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 nutrida 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 meticuloso 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 ímprobo 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.

Entrevista con Javier Codesal, Gran Premio AACA 2009

Javier Codesal, nacido en Sabiñánigo en 1958 es un artista polifacético, pionero en España del videoarte, pero que también despliega su creatividad en otras disciplinas como la radio, la televisión, el video mencionado, el cine, las acciones, las instalaciones, la fotografía, los medios interactivos y la poesía escrita. En cualquier disciplina el autor elabora un discurso poético a la vez que profundo y trascendente. Son muchas las exposiciones que ha realizado, pero la de la primavera de 2009 en el Palau de la Virreina de Barcelona “Dentro y fuera de nosotros” venía a ser un compendio y la más exhaustiva de lo realizado hasta aquel momento, por la que recibió críticas muy valorativas y por la

que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte le concedió el premio de mejor exposición realizada en 2009 por un artista actual aragonés. Coincidiendo aproximadamente con la entrega de premios AACA el día 30 de marzo de 2010 en Zaragoza se produjo esta entrevista con Javier Codesal.

Ricardo García Prats (RGP).- Buenos días y enhorabuena por este premio y por las continuas distinciones que has recibido por tu obra. En primer lugar quería preguntarte ¿qué queda de aquel muchacho que nació en Sabiñánigo?

Javier Codesal (JC).- Creo que en todos nosotros continúa actuando el niño o niña que fuimos, y con él los paisajes de la infancia, tanto visuales como sonoros, además de los sueños que tuvimos, la memoria más o menos fiel, etc. En cierto modo, uno no deja nunca de pelearse con aquel niño impertinente que juega a su manera durante toda la vida, a costa muchas veces de lo que desearíamos ser.

RGP.- ¿En cuantos lugares has habitado?

JC.- De manera estable, durante cierto tiempo, sólo en unos pocos: Sabiñánigo, Barbastro, Zaragoza, Valladolid y Madrid.

RGP.- Cuándo te sentiste atraído por el arte y en concreto por el mundo de la imagen

JC.- Al inicio de la adolescencia, en Zaragoza, comencé a sentir atracción por la escritura y por el arte. Escribía poesía y visitaba las galerías que había en la ciudad por aquellos años.

RGP.- ¿Qué ha significado la realización de “Un perro andaluz” de Luis Buñuel y Salvador Dalí en 1929?

JC.- Los artistas, desde el comienzo del cine, sintieron deseos de hacer suyo ese medio. “Un perro andaluz”, como las películas de Man Ray, Duchamp y otros muchos iniciaron un camino que continúa hoy día, en gran medida a través del vídeo. Admiro a Buñuel, y tengo siempre pendiente una deuda con su obra, pero es otra la cinematografía que me ha afectado más directamente, al menos en cuanto a lo que acierto a reconocer. Tal vez siento miedo de aproximarme a una obra que, por varias razones, parece muy próxima a mí.

RGP.- ¿Y Marcel Duchamp? ¿y Man Ray?

JC.- La aportación de Duchamp resulta incalculable. Los efectos que ha inducido en todos nosotros son tan amplios que posiblemente no podemos darnos cuenta de hasta donde llega su sombra.

RGP.- Eres uno de los artistas españoles que más pronto se introdujo en el mundo de la imagen , en el videoarte. ¿Se siente uno más cómodo ahora que en los años 80?

JC.- El videoarte nacional de los 80 no estaba insertado en el contexto general del arte español. Aquel fenómeno, bastante amplio, dependía de las políticas que entonces se llevaban a cabo en relación a la juventud y las nuevas tecnologías. Críticos, galerías y museos estaban atentos a otras cosas y puedo decir que, en general, despreciaban el vídeo. Afortunadamente, la situación ha cambiado completamente y ahora el vídeo es una herramienta más que muchos artistas utilizan.

RGP.- Empleas nuevas tecnologías pero siempre o casi siempre recurres a temas tradicionales como el flamenco, la Legión, la pitonisa. ¿Es una conjunción de contrarios, un antes y un ahora?

JC.- Ya lo he dicho, el vídeo para mí es una herramienta, no una ideología. Y en las cosas viejas, como el cante flamenco, encuentro un modo de administrar el cuerpo y las cosas relacionadas con él que hace mella sobre las formas contemporáneas más comunes, que frecuentemente sustituyen lo corporal por su imagen. El signo del cuerpo me interesa mucho menos que sus marcas directas. Y hablando de la presencia, debo aclarar que mi actitud no es nostálgica; realmente no busco cosas del pasado, sino que a veces tomo cosas actuales que no encajan en la forma más convencional de delimitar el presente. El problema está en la escasez del estereotipo que nos viene impuesto desde el pop, la publicidad o la política. No olvidemos que la pobreza, la enfermedad y el flamenco, por no citar más cosas, son actuales porque se dan en la actualidad, por mucho que le pese a cuantos imaginan que el mundo es una revista de tendencias.

RGP.- *Eros* y *thanatos*, amor y muerte un tema muy manido en las artes desde siempre. ¿Es una manera nueva de tratar el tema ahora o supone una continuidad en el tratamiento, a pesar de las nuevas tecnologías?

JC.- Recurres a un par freudiano fundamental, pero no creo que se trate de un tema o un motivo. Eros y Tánatos son fuerzas reales que experimenta cualquier sujeto. Precisamente, la experiencia vital de cada persona se cifra en buena parte en la conjugación de esas dos fuerzas. El arte no

puede evitar referirse a ello de algún modo, porque su propia existencia es resultado de la dinámica entre Eros y Tánatos.

RGP.- Concreta, si te parece, estas reflexiones en obras como la trilogía de “El monte perdido” o “Viaje de novios”.

