

Ryoichi Noguchi: La temperatura de la sombra

Con el título "La temperatura de la sombra" el pintor japonés R Noguchi titula su última exposición. Un diálogo de elementos plásticos y conceptos artísticos que nos llevan a una reflexión sobre elementos pictóricos que combinan Oriente y Occidente en un diálogo plástico que es siempre rico en matices y resultados.

La sombra solo se puede entender si partimos de la luz en su relación con la materia. La luz tiene una naturaleza compleja. Depende de cómo la observemos se manifiesta como una onda o como una partícula. Son dos estados no excluyentes entre sí, sino complementarios. Pero, ¿qué es la sombra? ¿Es o no existe?

En principio, la sombra es solo un efecto visual, una región de oscuridad donde la luz es obstaculizada. Se sitúa tras un cuerpo opaco que tiene la luz frente a él. ¿Dónde podemos encontrar entonces, como afirma Noguchi, "la temperatura de la sombra"?

Si sólo existe una fuente de luz la sombra es gris. Si existen dos fuentes de luz, la sombra de generada por cada una será del color de la otra y sólo la intersección de ambas será gris.

Pero, ante la obra de Noguchi no estamos ante una valoración científica sino ficticia de la sombra. En muchos juegos fantásticos la sombra se identifica con artes oscuras o con magia negra. Otras veces las sombras simbolizan a las almas que no fueron aceptadas ni en el cielo ni en el infierno. Para otras creencias las sombras sólo reflejan el YANG y, en ocasiones, si la persona es pura y bondadosa, su YIN, es decir, la parte del ser que refleja su otra esencia, la que permanece oprimida. La sombra no es siempre la maldad así como la luz no es siempre la bondad. En la serie de "Manga y Anime" hay un enemigo que arrebata la sombra a las personas y con

ella da vida a cadáveres. ¿Cuál es el significado de la sombra en la obra de Noguchi? Lo que se puede pintar. "Sólo podemos pintar la sombra, no la luz y la pintura es únicamente un sucedáneo de la luz".

Artista japonés que llegó a España a los 25 años, recoge en su trabajo las raíces orientales de su vida y formación inicial a los que asimila sus diez años de formación y trabajo en occidente.

El encuentro entre la pintura japonesa y el informalismo occidental se había producido ya en los años 50 al encontrarse el grupo de artistas que trabajaban en torno a Michel Tapié y el Grupo Gutai de Hiro Yoshihara. Antes, en 1936, cuando ya artistas japoneses se habían trasladado a París, Nancy Wilson Ross habló de la relación Dadá y budismo zen poniendo el acento en sus fundamentos filosóficos semejantes, la experiencia de lo irracional sobre la lógica y el entendimiento. En 1958 André Masson en una conferencia pronunciada en París se refería a la pintura dentro de esta línea de pensamiento: "Entonces el espacio se transformará en lo que es para el pintor zen: es espíritu del pintor. La pintura no será más una sucesión de objetos, pulverizada, sin forma, seca, fallida, sobrecargada. Será, en su sentido místico, un objeto de meditación en sí mismo. El pintor de Asia Oriental, pintor de lo que es significativo, ha plasmado (...) esta concepción (...) no provoca una simple reacción placentera (...). Es éste un descubrimiento de las luchas invisibles que dividen el universo. Es también un símbolo de la existencia pasajera del hombre en este "mundo de rocío", de la eternidad, de lo que pasa... la nueva caligrafía lírica de Japón puede llevarnos a un punto de pura efusión".

Noguchi asume un tema occidental con lenguaje oriental. Es el retrato, el estudio del cuerpo, pero más lírico y simbólico que anatómico. El hombre suspendido. El cuerpo y el rostro - alma del cuerpo - que flota y se desintegra, que es uno y es mil rostros a la vez por los mil sentimientos y vivencias que lo recorren -nos recorren- cada día.

Con un fondo monocromo, fondo sin fondo, con poder de

emocionar y sugerir. Es el vacío, lo esencial la nada. Blanco y negro, donde el vacío no es más que la elocuencia del silencio. Y sobre él, una gama reducida creada con algo -poco- de óleo, cola de conejo y yeso con el que da textura, relieve, la escasa sensación de volumen que podemos percibir. Barniz y pigmentación ocre que, con la curvatura del negro, crea el movimiento. Como Fautrier creaba sus Ottages (Rehenes) a modo de bajorrelieves creados aplicando una capa sobre otra de pintura y revelaba así la materia o Michaux componía a base de blancos y negros de clara influencia de la caligrafía oriental sus abstracciones líricas automáticas dando lugar a una liberación de la psique por vía no verbal.

En Extremo Oriente, ante el papel blanco, el calígrafo comienza su preparación anímica con la disolución de barritas que se disuelven en agua según la mayor o menor densidad que se desea lograr. La barra se frota sobre una piedra como si fuera una piedra de lavar. Ese movimiento acompasado es el primer paso para la iniciación de la obra. Durante ese proceso, el artista trata de vaciarse de todo lo ajeno a su objetivo creador, todo lo que nuble su tranquilidad de espíritu y su visión, para plasmar después con energía lo que desea transmitir. Desde la infancia los japoneses están habituados a moverse en el mundo de los signos y la evocación. Es como la plasticidad de la escritura que no presta atención a las palabras. La obras, aún figurativas, son menos representativas y descriptivas que las occidentales. El objetivo no es "fotografiar" sino permitir al espectador entrar en comunión con...la naturaleza, el hombre... hacerse uno con lo representado.

El espacio suele adoptar, como vemos en las obras de Noguchi, un formato alto, delgado. Los pintores japoneses acentúan la perspectiva desde un punto de vista muy alto. No existe fondo, deseo de perspectiva espacial, pero es la pastosidad de la materia pictórica la que da volumen, casi relieve completándose el movimiento a través del dinamismo expresivo de la curva.

¿Cuál es en este caso, y en general, en este tipo de trabajo,

el mensaje sobre el hombre? ¿Qué busca expresar el artista, qué lee en el alma del retratado? Cabe aquí aplicar la consideración de una “pintura del sentimiento poético”. En 1986 escribía Rowel,

Una esencia de jazmín

Música del cabello

Japón

Caligrafía de alas de insecto

Círculos del río alrededor

Del cuerpo de una caña de bambú

De mujer

Cinturón de alegría.

En la tradición oriental poesía, caligrafía y pintura son simplemente distintas manifestaciones conseguidas a través del arte del pincel. No existe diferencia entre poeta, calígrafo o pintor, como no la hay entre el violinista que interpreta una sinfonía o una pieza de cámara.

Existe una antigua filosofía china que apoyaba esa unidad a través de conceptos como “poema tangible” y “pintura tangible” y que afirma que poesía y pintura cumplen una misma función. Existen inspiración y comunicación mutuas. Son forma poética/forma pictórica del sentimiento que se encuentran en complemento verbal/visual.

