras piezas "La estructura invisible". Bueno, en algún sitio he contado algo parecido, y si lo hice, quizá fue, porque siempre he tenido la sospecha que ese hecho explica algo sobre mi innata tendencia a **hacer** algo a través de mis manos y porque pienso que también revela el vacío profundo que tuve que sufrir cuando perdí a mi madre a los diez años.

A. C.: ¿Por qué escultor, qué te atrajo de ese oficio en un tiempo en que la escultura no es lo que es hoy, tan mestiza tan imprecisa?

F. S.: Como te decía, tras la muerte de mi madre me convierto en un niño muy solitario y ausente, cambio de colegio y no conecto nada con la educación que recibo; paso entonces horas y horas copiando láminas de una enciclopedia que me había comprado mi padre y comienzo a pintar, influido por un tío mío que era un pintor aficionado. Entonces, mi familia, al ver mi interés por la pintura, me habilita un pequeño estudio cerrando una terraza que daba al patio interior de mi casa. Es mi primer espacio, en él empiezo a sentirme yo mismo, sin interferencias ni obligaciones escolares. También construyo algunas pequeñas maquetas de arquitecturas con palillos y empiezo a desarrollar mi tendencia a **hacer** cosas con las manos. Es una época en la que hice 3 o 4 esculturas y sobre todo pinté mucho antes de irme a Barcelona, aunque tardé casi 7 años en inclinarme abiertamente hacia la escultura y en descubrir que ese era mi camino y no otro.

A. C.: ¿Como fue tu evolución en la ciudad, como ibas madurando, qué artistas o lugares frecuentabas?

F. S.: Mi padre tenía una pastelería y yo, siendo todavía muy niño, le ayudaba los domingos, pues era el día de mayor trabajo. Repartía los encargos y los llevaba a las casas. Vivía en Calvo Sotelo nº 11 (hoy Gran Vía) y fui un estudiante, yo diría, que bastante inadaptado en mis estudios de bachillerato en el Colegio La Salle. Deseaba salir de esa escuela como fuera, no la soportaba, pues lo que realmente quería era prepararme para ingresar en Barcelona como alumno de la Facultad de Bellas Artes de San Jorge. Fui al estudio Cañada y allí conocí a Jorge Gay, Julio Pérez, Maringales Cañada y Carlos Carnicer, que pronto se hicieron mis amigos. Pero a la vez, no recuerdo bien, ni

cuando, ni porqué, frecuentaba el círculo de fotógrafos de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, donde estaban José Antonio Duce, Pedro Avellaneda y Rafael Navarro. Allí empezó mi interés por la fotografía y el teatro, tenía entonces 18 años. Creo que es la edad de las fotos que me hizo Duce en ese momento. Me ha gustado mucho verlas, tienen una pretensión artística y una pose muy del momento.

A. C.: ¿Que supuso tu traslado, para estudiar, en Barcelona y Madrid inicialmente?

F. S.: Había ganado la Medalla de Plata de la Bienal de Zaragoza con una Escultura que se llamaba "Casi un bello animal" y por el premio me dieron 100.000 Pts. Con ese dinero pude irme a estudiar fuera, pero antes de irme a Barcelona, hice un viaje a París donde me encontré con el arte africano. En Barcelona estudié solo un año, conseguí la Beca Amigó-Cuyás y la Beca Castellblanch y me fui de allí tras una fuerte discusión con el Decano de mi facultad. Mi estancia en Barcelona fue estupenda, vivía en la Pensión la Oliva en el Paseo de Gracia, era un estudiante en la clase de pintura de Muxart y practicaba la escultura por las tardes en el taller de los profesores Carulla y Mayné. Salir de Zaragoza me dio seguridad en mí mismo y me alejó de mis recuerdos. Gracias a la beca Cuyás, me pude ir vivir a la Residencia de Pintores de Segovia y pasé allí todo el verano, esa estancia influyó en mí muy positivamente, de forma que años más tarde decidiría trasladarme a un pequeño pueblo del norte de Segovia donde monté mi primer taller de escultor. Mi último curso en la Facultad de Bellas Artes lo realicé en Madrid, terminé mis estudios de pintura y poco a poco me fui inclinando más y más hacia la escultura hasta que terminé en los años siguientes mis estudios de escultura y pude dedicarme de pleno a ello.

A. C.: Has sido un artista muy becado: has estado en Alemania, en Estados Unidos, has recibido varios galardones. Cuéntanos como fue esa experiencia, de que te sirvió.

F. S.: Becas, solo he tenido cuatro y premios quizá algunos más, aunque sí he de decir que la primera beca importante en el extranjero, fue la que me concedió la Diputación Provincial de Zaragoza para irme a los Estados Unidos, una oportunidad que me permitió ampliar mis conocimientos sobre la escultura y muy especialmente sobre la escultura pública en U.S.A. Al volver a España en el año 1984, entré como profesor en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca y poco después decidí irme tres meses a Alemania.

A. C.: Para cerrar este asunto: ¿Son necesarias las becas a los artistas, deben mantenerse?

F. S.: Son imprescindibles, viajar es un requisito para la formación de cualquier artista. Hemos de formar a nuestros artistas más allá de nuestro país, solo así se adquiere una experiencia y una visión más amplia. En mi caso estas becas fueron decisivas.

A. C.: Inicialmente, eras un escultor más o menos puro, que usaba mucho la madera, el mármol y el bronce, influido por Brancusi. ¿Porqué Brancusi, hacia donde ibas entonces?