JC.- Con el paso de los años, he ido alejándome de los guiones de rodaje, de manera que comienzo a trabajar sin saber demasiado del asunto que abordo. Es precisamente el trabajo continuado durante cierto tiempo lo que va desbrozando un sentido o una intención, que además nunca llego a dominar completamente. “El monte perdido”, como bien supe cuando quedó terminado, era un acto de duelo; un duelo de la memoria y, por tanto, un duelo de todos o para todos; pero también un duelo concreto que se formó sobre un cuerpo querido por mí. Pero inicialmente sólo tenía ese empuje para recuperar restos, que eran sobre todo imágenes, y me exigían establecer cierto orden, como cuando formulamos un problema a través de una ecuación. Mis materiales eran: paisaje, construcciones, ruinas, figuras románicas y las manos de un sastre. El sastre medía mi cuerpo y yo mismo me medía con las pequeñas tumbas de niños que se encuentran en el cementerio de Sabiñánigo. Así que había que medir, como siempre hace el arte. Y la medida (el encuadre, la duración, el ritmo) constituyó el verdadero tema del trabajo. Un vídeo se realiza por algo. Pero ese algo sólo encuentra su realidad en el vídeo. Esa es la dimensión experimental del arte.

“Viaje de novios” representó para mí una gran oportunidad, porque el vídeo se hizo durante un período de varios años. Muchos factores fueron introduciéndose por cuenta propia, alterando las expectativas que yo tenía, o las de las personas que colaboraban conmigo. El relato final fue producto de una gran flexibilidad, donde placer y dolor, miedo y esperanza se cruzaban continuamente.

RGP.- Hemos hablado hasta ahora del videoarte, háblanos del papel de la fotografía u otras disciplinas en tu creatividad.

JC.- Lo más sencillo es decir que hago lo que puedo. Si dominara otras disciplinas, seguramente las usaría. Tampoco estoy obsesionado por tener muchos registros. Lo que ocurre es que, por momentos, parece que te

conviene un medio u otro. A veces es cuestión de comodidad y, en el mejor de los casos, de adecuación. No me siento fotógrafo, ni escultor, ni poeta, ni nada. He nombrado la escultura porque algunas veces he producido instalaciones de objetos que podrían encuadrarse en el campo de la escultura, pero en realidad esas obras obedecen a necesidades internas de mi trabajo; parece que en esas ocasiones tocaba reunir cosas sólidas… En "El monte perdido", como en la obra que preparo en este momento (creo que se titulará "Los pies que faltan"), mezclo fotografía y vídeo, y en todo momento he sentido el procedimiento con naturalidad. Las dos cámaras (foto y vídeo) permiten relaciones diferentes, y yo aprovecho esas cualidades para lo que de verdad me interesa: acercarme mejor a ciertas personas y situaciones.

RGP.- Cuando observé tu exposición en Barcelona y a continuación leí tu libro de poesía "Feliz humo" (Periférica, 2009) me di cuenta que el poema trataba el tema de la muerte de la misma manera que los videos o fotografías de la muestra. ¿Qué nos puedes decir al respecto?

JC.- Terminé "Feliz humo" hace muchos años, creo que 13. Entonces produje también una instalación de vídeo que se titula "Fábula a destiempo" (1996). Me gustó mucho que la publicación del libro coincidiera con la exposición de la pieza en la Virreina, porque de nuevo se encontraban esos dos trabajos que habían surgido con el mismo fin, elaborando la misma ausencia. Efectivamente, yo entiendo que mi escritura se engarza plenamente en mi trabajo visual, a pesar de que diferencio netamente ambas cosas y no suelo mezclarlas. Escribo muy despacio, y me parece que ese tiempo tan reflexivo me sirve de base para todo lo que hago. Identifico las funciones de la escritura y el dibujo; de hecho, si alguna vez me he dedicado con insistencia a dibujar no he podido escribir.

RGP.- Tradicionalmente el arte, al menos aparentemente, no se había preocupado de transmitir reflexiones sobre el mundo que nos rodea. Ahora da la impresión de que los artistas son también filósofos. ¿Que opinas sobre la cuestión?

JC.- No creo que los artistas sean filósofos, ni los filósofos artistas, pero nuestro contexto cultural nos permite manejar conceptos y lengua de forma compleja. Todos, en general, estamos capacitados para exponer y discutir ideas, y ojalá que esto mejore. Otra cosa es la filosofía o cualquier saber que requiere una especialización costosa, de muchos años, como también ocurre con el arte. Dejemos aparte la petulancia de cierta gente, porque eso interesa tan poco…

RGP.- ¿Eres de los que creen que la pintura ha muerto?

JC.- No es cuestión de fe, sino de práctica. Han muerto, porque todo muere, ciertas prácticas de la pintura; y otras muchas, como se ve claramente cada día, continúan muy vivas. En un orden más personal, te diré que la pintura me sigue emocionando, cierta pintura.

RGP.- Si es así, háblanos, se te parece oportuno, sobre los derroteros del arte.

JC.- El arte no es más ni menos que el resto de la sociedad. Los males actuales del arte son reflejo de los males de nuestra cultura, o sea, de lo que acordamos darnos entre todos. Pensando sobre las formas de los periódicos, podremos vislumbrar el futuro del arte. Me gustaría que fuéramos capaces de construir modelos nuevos de convivencia y de distribución de los bienes, entre ellos las técnicas y el saber; y que el arte ganara en libertad y precisión. Por tanto, más que un juicio, formulo un deseo.

RGP.- En uno de tus videos, una pitonisa dice al leer unas manos masculinas: "Tiene usted una gran inteligencia pero extraña" ¿Son tus manos las del video? Si es así, ¿te sientes identificado con la lectura?

JC.- Se trata efectivamente de mis manos. Pero están colocadas de tal manera que cualquier espectador pueda identificarlas como propias. El relato de la mujer que lee las manos es muy rico y escribe una novela de mi vida, o de cualquier vida que se quiera dar por leída. Lo interesante no son contenidos transmitidos, sino más bien el mero hecho de contar y por tanto construir una figura. Se trata de una voz de mujer que da forma a una vida (y esto ya suena a un asunto más general). La primera vez que expuse esta pieza, en Sevilla, había entre el público un familiar que me hizo la misma pregunta: ¿Son tus manos? Como le dije que sí, me respondió: Pues está poniéndote a caldo.

RGP.- ¿Cuales son tus referentes y tus referencias?

JC.- El cine, entendido de manera radical, el arte de los setenta, especialmente la incorporación del vídeo, cierta poesía… Para mí resultó definitivo conocer la obra de Pasolini, poeta y cineasta. Luego, mis preferencias cinematográficas son muy amplias, y tal vez parezcan antagónicas: los Lumière, Ford, Dreyer, Ozu, Val del Omar, Warhol, Godard, Oliveira, Kiarostami, Sokurov, Costa… Y hay tantos poetas espléndidos, que prefiero no hacer una lista.