En definitiva, el pintor da una señal y ésta es comprendida. Ha atrapado “el tono del espíritu” animado por el alma que se conmueve, y lo lleva al espíritu del observador como una campana transmite sus vibraciones en el aire del atardecer, en un espacio aparentemente sin fin.

Cyborgs y mutantes: Lo humano

y lo posthumano en la obra de Matthew Barney.

A finales del siglo XX (...) todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo, en unas palabras somos cyborgs.

(Haraway, 1985: pág. 2)

Matthew Barney en su obra audiovisual y, especialmente, en su ciclo *Cremaster*, explora las fronteras entre lo humano y lo animal y entre distintos géneros creando una serie híbridos semihumanos que constituyen su propio universo mitológico. Barney estudió medicina en Yale antes de dedicarse a performance y escultura. Se interesó por los límites de la sexualidad humana, los estadios fetales en las que se definen el género, cuando lo humano y lo animal no se distingue todavía. Sus películas están pobladas de personajes ficticios y reales que encarnan esta dualidad hombre-animal, u hombre-máquina. En *Cremaster 3* contó con la colaboración de Aimée Mullins, modelo y deportista paraolímpica, descrita por Petra Kuppens como una *cyborg* en su artículo *Contemporary Cyborgs and the Mediation of Embodiment* (Kuppens, 1999).



Matthew Barney: *Cremaster3*



Matthew Barney: *Cremaster3-The Order*

El término *cyborg* (*cybernetic organism*) fue creado en 1960 por Manfred E. Clynes y Nathan S. Kline, investigadores del Rochland State Hospital. Significa fusión de un organismo vivo y una máquina con el fin de mejorar o sustituir las funciones orgánicas mediante el empleo de altas tecnologías. El significado del término *Cyborg* se iba ampliando a lo largo de las últimas décadas, se llegó incluso a aplicar a personas que viven con un marcapasos o con prótesis de última generación. Los *cyborgs* aparecieron en la cultura popular gracias al cine (*Blade runner* de Ridley Scott, el cine de David Cronenberg y Shinya Tsukamoto) y la literatura de ciencia ficción (Philip K. Dick, Stanislaw Lem). El *cyborg* es la expresión perfecta de lo *posthumano*, entendido no como la sustitución de la humanidad, sino como una revisión del concepto tradicional de lo *humano* en un mundo donde desaparecen las fronteras entre organismo vivo y tecnología.

Un mundo así podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que

La gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios (Haraway, 1985: 7).

Donna Haraway en su *Manifiesto para Cyborg* aplica este término para

definir la realidad social contemporánea como un mundo postgenérico en el que desaparecen las fronteras entre lo orgánico y lo mecánico, lo material y lo inmaterial, entre las identidades sexuales (Haraway, 1985: 3-7).

Un Cyborg es un organismo cibernetico, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social nuestras relaciones vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción.

(Haraway, 1985: 1)

La presencia de las nuevas tecnologías en todos los aspectos de la vida actual –educación, mercado, trabajo (tanto renumerado como de hogar), religión, estado, sanidad etc. – requiere una redefinición del concepto de mujer y de la identidad de la mujer. El cyborg es tanto un concepto de ficción: «*criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales*» (Haraway, 1985:1), como de realidad social de las mujeres a finales del siglo XX, pero como subraya Haraway, «*las fronteras entre ciencia ficción y la realidad social son ilusión óptica*». La trasgresión de las fronteras y límites es una de las características de la sociedad de los *cyborgs*.

La hibridación es para Haraway una de las características principales de la civilización actual y sobre todo del concepto de la mujer, en el que se concentran distintas identidades, conceptos de género, raza, clases y roles sociales sin fundirse en una unidad homogénea: En la cultura occidental han persistido dualidades entre los colectivos dominantes (hombres, especialmente los blancos) y dominadas (mujeres, gente de color, obreros, naturaleza, animales), es decir, «*todos lo que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer del espejo del yo*». Haraway destaca entre esos dualismos: yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, realidad/apariencia, total/parcial, Dios/hombre. Las altas tecnologías suponen un cambio radical en la realidad social contemporánea y desafían esos dualismos. Por ejemplo, el uso masificado de los ordenadores hace que se diluya la frontera entre mente, cuerpo y la

máquina: «*Los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de comunicación como las otras*» (Haraway, 1985: 32-34). Desaparece la separación formal entre lo orgánico y lo tecnológico, entre la máquina y el organismo. Es también un desafío a la homogeneidad y a la subordinación de la parte al todo, la producción de teorías universales y totalizadoras.

Para nosotras (...) las máquinas pueden ser artefactos protésicos, componentes íntimos, partes amigables de nosotras mismas. No necesitamos un holismo orgánico que nos de una totalidad impermeable, la mujer total y sus variantes feministas (¿mutantes?).

(Haraway, 1985: 33)

Cyborgs en el arte contemporáneo

En el arte actual podemos encontrar diversas expresiones del *cyborg*, tanto en su sentido original, como en el de la *cyborg theory* de Haraway. La hibridación es la principal obsesión y objetivo de la artista francesa y precursora del body art, Orlan. Su lema artístico: *Mi cuerpo es mi software* es una definición perfecta de su trayectoria artística, ya que Orlan trata de convertirse ella misma en una obra de arte. En los años 60 recurrió a la estética barroca y a su propio cuerpo en las esculturas de la *Santa Orlan*. En sus obras de la serie *La Reencarnación de Santa Orlan* utilizó nuevos medios audiovisuales, tecnologías médicas e implantes de distintos tipos para convertirse en un híbrido que aglutina los arquetipos femeninos de distintos modelos culturales: primero de la civilización occidental y ahora también de los llamados pueblos “primitivos”.

En el arte contemporáneo el concepto de la fusión entre hombre y máquina se expresa de manera más contundente en la obra de Mariko Mori, Eduardo Kac y especialmente en los trabajos del australiano Stelarc. Una de las obras más conocidas de Mariko Mori, *Wave Ufo*, presentada en 2005 en la Bienal de Venecia, consiste en proyecciones generadas a partir de las ondas cerebrales de los espectadores, introducidos en una cápsula futurista. Eduardo Kac experimenta con el

llamado *bio-arte* –se hizo famoso con la creación de *Alba*, un conejo transgénico fluorescente–. El artista australiano Stelarc en sus performances se convierte en un *cyborg* en sentido exacto, mitad-hombre, mitad-máquina. Stelarc vivó durante muchos años en Japón y quizás aquella realidad de un país fascinado por la electrónica y las nuevas tecnologías le había empujado a experimentar en sus propias carnes la fusión entre el cuerpo humano y la máquina. En sus performance explora los límites de la resistencia de su propio organismo. En 2003 con la ayuda de unos científicos australianos clonó su propia oreja con el fin de implantarla en su cuerpo, aunque finalmente los médicos se negaron a realizarlo. En sus obras se pierde la noción de lo que es *natural*, u originario de su propio cuerpo y lo que es acoplado de manera artificial a su organismo. Stelarc colaboró en numerosos proyectos con escuelas polítécnicas y departamentos de robótica de diversas universidades de todo el mundo creando estructuras robóticas conectadas a su propio cuerpo

