

Origami o las infinitas posibilidades del papel

El origen del arte del plegado de papel es casi tan antiguo como la creación misma de este material. Esto explica que la expansión de ambos desde China al resto del mundo se produjera de forma prácticamente simultánea. No obstante, no es de extrañar que al llegar a Japón, la sensibilidad y el exquisito concepto de belleza nipones favorecieran su evolución, alcanzándose niveles de calidad y refinamiento elevadísimos. De hecho, ha sido en Japón donde surgió la palabra origami –empleada y reconocida mundialmente- y donde nació Akira Yoshizawa (Kaminokawa, 1911-Tokio, 2005), el creador de la papiroflexia moderna.

Sin embargo, el origami no ha sido practicado solo en el país nipón. Esta manifestación ha logrado expandirse por los cuatro continentes y, a pesar de ser un arte minoritario, cuenta con representantes de gran valía por todos los rincones del planeta. Así nos lo ha demostrado la magnífica exposición que el Grupo Zaragozano de Papiroflexia y la Sociedad Municipal Zaragoza Cultural han organizado en el Centro de Historia de la capital aragonesa.

Esta muestra que permaneció abierta desde el 18 de septiembre al 22 de noviembre ofrecía al visitante una oportunidad sin igual para acercarse y profundizar en las innumerables vías que ha abierto la papiroflexia contemporánea. Lejos de ser solo un juego de niños, aunque nadie dude de su capacidad pedagógica, el origami se evidencia como un universo infinito repleto de diferentes técnicas, modelos, calidades o texturas que logran avivar todos nuestros sentidos.

Vertebrada en tres grandes espacios y consecuentemente en tres secciones diferentes pero bien relacionadas, la exposición comienza con un interesante recorrido por la tradición japonesa de creación de origami de la mano de grandes maestros como el mencionado Yoshizawa, Yoshihide Momotani y Tomoko

Fuse, entre otros. Asimismo, estos artistas se relacionan con otras figuras como las del Grupo Zaragozano de Papiroflexia, el cual ha permanecido activo de forma casi continuada desde los años cuarenta, con el fin de evidenciar que también Occidente ha sabido recoger el testigo en este arte. En este sentido, sobresale el manto realizado por Jorge Pardo que fue ofrecido a la Virgen del Pilar en 2007.

Por otro lado, en la segunda sala se presenta una completa panorámica del alcance y desarrollo del origami en el mundo, ofreciendo ejemplos de lo que está sucediendo en países como Colombia, Suiza, México, Sudáfrica, Vietnam, Estados Unidos, Argentina, Francia, o, por supuesto, también España donde destacan la perfección y el naturalismo -casi entomológicos- de las figuras de insectos de Manuel Sirgo.

Finalmente, el broche de oro en la muestra lo pone un interesantísimo espacio dedicado a las nuevas sendas que el origami transita en la actualidad, demostrando que esta creativa manifestación ha sabido evolucionar y adaptarse con el paso del tiempo. Sorprendentes piezas como, por ejemplo, las realizadas por Vicent Floderer y el C.R.I.M.P. francés con sus caprichosas y sinuosas formas inspiradas en la naturaleza o las casi escultóricas piezas del israelita Saadya y del vietnamita Giang Dinh despertaban la admiración de todos los espectadores. Asimismo, una mención especial merecen las creaciones de Víctor Coeurjoly, Eric Joisel y Junior Fritz Jacquet ya que estos autores manipulan el papel hasta otorgar vida y expresividad a sus personajes.

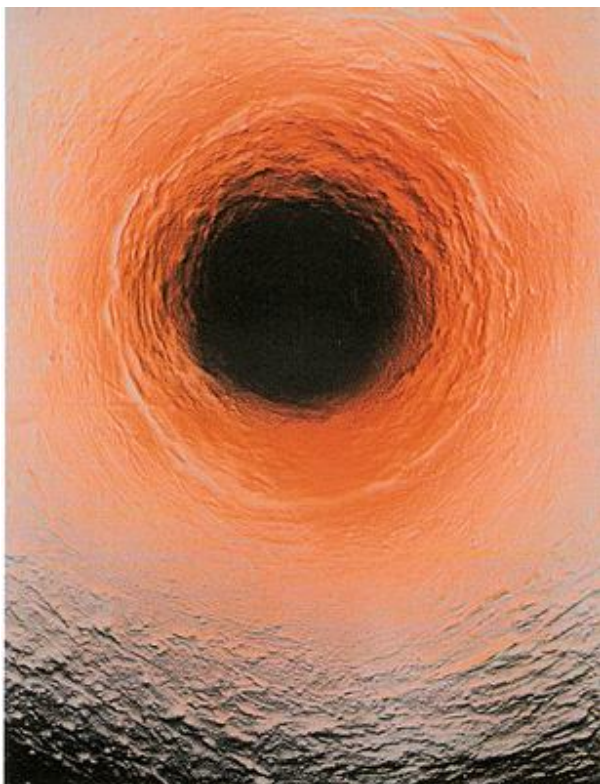
En definitiva, la complejidad técnica alcanzada en las piezas, la belleza de las formas construidas, la importancia de los autores reunidos, la claridad y eficacia del montaje y la originalidad y valentía del tema planteado convierten a esta exposición en una de las muestras más interesantes y novedosas de la temporada.

Son propuestas como ésta las que permiten que los límites del arte se amplíen en numerosas direcciones, que se estrechen los lazos entre culturas y países bien distantes y, que se destruyan poco a poco los prejuicios impuestos sobre ciertos

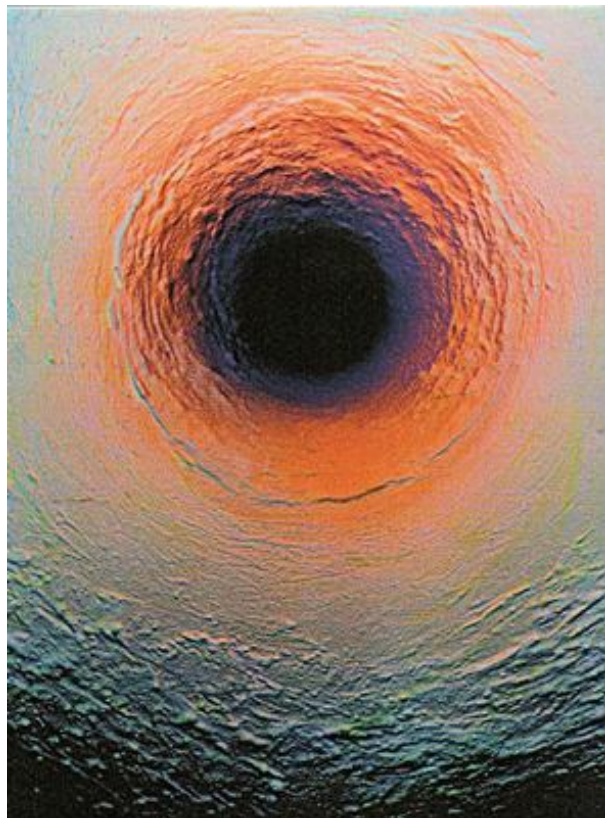
materiales y técnicas. En este sentido, y al menos en lo que concierne al origami, tras contemplar esta exposición seguramente nadie se atreverá a volver a cuestionar la validez y las posibilidades que ofrece una hoja de papel.

Orús, pintor oficial de la Peña Niké, pintor genial

El pintor José Orús ha expuesto sus últimas obras en el Torreón Fortea^[1]. Se trata, como siempre acostumbra, de una muestra magnífica, muy cuidada y meditada, en la que no ha dejado nada al azar. Es el pintor de los espacios y la materia en continua transformación y movimiento. No le gusta hablar de su pintura, si bien, aquí ha dejado claro que se trata del ciclo de la vida: la vida, el fluir de la misma como un río que inexorablemente sigue su curso, la enfermedad, la muerte, la esperanza, el renacer. Sus formas puras, dinámicas y vibrantes nos atraen hacia el abismo, a lo más profundo de esos agujeros que nos engullen dejándonos momentáneamente fuera de este mundo y llevándonos a su recóndito mundo interior. Sus colores nos llegan a helar o nos pueden abrasar con su incandescencia. El maestro guarda celosamente el secreto de su alquimia, de sus investigaciones y su técnica, lo que da más misterio, si eso es posible, a sus poéticas composiciones. La luz negra a la que somete a sus obras da otra imagen de la misma realidad, son *Mundos Paralelos* (Orús,1993:18) .

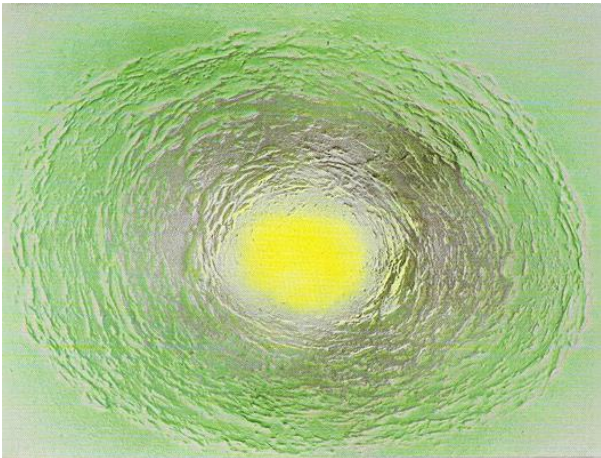
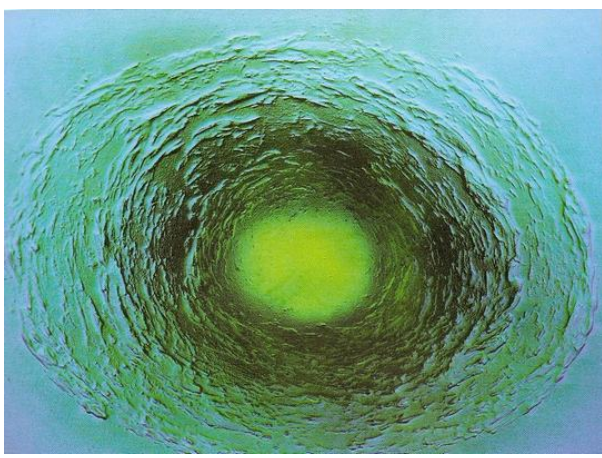


Sin título, 2007 Técnica mixta, 92 x
65 Luz blanca



Sin título, 2007 Técnica mixta, 92 x
65 Luz negra

Tras la clausura de esta exposición hemos podido hablar con el artista en su estudio, partiendo de lo último realizado hemos viajado a los orígenes de su pintura, haciendo un rápido recorrido a sus más de 60 años de trayectoria artística, si bien Orús no considera sus años de formación, entiende que su momento como pintor se inicia en 1950, año en que realiza su primera exposición individual. Le deseamos una rápida recuperación de su convalecencia y pronta toma de contacto con sus nuevas obras, porque sabemos que tiene mucho que contar y que pintar.

	
<p>Sin título, 2009 Técnica mixta, 73 x 116</p> <p>Luz blanca</p>	<p>Sin título, 2009 Técnica mixta, 73 x 116</p> <p>Luz negra</p>

Pregunta: Su última exposición realizada en el Torreón Fortea en noviembre, *Tránsito* ¿Es tránsito o renacer? ¿O es lo mismo?

