

Fotografías de Javier Romeo Francés

En el 4º Espacio Cultural, el 11 de febrero, se inauguró la exposición *Aquí*, bajo el comisariado del crítico de arte Pedro Pablo Azpeitia, que ha realizado una depurada selección de obras con el mismo espíritu temático, en el sentido de muy específicos paisajes de nuestro entorno más o menos cercano. El resultado de las fotografías es fascinante, pues resulta que todos los paisajes nos son conocidos, pero a través de la cámara, del territorio seleccionado, hay algo que cambia, que adquiere máxima intensidad, como si hubiera una alteración inexistente pero sentida desde otro paisaje siempre muy familiar, íntimo. Todo con insultante hermosura, medio petrificada entre luz, vida pujante, color y frío. El fotógrafo acota espacios muy concretos que parecen evocar la infinita soledad humana, basta ver *Campos de cultivo en Fuendetodos*, la incertidumbre de lo inquietante, como en *Campos cerealistas en Perdiguera*, y el vacío del invierno en *Chopos cercanos al puente de Clavería*. La limpieza de los espacios infinitos montañosos se altera entre nieblas y nubes bajas atrapadas por la tierra, mientras que el agua serpentea entre lagunas y pantanos secos o repletos. La máxima intensidad, incluso seductora belleza, se ofrece en el paisaje casi desértico, tan borracho de rojizos, humildes matas, grisáceos y énfasis de luces y sombras potenciadas por la luz solar y el propio paisaje.

Exposición que registra cambiantes pasillos de tantos paisajes, en una especie de llamada para mostrar la infinita riqueza de nuestro entorno.

Obras de Federico Contín

En la galería Calvo i Mayayo, de Zaragoza, se inauguró el siete de enero la exposición individual *Generation Pop 2.0*. Título del pintor que recoge D. Navarro en su entrevista para *Heraldo de Aragón*, 7 de enero de 2010. Ya indica el artista: *He intentado plasmar el pop de Warhol con rasgos de la época actual, un pop 2.0. Para ello he utilizado colores fluorescentes, apenas he mezclado los 32 colores de mi paleta. Si quería hacer un tono más claro, intercalaba líneas blancas entre otras de color. Y así es como adquiere ese aire expresionista.* Línea expresionista que también utiliza, con poder visual, para ilustrar libros como *7 Cuentos de Navidad*, de 2008, editado por Global Luxury Communications, Madrid.

El pintor deforma la anatomía humana de manera radical, hasta el punto que todo adquiere cierta visión alterada de la realidad para potenciar lo expresivo a veces con deje irónico. El movimiento de la línea colabora en dicha alteración y contribuye al potente énfasis de las formas, de modo que afloran, por ejemplo, indumentarias junto a rostros, un televisor, un zapato suelto o brazos alargándose sin final, con lo cual vibra en cada obra tal riqueza que obliga a una contemplación muy precisa. A sumar la proliferación de líneas y múltiples recursos mediante micro planos de notable atractivo, de rotunda belleza, que colaboran al clima general. El colorido, sin duda, es impactante, siempre impeccabilmente posado, con un color dominante en numerosas obras. La obra reproducida en la invitación puede contemplarse como modélica por tono crerativo. Una breve referencia a los *collages*, que consideramos entre lo mejor de la exposición y por encima de muchos artistas que usan este medio. Federico Contín, vista la obra, parece ofrecernos una especie de alegría vital indestructible, pero al mismo tiempo desliza cierta desesperanza con dosis crítica, incluso una especie de soledad que altera cualquier deje de hipotética felicidad. Se diría, al respecto, que cada color es un bello reclamo para profundizar en el tema.

Paisajes del pintor Eduardo Salavera

Exposición titulada *La resina de las acacias*, que se inauguró en la galería Pepe Rebollo el 27 de enero. Paisajes hechos mediante acuarela, una técnica, como es sabido, más que compleja, pues exige que cada pincelada se añada con radical precisión ante la imposibilidad de rectificar. Aquí, sólo con la obra, Salavera se define como un maestro. Queda evidente, sin más, que este pintor ha sido, de siempre, un excepcional colorista, con una especie de facilidad natural que nace como sin esfuerzo. Acuarelas gobernando la suelta mancha, los planos delicados, esos árboles muy sugeridos y llenos de vida, los montes insinuados, difusos y etéreos, ciertas soledades flotando como si algún misterio caminara por cualquier ángulo. A sumar exquisitos colores cambiantes, con uno que puede dominar, pero siempre añadiendo un pequeño plano que contrasta sobre el resto de cada composición. Estamos ante el pujante dominio de las sensaciones instantáneas producto de la suelta técnica. Casi todo se ofrece en un primer plano, sin embargo, pese a tan aparente facilidad, hay algo que se quiebra, para exigirnos una atenta mirada que penetre con suavidad en cada paisaje.

Pilar Moré

Cuadros y esculturas de Pilar Moré en la exposición más completa si sumamos ambas disciplinas artísticas. Todo muy pensado y con gran variedad de propuestas formales y

colorísticas. Se inauguró, el 11 de marzo, en la galería Pilar Ginés. Los cuadros obedecen a abstracciones geométricas señaladas en el campo pictórico para enfatizar, sobre todo, en cuadrados y rectángulos que habitan alterados por líneas, anchas pinceladas y leves trazos. A partir del planteamiento geométrico, el color adquiere máxima entidad con sus especiales y cambiantes azules, negros y rojizos, entre otros, que en un mismo cuadro tienen mayor o menor intensidad para ofrecer lo más parecido a la disección del mismo color, sólo alterado por otras puntualizaciones cromáticas como si fueren lejanos destellos inmersos en el dominante monocolor. Las obras, para entonces, se cubren de vaporosos espacios como ventanas abandonadas en dispares ámbitos. El fondo, lo dominante que vibra tenue y salta hacia cualquier mirada, respira empapado de impresiones enigmáticas, profundas, como si anunciaran la existencia de seres imperceptibles. En estas sutiles vibraciones generalizadas, que se desprenden en cada obra, está la clave de unos cuadros que parecen anunciar una especie de sensación mística, como ocurre, por ejemplo, en la serie sobre las *Cajas metafísicas*, del escultor Jorge de Oteiza, o en las misteriosas vibraciones que emergen de los cuadros del pintor Mark Rothko.

Las esculturas, salvo el énfasis geométrico, viven muy lejanas de los cuadros. Estamos ante dos enfoques realizados hace años, como la combinación de objetos con muy dispar procedencia, un auténtico *collage* escultórico, que desgaja de su origen para combinarlos y acoplarlos con rara perfección. Otras están trabajadas en el estudio. Puede afirmarse que cuando mayor es el número de elementos combinados menor es el nivel artístico. Basta ver la obra con dos cucharillas como remate del conjunto. Incluso una escultura excepcional la estropea por añadir un elemento gratuito, innecesario, como en la escultura rematada por una especie de perla rodeada de un aro, a la manera de un anillo, o la esfera metálica de cuya parte superior se desprende una piedra sujetada por alambre. Estas puntualizaciones ni de lejos alteran el conjunto escultórico, pues a partir de aquí puede asegurarse que

estamos ante otras obras excepcionales singularizadas por su aparente sencillez. En esta línea tenemos el rectángulo vertical alterado, de total refinamiento, y las formas filiformes pero poderosas con adherencias de etéreas curvas, sin olvidar la escultura mediante tablas rotas elevándose para evocar, si se quiere, a rascacielos acariciando hipotéticas nubes.

De las hormigas a las cucarachas

En tan heroico matriarcado, cada cual cumple con su deber en beneficio de todos, como si todos fuesen el mismo. El centro de gravedad de la conciencia y de la felicidad no es el mismo que entre nosotros. No está en el individuo, sino en cualquier parte donde se mueva una célula, del todo el cual es parte el individuo. De esto resulta un gobierno superior a cuantos puedan realizar los hombres.

Maurice Maeterlinck, *La vida de las hormigas*, 1930

El filósofo ya no es el ser de las cavernas, ni el alma o el pájaro de Platón, sino el animal plano de las superficies, la garrafa, el piojo.

Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1969

Hoy celebramos los ochenta años del estreno de la película dirigida por Luis Buñuel *Un chien andalou*. Para ello diversas identidades públicas han colaborado en una exposición homenaje que hasta el día 11 de abril puede ser visitada en La Lonja de Zaragoza. También debemos destacar que dicha exposición conmemorativa ha sido comisariada por la profesora de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza Amparo Martínez Herranz, quien ha reunido para la ocasión una extraordinaria

colección de documentos que, imbuido todo por un espíritu didáctico, desvelan muchos de los misterios de las extrañas escenas del film, a pesar de que gran parte de ellas formen ya parte de nuestro imaginario colectivo. A raíz de este homenaje quisiéramos verter algunas consideraciones que participen, en la medida de lo posible y según la naturaleza de este medio, en toda su magnitud.

Queda claro que *Un chien andalou*, dirigida por Luis Buñuel en 1929, es la película surrealista por excelencia. Así lo dictaminó André Breton. Aún hoy, nadie se atreve a discutirlo. O es la única película surrealista, o tras ella todo el cine es surrealista. Ahora bien, una lectura meramente surrealista del film está abocada a una reducción iconográfica que en cierta manera sesga la unidad de sus intenciones. Si aplicásemos la indisociabilidad de los medios expresivos y del contenido reclamada para la vanguardia histórica por Philip Sers, por ejemplo, nos daríamos cuenta que *Un chien andalou* responde a unos intereses gestados en la península cuando tanto Luis Buñuel como Salvador Dalí se nutrían de las noticias proporcionadas por fuentes parisinas como la revista racionalista y purista *L'Esprit Nouveau* dirigida por Paul Dermée, diferentes y hasta contrarias al surrealismo bretoniano, al que conocían bien aunque en principio no le prestasen la misma atención. También podremos suponer con facilidad cómo cayó esta película para un Breton que por entonces era el líder de un grupo en crisis y dividido, y cuyas manifestaciones artísticas y literarias aún eran puestas en duda. Posiblemente, el hecho de tratarse del trabajo de dos jóvenes españoles alejados de las rivalidades culturales parisinas, ayudó en parte a este reconocimiento del surrealismo oficial, aunque tres años después Buñuel se alejase del grupo para centrarse en el cine, quizás siguiendo a los miembros surrealistas que desde 1932 fueron abandonándolo para comprometerse con más ímpetu con la causa del Partido Comunista. En cambio, Dalí intensificó su trabajo pictórico y fue expulsado del grupo ante todo por su profesionalidad lucrativa.

Lo primero a tener en cuenta es que esta película fue realizada cuando sus dos autores todavía no formaban parte del surrealismo oficial. Pudieron ostentar incentivos próximos a ellos, pero nunca éstos fueron los mismos, ni siquiera tenían la intención de formar parte de un

movimiento que ya conocían a través de sus principales publicaciones. Constituyendo todo un manifiesto y una declaración de intenciones antes que una historia filmada, a diferencia de la literatura y la poesía surrealistas, *Un chien andalou* nos habla de su propio registro expresivo, esto es, del cine mismo y de su naturaleza sustentada en el concepto de *découpage* teorizado por Luis Buñuel un año antes del estreno en el número 43 de *La Gaceta Literaria*. Por su parte, Salvador Dalí ya antepuso el cine a la pintura y al arte en sus manifiestos anti-artísticos de 1928 en compañía de Sebastiá Gasch y Lluís Montayá, eso sí, tratándose siempre de un cine libre de las intromisiones artísticas, como ellos creían haber encontrado en el cine cómico norteamericano.

Para Luis Buñuel el cine poseía su propia estructura, obedecía a su propia naturaleza. Sus mecanismos eran la *photogénie* (Luis Buñuel, "Del plano fotogénico", *La Gaceta Literaria* nº 7, 1927) que pudo aprehender de la mano de su máximo teórico Jean Epstein cuando trabajó para él en 1926 en el rodaje de su película *Mauprat*, y su teoría del *découpage* en tanto que plan previo del film y que él mismo teorizó en 1928. Estas dos dimensiones del cine le permitían otorgar a la imagen la naturaleza necesaria para que, una vez muerta y confiscada por la cámara, fuese revivificada, sólo que bajo un orden nuevo que sólo atendiese a él mismo para ser desvelado como fin último de todo progreso social: la poesía, tal y como desvelaría Tristan Tzara en relación a los *papiers-collés* ("Le papier collé ou le proverbe en peinture", *Cahiers d'Art* nº 2, 1931). Ambos procedimientos recortan la realidad para devolverla a su auténtico orden, dado que una vez más debemos advertir de que si Breton y sus amigos se aproximaron desde la época de las primeras publicaciones de la revista *Minotaure*, al mundo de los sueños y a los procedimientos automáticos de expresión, es decir, al surrealismo, es porque éstos comparten el orden poético, tal y como ocurre con el cine según Buñuel: "El cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre. Es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones (...) El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se emplea para estos fines" (Luis Buñuel, "El cine, instrumento de poesía", conferencia de 1958). El mismo Jean Epstein ratifica en relación a la fotogenia el estrecho compromiso del cine con la poesía, recurriendo para ello a los verdaderos orígenes del surrealismo, tal y como hiciera

Ivan Goll para el único número de su revista *Surréalisme* en 1924, quien también apreciaba el cine y la fotografía como medios de superar la realidad misma: “El cine es el medio más poderoso de poesía. El medio más real de lo irreal, de lo surreal tal y como hubiera dicho Apollinaire. Es por eso que nosotros somos algunos de los que han puesto en él nuestras más grandes esperanzas” (traducimos de Jean Epstein, “L’élément photogénique”, conferencia de 1924 recogida en Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Serghes, Paris, 1974, pp. 141-142).

Estas últimas palabras citadas nos dejan ver cómo las bases para *Un perro andaluz* estaban bien instauradas antes del primer contacto personal de Luis Buñuel con el grupo de André Breton en 1929 por mediación de Louis Aragon. De haberlas conocido hubieran obligado al líder surrealista, como poco, a morderse los labios. De hecho, Buñuel no dudó en atribuir el misterio de la fotogenia más allá de los límites del cine, a la literatura objetual de su primera influencia: Ramón Gómez de la Serna. También este concepto crucial nos desvela los dos grandes misterios posteriores de Buñuel: su distanciamiento a partir de 1932 del grupo surrealista, y cómo mantuvo en cambio el talante surrealista a lo largo de toda su carrera cinematográfica. La propia naturaleza del cine es revolucionaria y supera la realidad, y eso es lo que Buñuel deseó hacer público con su primera película, aun sin haberla realizado en el seno del grupo del surrealismo “oficial”, dado que, en el fondo, los cometidos fueron diferentes, a pesar de que la historia posterior haya enterrado esta evidencia en una inmediata identificación de *Un chien andalou* con surrealismo. Precisamente Louis Aragon abandonó el grupo con el fin de entregarse con más ímpetu al cine y no dedicarse a discusiones bizantinas acerca de lo correcto y lo incorrecto. El lujo de la nueva publicación surrealista *Minotaure* disgustó a Buñuel, y aún más el hecho de que su segunda película *L’âge d’Or* fuese censurada. Tal y como recientemente han demostrado Paul Hammond y Román Gubern, Buñuel aumentó su compromiso político tras abandonar el grupo. Realizó una película de denuncia y en colaboración con el pedagogo libertario Ramón Acín, *Tierra sin pan* (1933), y en esta necesidad de pragmatismo comprometido siguió en su decisión a Louis Aragon, Maxime Alexandre, André Thirion, su amigo Georges Sadoul, etc. El cine llegaba a toda la sociedad, el surrealismo sin él no.