F. S.: Mi formación inicial como escultor se había diversificado mucho, ya que no me sometía a ninguna técnica, ni material en especial, había practicado la talla en piedra en Madrid y había aprendido las técnicas de fundición en Arganda del Rey con Eduardo Capa, que era además mi profesor. Luego viví en Maderuelo (Segovia) durante casi diez años en medio de la naturaleza. En aquella época cortaba los árboles en el monte y separaba los que me interesaban para hacer esculturas. Esa actividad mítica me acercó seguramente a Brancusi y su mundo, pues era una zona rica en enebros, olmos, robles y chopos. Pero la influencia de Brancusi fue anterior al año en que decido exponer en Madrid "El desayuno alemán"; digamos que Brancusi formaba parte de un imaginario simbólico más amplio, en el que también estaban mis influencias del arte tántrico y del africano, pues a mi entender la escultura moderna comienza con Rodin y se cataliza a través de Brancusi. Sin él, no existiría el minimalismo, tal y como hoy lo conocemos. Nadie como él había logrado dar una autonomía al material frente al tema de la obra y nadie hasta él había logrado crear una poética espacial y simbólica tan ausente.

A. C.: En los 90 realizas una apuesta bastante intensa hacia el minimalismo. ¿Cuál es tu concepto del minimalismo o cuál era entonces?

F. S.: Mis primeros contactos con el minimalismo empiezan cuando marchó a Nueva York y a Chicago. He de decir que en ese momento estaba ya fuertemente interesado por la arquitectura y ese viaje me permitió analizar las estrechas relaciones que existían entre ambas disciplinas, ya que en definitiva el minimalismo era también la consecuencia lógica de ese cruce. En el minimalismo el despojamiento de la escultura concluía finalmente en un discurso donde los elementos primordiales resplandecían sin tener que representar lo visible y ese aclaramiento del lenguaje permitió que el espacio se convirtiera en un

elemento más de la escultura. No existía una vuelta atrás, era el lenguaje más avanzado e innovador del momento y sus protagonistas eran la generación más brillante y experimental. Influyeron en todos los movimientos y tendencias, y hoy gran parte de la cultura visual del mundo se debe a su influencia. Para mí, como para muchos, lo he dicho en muchos sitios, fue un aprendizaje imprescindible y no reniego de ello, pero, si se mira más detenidamente mi obra, yo nunca he sido un minimalista a la manera americana, pues en mi obra hay demasiados elementos simbólicos, arquetípicos y psicoanalíticos que alteran substancialmente esa manera de ver. Visto con distancia, creo que mi temprano interés por Alemania, -que es anterior a mi viaje a U.S.A.- puede explicar algunos de los ruidos introspectivos que existen en mi obra. Hoy, sin embargo, la influencia del minimalismo ortodoxo es un tema zanjado, aunque podamos todavía oír su influencia en las continuas transferencias, versiones e interpretaciones que siguen haciendo los artistas actuales en sus más recientes trabajos.

A. C.: ¿Cómo fue ese período, como vivías y participabas en ese esplendor de la escultura que se vivió entre finales de los 80 y principios de los 90?

F. S.: Como ya te he dicho entre los años 1976 y 1984 viví en el campo, en la frontera norte de Segovia, entre Guadalajara y Valladolid, un territorio de una luz y una belleza indescriptible. Había ya expuesto en Madrid y luego me fui a Estados Unidos y al volver a finales del año 1984 desarrollé una obra que se expuso en la Galería Villalar de Madrid y a esa exposición la titulé "El desayuno alemán"(1986). Ese momento fue crucial en mi vida y en mi trabajo, ya que fui invitado a formar parte del Salón de los 16 por Miguel Logroño. Unos años más tarde en el año 1989, mi trabajo es seleccionado para representar a España en la XX Bienal Internacional de Sao Paulo y a partir de aquí mi obra empezó a ser incluida dentro de la generación de escultores de los 80.

A. C.: A principios de los 90 colaboraste con Pérez Latorre en el Auditorio. ¿Qué significo para ti esa tarea y, por extensión, qué relación has mantenido con Zaragoza?

F. S.: Mi relación con José Manuel Pérez Latorre es anterior a la construcción del Auditorio y yo diría que surge como consecuencia de nuestros intereses comunes entorno al arte y la arquitectura. El proyecto del Auditorio de Zaragoza me permitió investigar durante dos años, como podía transformar una fachada en una obra escultórica de

más de 6 toneladas de bronce sin desviarme de la concepción arquitectónica del edificio, pero ayudando a enriquecerlo simbólicamente. Debía de ser, por tanto, una obra que cambiara con la luz y con el movimiento del espectador. Bueno, creo que entre todos conseguimos hacer un proyecto innovador. Años más tarde, en el 2005, hice como sabes mi exposición **Cor Duplex** en el Museo Pablo Serrano, y en esa exposición presenté parte de la obra realizada en los últimos 15 años. Por tanto, si consideramos que también he realizado exposiciones individuales y colectivas en galerías como Atenas, Miguel Marcos, Fernando Latorre y Aragonesa del Arte, que he participado en diferentes colectivas de Escultura Española y Aragonesa en el Palacio de Sástago, en la Sala Luzán de la CAI o en IberCaja, que en el 2008 fui invitado a realizar un proyecto Público en la Expo Zaragoza 2008 y que en el 2009 realicé mi exposición “Pantallas Espectrales sobre el Ebro”, en el Edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, es fácil comprobar, que mi relación con la ciudad en la que nací, ha sido constante y progresiva y, yo diría, bastante decisiva para el desarrollo de mi obra.

A. C.: A finales de los 90 das otro giro importante: pareces inclinarte hacia el lado oculto de la realidad, lo sobrenatural, el misterio, la metafísica.

F. S.: Fue esa una época de grandes cambios. Aunque si lo analizamos detenidamente, no soy un artista con tantos cortes como pueda parecer, pues esas preocupaciones a las que te refieres, ya existían en el año 1975, en obras como “La estructura invisible” y “Germen Andrógino”, aunque sí estoy de acuerdo contigo en que esas inquietudes sobre el orden oculto del arte se sumergen durante casi una década hasta emerger en los 90. Posiblemente, te estás refiriendo a mi exposición “Agua Amarga” del año 1996 en la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, pues es, sin duda, la exposición que en la que doy ese giro al que te refieres y seguramente ese cambio tiene una profunda razón de ser, pues fue un tiempo en el que acababa de dejar de ser decano en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca, tras tres años de trabajo intenso que me pusieron al borde del agotamiento físico. En aquel momento había roto mi relación profesional con las Galerías Luis Adelantado y Oliva Arauna y para mí esa exposición constituyó una especie de renacimiento, un cambio de actitud frente al hecho expositivo, así como en la manera de pensar mi obra. Pienso que en esa exposición se liberaron muchas energías contenidas. Sí, en el fondo tienes razón, es un momento en el que mi propia imagen es un

manifiesto sobre el orden oculto de la realidad, pues de nuevo el inconsciente, la metafísica y lo sobrenatural reviven en forma de fotografía automática y manchas abrasivas sobre el metal.