Respuesta: No, no es lo mismo, transito es un paso de la última etapa de mi vida, ya tengo muchos años. Es una exposición muy significativa, con una visión correlativa de los hechos, de lo que es la vida y de lo que es la muerte también.

P: Esta relatando un momento muy triste, y en cambio es una exposición muy colorista, más colorista si cabe.

R: Yo creo que no, empieza en un principio de lo que es el tránsito, el final de la vida y acaba con un renacer, con una esperanza, de ahí que al final se convierte en algo muy colorista, aunque uno sea mayor, siempre hay una esperanza.

P: A partir de ahora ¿Qué es lo que está haciendo? ¿En qué está trabajando? ¿Va a haber más evolución?

R: Siempre, más evolución siempre. Ahora lo que quiero es ponerme bien, estoy convaleciente, me han operado. Pero esto nuestro es como los vinos, cuanto más viejos mejor, en la pintura es lo mismo, trabajas con menos intensidad, pero con más serenidad, sabiendo que queda menos tiempo.

P: A la hora de trabajar, los cuadros parecen muy meditados ¿Es un artista de concepción lenta de la obra?

R: Si, mis cuadros tienen una elaboración muy lenta y muy complicada, pero no ahora, toda mi vida, he sido un pintor de pocos cuadros en mi vida, entendámonos, razonablemente no soy Picasso para hacer 10.000 cuadros. Efectivamente cada vez que hago un cuadro tengo que meditarlo bien, hasta el límite posible de perfección.

P: ¿No trabaja nunca en varios cuadros a la vez?

R: Siempre trabajo en un solo cuadro.

P: ¿Qué es lo que más le gusta de las nuevas tendencias artísticas? No me refiero sólo a pintura.

R: Bueno, yo estoy metido en mi estudio y en mi obra y desde luego conozco las nuevas tendencias, pero no como para dar una opinión.

P: Vamos a pasar de lo último a los orígenes. Usted es pintor, pero tengo entendido que es también poeta.

R: Fui. Yo era de la Peña Niké, fundador de la peña Niké con Miguel Labordeta y todos esos poetas, en aquellos tiempos era poeta, escritor, pintaba... hasta que me decidí realmente, no tenía nada que hacer como poeta y fui pintor.

P: ¿Y lo dejó totalmente?

R: Si.

P: Igual que los artistas que han estudiado música reflejan en sus obras esa armonía, ese ritmo, en su obra se evidencia su tendencia poética.

R: Bueno es una visión, desde luego.

P: Usted comienza a pintar muy joven, creo que en 1947 ya

estaba pintando.

R: Si, en esos años estaba haciendo pintura y poesía, pero estaba completamente en formación, hasta 1950 no hice ninguna exposición, individual, se entiende. Aquellos tiempos eran otros tiempos, además haciendo un tipo de pintura diferente... Cuando decidí trabajar en mi línea, lo deje todo y continué en la línea que yo me había proyectado.

P: Cuando empieza a pintar ¿Con qué tendencia lo hace? ¿Un cierto surrealismo, figuración?

R: Bueno, en aquellos años no se puede considerar que pintara, en principio en 1949 empiezo a hacer una pintura que podríamos llamar surrealista, pero cuando yo realmente empiezo a pintar ya pinto con un estilo nuevo, que después lo llamaron *Informalismo*.

P: Lo más antiguo que conozco es del año 1950, es abstracción, y ya en 1952 tenemos totalmente Informalismo. ¿Podemos decir que es el pionero?

R: Si, los pintores que había eran principalmente abstractos geométricos, y a mí se me ocurrió trabajar a base de materia, coger tierras...

P: ¿Qué le influye en sus primeras manifestaciones pictóricas? ¿Viajaba?

R: ¿Cómo iba a viajar a esa edad? No, influencia de nadie, es más no puedes ser influenciado en algo que no existe, no tiene sentido. Cuando yo empecé a trabajar en esta línea no había nada, nadie que hiciese algo así.

P: Usted siempre ha investigando en la materia, en estos primeros cuadros ¿qué materiales empleaba?

R: Desde el principio pigmentos, pigmentos puros. Yo no me he dedicado nunca al tubico, los colores me los he hecho siempre yo.

P: ¿Ha seguido haciendo su cocina a lo largo de toda su trayectoria?

R: Siempre.

P: Con pigmentos puros ¿Con que los aglutina?

R: Depende, la gama química puede ser montones de cosas. Normalmente cada cuadro, cada color, cada tendencia necesita una cocina diferente.

P: En la década de los años 50, experimenta bastantes cambios. Las obras siempre nos van a anunciar lo que va a venir después, con independencia de la técnica.

R: En realidad, siempre pinto lo mismo, desde el principio desde 1950 hasta ayer, siempre he pintado lo mismo, magma, un mundo cósmico, un mundo de energía y materia. El procedimiento ha evolucionado, por el conocimiento, los descubrimientos, porque soy un pintor investigador. En esa década si, pero la siguiente década también sigo investigando, y la siguiente, y hasta hoy sigo investigando. Cambia la técnica pero no son cambios, es una evolución.

P: En los primeros cuadros informalistas la materia está dispersa por toda la superficie del cuadro, al poco tiempo empieza a concentrarse en una masa central ¿A qué se debe?

R: Mi pintura es como una escalera, un peldaño lleva a otro, hay una explicación clara y convincente de toda la evolución. Es diferente, un universo es un total, una parte de ese universo es una masa, un cuerpo. Mi mundo lo plasmo a través del cuadro según una evolución mental y espiritual. Al principio hay universos completos, pero si fragmentamos ese cuadro, tenemos partes de ese universo. No hay nada accidental.

P: Alrededor de 1960 empieza a trabajar con colores oro y plata ¿Qué significado tienen?

R: Yo pensaba que si en el universo no hay atmósfera, los

colores tienen que ser metálicos, partiendo de la base que sólo se habían aplicado estos para expresar una idea de riqueza, como en los altares, a mí se me ocurrió decir: si el universo no tiene atmósfera, no tiene porque tener colorines. Voy a introducir lo que supone metal-metal, como color.

P: ¿No quiere decir que el color lo haga con metales?

R: No, por favor, solo empleo materiales puros, materiales pictóricos. Hemos quedado en que yo me hago los colores, todos los colores vienen de lo mismo, en el año 1950 o en 1990.

P: Su cocina es un secreto muy bien guardado.

R: No, no, no... hace falta saber y para saber hace falta investigar y para investigar hace falta tiempo y paciencia, y es una labor que a los pintores no les importa demasiado, si no hacer la obra rápida. A mí, al contrario, lo mío es lento. La época dorada es un momento que supone un impacto en todo el mundo, comienza en la segunda bienal de París [\[iii\]](#) y allí, es una sorpresa que un artista pinte con colores metálicos. Esto luego trasciende a todos los ámbitos, se emplea en decoración, en coches, ropas... Pero hasta entonces a nadie se le había ocurrido, emplear los colores metálicos como color.

P: Estos colores representan muy bien los cuerpos celestes.

R: No tiene porqué, yo pinto la energía y la materia, no los planetas. Yo pinto desde un principio la materia y la energía, pero no materia física, no serrín y basura en un cuadro, la materia como esencia. La energía existe, la materia existe, pero ¿dónde existe? Existe en el microcosmos, en todas las partes. Mis cuadros son muy acabados, muy refinados, yo no he hecho nunca *arte póvera*, eso es posterior claro, y no tiene nada que ver.

P: En 1970 hace ya la primera exposición con luces externas al cuadro, con luz negra. ¿Cómo surge?

R: La etapa dorada ya estaba saturada, necesitaba un cambio.

Es una aportación nueva a la pintura, mi idea era ver que tipo de luz podía completar los cuadros, complementarlos, y entre todas ellas, apareció esa luz negra.

P: Para la primera exposición con luz negra que hizo en Madrid en 1970, creo que tuvo que traerlas de Nueva York.

R: La aportación de la luz negra ya la había hecho en Nueva York [\[iii\]](#), en ese mismo año. Así como en todas las épocas anteriores, la mía se desarrolló en París, París se acabó como mundo del arte y empezó Nueva York, la época de París fueron diez años y luego me fui a Nueva York.

P: No obstante, siempre ha querido vivir en Zaragoza.

R: Si, he vivido temporadas fuera pero siempre he tenido mi hogar en Zaragoza.

P: En toda su obra vemos magma, materia, energía, cosmos, agujeros negros...

R: Si, pero yo no trabajo sobre astronomía. Si que en Nueva York [\[iv\]](#) me decían que el arte se había anticipado a la ciencia, porque entonces se empezaba a hablar de agujeros negros. Pero yo no me he inspirado en la astronomía para nada. Lo que yo pinto es pintura-pintura, no pretendo poner ninguna historia, está claro el mensaje, podemos decirlo así, que lo vea quien lo vea, pero existe. La última exposición es en la que más concesiones he hecho, porque tal vez sea la última.

P: Si, porque nunca ha querido hablar de su pintura.

R: No, el que lo vea, que lo vea, y el que no, que no lo vea, lo que de ninguna manera voy a hacer es decir *burro con carro lleno de trigo*, para que la gente solo lea el título, dar una explicación a lo que no lo tiene, porque la explicación está dentro de cada persona, los sentimientos no son algo que se pueda poner y menos cuando se trata de una historia como es el arte. ¿Que es lo que importa de Velazquez? En su época hay un montón de pintores de gremio que pintan casi tan bien, pero

algo tiene Velazquez que los demás no tienen, y eso es algo que no se ha encontrado ayer ni hoy, lo mismo que se encontrará con otros pintores, al Greco, los años que han tardado en encontrarle. Bueno todo esto, a mí me pasa de largo, porque yo ya no lo voy a ver. La chispa está ahí, el que quiera que lo vea y el que no, que se espere, porque el mensaje está claro.

P: Con respecto a los colores si que ha habido variaciones.

R: Si, pero no tanto. Se puede decir que la constante del color se mantiene durante toda mi obra, es la luz la que produce la mutación del color.

P: ¿Como surgió su museo en Utebo?

R: Estaba exponiendo en la sala Luzán [\[v\]](#) y vinieron del Ayuntamiento de Utebo a decirme: nosotros tenemos un edificio y nos gustaría que fuese un Museo para usted. Yo, naturalmente pensé que en toda la vida empiezas a repartir tu obra, a disgregarla, y que era una oportunidad dejar obra fija, 114 cuadros en un edificio para siempre ya. El museo expondrá "x" cuadros y tiene un fondo para el día de mañana, para verlo, para estudiarlo, para disfrutarlo. Porque hay otros artistas de mi generación como Viola, o como Saura, que tienen un montón de cuadros dispersos por todo el mundo y no se puede hacer un estudio completo de toda la obra, puesto que no está reunida. Yo antes de empezar a disgregarla, lo decidí, ya hacía tiempo que estaba en mi pensamiento, me lo ofrecieron y lo acepte.

P: Ha sido muy generoso por su parte.

R: No, generoso hasta cierto punto, no se si he sido generoso, pero es una forma clásica, una forma clara de que mi obra no se disperse. Mi obra está muy extendida pero yo he tenido el humor de conservar cuadros de todas las épocas, ir guardando como una colección privada, y esa colección privada yo ya sabía que iba a ir a un sitio definido. El Ayuntamiento de Zaragoza, no tiene sitio para hacerlo, y me lo ofreció Utebo, y dije bueno, Utebo es ahora esto, pero dentro de diez o

veinte años será otra cosa, antes de cuatro días será un barrio de Zaragoza, y el edificio es bonito, y eso fue todo, fue muy sencillo.