El fin pedagógico de su cine, como Acín con su arte, consistía

en despojar a los objetos de los añadidos de significación, desde los lógicos hasta los tradicionales, para liberar la realidad de todo intermediario ideológico y así reconciliarla con el espectador. Para ello debía presentar el objeto y el hecho sin más, sin apenas una manipulación, tal y como reclama el “ojo salvaje” que da comienzo a *Le Surrealisme et la peinture* de Breton. Buñuel alcanza la fotogenia recortando, y a su vez el *découpage* yuxtaponiendo los objetos y las escenas, es decir, la realidad objetiva y la intervención del extrañamiento que amplía ésta a la surrealidad y que obliga a poner en funcionamiento los mecanismos inconscientes de percepción, por lo que la presentación cinematográfica, libre de contenidos, está destinada con Buñuel a la poesía. La dimensión política de su cine, a pesar de entregarse poéticamente, inunda toda su amplitud, y requiere como fundamento primero una absoluta entrega y respeto a la objetividad de la realidad exterior. Una vez que éste entra en contacto con el grupo surrealista en 1929, su interés por Marx se acrecienta. El padre del comunismo científico teorizó una realidad encubierta por el valor de cambio del mercado y que Buñuel, al exponerla desnuda, destruye tal valor donde se concentran y se encubren en el marco de la sociedad burguesa los anteriores contenidos añadidos, desde los lazos cartesianos hasta los ideológicos y morales herederos del maniqueísmo cristiano (la destrucción del principio de identidad por el *collage* y la fotografía que diría Breton). El desvelamiento del valor real de los objetos es logrado por la descontextualización que lleva a cabo el montaje cinematográfico, -materialización del *découpage*-, y es así que el cine, gracias a su objetividad, supera la mimesis de la pintura anterior, es capaz de mostrar la realidad desnuda de cualquier añadido sospechoso y engañoso: *Fotogenia – objetivo + découpage + fotografía + plano. El objetivo -“ese ojo sin traición, sin moral, sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”- ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre. Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días* (Luis Buñuel, “*Découpage o segmentación cinegráfica*”, *La Gaceta Literaria* nº 43 1928).

Esta supremacía de la objetividad cinematográfica frente a la retórica estética, queda reflejada al comienzo de *Un chien andalou* en la famosa escena del ojo rasgado, dado que la navaja que corta el ojo en *Un perro andaluz* alude, tal y como advierte Agustín Sánchez Vidal, al propio

montaje cinematográfico. En esta escena una mujer mira a través de una ventana dotada de persiana y, al paso de una nube sobre el objeto de contemplación, -la luna (modelo femenino pictórico y tradicional)-, el mismo Buñuel rasga uno de sus ojos. A partir de este momento -el único "realista" de la película-, da inicio a la naturaleza interior, onírica y mental del cine, anteponiéndose a una posible manifestación surrealista otra pro-filmica frente a la pintura, dado que son evidentes las alusiones a la ventana albertiniana y la unidad que proporciona la perspectiva a partir de la modulación, ahora sustituida por la acción del montaje llevada a cabo por la navaja: el cine es mejor instrumento surrealista que la pintura. Lo observado sobre la pantalla nunca obedece a la realidad visual, sino a otra interior, pensada, masticada, asimilada por los mecanismos de la subconciencia y de la conciencia.

Esta declaración cinematográfica de principios, donde tal y como apunta Philip Sers acerca de la vanguardia la forma constituye con el contenido una unidad indisociable, responden a unos principios éticos que afectan a la totalidad de las imágenes. No se tratan de metáforas, metonimias ni comparaciones, ni tan siquiera de figuraciones. Las hormigas que emergen de una mano en *Un chien andalou* no son una plasmación del deseo, sino que ellas mismas sólo funcionan y se jerarquizan a partir del deseo que sienten cada una de ellas por la hembra y sus hormonas. Se trata de un orden superior donde las distancias entre el deseo, la muerte, lo individual y lo social son superadas, dado que, tal y como apunta Antonio Monegal, el motivo de las hormigas quizás apareciese muy tempranamente cuando, como el mismo Buñuel afirma en su autobiografía *Mi último suspiro*, de joven sintió simpatías por el heroísmo anarquista. Además de Jean-Henri Fabre conocía la obra de Pedro Kropotkin y su teoría sobre el "apoyo mutuo", fundamentada en una naturaleza social que emerge de la atención que este pensador anarquista prestó a insectos como las abejas y las hormigas, prologada por los estudios del poeta y dramaturgo anarquista Maurice Maeterlinck: sólo con la poesía y el deseo como fin último podemos alcanzar un orden superior que nos libere de las aparentes limitaciones naturales y sociales. Se trata de una toma de conciencia (como la anhelada por el científismo de Marx) para la cual el cine se muestra como un instrumento revelador.

El problema resulta cuando, décadas más tarde, de un piano policial emergen cantidades ingentes de cucarachas alemanas al torturar a un joven

idealista en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Estos temibles animales no responden a jerarquía alguna, sólo se reúnen para la defecación. Desprenden y abandonan sus liendres por su simple peso, no producen la dulce miel de las abejas, parecen prescindir de cualquier forma de deseo, etc., y en cambio viven en sociedad. ¿Qué ha sucedido desde 1929 para haber alcanzado semejante inversión? El objetivo del aparato cinematográfico despierta a las hormigas, mientras la música que emite el instrumento burgués por excelencia, apela a un nuevo orden automático y productivo una vez que ella misma ha enfrentado a la humanidad contra las posibilidades que la máquina le brindó. De todas formas, tanto las hormigas y las abejas como las cucarachas no son más que modelos sociales cuyo único valor tan sólo reside en la historia y en la paleontología: las cucarachas provienen de Carbonífero, son anteriores a la aparición de las primeras flores. Las abejas y luego las hormigas - avispas sin vuelo- no. La historia del sigo XX parece resumir inversamente el transcurso de la historia natural, aquella que recorre desde el neo-positivismo de Deleuze hasta el comunismo de Kropotkin.

El cuadro mudable. Paisajes de Ignacio Fortún en el Palacio de Villahermosa, Huesca

En el Centro cultural Ibercaja Huesca, expone Ignacio Fortún del 29 de marzo al 7 de mayo. Se trata de una estupenda muestra que aúna distintos aspectos: una línea de actuación cuidada y técnicamente muy bien ejecutada, una comunicación, un acercamiento del artista al espectador a través de la expresividad quieta de sus obras, y un montaje muy trabajado y minucioso.

La sala está compartida en tres espacios, en una parte,

paisajes de Huesca y de Zaragoza, *Gigantes*, visión panorámica de los Mallos de Riglos, donde a diferencia del resto de las obras, no encontramos ninguna referencia arquitectónica, salvo la presencia contundente de estas formaciones rocosas, *La ciudad y la montaña*, vista de Huesca en el valle, con los Pirineos como telón de fondo, otras que muestran zonas semiurbanas *Guardianes de Huesca*, o el barrio de Torrero de Zaragoza, *Días de abandono*, *La ciudad del canal*, que igualmente podemos relacionarlos con el canal de Huesca o de Zaragoza.



La ciudad y la montaña 2010 mixta/aluminio 45×150 cm

El segundo espacio está relacionado con el agua, el mar, es un paréntesis, un momento en que necesitas respirar, en otoño o en primavera, unos días, te acercas al mar, es una necesidad de escapar del interior hacia el exterior. Se trata de un tema menos frecuente, más limitado dentro de la obra del pintor, *Octubre, Bajo la lona*, zonas de apartamentos que en otro momento están llenas de bullicio, ahora nos envuelven de melancolía, no es una visión idílica del mar, son momentos otoñales, crepusculares, vacíos, que nos transmiten abandono, soledad.

La tercera parte es una reflexión sobre el mundo rural, los cambios producidos en su medio, naves, cobertizos, puertas, postes de alumbrado, cables que cruzan el cielo, arquitecturas que pertenecen a pueblos de Zaragoza, pero que podrían ser de cualquier parte, paisajes vistos, recordados, que no tienen porqué ser de ningún sitio. *La última cabina*, nos muestra un vestigio de algo que prácticamente ya no existe, y que ni siquiera en su momento tenía congruencia en ese lugar, una cabina en una zona de las afueras de un pueblo que parece abandonado, nos resultan espacios casi metafísicos, no aparece el ser humano. Vemos corderos, ahora no son víctimas, como en otro tiempo, de la intervención del hombre en el campo

contaminándolo, envenenándolo, es una escena casi romántica, el cordero como auténtico protagonista del paisaje rústico.