A. C.: Incluso podría decirse que las disciplinas se funden, que lo haces todo: pintas, fotografías, esculpes a tu modo, haces instalaciones...

F. S.: La forma en la que yo entiendo la escultura se sitúa dentro de un sistema de relaciones y conexiones entre diferentes campos semánticos, técnicos y materiales. Un sincretismo cada vez más acentuado, al que he ido derivando cada vez más, un espacio donde las fronteras de las disciplinas se diluyen hacia un solo fin: producir un fenómeno expositivo de marcado carácter espacial. Es precisamente allí, donde la ortodoxia minimalista se quiebra y se deshace, ya que se concentran en ella numerosos campos de influencia.

A. C.: Cuando dicen los críticos, e insisten mucho en ello, que te interesa mucho el más allá, ¿qué quieren decir?

F. S.: Probablemente es porque el tema de la muerte, como sucede en tantos artistas contemporáneos, no es algo ajeno a mi obra, pues como antes te he dicho , está en el origen de mi propia biografía. He escrito recientemente un texto que se ha publicado bajo el título “La pulsión de muerte como espacio sagrado” en el que trato de encontrar la perspectiva que tuvo Freud sobre la **La pulsión de muerte (Todestrieb)**, pues a mi parecer es una de las claves para entender afirmaciones como ésta de André Bretón: “Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios”.

A. C.: Qué relación hay entre el profesor de escultura, el pensador y el artista, como se lleva eso.

F. S.: No son profesiones diferentes, ni ejercicios separados, forman una unidad de acción en sí misma, pues como dice Goethe, el pensamiento es un órgano de percepción al igual que el ojo y el oído, y el arte es para mí una forma de conocimiento que aporta significados a los que el pensamiento por si solo no puede acceder. Por tanto, no tengo ese dilema electivo entre arte y pensamiento, para mí son dos visiones que utilizo por igual para llegar a comprender algo sobre el

fenómeno artístico. Mi actividad como profesor universitario me obliga además a investigar múltiples campos y a contrastar mis opiniones con los demás. Finalmente, creo que la acción recíproca de todo ello me ayuda a comprobar mis intuiciones, estableciendo conclusiones que se acercan a la forma final que tienen mis ideas.

A. C.: ¿Qué es el arte para ti: una forma de pensar o una forma de actuar?

F. S.: No separo nunca de forma absoluta mis acciones de mis pensamientos, pues en estos están en cierta manera mis acciones y en mis acciones están mis pensamientos. Somos una totalidad interconectada entre sí que debemos aprender a reconocer.

A. C.: Por cierto durante mucho tiempo ibas de la mano de Broto y Mira. **Erais como los tres artistas de los 80-90. ¿Cuál es ahora tu lugar en el arte español e internacional, como te ves a ti mismo?**

F. S.: Mi lugar dentro del arte español ha estado y estará siempre sujeto a diferentes opiniones y cambios de perspectiva crítica, eso es algo que no puede evitarse. Generacionalmente, tanto Broto como Mira surgen antes que yo en la escena artística madrileña y obtienen reconocimientos más amplios. Al ser ambos pintores, no pudimos coincidir en exposiciones conjuntas, aunque efectivamente parte de nuestra obra se sitúa en las décadas a las que te refieres e incluso hemos trabajado en la misma galería.

Pero ni yo ni mi obra han ido de la mano de ninguno de ellos. Mi obra personal se hace aparte de su propio desarrollo artístico y nunca ha existido complicidad entre nosotros. En cuanto a mi lugar en el arte internacional, no es fácil responder a esta pregunta, pues todavía se carecen de investigaciones de cierta envergadura sobre la escultura en España y faltan estudios comparados sobre el papel del arte español en la escena internacional.

A. C.: He leído con atención los textos que se han escrito sobre ti y da la sensación de que eres un hombre muy complejo, muy intelectual, un tanto inaccesible. ¿En que medida es así?.

F. S.: Los que me conocen saben que esto no es así, ya que dedico una gran parte de mi tiempo a escribir, dar conferencias, talleres y masters en diferentes universidades y, por tanto, si fuera un hombre inaccesible esa actividad no sería posible realizarla. Es cierto que suelo hablar más del arte que de mi trabajo y quizá allí exista un

cierto pudor, pero por lo demás me parece que no es posible ejercer la enseñanza del arte sin unas ciertas capacidades intelectuales y una cierta experiencia, ya que es muy importante conocer como se produce el fenómeno artístico. Mis ideas sobre este asunto me dicen que el arte es un fenómeno muy complejo y que hemos de tratar de explicarlo de manera sencilla. Quizá lo que sucede es que la lectura que se ha hecho de mi como artista, es la de alguien que trabaja aislado y apartado, protegiendo su intimidad. No puedo evitar que se hagan este tipo de lecturas parciales sobre mi o que me apliquen verdades a medias, espero que algo de esto pueda remediarse con esta entrevista.

A. C.: ¿Para qué sirve el arte hoy en los tiempos en que deslumbra Belén Esteban?

F. S.: Sin duda, nos encontramos inmersos en un mundo construido como un gran espectáculo preparado para la distracción y el entretenimiento y estamos, por tanto, sujetos al dispositivo más poderoso que existe, desde donde poder anular el pensamiento y la opinión. Pero el arte, a mi parecer, está en otro lugar y cuando logra salir e imponerse cumple la función contraria, no oculta la realidad ni la enmascara, sino

Días de lluvia y sol

Exposición de Leo Simoes

Espacio ZPhoto

c/ Argensola 5, Zaragoza

Del 8 de septiembre al 23 de octubre

Frente a mí avanza una carretera que se pierde pronto en el horizonte. Soy el copiloto de un viaje marroquí que deja a izquierda y derecha una planicie terrosa, comidas familiares, viajes en tren, algunos nuevos amigos y un sol contrastado en blanco y negro.