P: Una cosa que queda pendiente es el proyecto para la Basílica del Pilar.

R: Si era la Sacristía Mayor con todas sus pechinas, el boceto está en el Cabildo, se había inventado hasta un andamio horrible, pero... se produjo un cambio, y el espónsor que ponía el dinero se arruinó, lo dejamos para más adelante, el Pilar está sin pintar, es muy difícil, y cuando me lo ofrecieron de nuevo ya no tenía ganas, ni estaba en condiciones de salud para hacerlo.

P: ¿Y dirigirlo?

R: La pintura es personal e intransferible, eso no se dirige, no es un partido de fútbol, ni una obra de teatro, esas cosas las hace uno, hay que poner el sentimiento, la idea, el concepto y luego la ejecución, una pincelada es como una firma, irrepetible, cada pincelada es eso, hacer el cuadro hay que hacerlo personalmente, no hay nada ni nadie que lo pueda hacer.

P: Entonces definitivamente ¿hemos perdido la oportunidad de tener frescos suyos en la Basílica del Pilar?

R: Si, totalmente, se perdió en el momento de que no llegó a tiempo, porque yo ya tenía el proyecto, el encargo en firme, aceptado por Bellas Artes, no tenía más que empezar a pintar, fueron las circunstancias, no se pudo hacer por mala suerte. Sin embargo tengo el altar mayor de la iglesia de Fayón[\[vi\]](#), un cuadro de la época dorada. Cuando vino el Arzobispo Morcillo, el día de la inauguración dijo: *Lo que ustedes ven aquí es Dios Señor del Universo, no les extrañe este cuadro.* Ya había antecedentes, se podía haber hecho lo del Pilar, pero no lo hice, se ha quedado en una simple anécdota, 29 mensos y 9 pechinas, de dos a tres años de trabajo, directamente, nada de cartoncicos, ni telicas pegadas, al temple como Miguel Ángel, con la misma técnica,

puesto que la conozco, ya que para inventar una técnica hay que saber todas las demás. Hubiese sido al temple y habría quedado perfecto, para siempre, pero bueno, esto es así.

P: ¿Y sus talleres? ¿Tuvo el estudio de la calle Temple y luego el de la plaza del Pilar?

R: No, tuve otros, uno en la Gran Vía, otro en Miguel de Ara, en este se cayó el tejado a la calle, yo entonces estaba exponiendo en Valencia[\[viii\]](#), en el año 1950, los vecinos, que tenían la llave, me recogieron los cuadros. Otro en Méndez Núñez, y el de la plaza del Pilar cuando volví de Nueva York, hasta hace tres años que no podía subir, eran 116 escaleras, y ahora éste estudio cómodo, burgués, pero cuando uno ya es viejo busca ciertas garantías y comodidades.

P: Vamos a volver a su época de poeta ¿Recitó sus poemas alguna vez? ¿Los publicó?

R: Si, se publicaron dos libros dentro de la Peña Niké, era miembro oficial, fundador junto a Miguel Labordeta y otros más, éramos un montón de señores, pero yo no era poeta, eran todos gente de mucho talento que no se les ha reconocido, a Miguel de vez en cuando, pero a todos los demás no. En mi estudio de la calle Temple destruimos todos los poemas y me nombraron pintor oficial.

P: ¿No se conserva nada de aquello?

R: Nada, ni uno, se hizo un acto de fe reconociéndome que no era un poeta.

P: ¿En que años sería eso?

R: Sobre el año 49 o 50, hay una película sobre Miguel que reproduce todo eso, no se donde parará, que la hizo Emilio Alfaro[\[viii\]](#) hace unos años, hace 20 años o así. Nos reuníamos y hacíamos actos, hacíamos homenajes, en fin cosas. Se decidió por unanimidad la destrucción de las mediocres poesías y la creación del *Pintor oficial de la Peña Niké*. Fue más tarde, cuando Julio Antonio Gómez *El Gordo* se puso en el escaparate

en que yo estaba exponiendo, no me acuerdo donde: *Orús, Pintor oficial de la Peña Niké, Pintor Genial*. Nos dábamos muchos homenajes, era lo único que teníamos y nos quedábamos todos tan felices.

NOTAS

[i] *Tránsito*, Torreón Fortea, 7 de octubre a 22 de noviembre, Zaragoza, 2009.

[ii] Deuxième Biennale de París, Musée d'Art Moderne, 1961.

[iii] Raydon Gallery, Nueva York, 1970.

[iv] *Nacional Art Galleries of Spain*, Nueva York, 1964.

[v] *Odisea cósmica*, Sala Luzán, Zaragoza, 2002.

[vi] Iglesia de San Juan Evangelista inaugurada en 1971.

[vii] Galería Los Siete, Valencia, 1950.

[viii] *El último hombre*, 1985.

El arte público como referente de identidad y memoria: algunas reflexiones sobre su perdurabilidad

A modo de situación, breve repaso histórico

Tradicionalmente el arte público se ha caracterizado por su representación figurativa, insertándose en emplazamientos urbanos bajo su consideración de elemento escultórico que embellece el espacio urbano. Parques, plazas, avenidas se han desarrollado urbanísticamente con criterios ornamentales que recogen esculturas exentas y relieves cuya iconografía abarca desde el santoral católico y alegorías, hasta los más elevados

mandatarios y las mayores gestas. A tan selecto repertorio se le suman desde el siglo XIX los prohombres procedentes de la burguesía junto a relevantes militares y significativos miembros del clero.

Sin olvidar que estamos tratando de arte público colocado en el espacio urbano y formado por colecciones mayoritariamente de titularidad pública, debemos detenernos en un aspecto fundamental que es el de las transformaciones urbanas generadas por el inherente crecimiento del territorio y su necesaria renovación propia de toda urbe que evoluciona. Los proyectos urbanos, entendidos como parte del hacer o renovar ciudad, son su lógica consecuencia.

Para la cultura urbanística española el primer referente se encuentra en la intervención de Haussmann en París, caracterizada por sus bulevares y sus plazas de convergencia o distribución vial, cuya influencia azota los proyectos de ensanches en muchas ciudades pero que no logra detener el fuerte peso de la geometría de los trazados de los ingenieros militares. A pesar de la notoria influencia de la academia francesa de Bellas Artes en el urbanismo de las ciudades norteamericanas, el crecimiento de Nueva York no obedece a los mismos planteamientos y la red viaria de Manhattan responde más a los criterios racionales bajo los que se desarrollan las ciudades del llamado Nuevo Mundo. El arte público, en este momento todavía hablamos de conjuntos monumentales como el dedicado a la República en la parisina plaza del mismo nombre, de estatuaria ecuestre como el Condottiero Gattamelata de Padua, o de las fuentes diseñadas por Bernini en la romana plaza Navona, es el elemento indispensable que sirve no sólo para embellecer estos entornos sino también para ordenarlos y darles identidad.



Plaza Navona, Roma



Plaza de la República, París

En la racionalidad y geometría de algunos planes urbanísticos no tiene demasiada cabida la colocación de estatuas ornamentales o de monumentos. Sirva de ejemplo el ensanche de la ciudad de Barcelona, cuya monumentalización tiene lugar a partir de la década de 1880, cuando la promoción urbanística en manos de la iniciativa privada ya ha marcado su grieta irrevocable en el esquema urbano original y lo transforma, bajo una curiosa búsqueda de internacionalidad, en un sucedáneo parisino. La colocación de los monumentos dedicados a la memoria del comerciante y luego senador Joan Güell y del músico Josep Anselm Clavé en la Rambla de Catalunya, en el punto central de su cruce con la Gran Vía y la calle València, respectivamente, atiende más a criterios de embellecimiento y ornato público claramente afrancesados que no de ordenación urbana.



J.A. Clavé. Foto A.T.V.

Configurada y consolidada la imagen de las ciudades desarrolladas urbanísticamente durante el siglo XIX, símbolo de progreso y crecimiento, las obras de arte público mantienen este carácter de identidad formando parte intrínseca del paisaje urbano. Cualquier intervención en su conservación o modificación en su emplazamiento es objeto de análisis siguiendo una línea previamente aprobada y puesta en práctica. En los años de la guerra civil española y su inmediata postguerra muchos monumentos sufren graves daños, bien por la caída de bombas en su entorno inmediato, bien por un motivo de causa mayor: la necesidad del bronce en que muchos de ellos están realizados para su fundición e inmediata conversión en material bélico. Ejemplifican estas afirmaciones dos monumentos en Barcelona, los dedicados a Joan Güell y a Antonio López, ambos realizados en bronce y severamente

dañados durante la contienda. La llegada de la postguerra significa su recuperación, si bien por razones imperativas de ordenación del tráfico rodado ambos monumentos, reconstruidos, se vuelven a colocar a pocos metros de su emplazamiento original, dentro de su mismo entorno.

La promoción del arte de vanguardia en el siglo xx

Este esquema presenta sus primeras fracturas en el siglo xx con la urbanización de algunos recintos expositivos durante el período de entreguerras y la reconstrucción de muchas ciudades europeas tras la segunda Guerra Mundial. Ya se detecta en la urbanización de la Exposición de Barcelona de 1929, cuyo acceso y fachada principal muestra una mezcla de tradición y modernidad que roza lo *naïf* pues, si bien la ordenación de estos espacios principales se realiza con el criterio urbanístico de prolongar la ciudad, su arquitectura presenta notorias contradicciones ejemplificadas por el Palacio Nacional y los hoteles de la plaza Espanya. El arte público actúa en este caso con dos papeles, el principal –jugado por la fuente luminosa y por la fuente de la mencionada plaza- que acentúa la ordenación y distribución del recinto a partir de un eje central y el secundario –jugado por fuentes, obeliscos luminosos, vegetación y estatuaria- que acentúa su belleza.,

En 1937 se celebra en París la última exposición antes de la guerra. El emplazamiento del certamen sigue manteniéndose desde el siglo XIX, el Campo de Marte y sus alrededores, pero el pequeño pabellón que representa a la España republicana, construido junto al de Alemania y frente al de la URSS, pone de manifiesto la gran fractura que supone posteriormente el arte público. El mismo edificio como la selección de obras de arte, tanto las que permanecen siempre expuestas durante la Exposición como las rotativas, son la clara apuesta oficial por el arte contemporáneo de un gobierno elegido por votación ciudadana. Sin perder su connotación de mensaje político, evidente en “Aidez l’Espagne” de Miró, la distribución de piezas como la “Fuente de mercurio” de Calder y “Gernika” de Picasso –ambas en el pórtico de acceso-, “Montserrat” de González, o “El pueblo español tiene un camino que conduce a

una estrella” de Alberto –situadas en el exterior, ante la fachada principal-, marcan un claro antes y después para el arte público, su inserción en el espacio, su radio de influencia y su lectura.