En la obra de Matthew Barney aparecen *Cyborgs*, tal como los define Haraway, criaturas pertenecientes a un mundo postgenérico, pero también en su sentido original, como un híbrido entre hombre y máquina. Su obra más conocida, el ciclo *Cremaster* (1994-2002) de Matthew Barney es una obra difícil de clasificar, se sitúa a medio camino entre el cine y el videoarte. Es, sin ninguna duda, una de las obras que más claramente se inscriben dentro de la tendencia al arte total. Ha sido comparado en ocasiones con la tetralogía de Richard Wagner *El anillo de los Nibelungos*. Las proyecciones suelen presentarse junto con las exposiciones de fotografías, instalaciones y esculturas relacionadas con las películas. Su obra escultórica, con la que se dio a conocer antes de realizar el ciclo *Cremaster*, ha sido utilizada en muchas de estas producciones, no sólo como un mero elemento escenográfico, sino como protagonistas que participan activamente en la narración.

En las cinco partes del ciclo aparecen elementos de otras artes: música, pintura, escultura, performance, ópera (*Cremaster 5*), danza (*Cremaster 1 y 4*) literatura (*Cremaster 2*), arquitectura (*Cremaster 3*). En cada película Barney recurre a diferentes géneros cinematográficos y artísticos, como western, musical, cine negro, cine

de ciencia ficción, ópera, comedia, siempre utilizados fuera de su contexto habitual. Barney ha contado también con numerosos y variados colaboradores, artistas de muy distinta índole, como el escultor americano Richard Serra, el novelista Norman Mailer o la stripper y performer Marti Domination. Él mismo aparece como un “maestro de ceremonia” en todas las películas del ciclo, salvo la parte primera. En la parte cuarta aparece como Candidato Laughton, un fauno con dos pares de cuernos, en *Cremaster 2* interpreta al asesino Gary Gilmore, en la tercera es el Discípulo de Richard Serra y en la quinta encarna a tres personajes: la Diva, el Mago y el Gigante.

Barney recurre a una simbología de muy distinta índole. Antes de dedicarse a la creación artística estudiaba medicina, de allí las referencias a la sexualidad humana (*Cremaster* es un músculo que sostiene los testículos y reacciona a cambios de temperatura o emocionales), los etapas de desarrollo fetal y el ciclo reproductivo, mutaciones genéticas. En sus películas aparecen sustancias como resinas sintéticas o vaselina que aluden a flujos orgánicos, son también los mismos materiales que utiliza en sus trabajos escultóricos.

Barney recurre a las leyendas locales relacionadas con los lugares en los que transcurre la acción de cada parte del ciclo. En las cinco películas aparecen ninfas, faunos, alusiones a la mitología celta, leyendas masónicas y a la “mitología” actual de cultura de masas: “la chica Bond” Ursula Andress, la modelo y deportista paraolímpica Aimée Mullins, el cantante de rock Johny Cash, el mago Harry Houdini, o Gary Gilmore, un famoso asesino en serie. Cada capítulo del ciclo fue rodado en distintas localizaciones, más bien inusuales como la isla de Man, Chrysler Building y Museo Guggenheim, Ópera Nacional Húngara y los baños de Gellert de Budapest, el Lago Salado de Utah, un estadio de fútbol en Idaho, cabe recordar que no solamente son espacios en los que se desarrolla la acción de las películas sino que participan como en ella como protagonistas.

La acción de *Cremaster 1* (1995) transcurre en un campo de fútbol americano de color azul celeste situado en Boise (Idaho), la ciudad natal de Barney, y en dos dirigibles suspendidos encima del estadio. En la película se fusionan elementos de una revia musical y la

estética de cine de ciencia-ficción- Los interiores blancos de los dirigibles traen en mente la escenografía de *La Odisea del espacio* de Stanley Kubrick. En cada uno hay un grupo de azafatas sentadas alrededor de una mesa cubierta con un mantel blanco sobre la cual se sitúa una escultura de vaselina de formas fálicas, rodeada de racimos de uvas, "frutas prohibidas" que las mujeres cogen a escondidas. Debajo de las mesas está Goodyear, interpretada por Marti Domination (en ambos casos es el mismo personaje) que también roba las uvas, las tira al suelo y éstas se alinean en esquemas que recuerdan ovarios o el contorno del útero. Las composiciones son reproducidas como coreografías por las bailarinas que están en el estadio de fútbol.

Cremaster 2 (1999) combina elementos de western y cine de acción, está basado en la novela de Norman Mailer (el escritor aparece en la película interpretando a Harry Houdini), *The Executioner's Song*, sobre Gary Gilmore, un asesino que durante el juicio rechazó la ayuda de su abogado y exigió su propia ejecución. Es una de las más conseguidas partes del ciclo en la que destacan escenas tan asombrosas como un rodeo en medio del Lago Salado o una pieza musical interpretada por un músico de rock tocando la percusión y un enjambre de abejas.

La arquitectura desempeña un papel especialmente importante en *Cremaster 3*, la parte intermedia del ciclo, filmada como última y con una función de encadenamiento entre las demás partes. Su trama se basa en la leyenda masónica de Hiram Abiff, el constructor del Templo de Salomón, que poseía el saber de los misterios del universo. La película se centra en la construcción del Chrysler Building y en la competición entre el Maestro (interpretado por Richard Serra, escultor americano, autor de grandes, estructuras de hierro que evocan formas arquitectónicas) y el Aprendiz (Matthew Barney) que desea conseguir el tercer grado de iniciación la jerarquía masónica.

Cremaster 3 desempeña la función de unir todos los componentes del ciclo en una obra unitaria, contiene elementos que aluden a las demás partes. El cuerpo de Gary Gilmore, protagonista de *Cremaster 2* es descubierto y se deposita en un coche en el sótano del edificio Chrysler, donde es destruido por otros cinco vehículos, cada uno de ellos marcado con el símbolo de una de las partes del ciclo. De esta manera, Gilmore es ofrecido en una ceremonia que alude a los rituales

primitivos de sacrificar y tapiar seres vivos en los cimientos de los edificios. Cabe destacar también que se trata de una fusión del cuerpo y de la máquina, ambos se convierten en la piedra fundacional de la construcción.

El comienzo y el final de la película transcurren en la Isla de Man en la que se desarrolla la acción de *Cremaster 4*, pero la gran parte de la trama tiene lugar en el Chrysler Building. En la película se ha incluido también la performance de Matthew Barney *The Order* realizada en el Museo Guggenheim, que constituye una representación alegórica de las cinco partes del ciclo. Barney trepa por las plantas del museo que simbolizan los grados de iniciación y en los que tiene que enfrentarse a adversarios que representan los cinco episodios de *Cremaster*. Cuando alcanza el último nivel el Aprendiz mata al Maestro, posteriormente él mismo es asesinado por la torre, de esta manera los dos hombres quedan castigados por su vanidad y el edificio queda sin concluir.