El huerto y la laguna, sin elemento humano, lo intuimos por la presencia del cultivo en el que está la huella del hombre, un huerto protegido con valla frente a la laguna, como lugar de cobijo, donde se siente seguro, en su ámbito, frente a *Paisaje inundado*, en el que el agua forma parte accidental del mismo.

En *Paisaje que mira*, tenemos unas casas y unos árboles que parecen mirar hacia un horizonte que no se define, los árboles son los espectadores del paisaje. El artista dota a cada elemento inanimado de una personalidad propia, otorgándole una vida y unas cualidades sensitivas propias de seres humanos, y que además tienen capacidad de comunicación, transmitiéndonos ese sentir a quienes los observamos.



Paisaje que mira 2009 mixta/aluminio 45×150 cm

El soporte que utiliza para sus obras es plancha de zinc o de aluminio, empleando últimamente más este último, las somete a la acción de ácidos, con los que consigue distintos resultados en el metal, así sobre el zinc actúa dejando unas corrosiones oscuras a diferencia de las manchas blanquecinas que aparecen cuando el ácido actúa sobre el aluminio. La pintura empleada es mínima, la indispensable, consiguiendo el resto de los efectos con la iluminación y el ambiente que crea a su alrededor. También presenta obra gráfica sobre aluminio.

Realiza un montaje escenográfico de la obra, casi cinematográfico. En otras exposiciones del artista, nos hemos encontrado con cuadros, en los que alternativamente iban incidiendo luces de varias tonalidades, con lo cual una misma obra se convertía a la vez en múltiple, nos hablaba de un paisaje en las diferentes horas del día, del amanecer al

ocaso. En esta muestra las luces son fijas, no cambian, es la persona que contempla desde distintos puntos, el que da vida al cuadro con su movimiento, pudiendo ver, dando unos pasos, diversas obras en una misma.

Esto se lleva a cabo gracias a un elaborado montaje, y a la técnica y materiales empleados. Así las planchas metálicas sobre las que están realizadas las imágenes, recogen y reflejan las luces, a modo de espejos. Las paredes han sido tintadas de diferentes tonalidades para que las transmitan a los cuadros, éstos, son iluminados por focos que pueden ser de colores ámbar, azul o rosa. La luz focal que recibe una obra la refleja a las que tiene enfrente, y a la vez éstas reflejan las luces recibidas a sus compañeras frontales. El movimiento se consigue con el contraste, la alternancia de focos de tonos fríos y calientes. Se trata de un complicado juego de luces, que aporta aspectos muy distintos a las composiciones según el ángulo que elijamos para mirarlas. Otras paredes teñidas de un color oscuro potencian la expresividad de las obras, que reciben una iluminación baja, realzando sus cualidades metálicas.

El espectador es una parte activa, hace que el cuadro no sea una imagen estática, dependiendo de la capacidad que tenga de descubrir este juego, de introducirse en la obra, de pasearla, podrá disfrutar mucho más de esta exposición.

Pedagogía y positivismo

El más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura
Walter Benjamín, *El autor como productor*, manuscrito inédito

A lo largo de su carrera, el pedagogo y artista libertario Ramón Acín (1888-1936) prestó gran atención a los diferentes registros expresivos, especialmente a aquellos cuya modernidad radicaba en la

reproducción múltiple, es decir, en la democratización tanto de la apreciación estética de los contenidos de la expresión como del proceso creativo. Por esta razón pronto tuvo que tropezar con otro oscense inquieto pero entregado a su profesión farmacéutica y a la fotografía: Ricardo Compairé (1883-1965), así como el interés que dedicó al cine, especialmente a los dibujos animados, le acercó aún más a la figura de Luis Buñuel. También entendemos desde aquí su entrega a la prensa y a la publicación periódica como articulista, cronista y caricaturista. De hecho, este empeño por aproximar la información, los valores poéticos y la creación a todos los estratos de la sociedad, especialmente a aquellos más alejados y más desfavorecidos, le animó a sumarse al grupo de pedagogos que, a partir del I Congreso de la Técnica de la Imprenta en España acontecido en Huesca en el verano de 1932 y en el marco del Congreso de Maestros, expandieron por diferentes escuelas rurales del país las nuevas imprentas del pedagogo francés Célestin Freinet, quien las diseñó lo más simplificadas posible con el fin de que los alumnos reprodujesen sus dibujos hasta confeccionar sus propias publicaciones (R. Acín, 1935. F. Carrasquer, en *Ramón Acín. 1888-1936*: 1988). Ésta es la razón principal por la que viajó hasta tierras hurdanas en la primavera de 1933 acompañando al equipo de rodaje de la película *Tierra Sin Pan*, dirigida por su amigo Luis Buñuel y que en buena parte él mismo financió con un premio de lotería (M. Ibarz, 1999: 92-93, y M. Ibraz en VVAA, *Tierra sin pan...*: 42-43). Allí trabajó con este nuevo medio en los colegios de las Hurdes Bajas junto con el profesor Herminio Almendros. Este esfuerzo pedagógico, relacionado con su dedicación profesional en las artes plásticas, se englobaba en un proyecto aun mayor y más ambicioso: el encuentro de la máquina y del progreso con el pueblo que la concibe. De este modo surge en su ideario la noción del juguete (M. Abril, 1931) como modalidad plástica y mayor afrenta contra la sacralización del arte y su separación social, dentro de la función de la formación libertaria del alumno en concordancia con su medio ambiente, tanto natural como artificial (A. Tiana Ferrer, 1987: 120-122). Y en este trascendental asunto coincide con las propuestas vanguardistas de, por ejemplo, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Joaquín Torres-García o Ángel Ferrant, sólo que a partir del mismo anarquismo que instigó los medios de difusión del futurismo y de los posteriores movimientos de la “vanguardia histórica”.

Esta educación programada en cierta manera para fortalecer los cambios necesarios en el conjunto social, aquella que en España bajo el liderato en la materia Francisco Ferrer Guardia, se entendió como “escuela racionalista”, en ocasiones como “enseñanza integral”, no puede evitar ser emparentada con las ideas regeneracionistas de finales del siglo XIX y principios del siguiente, ni con los principios krausistas que animaron la Institución de Libre Enseñanza, como una superación de la enseñanza en manos del clero, exclusivista, segregadora, parcial y abstracta, oponiendo a todo ello los métodos racionalistas. Por esta razón no nos pueden extrañar las similitudes, sobre todo en materia educativa, entre el positivismo decimonónico y el anarquismo en tanto que primeros intentos coherentes de adaptación a la nueva realidad industrial, así como la influencia de la ciencia positiva en Bakunin (Tina Tomassi, 1988: 118-118 y 160) y que Auguste Comte provenga de la doctrina proto-socialista y libertaria de Saint-Simon (Ghita Ionescu, 2005: 27-30). De hecho, entre estos dos polos aparentemente opuestos, libertad y racionalismo, se ubica la pedagogía, el arte y el interés por el cine, la prensa, la caricatura y la fotografía de Ramón Acín, así como la colaboración con su amigo el fotógrafo oscense Ricardo Compairé.