Entrada al Pabellón de España en la Exposición de 1937 (Foto: MNCARS, Madrid)



Montserrat, Julio González (Foto: MNCARS, Madrid)

Aun manteniéndose la tradición de celebrar exposiciones artísticas nacionales e internacionales y de convocar concursos, durante el pasado siglo XX los artistas rompen el carácter gremial del taller de los escultores para dar un salto en las maneras de presentar su obra, realizadas con nuevas técnicas que a menudo utilizan materiales industriales y cuya colocación requiere de un equipo de expertos en los campos de la arquitectura y de la ingeniería, convirtiéndose en una práctica habitual en el posterior desarrollo del arte de vanguardia tridimensional. La sociedad occidental asiste al proceso de desarrollo y consolidación de la abstracción en el campo de las artes plásticas, con la llegada de títulos de obras tan explícitos como “Sin título”, “Forma 1”, realizadas con materiales descritos como “Técnica mixta”, consolidándose la importancia del papel que juegan marchands, galerías y museos, coleccionistas y críticos especializados. A pesar de

ello, el público no sigue con convencimiento esta rápida evolución que transgrede un gusto educado en el clasicismo, sin comprender la esencia y las causas de esta evolución que observa con marcado escepticismo e incluso rechazo, aun comprendiendo que la celebración de certámenes como la Bienal de Venecia, la de São Paulo, la Documenta de Kassel o ARCO en Madrid aportan no sólo una riqueza cultural sino también económica.

Las nuevas tendencias escultóricas y su presencia en el espacio público urbano

Destaca en el circuito internacional del arte de vanguardia el alemán Kasper König, conocido sobre todo por "Sculpture Projects Münster", muestras de arte de vanguardia celebradas en Münster, una ciudad que no siendo capital de ningún país ha pasado a formar parte de la primera línea de la vanguardia artística internacional.

El proyecto nace coincidiendo con la denominada segunda fase de la nueva estructuración y desarrollo interior de las ciudades tras la segunda guerra mundial. Las reducidas dimensiones urbanas de Münster atrajeron a König que la convirtió en la sede de exposiciones celebradas los años 1977, 1987, 1997, y la última en 2007. Para lograrlo, cuenta con la colaboración en las tres primeras ediciones de Klaus Bussmann, sustituido en la última de ellas por Brigitte Franzen y Carina Plath.

Kasper König se diferencia sustancialmente de los directores de museos en cuanto gusta de trabajar como un experto curador. Planifica las intervenciones con una seleccionada participación internacional de artistas, entre ellos Dan Graham, Donald Judd, Richard Serra, Claes Oldenburg, o Carl André, a muchos de los cuales ha ayudado a consagrar como Lothar Baumgarten, Ulrich Ruckriem o Per Kirkeby.

Se trata de una muestra absolutamente efímera que alcanza todo el territorio de Münster. Las obras se instalan por doquier, encontrándose ya sea entre los jardines o bosques de la población como instaladas en la misma catedral. Por tanto, estamos hablando de un certamen escultórico que puede definirse, sin lugar a dudas, de una exhibición temporal de arte público en la que los artistas y el propio König trabajan para encontrar la ubicación específica que ensalza tanto el entorno como la propia obra, dando sentido a la muestra.



Münster: intervención de Dan Graham



Münster: intervención de Per Kirkeby



Münster: intervención de Lothar Baumgarten

De este modo König consigue alejarse en sus objetivos de las bienales, de la Documenta o de ARCO. Las muestras de Münster permiten considerar la relación entre el arte contemporáneo y su colocación en el espacio urbano, si bien en Münster con carácter temporal. Así pues, instalaciones como la de Baumgarten en la catedral son efímeras, evitando cuestionarse la oportunidad y sentido, quizás dentro de un pensamiento romántico, de la relación entre el arte patrimonial y la vanguardia.

Las cuatro celebraciones tienen su huella visible en Münster gracias a 39 obras que permanecen a pesar del carácter efímero de las muestras. Uno de los artistas participantes en la celebración de 1997, Daniel Buren, constata en el catálogo de este año que la muestra es "an ephemeral exhibition in the streets commissioned by a museum". Estas palabras ilustran el buen hacer de König y su equipo, su profundo conocimiento de las tendencias artísticas y su certera visión en la implantación de las obras en el espacio urbano.



Dokumenta 12, Kassel

Barcelona y Zaragoza, ciudades con apuestas pioneras

De ahí el gran salto hacia la presencia del arte de vanguardia en el espacio público que se produce en Barcelona con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992 y en Zaragoza con ocasión de la Expo del Agua de 2008.

La ciudad de Barcelona cuenta con un precedente desde 1980, cuando el arquitecto Oriol Bohigas está al frente del urbanismo municipal. La filosofía de “monumentalizar la periferia” dirige el proyecto de renovación y revitalización urbana que se lleva a cabo: los nuevos espacios públicos y los recuperados para la ciudadanía son el mayor ejemplo de la nueva dinámica puesta en práctica, el cumplimiento de sus objetivos así como por la participación en el proyecto de renombrados escultores internacionales, especialmente norteamericanos, y por el reconocimiento internacional a los resultados conseguidos. [\[1\]](#)

En 1987 abre sus puertas en el barcelonés barrio de Poble Nou la fundación “Espai Poble Nou”, promovida por el galerista Joan de Muga –propietario de la galería Joan Prats y de la editorial La Polígrafa- y dirigida por Gloria Moure, historiadora del arte y crítica de arte. Ambos logran que las manifestaciones artísticas que planifican presenten las últimas tendencias del arte gracias a la presencia de un pequeño número de artistas,

entre ellos Lothar Baumgarten, Rebecca Horn, Bruce Naumann o James Turrell. El “Espai Poblenou” es significativo por su programación[2] en cuanto parte de sus artistas participan en la exposición “Configuracions Urbanes”[3], comisariada por la propia Moure que selecciona a ocho artistas y otros tantos emplazamientos en los barrios de Ribera y Barceloneta. La exposición es uno de los actos organizados por Olimpíada Cultural y pasa de ser una muestra a formar parte de la colección municipal de arte público con carácter permanente. Los nombres y las obras de Mario Merz, Rebecca Horn, James Turrell, Lothar Baumgarten, Jaume Plensa, y Juan Muñoz ayudan a enriquecer el valor internacional de la colección de arte público barcelonés marcado desde la colocación, en 1982, de las obras de Sergi Aguilar, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Joan Miró, Claes Oldenburg, Richard Serra, Susana Solano, o el mismo Antoni Tàpies.

	
<p><i>Born, J. Plensa</i></p>	<p><i>Crescendo Appare, M. Merz</i></p>

Una vez más y también de la mano de Gloria Moure, el recinto que alberga las instalaciones del Fòrum de les Cultures 2004 contiene nuevas intervenciones artísticas junto a obras anteriormente realizadas pero pendientes de ubicar[4]. Entre las primeras se encuentran las intervenciones de Eulàlia Valldosera y Tony Oursler; entre las segundas y dentro ya del edificio Fòrum una pintura de grandes dimensiones de Antoni Tàpies se cuelga en la capilla, mientras que los paneles de postales que dan la imagen de Barcelona, ejecutados por Eugènia Balcells, se colocan en la primera planta. Por su parte, Cristina Iglesias se hace cargo de la decoración del gran techo del

edificio de convenciones.[\[5\]](#) Sin embargo, no obtiene los mismos resultados la propuesta de los suizos Fischli & Weiss, pensada para ubicarse al final de la rambla Prim en su encuentro con la zona Fòrum compuesta por dos grandes monolitos de piedra recubiertos por musgo, muy difícil de mantener en este emplazamiento debido a la constante exposición solar, cuando la obra necesita de sombra y humedad permanente.

De las obras colocadas en el exterior del recinto del Fòrum, tanto en la intervención de Valldosera “Aquí hay tomate” como en “Sixth Wall” de Tony Oursler se emplean medios de reproducción visual cuya tecnología, video, evoluciona con tal rapidez que ha caído en total desuso. Si bien en la obra de Oursler el monitor de video se podría reemplazar por uno de DVD, en la instalación de Valldosera los videos se encuentran en el interior de los siete telescopios. En ambos casos la sustitución tecnológica altera los materiales originales, agravándose en los telescopios cuyo espacio interior tiene unas dimensiones que dificultan el cambio. Hoy por hoy, los técnicos encargados de la conservación y mantenimiento de la colección municipal siguen reparando ambas obras casi artesanalmente esperando retardar en lo posible el momento de su defunción mecánica.



Dispositiu, E. Valldosera



Xemeneia Solitària, E. Torres,
J.A. Martínez Lapeña

El recinto Fòrum alberga otra pieza de arte público sumamente interesante, “Xemeneia solitària”, una obra no realizada por artistas sino por los mismos arquitectos que se encargan de ejecutar la denominada explanada

Fòrum, José Antonio Martínez Lapeña y Helio Piñón. El por entonces arquitecto jefe municipal, Josep Anton Acebillo, repite constantemente que la explanada no deja de ser “la manta urbana que recubre y tapa” la gran depuradora de Barcelona, cuya ventilación es precisamente esta chimenea que, a fin de recubrirla y disimularla se transforma en un elemento de información meteorológica cual poste de información de direcciones. El aspecto que destacamos es el de reutilización de una pieza o la combinación de usos de un mismo elemento, o la reconversión de un objeto industrial en panel informativo a la vez que elemento de arte público.

Por su parte, la ciudad de Zaragoza se expansiona hacia el oeste gracias a la decisión de celebrar la Expo Agua 2008 junto a un meandro del río Ebro, decisión que denota una visión de crecimiento urbano estrechamente relacionado con las comunicaciones terrestres, como atestigua la llegada del tren de alta velocidad y la nueva estación de Delicias, y por la red de carreteras –autopistas y autovías-, convirtiendo a la ciudad en un importante nudo de comunicaciones cuyo alcance, no sólo autonómico y estatal sino internacional, garantiza su potencial crecimiento.

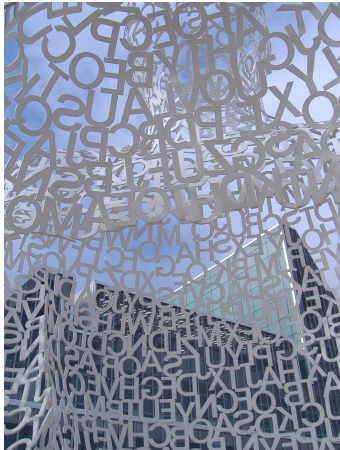


Al igual que en su momento sucede con el recinto sevillano de EXPO'92, por poner un ejemplo más coetáneo, los organizadores de EXPO 2008 atinan en planificar un circuito de arte público en el que también se apuesta por el arte actual.[\[6\]](#) Igual que en el caso de la Exposición Universal de Sevilla, el equipo de Zaragoza crea un comité de expertos, entre ellos, María de Corral en su momento directora del Museo Reina Sofía y de la colección de arte contemporáneo de La Caixa o Vicente Todolí que actualmente dirige la londinense Tate Modern, para la selección de muchos de los artistas que participan en el proyecto, entre ellos, los consagrados Antoni Muntadas, Eva Lootz, Dan Graham o Jaume Plensa. Por su parte, desde la propia organización de Expo Agua 2008 se atiende a la demanda participativa espontánea de los propios artistas, por lo que acaba aceptándose o desechándose proyectos de intervenciones presentados tanto por artistas llamados a participar como por los que se acercan voluntariamente

para generar un programa integrado por 20 instalaciones artísticas financiado por la aportación del 1% cultural procedente de diversos ministerios.[\[7\]](#)

Geográficamente podemos afirmar que el programa se dispone entre el puente del Tercer Milenio a la pasarela del Voluntariado, creando un recorrido que nace o muere, según se va del puente a la pasarela o al revés, con más de 600 simpáticas ranas de bronce escampadas sobre todo por la avenida de Ranillas –nombre que inspiró el proyecto artístico- y un paisaje en estado salvaje o natural que se debe preservar durante 75 años, cuyo impacto visual se acrecentará con el devenir del desarrollo urbano en el transcurso de estos años. Antes de entrar a comentar cualquier intervención artística, hemos dado dos cifras que inspiran dos recuerdos tan dispares como estas dos instalaciones junto al río Ebro. La cantidad de ranas es equivalente al vehículo por excelencia del despegue económico español, el celebrado modelo 600 fabricado por SEAT, mientras que los 75 años de un paisaje intocable nos trae a la memoria los 75 años de los derechos de autor. Un pequeño juego de relaciones que quizá no sea demasiado ajeno de la filosofía de ambas intervenciones.