La exposición de Leo Simoes en la galería del colectivo Zphoto (Zaragoza) es un viaje de introspección interior que usa para ello la geografía del país vecino. Simoes nos abre su diario personal a lo largo y ancho de estas imágenes que suponen el **conocimiento y reconocimiento tanto del destino elegido como de uno mismo**, según sus propias palabras.

En este recorrido nos encontramos, en algunas paradas, retratos de mujeres, hombres y niños. Casi todos nos miran desde una frontera invisible que conforman la cámara fotográfica, los tabúes, los kilómetros, las costumbres, las idiosincrasias, nuestro Yo y el blanco y negro que nos habla de un fuerte sol bajo el que todos nos encontramos. Estos compañeros de viaje se nos presentan en plano americano, frontales y manteniéndonos la mirada, quizás escudriñándonos a nosotros más que nosotros a ellos.

Nos invitan a su mesa, a sus calles, a su vida. Las ciudades se levantan directamente sobre la tierra quemada y bajo días de sol y lluvia. Las casas frágiles, de paredes rotas, mantienen la belleza de la bienvenida. Podemos encontrar en el patio los animales que más tarde preparan para la comida familiar, somos agasajados como invitados excepcionales en su cotidianidad.

El viaje continúa, la carretera hace parada en una gasolinera que nos espera bajo un cielo oscuro y brumoso. Las nubes han oscurecido la escena y la vida se mantiene en blanco y negro, escasa y fría. Más tarde, el recorrido de Simoes nos lleva a un tren donde el vagón dormita y esos sueños nos invitan a un silencio que se rompe en el zoco y al paso de una motocicleta y que regresa a la calma entre las ramas de los árboles y el son de un piano.

Así, Simoes, nos permite el encuentro con un mundo cercano y lejano, en blanco y en negro, fragoroso y tranquilo. En definitiva, un viaje exterior para llegar al interior.

Arte y medio ambiente: La naturaleza como experiencia artística

1. Introducción.

La presente reseña resume las experiencias recogidas en la labor de coordinación de los talleres que desarrollaron los artistas Ricardo Calero y Miguel Ángel Blanco en el Curso-Taller “Arte y Medio Ambiente” Taller teórico práctico sobre intervenciones artísticas contemporáneas, Curso de Verano del Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada, que se desarrolló en el Palacio del Almirante de Granada del 1 al 11 de septiembre de 2009.

La naturaleza y en consecuencia los espacios de ésta o las estancias naturales, han sido la base fundamental donde se ha sustentado el arte durante un largo periodo de tiempo. La naturaleza en su estado de precolonización, como espacio sagrado, en su condición más pura, ha permitido al artista desarrollar sus experiencias artísticas que nacen desde la propia naturaleza como material de creación plástica o la posibilidad de interacción de este último con la naturaleza en un íntimo diálogo. Las propuestas artísticas que se desarrollan en el ámbito de la naturaleza significan una marcha atrás en el tiempo, un retorno al pasado natural, un acto reaccionario al origen del hombre, donde el artista en una acción de coleccionismo, actúa como explorador de territorios vírgenes, recopilando fragmentos sutiles del entorno natural, materializando su experiencia acumulada en obra de arte. Los materiales empleados por los artistas provienen directamente del seno de la naturaleza en su estado más puro, así los árboles, los animales, el agua, los ríos se presentan para complacer al artista en un acto de absoluta sensibilidad en la relación íntima que se produce con el medio natural. Otros artistas utilizan a veces las fuerzas que se generan en la interacción de los materiales con la atmósfera como el viento, el fuego, la lluvia, etc, en un acto de integración por el cual se apropian para involucrarlos en su propio discurso creativo.

2. La naturaleza como cantera del artista

Ricardo Calero, planteó su taller como un espacio ritual de reflexión donde el alumno pudo experimentar bajo ciertas premisas cómo se comportan algunos materiales procedentes de su naturaleza más próxima, manipulados bajo fenómenos que devienen de la casuística y la intuición, desarrollando un método basado en la concepción del arte como encuentro con el propio “yo” creador. El artista invitaba al alumno en su “viaje” a participar en la reinterpretación de los materiales como medio de expresión plástica, generando por tanto un debate en torno al material y las posibilidades de actuación sobre él. Un folio de papel, un recorte de tela o una vela fueron los verdaderos protagonistas del ritual de creación en el taller de Calero, manifestándose como presencias mutantes, transformando su funcionalidad en obra de arte. Durante el desarrollo del taller, en el proceso de realización de las acciones performáticas sobre los distintos materiales, activaban en el

alumno nuevos recursos creativos que posteriormente serían aplicados al proceso de realización de las obras. Por último, Ricardo Calero llevó a cabo una tutorización para cada alumno del curso en un proceso de absoluta intimidad, mediante el cual se producía un diálogo entre los planteamientos azarosos que se habían generado en la mentalidad del alumno tras finalizar el taller y las recomendaciones del artista como mediador.