En su recientemente celebrada exposición antológica en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca y en el Centro de Cultura de Ibercaja de Huesca (entre el 18 de diciembre de 2009 y el 31 de enero de 2010), dividida temáticamente por su comisario Enrique Carbó, entre sus “frisos decorativos” (tal y como le gustaba adjetivarlos al mismo Compairé, E. Carbó, 2009: 149) y bodegones, encontramos morillos o asadores similares a équidos, parentesco logrado una vez extraídos del contexto del hogar, como mejor muestran algunas de las fotografías de Compairé descubiertas entre la documentación de Ramón Acín, datadas por Emilio Casanova y Jesús Lou entre 1927 y 1929, y donde estos animales parecen jugar al aire libre. De hecho, estos “frisos decorativos” se diferencian del resto por estar fuera de contexto y así acentuar sus aspectos animalísticos. Nos referimos al contexto semántico que prevalece en los demás frisos y bodegones (relicarios, verduras, caza, *Cosas del tiempo*, etc.) que, más allá del bodegón cristológico y barroco de un Sánchez Cotán, se aproxima a la alegoría positivista de los *quodlibets* decimonónicos o los viejos recuerdos de William F. Harnett, los cuales en cierta manera prefiguran los *proto-collages* de finales del siglo XIX del

alemán Carl Spitzweg, quien como Compairé fue farmacéutico en Munich, hasta el punto de realizar estos *collages* a modo de poemas-recordatorios de diversas recetas culinarias (Eddie Wolfram, 1975: 12). Conocemos por Rosalind Krauss las interacciones existentes entre collage y fotografía al consistir el encuadre de esta última en un recorte de la realidad (R. Krauss, 2002: 166-167), aunque además debamos aludir a la necesaria fe en la objetividad de su sistema de impresión de la imagen, emparentada con el automatismo del encuentro de los fragmentos reales (no figurados) que van a conformar un próximo *collage*. El mundo del recorte y del encolado gira en torno a los impulsos taxonómicos del hombre, enardecidos en nuestra era industrial y necesitado de los medios apropiados. De hecho, las actitudes farmacéuticas tanto de Spitzweg como de Compairé se adelantan al espíritu ornitológico que ordena en cuadrícula los ensamblajes de frascos y dependencias del estadounidense Joseph Cornell, quien ayudó y asistió a Marcel Duchamp en la elaboración de sus *boîtes-en-valises* (Dore Ashton, 1974: 75-76).

Sin saber exactamente cuándo se conocieron Ramón Acín y Ricardo Compairé, ambos coincidieron y llegaron a ser muy amigos, a pesar de sus divergencias ideológicas (Ricardo era católico convencido), a raíz de las excursiones al Pirineo iniciadas en 1917 en compañía de Ricardo del Arco, Luis López Allué y los anarquistas Felipe Alaiz y Sánchez Ventura (quien descubrió las iglesias románicas del Serrablo en 1922), en parte como una actividad para la reactivación del interés por lo etnográfico y rural aragonés, empeño que sostuvo sobre todo la sociedad Turismo del Alto Aragón creada en 1912 y presidida por Compairé entre 1934 y 1935.

Tal y como nos cuenta Enrique Carbó, Ricardo Compairé pronto admiró los trajes tradicionales que todavía vestían a los hogareños de los valles del Pirineo Aragonés, mucho de ellos heredados de sus padres y abuelos, y de cómo éstos, junto con sus mobiliarios y sus costumbres, pronto desaparecerían con la vertiginosa e inminente intromisión de la modernidad. De ahí surgió una fotografía que, en principio, le impulsaba el positivismo taxonómico que desea registrar lo más posible en aras de la desaparición de sus modelos, gracias al automatismo de la máquina, de lo que se desprende las siguientes apreciaciones.

La fotografía, como él mismo afirmaba, era ante todo “la única

manera de detener el tiempo” (E. Carbó, 2009: 44), lo que le permitía conservarlo. Este hecho acarrea cuestiones sustanciales en el valor de la fotografía en sí: evidencia la capacidad de la imagen reproducida objetivamente, para suplantar la susceptibilidad de un hecho para ser recordado, o el aura de un suceso según Walter Benjamín (W. Benjamín, 1998: 163). Sin embargo, por ejemplo Ricardo del Arco califica algunas de sus fotografías como *tableaux vivants*, es decir, atribuye a sus fotografías un poder revivificador. Resulta paradójico que la fotografía, mientras que debería caracterizarse por todo lo contrario, por ser un alma mortuoria lo que la inspira si en verdad es un medio de detener el tiempo, en cambio parece que el valor de sus fotografías resida en lado opuesto. Una vez apresado el devenir inasible por acción de la máquina, ésta comienza a disponer de sus pedazos apresados hasta confeccionar una sucesión que quiere ser continua por su propia naturaleza mecánica y eléctrica o, lo que es lo mismo aunque en otra dimensión, orgánica.

Los que nos dedicamos a las letras bien sabemos -o más bien deberíamos saber- que cualquier intento de representación mimética o explicativa, denotativa o connotativa, desemboca en un tercero. Compairé conocía de primeras este hecho, y así lo da a conocer cuando afirma que sus fotografías etnológicas se inspiran en los relatos que fue recogiendo de los mismos habitantes retratados, los cuales intentan recrear antes que la realidad filmada. Son ellos los que las legitiman. La fotografía artística, entendido el arte tradicionalmente y la fotografía como esos intentos de autor del siglo XX que, a veces impulsados por los propios principios de la vanguardia histórica, han intentado otorgarle un nuevo aura artístico y único, no ocupa un lugar marginal en su producción aunque se preste a la temática etnológica que Compairé tanto gustó cultivar. Sus fotografías adoptan los principios miméticos tradicionales de la pintura, sus capacidades literarias de apresar en un instante una historia mediante la selección de los elementos que permitan su lectura. Prepara a sus personajes, los dispone, los viste, los instruye hasta conseguir el efecto deseado, aquel que debe quedar en la memoria de los futuros turistas que traigan al Alto Aragón la modernidad que acabe con esos mismos modelos. Museízar lo encontrado, congelar el momento, etc. Su actitud guarda el cinismo de la dialéctica, la misma que oculta la cámara fotográfica en sus entrañas. Con la *historia* de Alberti, los pórticos de Masaccio y Mantegna, los abismales paisajes de C. D. Friedrich, las

sombra faciales de los sombreros de Rembrandt, las luces interiores de Vermeer, etc., el relato fotográfico de Compairé adoptó, tal y como fue habitual en la fotografía del siglo XIX, la faceta más tradicional de la máscara artística por excelencia: la pintura y, así, la fotografía adquirió el poder monumentalizador que permitía a Compairé mostrarla no a otros fotógrafos que valorasen profesionalmente su producción, sino a potenciales turistas. Prima el documento frente a la fotografía en sí y, en cambio, eso no impide que el arte de sus fotografías, exaltado como tal por sus amigos, quede al servicio de la documentación y del registro de tipos en aras de su desaparición.

De hecho, Ramón Acín buscó esta función monumentalizadora en el ejercicio de las artes plásticas. Con obras como la Fuente de las Pajaritas del Parque de Huesca, así como las figuras realizadas con chapas recortadas a modo de Gargallo y, más aún, de los Hermanos Martel, a diferencia de estos modelos previos redujo la acción del artista a la simple elección y a la trasposición material que eleva un motivo de la realidad inmediata, cotidiana y cercana, mismo infantil, hasta la dignidad de la obra de arte. En cambio, muchas otras obras suyas realizadas en cartón y así expuestas, sólo se han conservado por haber sido fotografiadas por Compairé. El mismo Acín pensó en la fotografía como un medio de registrar aquellas obras suyas destinadas a desaparecer a causa de su naturaleza material deleitable. Él mismo aprendió la fotografía al magnesio con Compairé, y en este sentido existe un claro punto en común entre ambos, acrecentado por el hecho de que éste último en su juventud se iniciase en la pintura y tuviese que sustituirla por la fotografía por falta de tiempo e infraestructuras, ya que ambas disciplinas compartían la primacía de la luz (E. Carbó, 2009: 27-28). Y sin perder el paralelismo establecido desde el comienzo por este artículo entre las diferentes relaciones de los registros expresivos y las funciones otorgadas, -la documentación etnológica en Compairé y la docencia que empaña toda la producción de Acín-, recordaremos que ambos acudieron a las excursiones organizadas por la Sociedad de Turismo del Alto Aragón, siendo éstas una de las prácticas más recurridas por la educación libertaria con el fin de reconciliar al niño con su medio ambiente (A. Tiana Ferrer, 1987: 134). El arte, o la fotografía en el caso de Compairé, al margen de su posible aislamiento formalista se presta primero a la investigación y luego a la docencia. Quizás la

multitud de escuelas y vertientes de interpretación del arte desde la filosofía, la estética, la historia, la psicología, etc., a veces contrarias y opuestas entre sí, tengan en común tan sólo el haber presentado al arte ante todo como un medio de conocimiento o aproximación a la realidad circundante. No obstante, Hebert Read fue, como Acín, un simpatizante con el pensamiento libertario (Donald Drew Egbert, 1981: 512; Hebert Read, 1964: 30) que en el siglo XX defendió con gran ímpetu el rol del arte en la educación (Hebert Read, 1966: 193-194; H. Read, 1977: 151-152. En Hebert Read, 1949: 20, denomina a la estética “ciencia de la percepción” tras reclamar una separación entre Arte y Belleza a la manera de Worringer), encaminada a salvar al individuo de la alineación presente (H. Read, 2000: 62).