En Zaragoza participan asimismo artistas contemporáneos tanto nacionales como extranjeros, algunos de ellos también con obra en Barcelona, se trata de Eulalia Valldosera, Federico Guzmán, Javier Peñafiel, Jaume Plensa, Miquel Navarro, y de los arquitectos Joan Batlle y Enric Roig. Las veinte instalaciones artísticas zaragozanas ayudan especialmente en la recuperación del “waterfront” de la ciudad que busca convertir los márgenes del río “en lugar de encuentro y espacio receptor de nuevos contenidos simbólicos y representativos de la ciudad”, espacios a los que “las intervenciones artísticas añaden un valor de excelencia y algunas de ellas están llamadas a convertirse en iconos”[\[8\]](#). ¿Será “El alma del Ebro” de Plensa uno de ellos? ¿Lo será la “Espiral mudéjar” de Diana Larrea junto al pabellón-puente de de Zaha Hadid? ¿O bien lo será una intervención con carácter de mobiliario urbano como “Banco ecogeográfico”, una intervención de Isidro Ferrer sobre un proyecto de Batlle y Roig? El devenir del tiempo tendrá su palabra, pero hoy

nos quedamos con el nombre de una serie de autores cuya trayectoria profesional es ascendente, y con una gestión del recinto expositivo que aumenta el número de obras de la primitiva colección en un espacio destinado a reconvertirse en campus de empresas.

		
<p>Intervención artística de Jaume Plensa en ExpoZaragoza 2008 (Foto: C. Grandas)</p>	<p>Intervención artística de Diana Larrea en ExpoZaragoza 2008 (Foto: C. Grandas)</p>	<p>Intervención artística de Isidro Ferrer-Joan Battlle-Enric Roig en ExpoZaragoza 2008 (Foto: C. Grandas)</p>

Tanto en Zaragoza como en Barcelona tiene lugar la misma situación: las obras que se encargan y se colocan no están pensadas para su perdurabilidad en el espacio público. Para los expertos en la conservación y mantenimiento son conocidas de sobra las causas de deterioro de estas colecciones: climatológicas, desechos de animales, gamberradas, accidentes por vehículos, etc. También son conocidas las propiedades de los materiales con que se realizan y la resistencia que presentan a esta lista de degradaciones, que deviene de gran vulnerabilidad tratándose de obras contemporáneas.

Conservación en el tiempo y en el espacio

Llegamos al punto fundamental al que se enfrentan los responsables de la conservación que, aceptando las recomendaciones de la misma UNESCO deben mantener pero no recomponer estas obras, mas enfrentados a la tradición de

conservar "intacto" el arte público para disfrute de la ciudadanía en el futuro. Nos cuestionamos si en realidad esta es la razón que induce a restauraciones añadiendo partes destruidas o desaparecidas, aun cuando existan imágenes que atestigüen sus formas, dimensiones, posiciones y escalas. Si se sigue la misma tendencia que en la recuperación del patrimonio arquitectónico, el arte público debe quedar, tras una operación de conservación, en perfecto estado de limpieza aplicándose o no según el caso tratamientos fungicidas, etc. Pero si se acuerda restituir un elemento original, y acorde con los mismos principios aplicados en el patrimonio, este elemento debe ser notoriamente diferenciable para poder apreciar su restitución. Ante este planteamiento nos preguntamos si, ya no el ciudadano sino también los expertos en arte, aceptaremos la imagen de una estatua modernista que presenta, tras su restauración, una nueva nariz a lo Gertrude Stein o una mano enguantada para disimular el nuevo añadido.

Con la óptica intelectual de nuestros días que comporta eternos debates, en realidad, ¿qué es lo que queremos que permanezca de nuestro pasado?, ¿la obra, la obra y su entorno, la obra y sus significados, o la obra como elemento de identidad colectiva? Cuestiones aparentemente irresolubles que no dejan de estar ligadas entre sí.

Queda claro el afán conservacionista para que estas obras sean imperecederas... Ahora bien, si expertos en conservación y restauración tomaran la decisión de retirar del Parque del Retiro el monumento a Alfonso XII, ¿aceptaremos el vacío visual que se crea o pediremos sustituir el original por una excelente copia a la misma escala? En ambos casos si la respuesta es negativa, a cambio debemos aceptar que tarde o temprano estas piezas sean mancadas o cojas, envejeciendo y degradándose al igual que todo ser vivo. Quizás todavía vivimos bajo los efectos intelectuales del romanticismo y por ello no pediremos que en tan significativo espacio un artista de hoy sea el autor de una obra completamente diferente y dentro del lenguaje artístico actual.

Estos planteamientos de conservación son importantes en cuanto se aplican al arte actual, especialmente para las

instalaciones en el espacio público, nacidas temporales y en ambientes a menudo no expuestos a la intemperie. Las características que presentan así como los materiales en que se ejecutan como cristal o tubos de neón, la misma fragilidad del acero corten, su funcionamiento con tecnologías delicadas y a veces obsoletas en menos de una década, nos inducen a plantear la capacidad de adecuación de estas obras en el espacio público donde su permanencia es aún más efímera que el tradicional bronce o mármol.

Arte actual para una ciudad actual. Toda una filosofía de hacer ciudad contemporánea, sin embargo, creemos que se debe considerar y evaluar la adecuación y los esfuerzos que conlleva su mantenimiento si, además, estas obras dan identidad a los espacios en que se ubican como si se trata de objetos de memoria que han de perdurar en el futuro. La imagen del arte público identifica a las ciudades, cuyos paisajes devienen a menudo auténticos hitos.

[1] En 1997, Pasqual Maragall, alcalde de Barcelona de 1982 a 1996, junto con Oriol Bohigas recogen el prestigioso premio otorgado por el Royal Institute of British Architects. Este premio se añade al otorgado en 1991 por la Escuela de Arquitectura de la University of Harvard, también recogido por Maragall.

[2] (Moure: 1996).

[3] El catálogo de la exposición se tradujo al castellano y al inglés (Moure, 1992. Ver Ladeira, 2009).

[4] Las obras colocadas en la zona Fòrum se instalan en 2004 y 2007.

[5] Para mayor información de estos eventos internacionales y de las obras de arte por ellos colocadas véase www.bcn.cat/artpublic.

[6] Las propuestas que se van realizando se presentan en el simposio internacional "Barrios artísticos" que tiene lugar en Zaragoza en mayo de 2008.

[7] Lorente, Jesús Pedro, Itinerario "A orillas del Ebro", en www.zaragoza.es/ciudad/artepublico/itinerarios.

[8] (Pellicer, 2009, p. 17).

Premios AACA 2009

Este mes de diciembre, en su reunión anual en asamblea general ordinaria, la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte ha acordado por unanimidad el fallo de los siguientes premios AACA 2009

-Premio al mejor trabajo de difusión del arte aragonés contemporáneo al suplemento “Artes y Letras” del diario Heraldo de Aragón, por Antón Castro por la labor de comentario sobre arte en sus páginas de crítica y los encargos que realiza para sus portadas..

-Premio al mejor espacio de exhibición, por la calidad de las muestras presentadas en él, a la Galería Pepe Rebollo de Zaragoza.

-Gran Premio AACA al autor del mejor trabajo de arte o mejor conjunto presentado al público en el periodo indicado en las bases, al videoartista Javier Codesal, por su exposición “Dentro y fuera de nosotros” en el Palau de la Virreina de Barcelona en mayo de 2009.

Una visión de la España romántica del XIX a través de los pintores británicos

El Romanticismo fue un movimiento que surgió en Alemania a finales del siglo XVIII gracias a Friedrich Schlegel, quien dio la primera definición de poesía romántica en su revista *Athenaeum*. No fue sólo un estilo literario, sino más bien un movimiento social y espiritual que se apoderaría de las mentes más renovadoras de los distintos países ilustrados. En España, a raíz de la Guerra de la Independencia, tanto franceses como

ingleses entraron en contacto en una realidad ajena a la propia. Cuando volvieron a sus respectivos países, difundieron bien a través de literatura, en unos casos mediocre, en otros sensiblemente inspirada en el romanticismo de la época, lo que habían visto, es decir desde el paisaje urbano simple, pasando por las ruinas arqueológicas, monumentos medievales o descripción de gentes con sus costumbres y leyendas, convirtiendo el echo español en una moda y en un deseo de compartirlo. A diferencia de los franceses, los británicos no eran tan entusiastas con esto de los viajes, de echo, una vez incorporada España dentro de los itinerarios del *Grand Tour*, las visitas que solían hacer los británicos, sobretudo por los caminos de Castilla y Andalucía, suponían un cambio radical de unas ciudades cada vez más incómodas y una incipiente industrialización. Esto se debió principalmente a que diversos viajeros ingleses habían visitado nuestro país, publicando más tarde artículos, o libros contando las experiencias vividas, entre esos viajeros debemos recordar la figura de Richard Ford, quien a través de su *Handbook for Travellers in Spain*, publicado en 1844 sobrepasó los límites de guía, convirtiéndose en una obra literaria de éxito, a esto debemos añadir la excelente faceta de dibujante y acuarelista de Ford, dejando más de quinientos dibujos de su estancia en España.



William Oliver. Flirteo.1873

Pero vayamos a lo realmente interesante, los artistas, pues

no sólo literatos aparecieron por nuestro país, también artistas y marchantes de arte, a veces eran lo mismo, que compraban pinturas, la mayoría de artistas del Siglo de Oro, principalmente de Velázquez y Murillo, y que se cotizaban en las salas de subastas londinenses. Por primera vez en Zaragoza, y gracias a la Diputación Provincial, y a su comisaria Aurora Marín, podremos descubrir en un centenar de pinturas, en buena parte inédita, de diversos formatos y técnicas, una visión idealizada de nuestro país partiendo de la admiración por esta tierra y sus gentes. Quizás lo único que le faltaría a esta exposición sería representación aragonesa, pues predominan los lienzos y acuarelas de Andalucía, aunque en la exposición el visitante podrá contemplar, aunque sea en forma de guiño una representación de algunas vistas del puente de piedra y de la Torre Nueva y de su paisana más ilustre, Agustina de Aragón, a través del grabado de David Wilkie.



Edwin Roberts. Vendedora de fruta, Granada. 1890

Pero ¿por qué no pasaron artistas británicos por Zaragoza?. Sí que pasaron, pero muy pocos, cómo bien explicar el profesor de la Universidad de Zaragoza Manuel García Guatas en el catálogo de la exposición, tan sólo seis pintores y un

fotógrafo pasaron por la ciudad con diversos propósitos. El motivo principal, que cuando llegaban los viajeros a España por los puertos marítimos del noroeste, solamente los que hacían el viaje desde Barcelona y alguno que entró por Canfranc tenían que hacer parada en Zaragoza.