Práctica muy dispar, pero convergente en el interés de la apropiación del espacio natural como cantera donde el artista afronta sus preocupaciones sobre el medio natural, se desarrolló en el taller del artista Miguel Ángel Blanco, ejemplo de artista chamán, miembro del reino de la naturaleza del bosque como hijo de la creación, su aproximación como artista a la naturaleza se ejerce desde el respeto directo al medio ambiente redescubriendo espacios secretos de la naturaleza que se ocultan o se evidencian para así poder parapetarse del ser humano. En cada paso o recorrido mantiene un diálogo intimista que solo él y la propia naturaleza entienden. Se le ha encomendado como artista medioambiental la labor de explorar y coleccionar los “souvenir” que se generan en el bosque. Miguel Ángel nace y vive en el bosque, adentrado en la profundidad de sus entrañas, atrapando sus vivencias a modo de diario en la “Biblioteca del Bosque”. Los libros-caja que componen esta biblioteca, recogen como archivadores fragmentos sutiles de la naturaleza, mostrando su comportamiento y su simbología que tiene su lógica en el origen del mundo. En el taller de Miguel Ángel Blanco el alumno interactuaba directamente con el medio natural, en su postura de caminante, habitando enclaves que en su recorrido eran fundamentales para el proceso creativo. Sentir la naturaleza, oler el bosque, relacionar sus sonidos eran prácticas mediante la cuales despertaban en ellos gran interés por la naturaleza y el medio ambiente, entendiendo este interés como obra de arte en sí misma. El artista planteaba varias salidas de campo, por un lado la visita a los Laureles de la Reina en el Convento de San Luis el Real, enclavado en un magistral espacio natural en el término de la Zubia en Granada, para reflexionar sobre el misterioso Laurel de unos 600 años de antigüedad, bajo el atento cuidado de las religiosas. Otra de las visitas se que se realizaron fue al Jardín Botánico de la Universidad de Granada situado en Sierra Nevada, en el paraje de la Hoya Mora en Pradollano, para conocer de cerca los endemismos que se producían en este entorno natural aportando al alumno conocimientos de botánica gracias a las enseñanzas directas de Miguel Ángel Blanco y la aportación de José Tito (botánico de la Universidad de Granada). Dos salidas más se produjeron, por un lado al Carmen de Los Mártires para conocer de cerca el Ciprés de San Juan de la Cruz y su implicación en la historia, y para finalizar a los laberínticos jardines de la Alhambra.

3. Miradas sobre la naturaleza

Para concluir el Curso-Taller, se llevó a cabo una Exposición con las obras que dieron resultado a las investigaciones individuales de cada alumno, bajo

el título "Miradas Sobre la Naturaleza", en la Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Las obras se desarrollaron en los diferentes soportes y medios de creación artística, como el vídeo, la fotografía, la instalación, escultura, pintura, etc. Todas estas obras están unidas por el mismo denominador común: el cuidado de la naturaleza y el respeto del medio ambiente como objetivos primordiales que fundamentan las obras en su proceso de creación. Así, en su videoproyección, Amalia Ortega representa un goteo continuo de letras reconstruyendo a modo de puzzle el cauce de un río que se dirige hacia el espíritu del pensamiento de la artista. Por otro lado, enfrentado en un intento de reconstruir la naturaleza Arancha Girón aporta al medio natural el tejido sutil de unos hilos que en consecuencia unen la realidad del ecosistema con la creación artística. En "Feel", Ascensión Martín representa el enfrentamiento de dos tipologías de naturaleza, por un lado la naturaleza fría con el disparo de clavos que arremeten contra el immaculado lienzo construyendo la palabra FEEL, y por el otro la naturaleza experimental manipulada, un simulacro de fertilización humana sobre un tamiz cubierto de algodón, sembrado de pequeñas semillas que en su nacimiento se entrelazan formando la misma palabra. Belén Mazuecos resalta las propiedades mágicas de la naturaleza en su doble condición de curar o matar, a través de un altar compuesto por una bombilla en cuyo interior alberga semillas vegetales que tienen el poder de salvar o matar al mismo nivel y por otro lado una vitrina que representa mediante estaño labrado hojas que tienen propiedades cardiotónicas representadas por 12 exvotos, todo ello como símbolo de esta doble condición de la naturaleza. Carolina Sánchez representa el activismo natural, en sus fotografías, lucha a favor del cuidado del medio ambiente, arremetiendo contra los accidentes que destruyen la naturaleza, introduciendo recortes de periódico en el ecosistema natural que informan sobre sucesos relacionados con la alteración de la naturaleza. Consuelo Manzano, en un acto de ayuda a la naturaleza en el modelado de las formas orgánicas, retoma un tronco de árbol muerto dándole forma a golpes sutiles de lija en un proceso de entendimiento con la propia naturaleza. Elvira Correa entiende la naturaleza como espacio sagrado, elevando la representación del árbol al estatus de Retablo Barroco, convirtiendo su imaginario natural en divinidad absoluta. Guillermo Martínez alude a la construcción y deconstrucción de la naturaleza en los distintos espacios. A modo de "juego" la contaminación poco a poco va ocupando la parcela que pertenecía a la naturaleza idílica apropiándose de ella, destruyendo el entorno natural representado con su presencia. En un proceso de reflexión en la videoproyección el artista critica la situación de contaminación que se produce actualmente en el medio natural. José María García rinde homenaje a su Vega de Granada, en un proceso de lucha constante intenta impedir la ocupación desenfrenada del urbanismo en el medio rural donde traslada la Vega al espacio expositivo, exponiendo el valor simbólico y personal que para muchos tiene esa tierra. José María Rivera del mismo modo, representa el valor de la naturaleza en sus blancos immaculados papeles que se oxidan poco a poco por la presencia leve de la tierra rojiza. Julia Lillo utiliza en sus grabados la raíz como símbolo de unión entre el hombre y la tierra en unos majestuosos papeles que impregna de filigranas que provienen