Matthew Barney: *Drawing Restraint*

La performance *The Order* se centra en la superación del ser humano, tanto personal como de las limitaciones del cuerpo humano. La escalada por las plantas del museo recuerda los

videos del ciclo *Drawing Restraint* en las que Barney ponía a prueba sus habilidades físicas. En este aspecto es fundamental la presencia de Aimée Mullins, que representa a dos personajes, adversarias a las que el Aprendiz se tiene que enfrentar: la Novicia vestida de blanco con prótesis de cristal y la mujer-gatopardo. Mullins perdió las piernas antes de que aprendiera a andar, de hecho considera que sus verdaderas extremidades son las prótesis que lleva. La alta tecnología aplicada a la fabricación de éstas le ha permitido trabajar como modelo de pasarela y participar en paraolímiadas en las que ha ganado numerosas medallas. Las prótesis que utiliza en las competiciones deportivas están inspiradas la forma de las patas traseras de un gatopardo. Petra Kuppers desarrolla el concepto, tratado también por Haraway de *disability cyborg*, o personas discapacitadas que pueden funcionar gracias a la alta tecnología, como Christopher Reeves, Stephen Hawkins o Aimée Mullins. Kuppers subraya también la fascinación que suscitan estas personas en la sociedad contemporánea.

La acción de *Cremaster 4* (1994) se traslada al circuito de rally de motociclismo de la Isla de Man. Barney se convierte en *Candidato Laughton*, un sátiro con cuatro cuernos, en el que se fusionan elementos de un ser perteneciente a la mitología celta, del hombre y del animal. Los cuatro cuernos hacen alusión a los carneros de la raza Laughton, criada únicamente en la Isla de Man, uno de estos animales aparece en la escena final. Barney baila claqué sobre un suelo blanco hasta que empieza a formarse un agujero. Cuando es lo suficientemente grande el fauno cae en él y se introduce en un corredor estrecho lubricado con una sustancia blanca y pegajosa, que reproduce la forma de un conducto espermático. El protagonista se abre paso hasta un pequeño agujero en la tierra y sale al exterior.

La quinta y la última parte del ciclo es una ópera, basada en la composición de Jonathan Bepler, colaborador habitual de Barney. La película fue rodada en Budapest: en el edificio de la Ópera Nacional Húngara, en los famosos baños públicos de Gellert y en un puente sobre el Danubio. En cada una de esas localizaciones Barney representa otro

personaje: la Diva, el Gigante y el Mago (Harry Houdini). La Reina de las Cadenas (Ursula Andress) llora la muerte del Mago, malinterpretando su salto al Danubio como un suicidio. La hazaña alude al famoso salto de Harry Houdini, el protagonista de la parte segunda del ciclo.

Paralelamente al ciclo *Cremaster* Barney estaba trabajando sobre otra serie *Drawing Restraint*, formada por videos cortos de las performances de Matthew Barney realizadas en galerías en las exploraba los límites de las posibilidades físicas del cuerpo humano. En 2005 realizó *Drawing Restraint 9*, un largometraje en el que se centra en la evolución del ser humano hacia lo *posthumano* y su nueva visión de sus interacciones con el mundo animal. La acción se desarrolla en un barco ballenero japonés que el director había alquilado, incluyendo su tripulación. Matthew Barney y la cantante islandesa Björk encarnan dos visitantes procedentes de la tierra firme que durante su estancia en alta mar se transforman en seres semi-acuáticos y adquieren cualidades animales. Los protagonistas representan la dualidad entre lo humano y animal, el mundo terrestre y el acuático, del que procede toda la vida en la Tierra. El animal que encarna a perfección esa dualidad es la ballena, un ser marino procedente de la tierra firme que a lo largo del proceso evolutivo volvió a los mares. Las ballenas aparecen en la película representadas mediante símbolos abstractos, relacionados con las leyendas de los balleneros japoneses y una gran instalación de gelatina de petróleo que ocupa un lugar central en el barco. Igual que en sus trabajos anteriores, Barney introduce en sus películas sus propias obras escultóricas realizadas en materiales poco habituales, como geles o vaselina que imitan fluidos y secreciones orgánicas. Las esculturas e instalaciones, lejos de ser simplemente elementos escenográficos desempeñan la función de protagonistas.



Matthew Barney: *De Lama Lamina-The Hoist*

En su última película *De Lama Lamina* (2007), Barney revisa la relación del hombre con la máquina y la naturaleza. La película documenta la performance que Matthew Barney realizó en 2004 en Salvador de la Bahía en colaboración con el músico brasileño Aldo Lindsay. Ambos idearon una carroza rodeada de bailarines y músicos que participó en el tradicional carnaval de la ciudad. Barney eligió Brasil por su gran relevancia desde el punto de vista ecológico, pero también por razones culturales, la fusión de elementos indígenas, africanas y europeas y la importancia del ritual en la vida cotidiana de sus habitantes. En la película encontramos referencias a la mitología local, el dios del bosque, Ossaim y la diosa de la guerra, Ogun. La performance fue pensada como una alegoría del proceso de deforestación y acción destructiva del hombre, pero también de la unión inseparable entre la naturaleza y el ser humano.

La carroza de carnaval estaba compuesta por un camión o grúa en cuya parte delantera se colocó un árbol arrancado de raíces. Una mujer trepa por el árbol hasta subirse a la copa y construye allí una especie de nido utilizando las esculturas de Barney insertadas en las ramas y fibras de vidrio que forman parte de su traje. La actriz representa a Julia Butterfly Hill, una activista estadounidense que vivió 2 años sobre la copa de una secuoya milenaria para protestar contra la tala de bosques.

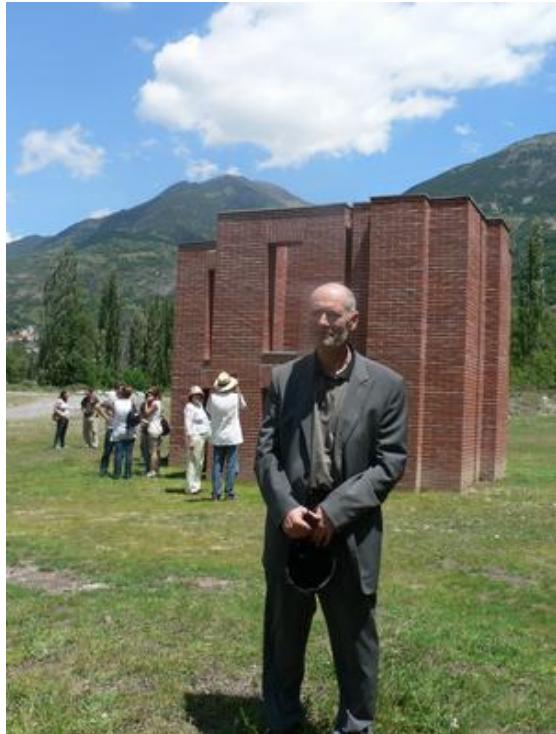
Barney durante toda la performance está escondido en la parte inferior del camión y está invisible al público. Igual que en sus obras anteriores, se transforma en un híbrido esta vez de hombre y árbol, personaje llamado *The Greenman*. Cubierto de musgo y raíces simula relaciones sexuales con la maquinaria del camión. Crea de este modo una metáfora de la fusión entre la naturaleza, la máquina y el hombre en la civilización contemporánea.