RGP.- Has estado recientemente en América. ¿En qué proyectos estas inmerso?

JC.- Estuve grabando en Colombia con personas que han sufrido accidentes con minas antipersonales o explosivos. Regresé hace sólo unos días y ahora voy a comenzar el montaje. Tengo un compromiso para presentar la obra el próximo mes de julio.

RGP.- ¿Qué conexiones te quedan, en este mundo tan globalizado, con esta tierra de Aragón donde naciste?

JC.- Todavía tengo familia y amigos en Zaragoza. Y, de manera más inevitable, me queda toda la traza de la primera memoria, aquella que posiblemente configura el canto y el contenido de nuestra actividad.

RGP.- Para terminar, es posible que no te haya preguntado alguna cosa de tu interés. Aquí tienes la palabra.

JC.- Sólo me queda agradecer tu interés y el de AACA hacia mi trabajo.

RGP.- Reitero la enhorabuena por este y por todos tus éxitos.

Las íntimas acuarelas de Santiago Lagunas Mayandía (Zaragoza, 14/IX 1912-28/V/1995)

Santiago Lagunas, uno de los pioneros del arte abstracto en España. Pintor, arquitecto y literato se formó en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Doctor en arquitectura desde 1960. Comienza a pintar a los 14 años dentro de un

estilo realista y figurativo donde predominaban los retratos y los bodegones así como los paisajes tanto rurales como urbanos. Desde muy joven alterna la profesión de arquitecto con la de pintor participando en algunas exposiciones colectivas[1] A partir de 1945 su obra entra en una nueva etapa expresionista cercana a la abstracción. Miembro fundador de grupo Pórtico[2], aparecido en la segunda mitad de los cuarenta organizado por José Alcrudo, director de la Librería Pórtico[3] de Zaragoza, que integra junto a Fermin Aguayo y Eloy Laguardia, entre otros, este grupo pictórico. Un grupo de los más avanzados y vivos en la España de la posguerra[4]que formaron un conjunto homogéneo que se caracterizó por la búsqueda de un mismo lenguaje artístico. Entre 1947-8 la obra de Lagunas toma decididamente la vertiente abstracta[5] , pudiéndose considerar como uno de los primeros pintores abstractos de España. En 1949 participa en el VII Salón de Artistas Aragoneses, que tuvo lugar en la Lonja de Zaragoza en octubre de ese mismo año[6]. A partir de 1948 abandona definitivamente la figuración y sus lienzos se inundan de formas geométricas de gran fuerza expresiva, utilizando colores sobrios y una pincelada notoria y apasionada, arrastrando una materia densa y abundante que da a sus cuadros vibrante emoción y fuerza expresiva en la abstracción. A partir de 1953 abandona la pintura abstracta y entra en un etapa más o menos presidida por la religiosidad, que le lleva a pintar una temática de tono figurativo pero carente de interés. A

partir de los años 60 retoma de nuevo la pintura de tipo abstracto. Es preciso destacar la reforma del cine Dorado de Zaragoza en 1949, que llevó a cabo junto a Aguayo y Laguardia.[7]

Lagunas demuestra , sobre todo en su primera etapa el interés por la acuarela, que le será muy útil para su posterior desarrollo pictórico, técnica muy adecuada para sus experimentaciones[8].En diciembre de 1947 presentaba en la Librería Pórtico[9] una colección de dibujos y acuarelas junto con Fermín Aguayo, ahora ya separados y únicos. Las obras de Santiago Lagunas fueron clasificadas por la crítica de la época de más realistas[10]. Santiago Lagunas realizó exquisitas obras, sobre todo algunas de sus figuras femeninas, donde el color es casi un apoyatura del dibujo, unas obras de marcado carácter expresionista tanto en el color como en el gesto de sus ágiles pinceladas, realizando una acuarelas semihúmedas sin dibujo previo. Unas obras dominadas por una visión más fantástica y mágica de la vida e impregnada un halo más misterioso que el resto de sus realizaciones al agua.

La geometría también se encuentra en cierta medida en algunos de sus trabajos a la acuarela, en donde conviven formas herederas del constructivismo con otras de tipo organicista llenas de ritmo. Estas acuarelas son comparables a sus óleos y acrílicos, tanto por su personal e inconfundible lenguaje abstracto como por su creatividad. La vibración cromática y el brillo lumínico, están presentes en

estas obras abstractas. Como acuarelista fue interesante, desarrollando una acuarela avanzada para su época.

El tema de la figura en interiores, siguiendo el dibujo tradicional, fue un motivo que alcanzó un gran protagonismo en sus acuarelas hacia 1947, figuras siempre en habitaciones, y ante motivos familiares. El interior que refleja probablemente en el propio domicilio del artista. De esta época encontramos temas tan emotivos como: la niña jugando en una mesa camilla[11], la niña en el orinal. [12], Anita Mari recién nacida[13]. En estas obras como en otros tantos dibujos de esta época Santiago Lagunas nos ofrece escenas familiares, en donde se reflejan a muchos de los personajes de su familia.

Expresionismo, abstracción, constructivismo y herencias cubistas conforman el entramado de su pintura, una pintura que se encuentra entre los límites de la abstracción y la representación figurativa.

	
Santiago Lagunas: *Figura*. Acuarela sobre cartón 22x 16 cm Firmado en ángulo inf. dcho. Santiago Lagunas, 1948 Colección particular	Santiago Lagunas: *Sin título*. Acuarela sobre papel 39, 50 x 30 cm Sin firma ni fecha en el frente posiblemente este en el reverso, c 1948 Colección particular

---

[1] Federico Torralba Soriano nos dice que Santiago Lagunas no era un pintor desconocido antes de su aparición con en el Grupo Pórtico. En 1930 había participado en el Salón Regional de Bellas Artes de Zaragoza, exponiendo junto a los artitas más relevantes de la época (Datos extraídos de Torralba, 1991: 14)

[2] Entre los estudios sobre del grupo Pórtico de Zaragoza cabe destacar los ensayos de Federico Torralba Soriano. Asimismo es significativa la atención la

grupo Pórtico de Zaragoza en numerosas publicaciones de los años setenta y ochenta .