Pero existen diferencias importantes entre Compairé y Acín a la hora de establecer relaciones entre el arte y la fotografía. En 1930 escribía Arturo Martínez Velilla que Compairé tiene el don y el poder de hacer cuadros en vez de fotografías, y que “su talento es más sensible que la placa fotográfica”, mientras que acerca de su obra, un año antes Ricardo del Arco afirmaba que “la Fotografía es un Arte” (E. Carbó, 2009: 51-54). Compairé no necesita denostar ni el arte ni la pintura para elevar su disciplina a este rango, mientras que en el juego dialéctico de Acín, consistente en la monumentalización de materiales y motivos perecederos, cotidianos y pobres, sí se produce de forma derivada un cuestionamiento del estatus artístico, al menos de su aislamiento del conjunto de la sociedad tal y como ya lo planteó León Tolstoi en 1880 (L. Tolstoi, 1999: 5-11; D. Maroger, 1974: 136-138). Su acercamiento constituiría para Acín el fin mismo de la educación, dado que el arte es inconcebible al margen del conocimiento sin caer en la abstracción. Acín no dudó en sacrificar su producción artística por otras labores que él creyó más importantes para el conjunto de la sociedad como la enseñanza, la creación de un pionero museo etnográfico, la militancia política, etc., e incluso pareció excusarse en el díptico de su exposición de 1931 en el Ateneo de Madrid con motivo del congreso de la C.N.T. de ese mismo año: “No he venido a Madrid para exponer: no merecería la molestia ni los cuartos que ello supone. Como delegado del Congreso de la Conferencia Nacional del Trabajo, junto al pijama y el cepillo de dientes, he facturado estas cosas de arte semiburgués...”. Incluso posiblemente haya compartido las ideas anti-artísticas de su amigo libertario Felipe Alaiz

en relación a los museos: “ El museo es un panteón y el Observatorio un estimulante. No niego que el Museo tenga interés, pero no más que un cuerpo vivo. Si los artistas quieren hacer de cada museo un templo, es, como los clérigos, para vivir del altar” (F. Alaiz, 1930: 3).

El museo que Acín tenía en mente integraba, a diferencia de algunos de sus colegas, una escuela de libre enseñanza. No se trataba sólo de rescatar casi para la curiosidad del urbanitas los vestigios vivos de la prehistoria en la Provincia de Huesca (F. Alaiz, 1937: 27), sino de acercar el museo a las gentes y monumentalizar los utensilios con los que trabajaban. La disparidad entre la modernidad de la cámara de Compairé con las gentes que retrata quiere ser salvada por Acín, además de considerar el Alto Aragón un ejemplo extremo de lo que acontece en el conjunto de la modernidad, por ejemplo en relación con el ferrocarril a su paso por Canfranc, mientras que en las fotografías de Compairé, tal y como ocurre cuando con su equipo se arrima a sus modelos potenciales, los campesinos sirven a la imponente aventadora Buil de su reportaje *La trilla moderna*, así como los diminutos marineros del puerto de Barcelona corren entre las enormes y opresoras embarcaciones modernas, tal y como ocurre con los vertiginosos paisajes pirenaicos en relación con quienes lo contemplan: la realidad natural es sustituida progresivamente por la artificial. En cambio, el medio de la reconciliación de estos dos ámbitos, recurrido por Acín con el fin de salvar la alineación, es la síntesis que permita al individuo reconocer como suya la máquina, así como aquellos morillos, los únicos en romper los rígidos campos semánticos de los bodegones y frisos de Compairé, adoptan el movimiento de unos animales gracias a un gesto tergiversador, posiblemente de Acín, tal y como muestran las fotografías realizadas por Compairé entre 1927 y 1929 en su casa, donde los encontramos posando sobre unas estanterías.

Con estos morillos ocurre algo único en sus fotografías, un medio alternativo de revivificación de la realidad en forma de juguete y que entronca con uno de sus recursos técnicos: la fotografía estereoscópica. Los distintos morillos, al ser dispuestos en fila parecen constituir diferentes momentos de un mismo juguete, un efecto estereoscópico (tal y como lo define Arnheim en relación a las categorías perceptivas de la imagen) que ahora suplanta la lógica semántica de los otros frisos. Ante esta fotografía el niño queda maravillado, mientras que el poder constructivo de este registro mecánico es desvelado, como si de una

sucesión de fotogramas se tratase. Enrique Carbó (E. Carbó, 2009: 74) subraya el carácter cinematográfico de la producción de Compairé, aunque quizás pensando en otros aspectos. Nosotros creemos en la capacidad fotográfica para revivir las imágenes, y no nos referimos simplemente al movimiento. Cuando hacia finales de 1926 Acín regresó a Huesca de su primer viaje a París, llevó consigo sus ganas de comentar y expresar lo mucho que aprendió, sobre todo en compañía entre otros de Luis Buñuel, quien por entonces entró a trabajar con quien mejor desarrolló la idea de “fotogenia” propuesta por el poeta Blaise Cendrars como una cualidad intrínseca del cine y que todo director debía saber explotar para sus propios fines. Nos referimos a Jean Epstein, cineasta próximo a los círculos racionalistas y puristas de *L'Esprit Nouveau* de Paul Dermée e Ivan Goll, cuyo peculiar surrealismo (sin nada que ver con el de André Breton) valoraba la fotografía y el cine por su capacidad de superar la realidad misma: “un aspecto es fotogénico si se desplaza y varía simultáneamente en el espacio y en el tiempo” (J. Epstein, fragmento de una conferencia de 1923, en J. Epstein, 1975: Tome II, p. 120).

Esta serie de fotografías de morillos descontextualizados sintetiza así el gesto que la constituye con la imagen resultante, tal y como ocurre con las obras de Acín que intentan reflejar el sentido lúdico que las ha animado, o el gesto constructivo, bien visible en sus modelos papirofléxicos. Este es el sentido que él quiere difundir en los receptores, niños físicos o de espíritu, sin necesidad de coacción alguna, ni estética ni policial. Sin importar la autoría de la idea de esta fotografía (el disparo pertenece claramente a Compairé), esta serie de morillos contiene en sí todas las premisas pedagógicas libertarias en su concepción más pura y menos contaminada, las mismas que poco después reflejaron las pajaritas de metal papirofléxico que presiden el Parque de Huesca y hoy, aún hoy, siguen recordándonos de cuán importante son los medios automáticos de creación en la formación de los niños, oportunidades de plasmar sus ideas de manera casi simultánea, antes que separarlos del medio técnico que habitan inculcando un grave y perverso temor. La simultaneidad de estos medios mecánicos fue y es el mejor instrumento de integración de la teoría y la práctica, de la observación y la acción, tal y como deseaban para la “educación integral” los principales teóricos del anarquismo.

Mundos transparentes: la metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura

Simón Marchán, catedrático de Estética de la UNED, ha desarrollado aquí un breve pero intenso trabajo sobre una preocupación que, como él mismo afirma en el prólogo, ya estaba latente en su libro *Contaminaciones figurativas* (1986), donde concedía gran importancia a la aportación de la vanguardia en la construcción de la imagen (no sólo física) de la arquitectura moderna. Una de las acepciones de *cristal* que recoge el Diccionario de la RAE es la de “sólido cuyos átomos y moléculas están regular y repetidamente distribuidos en el espacio”, mientras que el *vidrio* sería un “sólido duro, frágil y transparente o translúcido, sin estructura cristalina”. La premisa de esta aparente identidad de ambos elementos le sirve a Simón Marchán como punto de partida para ofrecer una nueva aportación a la historiografía española; esta vez ha tratado de indagar en la cuestión del origen de la *metáfora del cristal en las artes y la arquitectura*, lo que hace de su trabajo una herramienta de agudo filo para comprender algunos problemas estéticos existentes hasta la actualidad.