La versión reducida de *De Lama Lamina*, titulada *The Hoist* fue utilizada en la película *Destriected* (2006), en la que colaboraron también artistas como Marina Abramoviæ o Sam Taylor-Word. La película esta compuesta por cortometrajes que analizan la repercusión de la pornografía en la cultura contemporánea. La sexualidad humana, sus límites y las fronteras entre los géneros, ha sido siempre uno de los temas predilectos en la obra de Matthew Barney. En caso de *De Lama Lamina/ The Hoist* la indagación sobre la sexualidad está relacionada con un discurso ecológico que aparece con más fuerza en sus últimos largometrajes. El nuevo ser *posthumano* está condicionado a iguales proporciones por su pertenencia al mundo animal y las limitaciones de su cuerpo y por otro lado por su dependencia del mundo industrial y la máquina.

Inauguración de la obra de Kirkeby en Plan (Huesca) el 27 de junio de 2009.

Plan, la obra creada expresamente para Plan surge de la intersección de dos cuadrados iguales que al interseccionarse configuran en su interior otro cuadrado de dimensiones más pequeñas, de tal manera que, con este sencillo juego geométrico, se generan tres espacios a los que se puede acceder por una serie de huecos que remedian las puertas de una casa. En este sentido, y aunque carece de cualquier posibilidad funcional, podríamos relacionar los huecos superiores con la idea de ventanas, aunque sea imposible asomarse a ellas. El sentido de esta obra no hay que buscarlo en la arquitectura, en sus estilos o en sus técnicas constructivas. La relación de esta escultura con la arquitectura es meramente incidental, su sentido hay que

rastrearlo en el desarrollo posmoderno de unas formas abstractas que han superado los límites de las artes y los presupuestos de las vanguardias para afianzar una autonomía de la obra de arte con respecto al resto de los objetos del mundo. Sin embargo, esta obra pertenece ya inseparablemente a este lugar, a través de sus huecos descubrimos fragmentos de la Peña Mediodía, Peña Lisa, Peña Cuezo, Punta Llerga y del cielo pirenaico, lo que refuerza la singularidad de su carácter.



Per Kirkeby ante su intervención,
Plan

Per Kirkeby (Copenhague, 1938) adquiere desde su juventud conocimientos y un pensamiento científicos, en 1957 inicia sus estudios de Geografía en la Universidad de Copenhague. Se matricula años más tarde en la Escuela de Arte Experimental ('*Ex School*') de Copenhague, donde se decanta por la pintura, el diseño gráfico, el cine en 8 mm y la *performance*. Ha disfrutado de una profunda y especial relación con la naturaleza que le ha permitido utilizarla como un instrumento de perspectiva en su particular forma de visión del mundo.

Los motivos que aparecen tanto en su escultura como de su pintura siempre proceden de la naturaleza o de la cultura entendida como el resultado de la actividad humana, aunque todos ellos tratados desde la conciencia del artista de que en realidad la naturaleza también es artificial al realizarse la visión de la misma a través del filtro del bagaje cultural del que la contempla.

Como pintor ha venido ocupando un lugar destacado en el arte europeo a partir de mediados de la década de los 80 cuando su pintura alcanzó la madurez y empezó a ser considerado uno de los más genuinos representantes de la aparición de una nueva pintura que tuvo lugar en aquellos años.

La obra de Per Kirkeby no se puede encasillar en un único género, parece como si los

dibujos a tiza trazados sobre las pizarras que se encuentran en la sala de exposiciones hubieran sido realizados por un artista diferente del que ha diseñado la obra escultórica construida en Plan, en el valle de Gistau. En muchas ocasiones, el propio Kirkeby exige que en sus exposiciones aparezcan mezcladas obras de varios géneros con el fin de hacer evidente esa particularidad de su trabajo.

La serie de las pinturas sobre pizarra, que puede considerarse un género independiente dentro de su obra desde que las iniciara en 1971, han constituido una especie de inventario, alfabeto o vocabulario iconográfico de su experiencia visual. Pueden ser interpretadas por lo tanto como la fuente de numerosas claves de su lenguaje pictórico, reflejando de este modo tanto su conocimiento como sus ideas estéticas y filosóficas.

Si se contemplan distraídamente las pinturas de Per Kirkeby, en una primera ojeada puede parecer que se trata de obras abstractas, formadas por grandes gestos y trazos de color que de manera compulsiva inundan la superficie de la tela siguiendo la estela del neoexpresionismo, pero si el espectador se interesa por contemplar esas obras más detenidamente, se dará cuenta de que poseen una estructura, que están armadas, que sus colores han sido aplicados en forma de veladuras que se superponen, que existe entre ellos sutiles relaciones cromáticas y que el conjunto de todos estos detalles permite dotar a cada cuadro de una potente coherencia que va más allá de la sabia aplicación de las leyes de la composición y del empleo de las recetas que se aprenden con la práctica del oficio.

El interés por el modelado y por la escultura le viene a Per Kirkeby de su admiración por la obra de Auguste Rodin. Tal vez lo que le interesó del escultor francés es la manera como deja indefinidas las figuras, ese "non finito" que obliga al espectador a realizar el esfuerzo de completar en su imaginación las formas que sólo han sido insinuadas. En cualquier caso, en las obras que Per Kirkeby va a realizar en escayola, para vaciar en bronce, como sucede en las "maquetas" que se muestran en esta exposición, se aprecia además una manera expresiva de tratar el modelado a lo Rodin, lo que le permite la insinuación más que la concreción de volúmenes. Los bronces serían como un intento de materialización de la pintura, como si la pintura hubiera cobrado realidad física.

Así, en el año 1973 decide realizar esculturas con un material poco habitual: el ladrillo, iniciando en Ikast (Jutlandia) una serie de obras de "arte público" y apariencia arquitectónica que, animadas de una potente intencionalidad, ha diseminado por toda la geografía europea.

Habitualmente se entiende por escultura un volumen sólido y cerrado en sí mismo. Tradicionalmente la escultura se talla, retirando fragmentos de material, o se modela, agregando materia, hasta conformar una figura. Por su parte la arquitectura define espacios habitables por medio de la construcción, de tal manera que tanto las cualidades antagónicas de impenetrabilidad o acogida como los procedimientos empleados en ambas artes han permitido una fácil diferenciación, aun cuando muchos grandes escultores han sido también arquitectos.