[3] El grupo formado recibiría el nombre de la librería de Zaragoza, puesto que la titulación del a exposición era " Pórtico presenta a nueve pintores". Federico Torralba, en el catálogo de l a exposición de Santiago Lagunas presentada en l a Lonja de Zaragoza,, nos dice lo siguiente con respecto a l a muestra y la estupenda edición del catálogo presentado por el grupo Pórtico en 1947" *El catálogo era ya bastante asombros para la época. Estaba limpiamente impreso, sobr4 muy buen papel, con un texto de presentación verdaderamente estupendo y a continuación se dedicaba una página a cada pintor, y además de los títulos de las pinturas expuestas, cada uno de esos pintores había hecho una ilustración a trazo y firmada, integrando así un verdadero álbum de dibujos a lo que era sin más un catálogo* (Torralba, 1991: 14).

[4] En la entrevista realizada por Antón Castro al pintor Jorge Gay con motivo de su exposición en la Lonja, el artista afirmaba lo siguiente: "El grupo Pórtico estaba muy vivo era uno de los más avanzados de la época". *Televisión-Heraldo 7/10/2003*

[5] Según Alicia Murria, Santiago Lagunas se puede considerar un pintor abstracto a partir de 1948. Con respecto a esto la autora afirma: "Hombre informado e intelectualmente inquieto abraza la abstracción hacia el años 1948, y digo abraza en un sentido cercano al de la conversión. Recogiendo palabras suyas, que explican la ruptura con l a figuración, llega a la supresión de las referencias a la realidad por un hastío respecto a la representación tradicional,- y lo que ello significa en el clima conservador y represivo de la postguerra en España- y una búsqueda de autenticidad que sólo cobrará sentido en el entronque con las vanguardias históricas"(Murría, 1991).

[6] Esta exhibición ha sido calificada como la primera exposición de pintura no figurativa. En ella se presentan Manuel y Santiago Lagunas; Fermín Aguayo y Eloy C Laguardia, junto con otros artitas como José Vera, Antón González y José Borobio, exponiendo 43 obras.

[7] Sobre la obra del cine Dorado ha escrito el profesor Manuel García Guatas (García Guatas, 1991 y con el mismo título y cambios en la redacción en VVAA, 1991: 13-17).

[8] En las conversaciones mantenidas con su hija Mª Pilar Lagunas Alberdi considera que su padre utilizaba está técnica como experimentación, un medio que utilizó en su primera etapa

[9] Véase catálogo de la exposición Pórtico presenta Dibujos y acuarelas de Fermín Aguayo y Santiago Lagunas .Centro Mercantil. Zaragoza diciembre 1947

[10] El Heraldo de Aragón daba cuenta de este evento. El día 29/x/1948, en la sección de Artes y Letras se decía: “Santiago Lagunas…que nos lleva en algunos retratos , el de su esposa por ejemplo, la perfección técnica..nos lleva en sus acuarelas gallardamente tratadas a consideraciones que solo inspiran las obras en las que se aspira a mucho más que describirnos simplemente el paisaje…Hay en algunas de Santiago lagunas sensaciones de luz de vida y de ambiente que no puede comprenderse con facilidad cuando se está un poco acostumbrados a ver otra clase de paisajes estáticos”.

[11] De esta obra hace referencia Federico Torralba en el catálogo. Lagunas. Abstracción .citado en el cita 98, pp 14

[12] Nos presenta a un niña de corta edad sentada sobre un orinal encima de una alfombra roja. L a figura de la niña aparece en sentad en primer plano y nos deja ver tras el espacio abierto una ventana.La protagonista de esta acuarela es su hija Pilar.

[13] Figura de una niña recién nacida en la cama con sábanas blancas. La niña es su hija Anita Mari con pocos meses de edad.

	
Santiago Lagunas: *Anita,* Acuarela sobre papel 23, 5 x 31,5 cm Firmado en ángulo inf. dcho. Santiago Lagunas, junio 1947 Colección particular	Santiago Lagunas: *Sin título,* Acuarela sobre papel 22 x 18, 2 cm. Firmado en ángulo inf. dcho. Santiago Lagunas, junio 1947. Colección particular

Damián Forment, maestro de maestros

"En el año 1515 salió un ingenio peregrino en esta profesión llamado Damián Formento. Fue gran dibujante, gran historiador, sus figuras de magnífica grandeza, muy consideradas sus aptitudes con terrible solución y manejo". Estas palabras del pintor y teórico Jusepe Martínez, autor de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (1670) demuestran el recuerdo que a finales del siglo XVI se seguía teniendo sobre todo en Zaragoza y Huesca del escultor. La catedrática del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Carmen Morte, acaba de publicar dentro de la Colección Monografías de Arte CAI un completo volumen sobre el escultor Damián Forment. Se trata de la primera monografía seria que se hace sobre uno de los mejores y más influyentes escultores españoles del siglo XVI. La publicación comienza en su etapa valenciana (1495) en donde la autora casi asegura como lugar de nacimiento Valencia, aunque no se sabe exactamente pues todavía no se ha encontrado su partida de nacimiento. Hijo de Pablo Forment, carpintero, maestro de talla e imaginero, descendiente del Bajo Aragón turolense, bien Molinos o Alcorisa y de Beatriz Cabot, de ahí que en los últimos años se pretenda poner como lugar de nacimiento de Forment esta última localidad aragonesa, por la constancia de este apellido desde el siglo XV, de lo que la autora no está completamente de acuerdo pues algunos documentos notariales lo dan natural en Valencia, al margen de afirmarlo el propio Jusepe Martínez, así como la afirmación en algunos contratos de obras en las que aparece como: *imaginero natural de la ciudad de Valencia y vecino de Zaragoza*. El libro nos llevará rápidamente por tierras de Aragón, donde su triunfo se hace constante inicialmente con el *retablo mayor del Pilar de Zaragoza* (1509-1518), todo un acontecimiento para los hombres de aquella época, convirtiéndose desde su terminación en el testimonio más alto de calidad y arte en Aragón, emulando a la Seo de Zaragoza, con su monumental retablo, luego llegarían el *retablo mayor de la iglesia de San Pablo* (1511-1517), primer retablo realizado totalmente en