El segundo motivo en visitar nuestra ciudad, era sin duda alguna los recientes acontecimientos históricos acaecidos durante la resistencia a las tropas francesas en sus dos sitios. Debemos recordar que para un artista británico, visita obligada era la Torre Nueva, debió ejercer un poderoso atractivo, parecido al de la Giralda de Sevilla a raíz de ser uno de los monumentos más reproducidos, así como los arcos del puente de Piedra, las ruinas del Monasterio de Santa Engracia, y los templos del Pilar, la Seo y la iglesia de San Pablo, que no sufrieron importantes daños durante los estragos de los sitios completaron los motivos de atención. Entre todos ellos destacaremos a Edward Hanke Locker, que llegaría a Zaragoza a comienzos de octubre de 1813, dibujando y grabando una ciudad sumida en ruinas, grabando especialmente el puente de Piedra desde la orilla izquierda. Este grabado, formaría parte de un álbum que editó en Londres con el título *Wiews in Spain*. John Frederick Lewis llegó a España para quedarse durante diez años, en sus viajes pasó por Zaragoza donde realizaría una acuarela de la Torre Nueva, que tituló *The leaning tower of Saragoza*. Seguramente el pintor británico de paisajes John Dobbin fuese el que mejor conoció los monumentos y paisajes de España, recorriéndola desde Salamanca a Valencia, y de Burgos a Granada, pasando por Zaragoza, tomando apuntes de la iglesia de San Pablo y su torre, desde el lateral izquierdo, así como el Patio de la Infanta y varias panorámicas de la ciudad, sus torres y catedrales que expondría en 1875 en el Royal Academy. El único fotógrafo descrito anteriormente sería Charles Clifford, que pasó por Zaragoza junto al séquito de Isabel II en su viaje oficial por diversas capitales como Baleares, Cataluña y Aragón, llegando a Zaragoza durante las fiestas del Pilar de 1860. De él se conocen doce fotografías en donde se destaca una ciudad moderna y flamante, con el paseo y su reconstruida fachada de Santa Engracia, la Torre Nueva, todavía intacta o el patio de la Infanta o de los Zaporta en su sitio. También plasmó otras obras que se montarían expresamente por la llegada de la reina, cómo un

curioso torreón árabe, o un obelisco que montaron los agricultores e industriales en la calle del Coso. Debemos destacar del catálogo, al margen del estudio del ya citado García Guatas, las biografías de todos y cada uno de los artistas representados en esta exposición, realizados por Joaquín Blasco Y Alba. Un conjunto de deliciosas pinturas inspiradoras de unos ideales románticos en una España casi desaparecida pero inmortal realizados por unos jóvenes artistas que buscaban reflejar lo mejor de un país con paisajes atractivos y misteriosos y unas gentes ideales para la inspiración artística que tuvieron su continuidad en el romanticismo pictórico español.

PARA SABER MÁS

Los curiosos impertinentes. Pintores británicos de la España romántica del XIX

18/12/09-21/02/10

Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza

-Martes a sábado de 11 a 14 y de 18 a 21 h.

-Festivos de 11 a 14 h.

Dau al Set, o la renovación de las vanguardias artísticas

Aún cuando salga esta crítica publicada, la exposición ya habrá acabado, no podemos pasar por alto una muestra tan interesante presentada por Ibercaja, que experiencia tiene a la hora de recordar a otros grupos pictóricos, véase los ejemplos de exposiciones cómo las del Grupo Pórtico, Grupo el Paso, Grupo Parpallo, o el Grupo Cobra... por citar son sólo algunos ejemplos de similitudes de planteamiento con "Dau al Set". Este grupo creado en 1948 por pintores cómo: Cuixart, Pong, Tápies, Tharrats, escritores cómo Brossa, Cirlot y Puig de gran transcendencia para la renovación del arte, no sólo en Cataluña, sino también para el resto de España. Dau al Set demostró que era posible continuar la trayectoria vanguardista a la que precisamente España había dado tan grandes

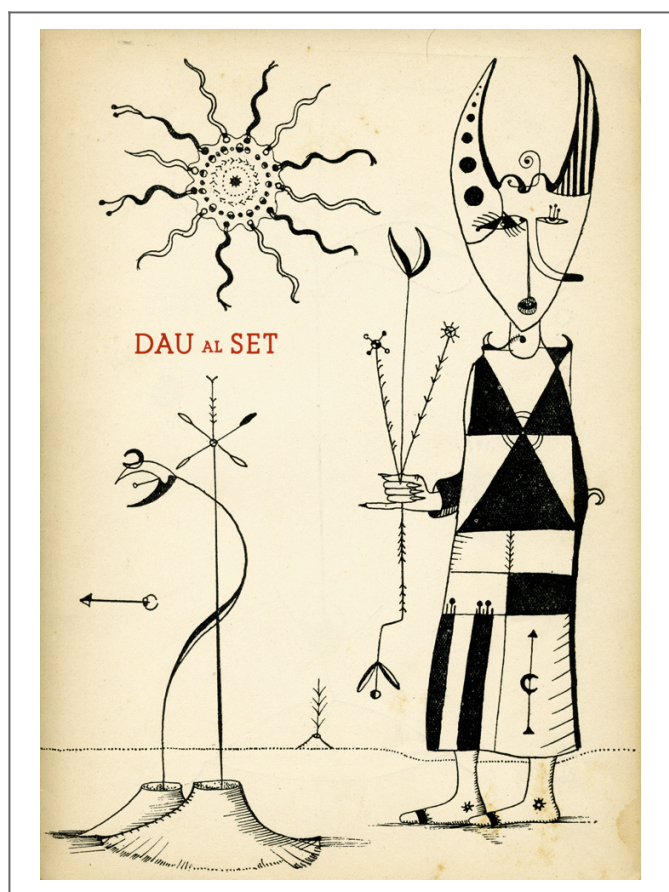
valores como Picasso, Miró y Dalí en un momento determinado en el que las vanguardias habían sido interrumpidas por la Guerra Civil y por la Segunda Guerra Mundial. Si bien al principio todos los componentes del grupo fueron incomprendidos e infravalorados, tanto por el público en general cómo por la crítica, lentamente fueron aumentando los adictos al nuevo tipo de arte que tenía toques surrealistas, expresionistas, dadaístas y existencialistas. Lo curioso de todo, es que la única vez que expusieron juntos cómo grupo sería en la sala Carlt de Barcelona en 1951. Muy pronto empezaría a disgregarse el grupo: Cuixart lo hizo en 1950, Tápies en 1952, Pong, en 1953 a raíz de que la vanguardia se fue inclinado hacia el informalismo, cuyo auge se produjo a finales de los años cincuenta, al que Tápies no tardaría en lanzarse.



LA REVISTA DAU AL SET

El pasado 2008 se celebró el sesenta aniversario de la publicación de la revista del mismo nombre que el grupo. Considerada cómo una autentica joya bibliográfica, vivió hasta 1956, con cincuenta y cuatro ejemplares publicados al precio de siete pesetas, aunque los mecenas llegaban a pagar hasta veinticinco y en ocasiones, compraban varios números. El formato era siempre el mismo 22,5 x 18,7cm y sus páginas eran pliegos sueltos y nunca se cosían. El número de ejemplares

oscilaban entre los cien y los ciento cincuenta, y raras veces llegaban a agotarse. La realización de la técnica de la revista pudo llevarse a cabo gracias a que Tharrats poseía una pequeña máquina Boston de imprimir, regalo de su padre. Así la revista pudo imprimirse de forma clandestina, pues la mayoría de sus textos estaban escritos en catalán. Quizás uno de los números más interesantes sea el especial realizado para la exposición de 1951 descrita anteriormente, editada a modo de catálogo y formada por siete páginas en colores distintos, cada una dedicada a los siete integrantes del grupo. Los textos fueron realizados por el propio Tharrats, mientras que las fotografías de los miembros fueron realizadas por Enric Tormo.



RELACIÓN CON ARAGÓN

Aunque estrecha, algunos de los miembros del grupo, tuvieron relaciones con artistas aragoneses, así Tharrats tuvo

especial relación con Antonio Saura, ya que ambos compartían la tendencia mágica por el surrealismo, sobretudo en los tiempos en que Saura se encontraba aislado en Madrid, tras su vuelta de París. Esta estrecha relación impulsaría a Saura a la creación del Grupo el Paso. Otro miembro del grupo Cirlot, había conocido en Zaragoza a Alfonso Buñuel, hermano de Luis, que lo introdujo en el surrealismo. El catálogo cumple perfectamente con las expectativas, contiene interesantes estudios de diversos especialistas cómo: Corredor-Matheos, Arnau Puig, Enrique Granell, Lourdes Cirlot o Sol Enjuanes Puyol, así cómo el sumario completo de la revista Dau al Set.

El objetivo de esta exposición ha sido sin duda, el de situar en la historia del arte un hito magnífico y posiblemente, irreplicable recordando cómo unos por aquel entonces muy jóvenes artistas pusieron de manifiesto encontrar un denominador común que respondiese a la pintura, música, literatura, cine y cualquier manifestación del intelecto humano, dando opción a una nueva ráfaga de aire fresco

Caravaggio, el chico malo de la pintura barroca italiana

Aunque esta revista tiene especial predilección por el arte contemporáneo y con todo lo que tiene que ver con ello, no hemos podido evitar la tentación de hacer la crítica de un libro más que esperado. Se trata del hasta ahora estudio más completo de uno de los artistas más convulsos de la pintura barroca italiana. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). La editorial Taschen, que acostumbrados nos tiene ya a biografías tamaño XL con espectaculares fotografías. Recordemos publicaciones cómo *Leonardo Da Vinci. Obra completa*, o *Il divino: Una incursión gloriosa en la obra de Miguel Ángel*. Nos presenta para esta ocasión *Caravaggio. Obra Completa*.



Y es que no habrá sido fácil para su autor, el profesor Sebastian Schütze rellenar en más de trescientas páginas la biografía de un artista tan oscuro y a la vez tan alabado en vida cómo fue Caravaggio. A lo largo de de cinco capítulos introductorios se analiza su carrera artística desde su formación en el Milán lombardo y su maduración triunfal en la Roma pontificia, hasta sus últimos años dramáticos en Nápoles, Malta y Sicilia. Apenas se conoce algo de la formación del artista, del horizonte de su cultura, y menos aún de sus convicciones religiosas. Por no tener, no tuvo ni familia ni discípulos que hubieran podido tramitarse la herencia cuando falleció de manera inesperada en Porto Ercole, con apenas 38 años, cuando regresaba a Roma a la espera de un indulto papal que iba a llegar de un modo inmediato.

El legado que nos ha quedado son sus obras, las cuales permiten hacer afirmaciones sobre las convicciones artísticas y artístico-teóricas, pero también religiosas e ideológicas del propio pintor. Estas obras, ordenadas temáticamente a lo largo de los capítulos ya comentados, convivirán en el nuevo catálogo razonado con las copias, variantes e interpretaciones de sus invenciones iconográficas que surgieron en vida del artista o en los primeros decenios del siglo XVIII. Algunas de las tomas realizadas expresamente para esta publicación, y que por primera vez muestran los más insólitos detalles en gran formato, y sobretodo las radiografías realizadas expresamente para tal ocasión, nos han mostrado un Caravaggio meticuloso con una capacidad extraordinaria para cautivar las miradas y los gestos y su escenificación teatral.