Las obras de Per Kirkeby no sólo extienden los procedimientos escultóricos hacia la construcción, apropiándose del ladrillo, el material más carismático de la obra arquitectónica, sino que permiten al espectador introducirse en sus desfuncionalizados interiores. Son obras que no celebran ni conmemoran acontecimientos pero sin embargo permiten señalar un lugar reclamando la atención sobre el entorno en el que se ubican.

Lo que Per Kirkeby nos ha ofrecido para construir en Plan no es simplemente una estructura física que ocupa un lugar en la pradera que se encuentra a orillas del río Cinqueta, sino un aforismo metafísico que posee volumen y materialidad. Por eso *Plan* es una obra de arte, no porque sus apariencias sean sugerentes o porque su presencia física responda a las convenciones de algún canon estético.

Panoramas pintados

El paisaje es un género que vuelve a estar de moda en todas partes, y muy especialmente en Aragón, donde el CDAN está haciendo tanto por su estudio y divulgación en diversos medios: el arte público, la fotografía, la pintura... No sería mala idea que volvieran a organizar allí otra gran exposición que diera continuidad a la de *Paisajes Esenciales*, donde Lola Jiménez-Blanco presentó hace dos años impresionantes panorámicas despobladas de figuras humanas pintadas por algunos grandes pintores españoles de mediados del siglo XX. Habría tantas pinturas recientes para escoger, que hasta se podría abordar el tema con un planteamiento más restringido, bien fuera en lo cronológico (limitándola a los últimos diez o veinte años) o en lo geográfico (centrándola en el paisaje aragonés). Lo que está claro es que, en cualquiera de estas dos opciones, debería figurar representada Pilar Longás, que es ya una figura consagrada, como bien muestra esta exposición titulada *Paisajes*, visitable del 21 de mayo al 28 de junio de 2009 en la sala Cuarto Espacio de la Diputación de Zaragoza. En efecto, tal como el título indica, se trata de paisajes sin más, en los cuales no aparecen figuras humanas ni animales. Quizá sea una manera de homenajear a Díaz-Caneja y los demás maestros españoles que hace cincuenta años llevaron el género paisajístico al borde de la abstracción; pero Pilar es joven y lo más probable es que sus referentes sean maestros alemanes

contemporáneos como Gerhard Richter, quien por cierto no sólo evita representar figuras, sino que además solía mostrar en sus pinturas y fotografías de paisaje una predilección muy alemana por los formatos panorámicos. Esa es también otra característica a destacar en los cuadros de esta exposición, casi todos muy extendidos en horizontal; por eso yo los llamo panoramas, para hacer referencia a aquellos envolventes paisajes que estuvieron tan de moda en la sociedad decimonónica. No creo que sea correcto, como tantas veces se ha hecho, afirmar que las panorámicas de Richter y los neoexpresionistas derivan del romanticismo alemán, pues lo típico de Caspar David Friedrich u otros maestros paisajistas de lo que Robert Rosemblum denominó *The Northern Romantic Tradition* fue precisamente contrastar alguna figura con la inmensidad del paisaje. Puestos a buscar precedentes ochocentistas para estas vistas naturales totalmente despobladas, más bien habría que remitir a Church, Courbet, Haes u otros maestros de mediados del siglo XIX, quienes también mostraron una predilección por las orografías alpinas compartida por nuestra Pilar Longás. Pero por otro lado, resulta que con ellos ya nos alejamos de la estética de la exposición aquí comentada, pues los formatos pintados por Longás tienden a ser pequeños o medianos, nunca notablemente grandes y, sobre todo, le encantan los fuertes contrastes cromáticos, tanto dentro del cuadro, como entre los colores dominantes y los marcos, que han sido escogidos cada uno con determinada forma y color específico (¡es lástima que no hayan sido reproducidos estos marcos en el catálogo!).

Presten atención a estos dos últimos puntos, que diferencian por completo estos cuadros de los paisajes de Antonio López o Pepe Cerdá (quienes prefieren cromatismos más entonados) e incluso de los paisajes de formato panorámico que hace poco expuso en Huesca Fernando Alvira (nada partidario de los marcos de lujo), tres paisajistas contemporáneos a quienes más o menos justificadamente se ha podido comparar lo que Pilar Longás nos presenta en esta exposición. El repertorio iconográfico es en ella muy variado, pues lo mismo pinta

mares, ríos, mesetas o montañas; pero como buena ejeana se nota que siente con especial emoción las vastas llanuras y somontanos de las Bardenas o de las Cinco Villas, o al menos a mí me han parecido especialmente atractivos, en esta hermosa exposición tan primorosamente presentada.

Cuadros de Enrique Larroy: Geometría, color, espacio.

La exposición *Enrique Larroy, pintura corriente* comisariada por Chus Tudelilla tiene otros textos en el catálogo de José Luis Cano, Francisco Carpio, Miguel Cereceda, Pedro G. Romero, Enrique Larroy, Pablo Llorca, Alicia Murúa, Mariano Navarro, Alejandro Ratia, Fernando Sinaga y Manuel Vilas, con lo cual se ofrece una panorámica muy diversa de un artista con años de experiencia dentro de una diáfana evolución pictórica. No olvidemos que estamos ante un pintor que comienza en 1971, con 17 años, en el ámbito de cambios constantes con irreprochable lógica.

Los cuadros expuestos son de los años 2008 y 2009, de manera que cabe captar la última obra y su vínculo con lo hecho en el inmediato pasado, pues cabe recordar que los actuales lienzos son la consecuencia de una permanente evolución desde 1998, con la geometría, el cambiante color y el espacio como excepcionales protagonistas, para tejer un ámbito personal intransferible, tembloroso, quieto

inmutable, movedizo.

El muy complejo itinerario campo geométrico obedece al matrimonio de numerosos planos, que unidos podrían configurar figuras imposibles. Tal caso no se da. Cada plano por separado se aleja de dicha condición al estar delimitados pero conectados entre sí. Cuadrados, rectángulos, bandas anchas, rectángulos nacidos de la sección áurea subdividida, cilindros y formas ondulantes difíciles de precisar trazan una estructura general en cada cuadro de indiscutible belleza. En el conjunto de los planos no existe un esquema uniforme, razón primordial para captar su complejidad, pues transcurren paralelos e inclinados a la base, o ambas a la par en una obra. Planos que ocultan, en parte, a otros planos y que generan un sutil movimiento, tan vital, cuyo máximo ejemplo es el cuadro *Programa en espiral*, 2009. Geometría que, tal como se muestra, evidencia un ángulo irracional ante una obra lejos de la aparente realidad cotidiana, pero que existe por separado. El variado color es otro matiz clave por mínima capa matérica y tan entonado que evita duros contrastes por los colores oscuros en el lugar preciso. En muchas ocasiones se detecta la belleza del cambio de un color a otro mediante gradaciones que, a su vez, contienen sutiles mezclas de colores. Ámbito geométrico y color contribuyen al nacimiento de micro espacios en dispares lugares, que colaboran a la complejidad total de cada lienzo. ¿A dónde conducen estos espacios? No se sabe. ¿Será una sugerencia del espacio infinito cual breve chispazo? La mirada se queda absorta, inmersa en cada espacio, en cada cuadro, y el pensamiento vibra con tanta incertidumbre cual enigma insoluble.