madera conservado en Aragón. *El retablo de San Miguel de los Navarros* (1519-1521), el primero conservado de traza renacentista y en el que Forment debió reservarse de manera especial la ejecución de la talla del titular, o el *retablo mayor de la Catedral de Huesca* (1520-1534) segundo retablo realizado en alabastro, realizado a imagen y semejanza del Pilar de Zaragoza, cumpliéndose las expectativas del cabildo oscense. A lo largo del libro, la autora analiza con detalle algunas de las obras contratadas por el escultor, algunas de ellas por primera vez, como el caso del *retablo del canónico Martín de Santángel* en actitud sedente, en la Catedral del Huesca única obra que se ha conservado realizado por el escultor o el *cuerpo y ático del retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena* (1524-1525), que esperemos algún día poder verlo con la conclusión de las obras. *El grupo escultórico masculino de los Santos Mártires de la cripta de Santa Engracia* (1529) obra de alta calidad realizada en alabastro, presentando similitud con las esculturas del *retablo mayor de la Catedral de Huesca*, y aunque los personajes no son fácilmente identificables, destacan de entre todos un posible autorretrato del escultor como el que existe en el sotabanco del anterior retablo citado, y el de otro personaje que recuerda los rasgos del Rey Carlos V, con barba corta, pelo recogido en una cofia debajo de un sombrero y lleva espada, el *Sepulcro de Juan de Lanuza para el Castillo de Alcañiz* (1537-1538) uno de los pocos ejemplos de monumento funerario plenamente renacentista, y el único realizado por Forment ó *las imágenes para la Custodia del asiento de la Seo de Zaragoza* (1539-1540) donde Forment se compromete a realizar cuarenta imágenes, mientras que el platero Pedro Lamaisón las montaba, por lo tanto estamos ante un monumento eucarístico realizado por los dos artífices más reconocidos en Aragón dentro de sus diferentes campos.

Capítulos especiales que destaquen en el libro son los dedicados al *retablo del Monasterio Cisterciense de Santa María del Poblet, en Tarragona* (1527-1529) y no especialmente porque sea el primer gran retablo de escultura renacentista echo por nuestro autor, ni por ser el monasterio más importante de Cataluña, por ser panteón real sino por el pleito que este retablo ocasionará a Forment, siendo su mayor fracaso profesional. Para este fracaso se unieron varios

problemas, entre ellos el exceso de trabajo contratado, las frecuentes ausencias del artista en el proceso de realización del retablo, la caída en desgracia del abad Caixal, y sobre todo el recelo de los escultores que trabajaban en el principado catalán. En junio de 1536 Forment retorna a Zaragoza, a pesar de la edad, los últimos años de su vida, fallece en 1540, no pierde ni su genio ni el entusiasmo por nuevos proyectos como el *retablo mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*, en La Rioja (1537-1540) obra cumbre de toda una trayectoria profesional como uno de los grandes maestros de la escultura del Renacimiento.

El libro se completa con un capítulo dedicado a obras descartadas, así como los nombres de algunos de los profesionales que tuvo Forment en los distintos talleres a su servicio, hasta tres talleres simultáneos llegó a tener entre Zaragoza, Huesca y Poblet- Montblanc, así como un CD con más de quinientos documentos comentados en texto, algunos de ellos inéditos, que permiten saber donde se encontraba Forment durante su vida viajera, a partir de 1520.

PARA SABER MÁS:

Carmen Morte
Damián Forment, escultor del Renacimiento
Colección Monografías de Arte CAI nº 2
Caja Inmaculada Zaragoza 2009. 445 pags

Quién es quien en el mundo del arte: 501 grandes artistas

En el año 2007, la editorial Grijalbo publicó un milagro editorial que dio por titulo *Las 1001 pinturas que hay que ver antes de morir* del cual ya dimos buena cuenta en estas páginas. Ahora, de la mano de la misma editorial y de su coordinador Sthephen Farthing, nos llega lo que se podría considerar la segunda parte, titulada *501 grandes artistas,* si

en el primer volumen se hacía referencia a la obra y mínimamente al artista, para esta ocasión se señala obra y artista. A lo largo de las más de seiscientas páginas recorreremos la historia del arte universal,desde los muralistas del Renacimiento hasta los pintores impresionistas, desde los versátiles artistas del cubismo hasta los artífices de las instalaciones de vídeo posmodernas en donde una entrada biográfica nos abrirá el apetito para conocer algo más al artista seguido de una lista complementaria de los museos y galerías que exhiben las obras más famosas concluyendo con una cita reveladora del propio creador o de un reputado crítico de arte ofreciendo una visión más próxima de sus ideas y su obra. La publicación se inicia en la China de hace un milenio y finaliza en Irán, con una artista nacida en 1974.

Por supuesto entre tanto nombre, la sombra de nuestro universal Goya no podría faltar, siendo uno de los artistas más descritos y estudiados, precursor de la modernidad absoluta

501 Grandes artistas no es sólo una amena guía de nombres, fechas y lugares, es un viaje narrativo que describe la evolución del arte ordenado cronológicamente donde sólo los más grandes ocuparán a lo largo de este libro, los únicos asientos libres en ese tren hacia la posteridad que sólo algunos pocos mortales están predestinados a ocupar.

PARA SABER MÁS:

Stephen Farthing (Coordinador)
501 grandes artistas
Grijalbo editores
640 pags 2010

Homenaje y memoria al Museo

Camón Aznar

Según el ICOM (Consejo Internacional de los Museos) “Un museo es una institución de carácter permanente y no lucrativa al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que exhibe, conserva, investiga, comunica y adquiere con fines de estudio, investigación y disfrute, la evidencia material de la gente y su medio ambiente”. Con motivo de la celebración de la Exposición Internacional Zaragoza 2008, Ibercaja, propietaria del Museo Camón Aznar, hoy MICAZ, planteó un cambio integral y sustantivo de aspecto, concepto y contenido que hoy se ve reflejado en el presente libro. En el se repasa la historia del edificio así como las colecciones actuales, de esta manera, de la mano de Carmen Gómez Urdáñez conoceremos la historia reciente del edificio desde su construcción en la década de 1530 como residencia del infanzón, mercader y pintor Jerónimo Cosida, pasando por la tienda de muebles que en los años setenta del pasado siglo XX regenta la que sería su última dueña, concluyendo con la compra por parte de la entidad financiera del inmueble en 1976, para acabar su reforma en 1979 de la mano del arquitecto zaragozano Regino Borobio Navarro.