de la naturaleza. Loly Lozano se convierte en espía del espacio natural que a modo de “vouyeur” descubre los rincones más íntimos de la naturaleza fotografiando sus sutilezas llenas de colores, sonidos, olores, etc. En el trabajo de Miriam Pires se entrelazan pequeños fragmentos de papel que ella misma elabora de manera artesanal, reivindicando los productos que devienen directamente desde la naturaleza. Francisca Medina rescata en un baúl abierto los recuerdos de su naturaleza más próxima, invitando a participar en el proceso de coleccionismo. A través del amontonamiento de fotocopias de hojas, Pilar Liñán representa la forma artificiosa que el ser humano utiliza para crear los distintos espacios naturales que dan presencia en el interior de las ciudades. Reyes González le da significado a la naturaleza uniendo las palabras de los individuos que la artista ha encuestado junto con las fotografías de la artista de paisajes naturales y la presencia de objetos que rodean nuestra vida cotidiana. Unidos dan sentido al concepto “naturaleza”. Sebastián Guzmán nos seduce con su colección de sellos adquiridos directamente de la propia naturaleza, de este modo en los pequeños recortes de papel el artista ha incrustado diversos fragmentos del espacio natural a modo de huella impresa. En una urna de cristal Santiago Vera atrapa los verdaderos misterios de la naturaleza, en ella guarda los tejidos de hilo que dejaron las arañas recubriendo los fragmentos de plantas momificadas. Por último, en sus fotografías, Siro Santos muestra sus “ventanas” del cielo para contemplar la gran gama cromática que se produce en las diferentes franjas horarias durante el día por el impacto directo del sol.

La pintura de Chema Durán

El que posee una imaginación delicada, participa de muchos y grandes placeres, de que no puede disfrutar un hombre vulgar. Puede conversar con una pintura, y hallar en una estatua una compañera agradable, encuentra un deleite secreto en una descripción, y á veces siente mayor satisfacción en la perspectiva de los campos y de los prados, que la que tiene otro en poseerlos. La viveza de su imaginación le da un especie de propiedad sobre quanto mira, y hace que sirvan a sus placeres las partes más eriales de la naturaleza (: en verdad pone tal viveza en todas las cosas que mira, que incluso disfruta de los páramos más baldíos; así contempla el mundo bajo una luz especial descubriendo muchos encantos que, para la mayor parte de la humanidad, permanecen ocultos.

Joseph Addison

Hablamos de la imaginación, ese componente que como afirma Joseph Addison, potencia la transformación de la realidad, que permite gozar de un estado distinto. Según el diccionario: “La facultad del alma que representa las imágenes de las cosas reales o ideales”. Fantasía propuesta por Addison, pero mediante el acuerdo progresivo y coordinado de imaginación, acción y razón.

Imaginación, acción y razón que desempeñan una tarea clave en la conformación de la obra de Chema Durán (Barbastro, 1954). Un autor que siempre nos cuenta nuevas historias, con un profundo sentido de la mirada y de la expresión. Durán es también un buen distribuidor del color que domina con muy personales facultades la técnica del collage. Y en este terreno intermedio, que no por ello un arte menor, es donde el pintor se mueve con mayor libertad, dejándonos al descubierto una sensibilidad fuera de los convencionalismos.

Existe una generación de artistas barbastrenses con distintas inquietudes y técnicas creativas, nacidos en la década de los cincuenta a las que pertenecen el pintor Chema Durán, José María Mur López (Colungo, Huesca, 1956) Evaristo Albadalejo y el pintor Fernando Estallo. Una generación de poetas y pintores que han logrado valiosos aportes al quehacer literario, artístico y cultural. Nuestro protagonista durante su juventud permanece unido a la generación de artistas locales emergentes en la ciudad. La gran mayoría de los autores que van a configurar esta generación, nacen a comienzos de los cincuenta, salvo contadas excepciones que nacen en los sesenta, dentro de un periodo en que se advierte gran protesta contra el franquismo.

Posteriormente en 1976 el artista se trasladara a Huesca, en donde reside hasta la actualidad. Es en la capital oscense donde este autor

comienza su andadura artística y será su momento de reflexión con la pintura. Durán es de la misma generación que los pintores oscenses .Vicente Badenes, Alberto Carrera, Enrique Torrijos, Teresa Salcedo, Pilar Bernard y del escultor Eduardo Cajal. Con quienes a participado conjuntamente en varias exposiciones colectivas.

Chema Durán inicia su obra desde la figuración, moviéndose después en paralelo con los postulados de la posmodernidad que floreció en los años ochenta, con propuestas internacionales que propugnaron el retorno a la pintura, denominada por los críticos y comisarios **La generación del entusiasmo**. Una generación que representa un lazo de unión entre la figuración y la abstracción. Un movimiento heterogéneo que exaltaba la individualidad y cuyas premisas eran: el goce y la individualidad.

Este autor se vincula pues a este ecléctico conjunto. Sin embargo su nombre no aparece en las diversas clasificaciones de pintores aragoneses que empezaron a pintar en los ochenta. Aún así existen algunas reseñas sobre su obra hechas por críticos como Fernando Alvira, Ángel Azpeitia, Pedro Pablo Azpeitia, María Jesús Buil, Alejandro Ratia, en revistas, catálogos y libros especializados en arte.

Dar espacio a este autor dentro del discurso crítico, me parece fundamental para entender el contexto de la pintura aragonesa de finales del siglo XX. Cuando un elenco de artistas echaron los cimientos de lo que sería un arte basado en el optimismo y en énfasis por dialogar con los artistas contemporáneos. En una tradición que compartía además la experiencia de la aceptación y la transgresión, a través de un lenguaje que proviene de la relectura de la historia del arte.

En segundo lugar, me parece fundamental, porque todavía no disponemos de estudios que permitan transitar por las figuras individuales de finales del siglo XX, en un momento con aportes particulares que posibilitaron su inclusión en los circuitos nacionales y extranjeros. Autores que sintetizan una especie de espiritualidad salvaje, determinada por un conjunto de aspectos y estéticas manifestadas a través de antítesis como, vida/ muerte, ironía / franqueza, ingenuidad/agudeza, materialismo/ espiritualismo. Podemos hablar por consiguiente de posicionamientos ambiguos. Pero al mismo tiempo experimental.

Por último, quiero señalar que mi intención con este pequeño artículo, es contribuir al reposicionamiento de este artista en la plástica aragonesa, propiciando la oportunidad para investigar y reconocer las aportaciones de este pintor, que si bien siempre ha mantenido una autonomía propia, es un autor circunscrito en su época.