Premio Ahora de Artes Visuales

El nacimiento y puesta en marcha del Premio Ahora de Artes Visuales, en Zaragoza, se gestó, como tantas asuntos sobre arte, en el mítico bar Bonanza, propiedad del pintor y dibujante Manuel García Maya, justo hacia junio de 2008. La idea de un premio pensado y organizado por personas de las artes plásticas tiene como base primordial que los del gremio premien a los del gremio. Idea pensada por el artista Paco Rallo desde hace tiempo, que nos la comentó una noche en el bar Bonanza. Al poco rato entraron Carmen Inchusta, Sergio Abraín y José Luis Gamboa. Enterados del tema se acordó formar, entre los cinco, el Colectivo Ahora, del que emergería, al instante, el Premio Ahora de Artes Visuales. Lo de <<Ahora>> surgió ante la insistencia de José Luis Gamboa para que se organizara *ahora, cuanto antes*. La intención fue, y es, favorecer la convivencia y el reconocimiento de aquellas personas relacionadas con las artes visuales en Zaragoza y que de forma constante, con su trabajo, configuran una base social del ambiente artístico en nuestra ciudad o de cualquier ángulo que veamos oportuno. Premio sin límites de edad.

Tras diversas reuniones de los cinco miembros que configuran el Colectivo Ahora, la primera en julio de 2008, se llegaron a las siguientes intenciones:

Que de momento, el ámbito de los premiados corresponda a Zaragoza y su provincia.

Que el Premio se conceda por mayoría absoluta de los miembros del Colectivo Ahora.

Que se otorguen cuatro Premios al año, siempre cada tres meses, coincidiendo con los equinoccios y los solsticios.

Que el Premio sea una herramienta industrial grabada con una leyenda alusiva al premio y al premiado.

Que en cada convocatoria se concedan cinco Premios.

Que se contemple la posibilidad de publicar uno o más libros, en fecha a determinar, con los premiados como eje temático.

Crear en el futuro una alfombra fija en un paseo de Zaragoza con los nombres de los premiados.

Desde el principio, conviene recordar, se acordó que uno de los premiados sería un miembro del Colectivo Ahora, es decir, durante los cinco primeros premios. Las reuniones, por otra parte, siempre son en el bar El Pozal. Se decide que un premiado sea a título póstumo.

I Premio Ahora de Artes Visuales

Reunido el Colectivo Ahora, con fecha 26 de agosto de 2008, se decidió otorgar por unanimidad el I Premio Ahora de Artes Visuales al pintor y escultor Ángel Maturén a título póstumo, al filósofo Benno Hübner por sus vínculos con las artes plásticas, al pintor Sergio Abraín, al escultor Pedro Tramullas y al pintor Vicente Pascual Rodrigo. El viernes 26 de septiembre de 2008, se entregaron los premios en la Peña los Pinchos. Cena con actuación en un espacio diferente, que fue discoteca y restaurante con velada de boxeo.

II Premio Ahora de Artes Visuales

En las reuniones para otorgar los premios se decide que uno sea para un artista joven. El Colectivo Ahora, tras la reunión del 18 de noviembre de 2008, decidió otorgar por unanimidad el II Premio Ahora de Artes Visuales al pintor, grabador, poeta y novelista Antonio Fernández Molina a título póstumo, al pintor, grabador y escultor Juan José Vera, al historiador, crítico de arte y comisario de exposiciones Manuel Pérez-Lizano, al ilustrador Luis Royo y a la pintora Lina Vila como artista joven. El jueves 18 de diciembre de 2008, se entregaron los premios en el restaurante Wok.

III Premio Ahora de Artes Visuales

El Colectivo Ahora, tras la reunión el 9 de marzo de 2009, decidió otorgar por unanimidad el III Premio Ahora de Artes Visuales al pintor Enrique Trullenque a título póstumo, a la grabadora Maite Ubide, a Carmen Inchusta por sus actividades en el ámbito artístico, al fotógrafo Rafael Navarro Garralaga y a la escultora Susana Vacas como artista joven. El sábado 28 de marzo de 2009, se entregaron los premios en el restaurante El Serrablo. Desde el principio se había detectado que la entrega de premios por el Colectivo Ahora carecía de un orden coherente. Se decide que la presentación corresponda a la novelista y periodista Margarita Barbáchano. La diferencia, por orden y claridad, fue evidente.

IV Premio Ahora de Artes Visuales

Reunido el Colectivo Ahora decide, por unanimidad, conceder los premios al ceramista y pintor Andrés Galdeano a título póstumo, al pintor Paco Simón, al restaurador, pintor, escultor y diseñador gráfico Paco Rallo, al escultor Steve Gibson y al historiador y crítico de arte Manuel Sánchez Oms. El IV Premio Ahora de Artes Visuales se entrega el 26 de junio de 2009.

Cuatro ediciones del Premio Ahora de Artes Visuales son pocas para sacar conclusiones. Cabe sugerir la categoría y variedad

de los premiados, que abarcan diferentes disciplinas artísticas, bajo la intención de añadir otras áreas íntimamente vinculadas con el arte. No olvidemos, al respecto, que el Premio es por unanimidad. En la entrega de cada Premio se ha evidenciado su éxito por el número de asistentes, hasta el punto que en muy rara ocasión se ha conseguido juntar a tantos artistas de muy diversas edades en un mismo acto. Queda claro el matiz de solidaridad y el interés de los artistas jóvenes por conocer a otros de generaciones anteriores.

Fotografías de Andrés Ferrer

Bajo el aclarador título *Andrés Ferrer. De lo observado*, se inauguró esta exposición, en el Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, el 31 de marzo de 2009. Presentación de Arturo Aliaga López, Consejero de Industria, Comercio y Turismo del Gobierno de Aragón, y muy breves textos del Andrés Ferrer y Fernando Sanmartín, con lo cual dejan que las fotografías sean, en realidad, los únicos protagonistas. Texto de Andrés Ferrer, no obstante,

para aclarar con majeza que tiene unas pequeñas cajas de cartón con *parte de su vida*. En una pone varios, que son las fotografías *heterogéneas, eclécticas*, es decir, una parte de los negativos sacados para la presente exposición, en la que se vislumbra que las fotografías comprenden temas muy variados, como consecuencia de diversos viajes realizados entre 1994 y 2008.