Desde su redescubrimiento a comienzos del siglo XX, y sobre todo, después de la primera exposición pionera de su obra celebrada en Milán en 1951, han salido a la luz, una oleada creciente de publicaciones que van desde los catálogos

de distintas exposiciones, pasando por monografías o estudios preliminares dedicados a los distintos análisis estilísticos, nuevas atribuciones, así cómo a la interpretación de su obra en general.

Y es que cuatrocientos años después de su muerte, la obra de Caravaggio, sigue siendo controvertida. El objetivo de este libro ha sido el de situar al artista en su justa época, justificándose a través de los escasísimos testimonios que sus coetáneos, dejaron. Permitiendo así que sean las propias obras las que hablen por sí solas, eso sí a través de nuevos parámetros, tanto en cantidad cómo en calidad.

Un paseo por la Historia del Arte en el Paraninfo

Pocas veces tenemos la oportunidad de contemplar obras de grandes maestros de la pintura europea en nuestra ciudad. Artistas que van desde Tintoretto, pasando por Van Dick o Rubens así cómo los españoles del Siglo de Oro como El Greco, Zurbarán, Cano o Valdés de Leal para pasar a la representaciones de los siglos XIX-XX con obra de Pinazo Rusiñol, Sorolla, Picasso...etc....Esta magnífica muestra de obras de la Colección Santander, cuyas piezas han sido seleccionadas para esta ocasión por el ojo crítico de la doctora Concepción Lomba Serrano, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Las obras han sido seleccionadas atendiendo desde un punto de vista cronológico y de los lenguajes artísticos en tres secuencias principales y dos interludios. La primera secuencia, bajo el nombre de "maestros antiguos" engloba obras de maestros de los siglos XVI y XVII, con un total de diecinueve piezas, cerrando este primer apartado con un tapiz francés de finales del siglo

XVII. El segundo grupo se denomina “pintura española de entre siglos” agrupando básicamente trece obras de la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX, pertenecientes a ocho pintores españoles entre los que se encuentran representados obras de Rusiñol, Casas o Sorolla por poner algunos ejemplos. La tercera y última parte, engloba obras de la segunda mitad del siglo XX. Un total de dieciocho obras entre pintura y escultura del arte español de vanguardia realizadas sobretodo en la década de los sesenta. Artista que formaron parte de grupos como Dau al Set, entre los que sobresalen Tàpies, o El Paso con obras de Chirico, Feito y los aragoneses Saura, Serrano y Viola. La mayoría de las obras seleccionadas, a excepción del tapiz francés y de las seis piezas escultóricas realizadas en materiales diversos cómo el alabastro, mármol, bronce, hierro o acero, son pinturas, realizadas al óleo o sobre lienzo, aunque no faltan otros soportes cómo la tabla, el cartón y el papel, y entre las técnicas, el *gouache* y la tinta china, además de procedimientos mixtos. Sesenta y dos obras de una gran riqueza y variedad.



Francisco Zurbarán. Virgen niña dormida. h. 1630-1635

LOS MAESTROS ANTIGUOS

Sin duda alguna constituye las joyas artísticas más importantes de toda la muestra en donde el visitante podrá darse a la contemplación y el gozo estético sin necesidad de

otras distracciones. La visita comienza con la *predicción de San Juan Bautista* de Lucas Cranach el Viejo, el *Ecce Homo* de Luís de Morales, una de las mejores muestras del misticismo español de la época, el patrimonio religioso de la escuela española está representado con las mejores firmas que se escalonan con obras del Greco, Alonso Cano o Francisco Zurbarán con *Virgen niña dormida*, hacia 1630-1635, cuadro de devoción realizado para una contemplación íntima y privada. Los soberbios retratos de los grandes pintores europeos como Tintoretto Van Dick, con su fabuloso *Don Diego de Mexía, marqués de Leganés* y un espléndido Rubens. Finalizando este apartado con un tapiz realizado por la manufactura real de Beauvais, correspondiente a la serie exótica *Historia del rey de China*, tejido hacia 1700, en la que representa *El viaje del príncipe*



Joaquín Sorrolla. Niños buscando mariscos 1919

LA PINTURA ESPAÑOLA EN EL CAMBIO DE SIGLO

Para hilvanar entre los maestros antiguos de la primera sala con los maestros españoles del siglo XIX, se han seleccionado a cuatro pintores de la década de 1880. Tres obras se han seleccionado de Esquivel *Retrato de caballero* y dos vistas, interior y exterior de la Catedral de Sevilla. Vienen a continuación las obras de Martín Rico y Ortega, *Patio del palacio de los Dux de Venecia*, de 1883, con una deslumbradora luminosidad que destila el aire preciosista de su amigo el también pinto Mariano Fortuny, también destacaremos a Ignacio Pinazo, desligado hacia un género tan académico como es la pintura de historia con su obra *Las hijas del Cid*, Pinazo demuestra toda su capacidad a través de un

puro estudio femenino pleno de sensualidad. Para aquellos seguidores de la pintura española de entre siglos, es decir, la última del XIX y la primera del XX, o cómo también se le conoce en torno al 98 ó al 1900, no se verán decepcionados, pues el espectador podrá distinguir perfectamente a los pintores de la luz, o también llamados la España blanca con obras de Ramón Casas, Rusiñol, Sorolla o Mir, y los llamados pintores de la muerte o también conocidos cómo de negro o la sombra cómo son Nonell y Romero de Torres.



Pablo Picasso. Busto de Caballero III.1967

LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

La primera obra de este periodo que veremos será de Gutiérrez Solana *El espejo de la muerte*, de cuyo autor la colección del Banco Santander posee una importante representación con veintiséis obras, formando uno de los puntos más importantes del pintor. Dos obras de importantes maestros concluyen la primera mitad del siglo XX, nos referimos a Vázquez Díaz con *El pájaro y el niño celeste*, composición sólidamente estructurada que refleja la modernidad del panorama español de la postguerra, y cómo no, Picasso con su *Busto de caballero III*, obra de gran frescura, y espontaneidad en el trazo realizada a los ochenta años, y que no hace sino recordar que estamos ante el gran maestro español del siglo XX. La década de los sesenta, está representada por dieciocho piezas de las que seis son esculturas de diferentes materiales

y el resto pinturas de diversas técnicas. En este periodo veremos el informalismo español en su más amplia vertiente, con un gran cajón desastre, en el que los artistas se agruparán siguiendo un amplio territorio de la pintura abstracta, en donde se verá desde elementos expresivos hasta componentes matéricos. Entre los pintores encontraremos obra de Clavé con su *Pintura*, seguido de José Guerrero, *Paisaje* o dos obras de madurez de Tápies como *Pintura, tierra, collage y Cordel* y *Ventana al vacío*. En el apartado escultórico, la colección viene representada con artistas de renombre como Alberto Sánchez y su *Pájaro bebiendo agua*, Pablo Serrano, *Hombre con puerta*, la majestuosidad de Chillida con *Tokio* y *Elogio de luz XVI*, o Alfaro con *Ulises en Rocafort* y Martín Chirino en su *Raíz*.

REPRESENTACIÓN ARAGONESA

Escasa pero interesante, así podría definirse la representación de artistas aragoneses dentro de la colección que aquí se muestra. Tenemos desde un casi desconocido Valero Iriarte (1680-1744) con su *Don Quijote en su batalla con los pellejos de vino*, uno de los primeros artistas españoles, junto con el madrileño Pedro Peralta en representar asuntos de la novela cervantina. El artista siguió bastante al pie de la letra el texto de Cervantes. En el Museo de la Casa de Cervantes de Valladolid se conserva otra pintura del mismo autor, *La historia del pastor Crisóstomo y la pastora Marcela*, por lo que hace pensar en la existencia de una serie de pinturas del mismo autor que pueden andar pululando por ahí a la espera de ser encontradas.

De los tres representantes más importantes del Grupo el Paso, Serrano, Saura y Viola, encontraremos obra interesante, de Pablo Serrano, se ha seleccionado *Hombre con puerta*, 1965, esta serie establece un contraste entre lo abierto y lo cerrado, entre la originalidad y la brillantez. De Manuel Viola, se ha seleccionado *Sin título*, 1961, obra realizada en la etapa de mayor plenitud y que se caracteriza por el uso predominante del blanco, negro y ocre. Por último de Antonio Saura veremos *Dama en la habitación (interior)*, 1966, esta obra pertenece a una serie llamada *Habitaciones* en donde una figura queda enmarcada por la recta que sugiere la estancia.

Sin duda alguna esta exposición tiene muchas lecturas, pero una de las más interesantes es comparar con otras colecciones artísticas tanto de bancos como cajas de ahorro que se han ido formando a lo largo del siglo XX, con el objetivo de poder perfilar futuras catalogaciones para el mejor conocimiento de los críticos e historiadores del arte, así como del público en general, cómo lo ha echo el Banco Santander.

PARA SABER MÁS

Selecta. Del Greco a Picasso. Colección Santander.

Parainfo de la Universidad de Zaragoza

16/12/09- 14/03/10

Horarios:

-Martes a Sábados: de 11 a 14 y de 17 a 21 h.

-Domingos y festivos: de 11 a 14h.

-Lunes: cerrado

Los cartones nominales de Steve Gibson

Natural de Liverpool, Steve Gibson eclosionó su carrera de escultor en Zaragoza hace ya cinco años, en el marco de la edición de 2004 del ciclo sobre arte contemporáneo *La Frontera*, donde destacaron sus esculturas de ficción ubicadas en la vía pública. Algunas de estas piezas amanecieron con monedas a sus pies depositadas por algunos transeúntes al creer tratarse de mimos casi momificados, de lo que pronto dio buena cuenta la prensa. Este hecho reveló una evidencia: el simulacro del arte podía liberar el esfuerzo humano como la máquina en las factorías, siempre que saltemos por encima de las arbitrariedades institucionales, tanto artísticas como económicas, si bien hablamos de dos ámbitos absolutamente imbricados, tal y como argumentó Malevitch hace ya casi un siglo: la economía es la quinta dimensión de la realidad y, en el arte,

se ubica tras la intromisión en el espacio del tiempo (o de la acción), es decir, la cuarta dimensión teorizada por el cineasta Jean Epstein. La economía es un factor determinante en la opción estética de Steve Gibson, por recurrir en el acto de la monumentalización a un material efímero y sobre todo ligero como es el cartón, en su caso consolidado y fortificado con ayuda de la resina, material que ha servido a toda una reciente generalización de artistas (quizás encabezados por el hiperrealismo del australiano Ron Mueck) para detener y preservar, es decir, monumentalizar fragmentos de la realidad más cotidiana, y entendamos por este verbo hacer Arte a partir de un objeto o de un material, escindir su apariencia de su realidad, despegar su imagen, su virtualidad, ya sea para leerla o simplemente para contemplarla.

En la exposición colectiva *Rarezas de artista*, acontecida en 2008 en el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, pude comprobar la evolución de Steve Gibson hacia los actuales realismos con su serie *Tormented Souls* (iniciada un año antes), a veces aparentemente naturalistas por detenerse en lo insólito real reproducido mediante materiales y pigmentos plásticos, así como se ha recurrido recientemente al formol para detener la evolución de lo orgánico, como en algún momento nos ha mostrado otro británico, Damien Hirst. De esta forma los materiales de procedencia industrial (origen incluso de los óleos una vez comercializados en tubos de estaño desde finales del siglo XVIII, lo que convierte a toda obra de arte en un *ready-made*, tal y como advirtió Duchamp) regresan al hacer artesanal del arte, a la minuciosidad del artista, de la lírica iluminada que crea un *décalage* entre la realidad y su destinación, paralelo a la distancia existente entre virtualidad de las esculturas y su materia, en el caso de Steve Gibson entre la ligereza y la efimeridad del cartón y su destinación artística. Ya no se trata como en tiempos de las vanguardias históricas de disolver el concepto de arte en su entorno real, sino de fortalecerlo incluyendo la realidad en su interior, para lo que es necesario ser consciente del poder nominal de las instituciones culturales, algo desconocido para todas aquellas corrientes transgresoras.