La antes citada confrontación morfológica *vidrio* vs. *cristal* puede hacer pensar al lector, en un primer momento, solamente en las producciones de vidrio; pero Marchán va más allá al sugerir que ese proceso de transformación simbólica –en la expresión plástica– se realiza a través de la analogía con la distribución de los *cristales minerales*. El autor se refiere de este modo a la organización y a la apariencia que las redes cristalinas otorgan a las edificaciones; es decir, la imagen arquitectónica de estructuras reticulares que

recuerdan, por ejemplo, a las formaciones de cuarzo. De ahí que no es únicamente el aspecto más superficial del uso del vidrio, sino también la utilización de esas otras características en la disposición interna del edificio.

Simón Marchán recorre el arco cronológico que va desde los albores de la modernidad hasta los límites del siglo XX, buscando indicios de esa explotación metafórica. Una hipótesis favorable para dicho uso sería la de una mixtura entre el ideal romántico decimonónico y el expresionismo anterior a la Primera Guerra Mundial, ambos de raigambre germana. Tradicionalmente, el cristal se ha identificado con unos valores, en alto grado simbólicos, de lo bello: la transparencia y el brillo se equiparan con los de las joyas, pero también con la belleza sublime de las formas geométricas puras, ideales y abstractas, como son el cubo, el prisma o la pirámide. Marchán ejecuta el difícil ejercicio de organizar y crear categorías en una extensa región con distintas mutaciones temáticas. Para esta tarea no sólo dispone de sus vastos conocimientos en teoría estética e historia del arte y de la arquitectura, sino que también pone al servicio del razonamiento una variada interrelación de textos provenientes de la literatura universal. Así Kant, Schiller, Schlegel o Benjamin se entremezclan con los hermanos Taut, Klee o Kandinsky, y con las narraciones fantásticas de Wilhelm Scheerbart, Italo Calvino o Marc Petit.

El autor, pues, compone su discurso desde distintos frentes que quedan hilvanados unos a otros. De este modo, la organización del libro queda fijada en nueve divisiones, relativamente independientes entre sí, cuyo hilo conductor es la imagen de la cristalización de los constructos plásticos. Sin embargo, estos capítulos se podrían agrupar someramente en tres grandes bloques: los dos primeros, los más filosóficos; una segunda parte, que llevaría desde el tercero al séptimo; y la sección final que comprende el noveno y el décimo.

Así, los dos primeros capítulos son los que sientan las premisas estéticas y las vías para el trayecto historiográfico: uno, dedicado a la transformación de la idea

cristalina en metáfora artística y, el siguiente, a la geometría entendida en tanto que valor simbólico. Quizá sean estas las partes del libro que quedan algo lastradas por la dificultad de algunos planteamientos de raigambre kantiana. No obstante, a medida que avanza la narración, adquiere ligereza y la disposición, como si fuera acorde con el objeto de estudio, alcanza unas mayores cotas de transparencia en su parte final. A continuación, Marchán introduce otros asuntos o problemas también provenientes de la historia del arte, pero vistos desde ese *nuevo prisma*, así, en el capítulo tercero habla de las propiedades, otra vez cristalinas, de lo que denomina *cubo-expresionismo*.

Mención aparte merece el muy documentado capítulo cuarto, “*La casa de cristal sólo quiere ser bella*”, dado que constituye un formidable análisis de las condiciones de emergencia, marco histórico y proceso de producción de la *Casa de cristal*, de Bruno Taut, construida en 1914, paradigma y cémit de la cristalización arquitectónica. Todo un ejemplo de arquitectura utópica y desmaterializada, muy acorde con la magnificencia y esplendor de los programas de “arquitectura alpina” que desarrollaría a comienzos de los años veinte. La sublimidad del conjunto debía ser tal que, según Marchán: “Inmerso en su atmósfera, el espectador podía sentir la disolución de la concepción espacial de la arquitectura en beneficio de una construcción estructuralmente ligera, liberada de la pesantez, casi flotante”.

Otros de los problemas que examina el catedrático son la interesante síntesis entre lo orgánico y lo inorgánico, fruto del goticismo expresionista alemán de los años veinte, denominada la “floración de la arquitectura cristalina”. La sempiterna figura del arquitecto Bruno Taut discurre como hilo de urdimbre en el entramado contextual del libro, pues vuelve a aparecer como pilar teórico de los proyectos de “arquitectura alpina” que semejan grandes escenografías y que constituyen un intento de arquitectura utópica acorde con el entorno natural, una especie de primitiva ecoarquitectura. También tienen cabida la importancia de los proyectos

arquitectónicos y el entramado urbano de entreguerras. Durante la década de los años veinte Berlín y Nueva York parecían competir por convertirse en el prototipo de *Grosstadt* (gran ciudad), de ahí la importancia del cristal en los proyectos de rascacielos de Mies van der Rohe que tanto influirán en la creación de una tipología tan evidente como son los edificios de las grandes corporaciones que minarán las grandes urbes norteamericanas en los años setenta y ochenta.

Finaliza Simón Marchán con un capítulo que tiene el muy acertado título de “Fenomenología de las transparencias y los reflejos cristalinos” donde da cuenta de algunas muestras artísticas contemporáneas relacionadas con la alquimia cristalina: Dan Graham y Mario Merz son algunos ejemplos –aunque se echa de menos al danés Olafur Eliasson– citados por el catedrático. En cuanto a la parte dedicada a la arquitectura con piel de vidrio y formas cristalográficas, Marchán aboceta algunos retratos, quizá un tanto apresurados, y cita múltiples ejemplos: la pirámide de Pei, la fuerte influencia de la arquitectura parlante de Las Vegas, la *Chrystal Cathedral* de Philip Johnson, los trabajos de Skidmore, Owings y Merryl, o los proyectos de un cada vez más megalómano Norman Foster.

El artista de lo superlativo

Todo en Damien Hirst es superlativo. El artista contemporáneo más rico. El más influyente. El más joven en ser incluido en elitistas repertorios de creadores. El más cotizado en las subastas. De tal manera que cabe preguntarse si hay algo más allá de su empeño constante en convertir el arte en mercadotecnia. Francisco López Ruiz, arquitecto mexicano con una exquisita formación posterior en crítica, teoría e historia de la Literatura y de las Artes (Universidad Católica de Milán) y actual Director del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, considera que sí, y lo demuestra con rigor, exactitud y coherencia a lo largo de las 300 páginas que constituyen una notable aportación desde el ámbito latinoamericano a la historiografía del arte contemporáneo, y en particular a la ya por sí nitruida bibliografía del artista inglés.

Parto de la base de que a mí, sinceramente, Damien Hirst como artista no me emociona. Es más me produce cierto rechazo el circo mediático levantado en torno a él. Expectación en muchos casos propiciada por el propio artista y por su particular empresa (*Science*) que actúa por emulación de la famosa Factory de Warhol, ayudando en la producción de las obras del artista, pero también en su extraordinaria difusión (algo similar, por otro lado, a lo que hacen otros famosos artistas actuales como Harukami Murakami o Jeff Koons). Sin embargo, el libro *Artefactos de muerte* no simulada de Francisco López Ruiz me ha fascinado y me ha servido para colocar al artista en otra dimensión, haciéndome pensar sobre aspectos evidentes (y otros no tanto) en su obra. Sólo por eso, merece la pena su lectura. Este texto, además, reúne otras virtudes. Empezando por la propia actitud del autor (en la que me siento en parte reflejada como investigadora), que reconoce haberse acercado al estudio de Hirst como producto de una fascinación inicial por el artista, por lo que entendía y, no menos importante, por lo que no comprendía, asumiendo con total sinceridad el riesgo que corría al abordar un tema sobre-saturado (si puede decirse así) de información.