Un apunte a su obra

La obra de Chema Durán no es un trabajo que siga una evolución lineal en el tiempo. Su proceso artístico puede entenderse como un movimiento ondulante, que parte de un momento figurativo, pero siempre explorando muchos territorios y tendencias artísticas. Desde la figuración de corte más académico en su juventud, hasta la fase en donde reivindica como los Nuevos Salvajes, o NeoExpresionistas, un retorno al gesto, al lienzo y la expresividad de la pintura, para entrar, posteriormente en los presupuestos figurativos del constructivismo. Una propuesta claramente recortada de la unión de corrientes estéticas de la vanguardia. Por un lado una pintura figurativa, cálida, espesa y rica en texturas y tratada de un modo muy libre. Por otro la abstracción de signo constructivista dando énfasis a la línea y el plano. Un recorrido hilado sobre sucesivos encuentros con el jazz, el desnudo, el retrato, el paisaje urbano, y un amplio abanico de temas relacionados con las formas geométricas, o sintetización geométrica de

otros motivos. Siempre con rápidas mutaciones, diría que de manera instintiva, que no ensombrecen su trayectoria plástica.

Otras de las constantes más continuadas en la producción de Durán, ha sido la utilización del collage, con trozos de papel y cartón que se adhieren al lienzo, al papel o a la tabla. Las tijeras sustituyen al pincel para crear delicados universos, proponiendo soluciones diferentes, unas veces más colorista, otras dando especial atención a la composición. Consiguiendo una personal y original iconografía propia. El collage será pues una de las cartografías fundamentales a partir del cual entender el proceso creativo de este artista. Un medio con el que experimenta nuevas reformulaciones, asomos y tanteos de los procesos que surgen de su interior.

Del vagar, divagar, sonreír, de los días de agitación y de abundancia, pero también de los tiempos de introspección y soledad. Chema Durán eleva anclas, y se transforma, se diluye en sus obras con mil guiños que ceden a luminosos mundos, a sutiles laberintos donde domina el claro círculo, óvalos de ambigua geometría, estructuras de formas y figuras perfiladas e intuitivas que ennoblecen la humilde materia del papel o del lienzo. Cada pieza es un pequeño experimento que no deja indiferente. Un rapto a nuestra mirada.

El espacio se ha reducido y concretado en la España de este nuevo milenio, donde el artista ha sido salvajemente asilado en las celdas de la uniformidad. Sin embargo, una luz y una esperanza, la imaginación y la razón pugnan por abrirse camino, y a ellas responde la pintura de este artista que va con la cabeza por delante. Como diría Paul Éluard. : **Yo voy con la cabeza por delante/ saludando un nuevo secreto/ EL nacimiento de las imágenes**



Tipos y lugares zaragozanos a finales del siglo XIX

Los hermanos Pescador Saldaña se hacen una fotografía poco usual para la época: un hermano mira a la cámara desde una silla en la que se ha sentado a horcajadas mientras su hermano da la espalda al fotógrafo, en una actitud similar a la del pintor Carlos de Haes en otra estampa. Fotografías en curiosas poses y gestos teatrales o grandilocuentes salpican la exposición comisariada por José Antonio Hernández Latas. La muestra nos ofrece una rica galería de retratos de personajes de la cultura, el arte y la política aragonesas y nacionales como reyes, reinas, príncipes, Papas, arzobispos, artistas (los propios fotógrafos –autoretratos- y sus familias, pintores, escultores), cantantes, tenientes de alcalde, arqueólogos nacionales, arquitectos y toreros.

Las efigies de lo más granado de la sociedad se codean con personajes anónimos, autóctonos y foráneos, y nos muestran otros fragmentos de la vida en la ciudad como ciertas costumbres, ejemplo de ello son los bailes de disfraces con diferentes temáticas. Los retratos de unos y otros podrían servir para documentar de forma adecuada las películas de más de un director poco dado a la investigación histórica. No es el caso del estudioso Hernández Latas, quien ha realizado un interesante estudio de la fotografía de finales del siglo XIX en Zaragoza centrándose en dos formatos: la **Carte de Visite** y la **Gabinet Card**.

El recorrido visual e histórico al que nos invita Hernández Latas nos enseña las fórmulas en las que los fotógrafos de la época se acercaron al retrato de personas y lugares. La exposición también **puntos de vista** de la ciudad de Zaragoza ya desaparecidos e irrecuperables como el de la **Torre Nueva con chapitel** o la **Vista de la Lonja, desde la plaza de La Seo**, ambas de Gregorio Sabaté realizadas entorno a 1878.

Acompaña al catálogo de la exposición una introducción donde el comisario de la muestra desgrana las particularidades de los gabinetes fotográficos, así como las costumbres y estilos de los fotógrafos en aquellos años: poses heredadas de la pintura, escenografías más o menos estudiadas, repetición de los planos de cuerpo entero y plano de tres cuartos para los personajes y planos generales para las vistas de la ciudad. Hernández incluye interesantes pies de fotos con las transcripciones de los reversos de las fotografías, las cuales aportan información útil para comprender las razones de las imágenes, el tiempo en el que se hicieron y los propios protagonistas. Cierran el catálogo algunas curiosidades interesantes como el acta de constitución de la Sociedad Industrial “Mariano Pescador y compañía” o los certificados de defunción de algunos de los fotógrafos más importantes de la época.

Hernández Latas comenta la práctica habitual del daguerrotipo por las calles de Zaragoza a finales del siglo XIX. Ese interés permanente, desde el nacimiento de la fotografía, por guardar la presencia para cuando la ausencia sea irremediable no ha decaído en la actualidad. Como muestra esta exposición, Júdez, Sabaté, Horner, Coyne, Laurent y tantos otros son los predecesores zaragozanos de una forma de mirar el entorno y de observarnos a nosotros mismos.

Una oportuna reivindicación de Muñoz Degraín y el género paisajista a fines del XIX.