Por su parte Antonio Meléndez Alonso, con sobrada experiencia en montajes como el del Museo de Arte Antiguo de Sigüenza, o el comisariado de las exposiciones de *Las Edades del hombre*, nos cuenta las vicisitudes que tuvo que pasar cuando asumió el encargo de remodelar el museo, desde la evacuación completa de todas las obras expuestas hasta la fecha, así como la de la biblioteca del museo, para posteriormente iniciar las obras, que permitieron descubrimientos tan interesantes como la aparición de un antiguo patio de luces de otras edificaciones existentes, pero que por las razones que fueran había sido cegado, esto permitió la posibilidad de abrirlo, pues este echo se apoyaba en el concepto de que el patio de luces tomaba la idea de que Goya era el nudo de la historia que desarrolla el museo, así como del arte español, con los precedentes que bebe, caso de Velázquez, y de las consecuencias que se producirán primero en el siglo XIX, y de una manera no tan evidente en el siglo siguiente, de tal manera que el edificio albergaba un diálogo entre el siglo XVI y el XX. Un gran problema que nos cuenta el

autor de la presente parte del libro fue la selección de las obras finalmente expuestas, pues tres problemas había en ello: el excesivo número de obras, la baja calidad de algunas de ellas y las deficientes dataciones e incorrectas atribuciones. El autor consultó tanto al equipo del museo así cómo a un grupo de especialistas, la mayoría profesores de la Universidad de Zaragoza de un total de ciento cincuenta obras, para confirmar que las obras expuestas actualmente en el museo son las que son, de época y autor que se las atribuyen. A continuación, el libro muestra la catalogación completa de lo expuesto actualmente, de la mano de varios especialistas, recorreremos cada una de las salas que componen la colección privada de arte de los siglos XV y XX de un catedrático de universidad buen conocedor del pintura histórica y de la contemporánea que se exponía en Madrid y Barcelona. Camón Aznar era un experto en coleccionismo, sobre todo a partir de 1950 cuando fue nombrado director del Museo y Fundación Lázaro Galdiano, y uno de los organizadores de su importante colección que puede verse en el palacete de Madrid.

Jesús Criado Mainar nos guiará por la selección de piezas de los siglos XV, XVI y XVII, reuniendo excelentes creaciones de varios centros regionales –Aragón, Castilla, Andalucía y Valencia- así como otras de origen italiano, flamenco y holandés, aportando un atractivo recorrido muy conseguido para el deleite del espectador tanto conocedor como simple interesado. Arturo Ansón nos llevará por la segunda mitad del siglo XVIII y el primer cuarto de la centuria siguiente, es decir desde las primeras obras de Corrado Giaquinto y Antonio González Velázquez, así como la fase academicista de Mengs y los hermanos Bayeu, para concluir como lazo de entre siglos y baluarte de la modernidad que es Goya. Manuel García Guatas, cerrará la última, pero no menos interesantes sección que tiene el libro, la de arte contemporáneo, especialmente representada en los artistas aragoneses, como Manuel Viola, con dos lienzos de manchas aguzadas, con explosiones luminosas de rojo, negro y dorado, o las veintiuna esculturas, casi todas de dos escultores aragoneses y amigos del propio Camón Aznar como son Honorio García Gondoy y Pablo Serrano.

PARA SABER MÁS:

Museo Ibercaja Camón Aznar. Homenaje y memoria
VV.AA. Ibercaja- Lunwerg Zaragoza 2009 español/inglés 229

La escultura del barro en estado puro: Barro y terracota en la escultura aragonesa (siglos XIX-XX), Escuela-Taller Cerámica de Muel

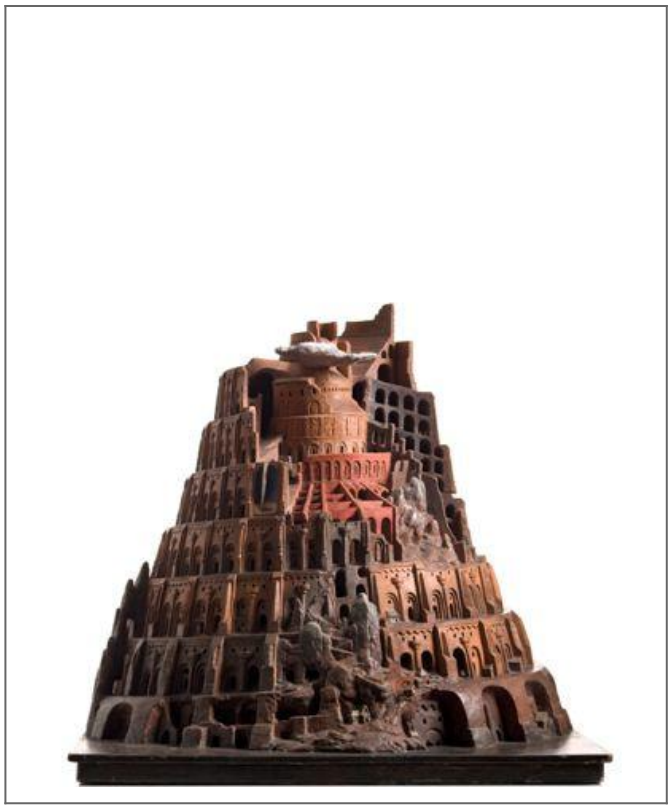
Las salas de exposiciones de la Escuela- Taller de Cerámica de Muel, de la Diputación Provincial de Zaragoza, acogen una nueva exposición, de innegable calidad y sorprendente originalidad. La exposición acoge más de cien obras de unos setenta y cinco artistas que por nacimiento o adopción son aragoneses, cuya cronología abarca desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.

Lo que se va a ver no se trata de obra salida de las manos de un artista que utiliza la cerámica como medio de expresión, no. Se trata de la utilización del barro como soporte para diversos materiales habituales, desde la madera, pasando por la piedra o el bronce. A lo largo de los siglos, los escultores han utilizado el barro para modelar sus esculturas, aunque en la mayor parte de los casos, tras su utilización, el modelo era destruido siendo reutilizado su material para el modelado de nuevas obras.