Francisco López Ruiz se plantea como autor, de manera honesta, si será capaz de aportar algo nuevo a la comprensión de este artista. Y lo cierto es que lo logra porque su trabajo parte de una perspectiva inédita hasta el momento: el análisis de la obra de Damien Hirst a partir de las muestras realizadas por el artista inglés en México (*La muerte de Dios* y *Visitaciones*), eventos importantes para el país ya que situaban a este país, en opinión de periodistas, críticos y curadores, en el panorama internacional. La primera se presentó en la Galería Hilario Galguera entre febrero y agosto de 2006, con una duración inusitada para una exposición temporal y con un éxito de público considerable puesto que alrededor de 38.000 personas visitaron la muestra. Por su parte, *Visitaciones* fue una exposición organizada por el Museo Nacional de San Carlos y la Galería Hilario Galguera entre octubre y noviembre de 2006, concebida como un diálogo entre Hirst y la historia del arte occidental, una tendencia (la de mezclar artistas actuales con los maestros del pasado) que se repite por todo el planeta...

A partir de este presupuesto inicial, López Ruiz realiza un meticoloso desmenuzamiento (casi a la manera taxonómica que tanto practica Hirst en algunas de sus obras), de toda la producción artística precedente de Hirst, para analizar la trascendencia de las muestras mexicanas en el artista inglés, a la vez que reconstruye fielmente la repercusión mediática del mismo en la prensa y el público mexicano, un aspecto que le resulta especialmente interesante dado que considera que la obra de Hirst admite una doble codificación, como obra de arte culta comprensible para un público reducido, y como obra popular, para el espectador no especializado que reacciona y la percibe sin prejuicios.

Sólo por esto, por ofrecernos una perspectiva complementaria desde el otro lado del mar, acerca de la recepción de Hirst en un medio tan diferente al europeo o al norteamericano, el libro ya merecería la pena, pero es que más allá de esta cuestión, para López Ruiz el contacto con México sin duda ha cambiado la obra de Hirst, acentuando algunos de sus recursos expresivos (como una mayor efectividad en la comunicación a través de la síntesis de narraciones complejas como la planteada en la obra *Adán y Eva*), a la vez que ha llevado al artista a introducir novedades como la presencia de una iconografía católica ausente hasta entonces o la utilización de objetos cortantes como sables, agujas, cuchillas, que no habían aparecido hasta el momento.

El autor no se limita a esto, sino que además profundiza en otros aspectos claves para la compresión del artista inglés. El primero (y más obvio), la relación de Hirst con otros artistas actuales (Joseph Beuys, Arman, Andrés Serrano, Julian Schnabel o Louise Bourgeois) o históricos (Rembrandt, Bacon, Caravaggio), con los que Hirst sin duda comparte el interés por temas ya clásicos en el arte como la vanitas o la muerte. El segundo (en mi opinión absolutamente fascinante), la función del título (y ¿por qué no? de la literatura, teniendo en cuenta el carácter profundamente poético, evocador y metafórico de los títulos usados por Hirst) como intermediario de la comunicación entre espectador y obra plástica. Haciendo honor a su formación crítica y literaria y al gusto por los análisis semánticos que Francisco López Ruiz ha desarrollado en trabajos precedentes, el estudio de los títulos usados por Hirst, que para López Ruiz funcionan como elementos que potencian la expresividad de las piezas, es una de las aportaciones más singulares y atractivas del libro, desarrollada exhaustivamente en un capítulo (cap. 3), en el que se repasan y desgranan títulos que parecen -como algún crítico ha subrayado- haikus.

Curiosamente, Francisco López Ruiz, en una especie de 'síndrome de Estocolmo' respecto al objeto de estudio, acaba contagiado de ese fervor literario por títulos ingeniosos, atractivos y sugerentes, y despliega un repertorio de los mismos lleno de humor e ironía por todo su libro, tomando además préstamos evidentes de la cultura popular contemporánea desde Tom Wolfe (*¿Quién teme a Charles Saatchi?*, p. 31 que recuerda al famoso título del escritor norteamericano *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*), al cine (*Un tiburón llamado deseo*, p. 92; *Leones por corderos*, p. 246), a la música (*Demasiado corazón*, p. 107), y a la literatura (*Crónica de una muerte anunciada*, p. 110). Un atractivo más de un libro de lectura amena, que esconde en una clara y ordenada redacción, un ímparo trabajo de recopilación y análisis de fuentes, acompañado de un riguroso proceso de reflexión y relación de las obras y del artista estudiado.

El libro se acompaña de excelentes fotografías de las dos exposiciones mexicanas realizadas por el fotógrafo mexicano Andrés Olmos Rodríguez.

(¡Eureka! He conseguido terminar esta reseña sin mencionar lo que todos esperan: el omnipresente tiburón... Si conocen a Damien Hirst, ya saben a qué me refiero y si no, deberían absolutamente leer este libro.)

Una deuda saldada, que deja ganas de más.

Aunque parezca mentira, ésta es la primera vez que el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas le dedica una exposición monográfica al propio Beulas. Le han homenajeado mucho como coleccionista, y es muy loable la práctica habitual de invitar a artistas, escritores u otros expertos a presentarnos su selección personal de ese legado. Pero no podemos pasar por alto que esas obras de otros artistas están muy interrelacionadas con su propia carrera pictórica, puesto que algunas le llegaron por intercambios con artistas amigos y otras porque sintió la necesidad de comprar piezas que por alguna razón le resultaban atractivas. Lo explica muy bien Imma Prieto, autora del texto del catálogo, donde destaca cómo en algunos casos la interrelación se creó a partir del mutuo interés por el color azul, tan típico de Beulas y, por ejemplo, de dos espléndidas obras de Victor Mira y Roberto Matta en su colección. Por eso resultó doblemente positivo que esta exposición en Huesca coincidiera con otra en Zaragoza montada por la Galería A. del Arte, en la que junto a obras del propio Beulas, se expusieron los trabajos en azul de una selección de alumnos de nuestras Escuelas de Arte y de la Facultad de Bellas Artes. Esta buena predisposición hacia otros artistas más jóvenes confirma una de las cualidades de Beulas, que apropiadamente figuraba en el título de la muestra del CDAN: "abrir horizontes". De hecho, una de las cosas más llamativas de esta exposición eran los bien escogidos títulos

con que se rotuló cada una de sus secciones, empezando por la inicial, titulada “Líneas de formación”, donde en efecto había algunos dibujos muy lineales, propios de una buena formación académica, a la final “Horizontes de conocimiento”, que alude a los paisajes casi abstractos de amplios horizontes y a la permanente actitud de aprendizaje que sigue manteniendo el artista, pasando por otras como la dedicada a los años sesenta, titulada “Siete frigoríficos” porque en ese momento su frenética actividad le llevó a mantener siete casas. Algunos de sus óleos de aquella década triunfal, donde se convirtió en uno de los pintores emblemáticos de un paisajismo moderno camino de la abstracción, ya pudimos verlos en compañía de los de otras figuras de referencia de entonces, como Benjamín Palencia, Ortega Muñoz o Díaz Caneja, en la exposición de 2006 titulada Paisajes esenciales. Pero para mí ha sido un descubrimiento su estilo de los años cincuenta, con vistas de ciudades y monumentos muy cercanas al existencialismo pictórico de Vaquero Palacios. Y otra novedad han sido las muchas fotografías de paisajes realizadas por Beulas, tanto como souvenir personal como con finalidad artística en sí mismas, aunque quizá también en ciertos casos como recurso iconográfico para su inspiración pictórica, pues según se nos dice en el catálogo él no practica el plein air. El catálogo, como la exposición, me ha dejado sabor a poco, con ganas de más. La publicación recoge no sólo la reproducción de las obras presentes en la exposición, traídas de colecciones muy dispares, sino también mucha documentación gráfica complementaria. Prima el cariz didáctico, tanto en el ya aludido ensayo de Imma Prieto, como en la amplia antología de escritos sobre Beulas firmados por diferentes críticos e historiadores del arte que se recogen en el apéndice de textos que, seguido de una abundante lista de bibliografía, pone punto final al libro. Espero poder leer pronto la tesis de Juan Benosa, *El minimalismo mágico de José Beulas, pintor abstracto del paisaje aragonés*. Será una nueva ocasión para poder disfrutar de más amplios comentarios sobre la evolución pictórica de Beulas. Pero sobre todo me gustaría ver en el

CDAN una exposición sobre el paisaje aragonés en la pintura del siglo XX, desde Sorolla y Zuloaga a tantos artistas actuales que lo cultivan, pues sería otra deuda saldada con el trabajo de Beulas como pintor.