He leído con mucho interés este libro, que recoge los textos y catálogo de una exposición que no pude visitar, lamentándolo mucho, pues Antonio Muñoz Degrain es uno de mis pintores favoritos. Este artista decimonónico se hizo conocido por impresionantes cuadros de Historia como **Los Amantes de Teruel** o **La conversión de Recaredo**; pero fue también excelente paisajista, y a esa interesante faceta de su producción está dedicado este estudio de Teresa Sauret, directora del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga.

Aunque valenciano de nacimiento y finalmente establecido en Madrid, donde sucedió a Carlos de Haes al frente de la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes, Muñoz Degrain residió un tiempo en Málaga, ciudad de la que era originaria su esposa, y en la que nació su único hijo, así que fueron muy intensos los lazos personales y profesionales que le unieron con esa ciudad andaluza. Darlos a conocer es el principal objetivo de la profesora Sauret, que en su primer texto aporta muchas informaciones documentales sobre su inserción social en la ciudad, en cuya Escuela de Bellas Artes fue admitido como profesor tras una pugna con otro candidato José Ruiz Blasco —el padre de Picasso—, siendo también miembro de la Asociación de Escritores y Artistas de Málaga, y mereciendo por parte del Ayuntamiento importantes encargos y un monumento, que el artista no llegó a ver, pues se inauguró al poco de su fallecimiento.

El segundo texto, y el corpus del catálogo, versan sobre el paisajismo en Málaga, como contexto de comparación con los cuadros de este género del propio Muñoz Degrain. Llama la atención la alta calidad de la escuela local, aunque es cierto que se trataba sobre todo de refinados marinistas clasiquizantes, y Muñoz Degrain aportó un **pathos** dramático, un toque empastado y una predilección por orografías escarpadas más vinculados a la tradición realista. Pero, a decir verdad, incluso en esa misma línea estética hay obras de otros artistas que aguantan muy bien el pulso con las suyas, como el también valenciano pero malagueño de adopción Enrique Simonet, cuyo vista del Desfiladero de los Gaitanes es incluso más moderna que la versión del mismo tema pintada por Muñoz Degrain. Eso sí, en esta última, fechada en 1913, están presentes los entreverados largos toques de colores tornasolados propios del último estilo de nuestro protagonista, que se acercó mucho a la estética del simbolismo en sus últimos paisajes.

A mí me parece esta fase la más interesante de su producción, pues son visiones mágicas comparables a los bucólicos espejismos

costeros firmados por Adophe Monticelli, o a las alucinantes vistas de Mallorca que pintó al final de su vida Joaquín Mir. Pero mientras estas últimas se han convertido en un paradigma de modernidad, las temáticas de Tierra Santa –o de asuntos mitológicos- que evocó Muñoz Degrain en esos paisajes de delirio, los han relegado un poco al olvido generalizado que ha sufrido el arte tardodecimonónico de principios del siglo XX. Lo irónico del caso es que, como explica Teresa Sauret, él se declaró ateo y masón, a pesar de lo cual se adscribió a la moda cristológica finisecular. Lástima que apenas haya ejemplos de esto en el libro aquí reseñado; pero ojalá ello sirva de aliciente para montar otra exposición monográfica, con su consiguiente catálogo.

Moreno Carbonero, en pequeño formato y en pleno siglo XX.

Es una opción evidente para el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga dedicar una atención especial al siglo XIX, ya que fue el periodo en que la ciudad “cambió su físico y contenido al convertirse a mediados de la centuria en la primera capital industrial del país”, según indica en este libro Teresa Sauret, directora de ese museo. Y siendo José Moreno Carbonero el más famoso pintor malagueño de ese siglo, también resultaba natural dedicarle una exposición monográfica en un momento u otro. La

ocasión la ha brindado el 150 aniversario de su nacimiento; pero lo mostrado, en la exposición y en este libro publicado a raíz de la misma, muestra aspectos poco conocidos de aquel pintor. No sólo por la información que Teresa Sauret proporciona sobre las vicisitudes del legado de sus obras a la Academia de Bellas Artes de San Telmo, sino sobre todo por la reivindicación que hace, en el ensayo dedicado a su vida y obra, de los cuadros de pequeño formato. Y es que, como a todos los pintores de Historia, a Moreno Carbonero se le había asociado con la producción de grandes lienzos de ambiciosas temáticas. Por ejemplo, su espléndido cuadro **El príncipe de Viana**, que durante muchos años estuvo en depósito en el Museo de Zaragoza y ahora es uno de los puntos fuertes de las nuevas salas del Prado donde se expone el arte del siglo XIX. Pero aquí descubrimos que Moreno Carbonero siempre tuvo particular afición por otros temas y formatos, lo cual le valió algunas reprensiones de los críticos y la oficialidad.

Los retratos, composiciones religiosas, escenas de género, y paisajes, dominan sobre los temas históricos en la selección aquí presentada, que corresponde mayoritariamente al legado donado por los herederos del artista a la academia malagueña. Quizá esa proveniencia explica también el hecho de que casi todas las piezas estén datadas en el siglo XX, pues el artista murió en 1942 y como su momento de gloria ya había pasado, el acervo de sus últimas producciones quedó en manos de la familia, que no pudo o no quiso malvenderlas. Pero ello no les resta interés, ya que muestran hasta qué punto en su edad tardía este pintor siguió activo y muy atento a nuevas corrientes estéticas. La comisaria alude, por ejemplo, al modelo de Julio Romero de Torres como referente al comentar un retrato de mujer castiza firmado en 1932, y a mí me parece que no estaría fuera de lugar comparar una vista de la Villa Adriana en Tívoli, pintada en 1926, con las de los jardines de Aranjuez que inmortalizó Rusiñol.

Por último, el libro se cierra con una completísima cronología del artista, rebotante de datos de interés, pero en la que a mí me interesa destacar el buen número y la extensión de las entradas que documentan la fortuna de este artista “decimonónico” después del año 1900. Cosa muy a propósito para este libro, donde tan apropiadamente se revisa la memoria de este pintor en el siglo XX, desde las nuevas perspectivas que la Historia del Arte ofrece en el XXI.