Pedro Sanz

La exposición se articula en dos bloques. En el primero de ellos, titulado *Escultura en barro* se muestran una serie de obras, de pequeño tamaño, terracotas, de los siglos XVIII al XX, y de autoría diversa, algunas posiblemente aragonesas, que ponen de manifiesto la importancia del barro como material escultórico. El segundo de los bloques *Barro y terracota* nos ofrece una cuidada selección de más de un centenar de obras, la mayor parte de las cuales nunca han sido expuestas y cuya cronología abarca des el último tercio del siglo XIX, estas obras, fueron concebidas en su mayoría como modelos para esculturas religiosas destinadas a templos o uso devocional, entre los autores destacan Antonio Palao, Jorque Albareda, Cubeles, Carlos Palao, Felipe Coscolla…etc…



Carlos Ochoa

Las últimas décadas del siglo XX están representadas por las obras de autores tan significativos y destacados a nivel nacional e internacional, caso de Acín, García Condoy y Pablo Serrano, junto a ellos, comparten espacio otros artistas cuya actividad artística se centró en España y particularmente en Aragón Lorda, Franco, Blasco, Rallo Lahoz, Martínez Lafuente todos ellos fallecidos y de larga y fecunda trayectoria en la utilización del barro en sus diversos intereses creativos, que compartirán espacio con artistas actuales, que este mismo año 2010, han realizado esculturas es proceso para esta exposición algunas de ellas realizadas en la misma Escuela- Taller.

PARA SABER MÁS:

Escultura en estado puro. Barro y terracota en la escultura aragonesa (siglos XIX-XX)

Escuela-Taller Cerámica de Muel

27/03-30/06/2010

La pasión por coleccionar

Cuando miramos un cuadro, vemos un cúmulo de gestos, la superposición y organización de los materiales, el anhelo de lo inanimado por cobrar vida, pero no vemos la mano de su creador. *¿Y qué es el arte sino un intento de desposeer en la pintura esta dimensión traumática de exorcizar al externarla en la obra de arte?*, pregunta Slavoj Zizek, para John Berger *la pintura es una afirmación de lo visible que nos rodea y que está continuamente apareciendo y desapareciendo*. Para Clement Greenberg los garabatos inconscientes que realizan los pintores producían *un parecido esquemático*, en contraposición a la opinión freudiana de que *el inconsciente, como demostraban los sueños, era una reserva de imágenes, obtenidas de recuerdos reprimidos*.

Pero donde mejor se muestra todo esto es sin duda alguna en el coleccionista, para Krzysztof Pomian *el coleccionista era un maniático inofensivo que pasa el tiempo clasificando sellos de correo, pinchando mariposas en alfileres o deleitándose en la contemplación de grabados eróticos. O bien, por el contrario, un especulador ladino que, so pretexto de amor al arte, compra a bajo precio obras artísticas para revenderlas haciendo fabulosos beneficios. O, también, un señor de alta sociedad que heredado un castillo y muebles de época y posee una colección de cuadros, los más bellos de los cuales permite reproducir en las páginas satinadas de las revistas de moda*.

La Colección Los Bragales, que es un ejemplo claro de pasión por la pintura que no excluye otros géneros como la fotografía contemporánea o la escultura, algunas de las cuales se exponen en el Palacio de Sástago. La exposición arranca con piezas de la Escuela de París, donde los recuerdos de aquellas vanguardias picasianas dejaron un importante impacto en artistas como Óscar Domínguez u en otros más informalistas como Saura, Tápies o Rivera. Alfonso Fraile, Juan Barjola o Bonifacio, son ejemplos perfectos de la generación de los setenta, radicalizada en movimientos tan importantes como El Grupo el Paso o Dau al Set. En cambio en los ochenta en España se empieza a producir una pintura de autentico nivel internacional, claros ejemplos de ese periodo son Campano, Alcolea, Manolo Quejido, Carlos Franco, Chema Cobo o Juan

Navarro entre otros. Las obras de Patiño, Menchu Lamas y Antón Llamazares nos hacen recordar la post-vanguardia decisiva del arte gallego aquí también representada. La Colección Los Bragales viene dada principalmente, por la adquisición de piezas excelentes en la Galería Miguel Marcos, que como es bien sabido, ha realizado una defensa muy intensa de ese periodo crucial del arte español contemporáneo. La exposición se completa con los creadores postmodernistas más recientes como Juan Uslé, Santiago Serrano, Gorka Mohamed y Manuel Campos.

En cierto sentido, lo que buscamos en el arte no es otra cosa que el resplandor de lo único. Toda colección tiene algo de gabinete pero también de autorretrato. Sin duda la Colección Los Bragales permite comprender una parte de la historia del gusto contemporáneo facilitando al público a la aproximación a algunas corrientes estéticas de nuestro tiempo.

PARA SABER MÁS:

Gabinete artístico: Colección de Arte Contemporáneo Los Bragales
Palacio de Sástago. Diputación Provincial de Zaragoza
9/03-2/05/2010

El renacimiento de la pintura moderna

Durante los últimos años, la investigación llevada a cabo en la historia del arte, ha transformado completamente nuestra percepción, sobretodo la que tiene que ver con los siglos XIX y XX, al mostrar que las vanguardias no habían basado su estructura en la ruptura con el pasado, sino que existía una relación fecunda con su legado. En este periodo, París estaba considerado como el centro del mundo artístico, en el Salón que se celebraba entre mayo y junio bajo el Segundo Imperio y la Tercera República, dentro del marco de la Exposición Universal de 1855. Desde ese momento, sólo era buen pintor el que hubiera sido premiado por el jurado parisino. Con motivo de la restauración del Museo d Orsay, tenemos la oportunidad