Sin embargo, ya hemos señalado un punto de confluencia entre el poder realista de las esculturas y la máquina en relación al hombre,

quizás nacida de una reflexión marxista, aunque si nos tornamos hacia Bergson aún podemos admitir otra: la escultura permite asir el instante cotidiano que el conocimiento no alcanza, precisamente mediante su materialización. No obstante, Gibson es consciente de que esta materialización jamás puede aspirar a la representación. Tendrá que construir nuevas presencias ayudada de la kantiana insinuación formal subjetiva y del modelo fotográfico que recorta los instantes de una duración y los encuadres a partir de una totalidad sensible. En este tipo de obras, en principio emparentadas con la generación *Young British Artists* -tal y como la ha dado a conocer desde 1992 la galería Saatchi-, ya no se aborda un realismo, ni siquiera un naturalismo tremendista, sino la simulación, en el sentido en que la entiende Baudrillard, es decir, cuando ya no disponemos del modelo natural de la representación sino tan sólo de la imagen desgajada. En este tipo de obras a la que asistimos tras los montajes de Georges Segal, en ocasiones a partir de los experimentos críticos abordados por Duchamp en la década de 1950 acerca de la distancia que resta entre la apariencia y la aparición con la ayuda de moldes de escayola policromada, ya no queda distinción alguna entre estos dos niveles de realidad. Lo que comenzó siendo un cuestionamiento de la representación misma acabó por afirmarla frente a la realidad, dentro del mismo proceso en que lo hizo el conjunto de la civilización guiado por la anarquía económica del mercado. Tal y como advierte Óscar Jara, los desnudos policromados de Ron Mueck superaron en su apariencia los cuerpos humanos presentados poco antes por el Doctor Gunther von Hagens. En el simulacro ya no hay representantes ni representados, tan sólo virtualidades destinadas a ser contempladas. Es el máximo alcanzado por el proceso de alineación, y estas últimas manifestaciones lo logran eliminando los elementos de distinción y enmarcado de la obra artística, esparciendo por los rincones de las salas institucionales los fragmentos de los grupos escultóricos, dado que es el cofrado de estas salas santuarias las que poseen el poder de decidir qué es arte y qué no lo es, incluso en el caso de las primeras actuaciones de Daniel Buren a finales de los años sesenta, donde tan sólo asistimos a un pobre enfrentamiento entre el poder nominal y estetizante del artista y de las instituciones desplegadas, con su pronta y evidente reconciliación en un pacto del que la separación surgió como la máxima triunfante.

Por el contrario, en las esculturas de Gibson observamos una conciencia de la naturaleza de la trasposición. En sus grupos escultóricos, faltos de contexto, de basamento y de conjunto semántico, late un lamento ante la incapacidad cognitiva actual, ante la fuga de la realidad, y este trasfondo justifica el elemento más importante de sus esculturas y de la dimensión pictórica que albergan en su superficie: la factura de las tiras de cartón. Al igual que las indeterminaciones de la pintura frente a los medios de reproducción mecánica, su misma autonomía, evidente en los problemas de escala y de coherencia unitaria, Gibson, a diferencia de sus compatriotas “la joven generación artística británica”, no disimula estas texturas que revelan el proceso creativo. Es más, quiere que éste entre en maridaje con los personajes representados, individuales por ser retratos o individualizados al ser anónimos, y siempre ausentes, dado que lo que justifica al simulacro es la ausencia de su modelo. Cubriendo esa ausencia con cartón Gibson las desvela, como si de un juego “al hombre invisible” se tratase. Sabe que sus esculturas siempre serán fantasmas, espectros, alejándose de las esperanzas alquímicas, de los románticos muertos revividos y, ante todo, de los espectáculos. En muchas ocasiones, a propósito de sus esculturas se ha citado la impronta psicológica de Lucian Freud, posibilidad que bien podría ser común al tradicional humanismo psicológico de la “nueva generación británica”. Aún siendo cierta esta sospecha, en Steve Gibson prima la factura de las pinturas de Freud, contagiadas sin duda alguna por el grabado al que éste se entregó enérgicamente, siendo éste un medio tradicional de reproducción que en su acabado aún conserva la huella de su diferencia con su propio origen. De hecho es en la misma factura donde nace tanto para Gibson como para Freud la *psyche* del retrato. Ya no se trata de una trasposición de un tema pictórico, como por ejemplo el desnudo con todo su naturalismo, a los materiales plásticos esparcidos por las galerías. Ahora los elementos ficcionales del arte viajan hacia la realidad sin poder apresar más que su ausencia, lo que bien explica la evolución de Gibson desde los personajes fantásticos en los que destacaba su volumetría esteatopígica y carnosa, hacia el realismo actual. Se trata de una reflexión sobre la misma naturaleza de las ausencias del modelo que justifican el retrato y que subrayan las distancias en las que aquí tanto insistimos, tema vital en la trilogía que ahora expone en el Torreón Fortea del Ayuntamiento de Zaragoza. No conozco profundamente la

obra de Steve Gibson, pero intentaré ofrecer humildemente una serie de puntuaciones que ilustren su proceder:

“Aquí” agrupa una serie de retratos que, como tales, no requieren ser individualizados. Es más, la individualización se destina a dos ojos de plástico posiblemente de producción industrial, razón por la que, liberados de las deformaciones artísticas por su exactitud mecánica, mejor representa el alma ausente del retratado, aun aprisionado en la obra tras el cartón cortado, cohesionado, modelado y policromado, estableciendo una fuerte distancia entre dos niveles que, por ejemplo, en el caso del retrato de Manuel Pérez-Lizano se traduce en la disparidad entre su profesión como historiador y crítico de Arte y el naturalismo fotográfico con el que se presenta, el mismo que el del resto de los retratados tal y como revela su tendencia al tamaño natural.

“Allí” aborda un conjunto heteróclito de personajes agrupados como transeúntes e inmortalizados en un determinado instante de sus gestos, posturas y actividades cotidianas. Carecen de la profunda mirada de los retratos y, sin embargo, también lo son, aunque lejanos, tal y como determinan sus reducidas escalas, las cuales intenta reproducir subjetivamente la superioridad de la conciencia que pasea por las calles, y cuya posición única y determinante, aun desconocida, registra el resto de las conciencias. Quizás se trate de una inversión de las monumentales escalas de Ron Mueck, a pesar de que siempre constituya una reiteración que, como la oferta 3-D de las películas de ficción de hoy en día, así como la propia perspectiva aérea renacentista, reproduce las propias capacidades registradoras y selectivas del ojo y de la conciencia. Más que a la estética de Kant asistimos a un canto a la belleza desgajada de su *Crítica del juicio*, basada en nuestra incapacidad para conocer el objeto *en-sí*, hecho que justifica la satisfacción subjetiva. Sin embargo, la razón del encuentro de todos los personajes de Gibson es totalmente objetiva, y esta objetividad ya no se lega al ojo de una cámara fotográfica por la que parecen estar registrados en su actitudes. Únicamente el arte junto con sus paréntesis institucionales es capaz de apresarlos en un “no-lugar”, y sólo la negación misma del espacio mediante la pureza del arte, puede justificar la reunión de aquellos separados socialmente. Ante esta imposibilidad, los cartones actúan aquí

más que en ningún otro caso como fundas que dirigen la atención hacia los modelos reales, como las prendas de segunda mano que el artista Christian Boltanski sacudirá próximamente y de manera azarosa en el Grand Palais de París con la ayuda de una gran escavadora y bajo el significativo título *Personnes*.

“Y en ningún sitio” supone el clímax de toda esta exposición de ausencias, el intento constante de reconciliar la simulación con su desaparecido modelo. Es la meta a la que está abocado el conjunto de las piezas. Es más, algunos retratos se desarrollan en la desnudez como si se tratase de un fatigoso juego de capas ficcionales que nunca finaliza, desde la pintura acrílica superpuesta a la superficie, hasta la inagotable superposición de facturas. Estos retratos han comenzado por el simple gesto de quitarse la ropa, por lo que, al estar ubicados en el “no-espacio” del arte, tendemos a imaginar que han sido extirpados de escenas domésticas acontecidas en hogares, en principio carentes de interés (el “ningún lugar”). Como en el grupo anterior el actor monumental de la escultura permite romper esas barreras con su simple mostrar, desde la siesta y el simple desnudo, hasta los sexos abiertos, las magulladuras y las heridas, actos sin lugar alguno y que establecen la dirección del gesto del escultor en profundidad, en una constante penetración hacia un irremediable desconocido con la ayuda del cúter y las tijeras.

Si hablamos de Arte y Escultura quizás ya no debemos referirnos al clásico modelar, ni a la vanguardista y constructiva modulación, sino a una impulsiva destrucción en un mundo donde, a falta de certezas entre empachos y entelequias, la esquizofrenia juega cada vez más su papel de árbitro. Que nuestras conciencias descansen en paz lo que les queda de vida. Por lo pronto subrayaremos una vez más la importancia de la realidad material a la hora de analizar la forma y los temas de aquello que se nos presenta como Arte, esto es, diferente a todo lo demás.

Escultura: La fragilidad y expresión de la carne

Viene bien recordar aquí aquellas impresionantes reses del matadero en la pintura de Rembrandt. Allí se demostró que el arte expresaba sentimientos de la condición humana. Más tarde, ahora, Steve Gibson (Liverpool, 1964) ha desarrollado en Zaragoza una plástica de extraordinario interés. Cuerpos con vigorosas identidades físicas que sorprenden y transmiten inquietudes. Cuerpos que bien desnudos o bien vestidos son símbolos de los miedos, preocupaciones e inquietudes de la existencia humana. Creo que Gibson, como Francis Bacon o como Lucian Freud, participa de las vicisitudes sociales o personales que condicionan la existencia. Recordemos que de una o de otra manera los tres son británicos.

Steve Gibson realiza unas esculturas veristas de las personas que le rodean de Zaragoza o de Liverpool, que a tamaño real o más reducidas, que expresan sus preocupaciones existenciales. Realizadas las esculturas en cartón de embalar troceado y resinas, les confiere con pintura acrílica no sólo la verosimilitud de la carne sino las reflexiones sobre el hombre y la humanidad. Estas cuestiones todavía son más patentes en el apartado de “y en ningún sitio” con la serie de “Tormented souls” donde las figuras expresan inquietudes, miedos, sorpresas y preocupaciones de un porvenir incierto, llegando al paroxismo en la instalación de la sala inferior del Torreón en la que un hombre castrado y sangrante sobre tierra nos induce misteriosamente a pensar en la fragilidad humana.

Steve Gibson, como Bacon y quizás más como Freud, dota a las esculturas de un color pálido a la carne que expresa tragedias personales o preocupaciones humanas de devenir existencial. Es una actitud, casi obsesiva, que los tres plasman en sus obras para producir en el espectador reflexiones personales en una

sociedad que a veces se presenta demasiado cruel.