de ver en España, sólo en Madrid, una selección de obras de las diversas tendencias que coexistieron entre 1860 y 1880 dentro y fuera del Salón, es decir la exposición Impresionismo: Un nuevo renacimiento no trata del Impresionismo en su apogeo, sino de su gestación. Y para gestarse algo, tiene que haber un comienzo, y buena parte del ese comienzo tenemos la culpa los españoles, ciertos acontecimientos, entre ellos la invasión napoleónica, la Guerra de la Independencia o la expedición de los Cien mil hijos de San Luís, permitieron un "redescubrimiento" de un país exótico, anti humanista, su arquitectura morisca, sus gitanas, toreros, bandoleros y la bárbara inquisición condenando a diestro y siniestro, revelaron la riqueza de España y con ella su pintura, prácticamente desconocida en Francia, que a través de los saqueos por parte del ejército napoleónico, ó el envío por parte de Luís Felipe de Orleans de cuatrocientos cuadros de Zurbarán, Murillo, Velázquez, Ribera, El Greco o Goya entre otros, para inaugurar el llamado Museo Español (1838-1848)dentro del Louvre, que proporcionó a los artistas parisinos lo que tanto anhelaban, una pintura inspirada en la realidad con una sombría composición. De entre los impresionistas que inspiraron su obra en la pintura española destacaremos a Carolus Duran con La *dama y el guante,* presentado en el Salón de 1869, se trata de un retrato femenino, el de su esposa en realidad, la también pintora Paulina Croizette, la elegante dama aparece recortada su figura sobre un fondo de tonos pardos y grisáceos, donde destaca, a demás de un bello rostro franco y sereno, un guante, convertido inequívocamente en un guiño al cuadro del pintor Velazquez *El infante don Carlos* que había visitado en el Museo del Prado, ni que decir tiene la comparación del cuadro titulado *El pífano*, de Manet, presentado a la Exposición Universal de 1867, que fue rechazado por el jurado, con la obra velazqueña es intensa. El retrato del joven músico de la Guardia Imperial aparece acentuado por el contraste de las tonalidades roja, gris y negra del uniforme. Esta obra fue muy polémica ya que para unos críticos la describieron como "una sota de la baraja pegada encima de una puerta" y para otros como Zola, la relacionaban con el arte de la estampa japonesa.



Manet. El Pifano. Museo D Orsay

EL CATÁLOGO:

Once son los temas en que está dividida la exposición con su magnífico catálogo comisariada por Stéphane Guégan y Alice Thomine-Berrada.

Los estudiosos y apasionados de la pintura de este periodo, estarán de enhorabuena encontrándose, casi de bruces, en las primeras salas, con *Un taller en Batignolles* de Fatin- Latour, obra que ya pudimos admirar en el Museo Tyssen Bornemisza el pasado año, que designa en el sentido amplio a los artistas que se reunían alrededor de Manet en el café Guerbois. El cuadro impresiona por la actitud solemne e informal de los artistas representados alrededor de Manet. Dos guerras sucesivas, una de ellas civil, el conflicto franco- prusiano, o la rebelión de la Guardia Nacional y de los obreros de París (1871), provocaron el llamado "año terrible", artistas como Puvis de Chavanne que evocaría el asedio a la capital y el sufrimiento de sus ciudadanos en dos lienzos. En *El globo*

representa a París, simbolizada por una mujer, esta acompaña con un gesto a un globo que sobrevuela el monte Valeriano, destinado a llevar noticias de la ciudad. La mujer aparece apoyada con un fusil con bayoneta y teniendo a sus pies los cañones que bordean las fortificaciones de la ciudad, encarnando a la resistencia y entereza del pueblo parisino, la obra tuvo un enorme éxito, llegándose a tirar 50.000 ejemplares en estampas populares, lo que permitió a su autor completar la obra con *La paloma* en donde la ciudad de París es representada de frente recibiendo noticias del exterior por medio de una paloma mensajera. La llegada del realismo, ante la progresiva desaparición del romanticismo, tiene su representación en la figura del pintor Jean- Francois Millet, obras como *La iglesia de Créville* ó *La siesta* se mostrarán a lo largo de la exposición, aunque nos sorprende que no hayan traído la que sin duda alguna es su obra más conocida, y que también se encuentra en dicho museo Orsay como es *El ángelus*. La pintura de asunto mitológico, histórico, o religioso tendrá cabida en los salones, así pues podremos ver en la exposición representación de estas temáticas William Adolphe Bouguereau con su *Nacimiento de Venus* (1879) con grandes impregnaciones del *Triunfo de la Galatea* de Rafael o su *Virgen de la consolación* (1877), cuyas figuras remiten más bien a un modelo migelangelesco el *Sarpédon* de Henry Lévy donde reinventa la mitología mostrando a Hipnos y Tánatos llevando el cuerpo del difunto Sarpédon hacia un Zeus consolador que muestra los rasgos del Padre Eterno, todo ello rodeado de una estética religiosa del barroco italiano y del neoclasicismo. La pintura en femenino queda representada en la obra titulada *La cuna* de Berthe Morisot, aunque no fuese la única mujer que pintase en esa época, otras cómo Eva Gonzalès, Mary Cassatt y Marie Bracquemond conseguirían triunfar en un mundo dominado por los hombres.



Degas. La clase de danza. Museo D Orsay

Y hablando de eso, de la diferencia entre hombres y mujeres, la podremos comprobar en el cuadro *La clase de danza* del inconfundible Degas, en donde el viejo coreógrafo Jules Perrot ocupa un centro vacío en cuyo alrededor se amontonan las mujeres, unas junto a otras, otorgando al profesor, al hombre el papel de domador en una arena poblada de mujeres. Tan sólo una bailarina aparece aislada y de espaldas cuya figura pudiera representar la distancia entre el propio artista con el espectador de la escena. La exposición acaba igual que empezó, con Manet, eje central de toda la muestra. Impagables son los cinco últimos cuadros que se muestran, en una especie de altar o capilla dedicada al autor de *Olimpia,* entre las obras podemos destacar La evasión de Rochefort*, EL bar de Folies Bergére* ó *Un bote de espárragos*, una de las últimas composiciones de Manet.

Nombres como el propio Manet, Renoir, Sisley, Degas…etc…desempeñaron un papel capital en la configuración del impresionismo del siglo XIX. Sus iniciativas experimentales introdujeron nuevas prácticas artísticas y comerciales, que junto a una nueva forma de contemplar el mundo y la aceptación por parte de la crítica de la libertad de color, dibujo y pincelada, atestiguaron ese proceso que era realmente arte.

PARA SABER MÁS:
Impresionismo: Un nuevo Renacimiento
Fundación Mapfre. Paseo de Recoletos, 23. Madrid. Hasta el 22 de abril