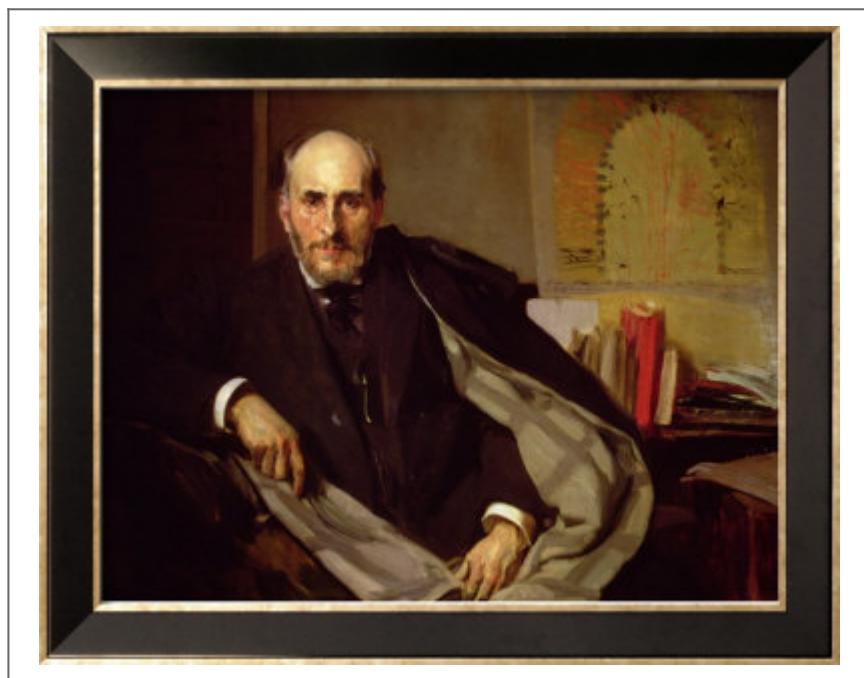
En el conjunto de las fotografías existe como tema en común lo ya indicado, es decir, la consecuencia de diversos viajes. Pero hay otros rasgos. Todas las fotografías son en blanco y negro, no existe presencia humana directa y se llega a la conclusión, ya conocida, sobre su irresistible atracción por la arquitectura, ni digamos por el paisaje. También cabe añadir cómo de un detalle, en apariencia superfluo, emerge una obra de arte. Para concluir, cualquier interesado por la fotografía podrá comprobar lo que señalamos en otras ocasiones como una constante en su obra. Andrés Ferrer vive obsesionado, como gran cualidad, por la geometría, de manera que cada fotografía es una perfecta e intachable composición gracias al juego geométrico que lo regulariza todo sin pérdida de creatividad. Se observa, por tanto, que siempre existe una línea paralela al soporte en un lado a definir, que la distancia con un tema específico queda compensada por la base por el enfoque de la cámara o que la línea oculta regulariza el conjunto de la fotografía. Y esto se produce en sitios muy dispares. Nada, pero nada, se escapa a esta distinción, punto más que trascendente para captar las fotografías de Andrés Ferrer. A partir de aquí puede hablarse de arte en estado puro sin

adherencias, de múltiples sensaciones, de obras en apariencia inacabadas que debe completar el espectador, de juegos de luces y sombras, de quietud radical, de geometría interna acompañada por geometría externa por tema, de lo intrascendente transformado en arte.

Sorolla, pintor total

Han transcurrido ochenta y seis años de la muerte de Sorolla y parecen haberse diluido la polémica que enfrentaron su pintura con la de otros artistas españoles que habían triunfado en las Exposiciones Internacionales de comienzos del siglo XX. Recordemos que el artista valenciano cosechó admiración de sus compatriotas sustancialmente a lo largo de su existencia, mientras que el grueso de los ataques a su pintura, aunque se iniciaron en vida, ocurrieron después de muerto. En los últimos años ha comenzado a valorarse cómo uno de los artistas destacados en el seno del movimiento naturalista internacional. Sorolla pertenece a lo que podríamos denominar la tercera generación del renacimiento de la pintura valenciana que había empezado con fuerza en la década de los sesenta del pasado siglo XIX, con artistas como Antonio Gisbert, Bernardo Ferrández o Joaquín Agrasot entre otros. La temprana muerte de Rosales y Fortuny fue un drama profundamente sentido en el mundo artístico de la época. La historiografía dio primicia durante un tiempo al trío

formado por Regoyos Rusiñol y Casas como adalides de la modernidad, sin embargo, con Pinazo y Sala, la pintura valenciana había llegado a un nivel de calidad y madurez indiscutibles, sin el menor asomo de provincianismo. Sorolla tuvo entre sus profesores en la Escuela de Bellas Artes de Valencia a Gonzalo Salvá (1845-1923), excelente paisajista que representa un realismo próximo a Carlos Haes y a Salustiano Asenjo (1834-1897), un agudo caricaturista que ya había sido maestro de la generación anterior. Cabe igualmente recordar al caricaturista Antonio José Estruch (1835-1907), profesor de la Escuela de Artesanos, cuyo estudio frecuentó Sorolla en sus años de aprendizaje.



Retrato de Santiago Ramón y Cajal. Gobierno de Aragón. Museo de Zaragoza

Sorolla marcha a Roma en 1885 como pensionado, donde inicia una nueva y decisiva fase evolutiva, relacionándose en Italia con la colonia española de artistas, entre ellos nuestro paisano Francisco Pradilla quien influiría de una manera decisiva en el joven artista: *Cuando llegué a Roma, me acogió y recogió Pradilla; su amor ciego por la belleza de la línea hube yo de utilizarlo y él supo inculcarlo en mí. Verdaderamente me sirvió de mucho. Como dentro de mí alentaba un espíritu inquieto, revolucionario, impetuoso, necesitaba un regulador, un principio de quietud, un razonamiento que diera por resultado un equilibrio y todo ello lo encontré en*

Pradilla que templó y enfrentó mi rebelde impetuosidad por aquellos días. No pretendemos en ningún caso hacer una biografía del artista pues para eso ya está el catálogo, sólo dar unas pequeñas pinceladas de la importancia y evolución de su obra.



Aragón. *La jota*. The Hispanic Society of América

La excepcional antológica que estos días podremos ver en el Museo del Prado, no hace sino reincidir en la importancia del artista a nivel nacional e internacional. El recorrido de la exposición, fundamentalmente cronológico, se estructura en varios ámbitos que ponen de relieve la importancia que adquirieron las distintas temáticas en cada período de la carrera del artista. En un espacio se han reunido los cuadros de pintura social que le dieron su primera fama en las últimas décadas del siglo XIX. Ejemplos cómo *La vuelta de la pesca*(1894), procedente del Musée d'Orsay de París; *Cosiendo la vela*(1896), de la Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca'Pesaro de Venecia; *iTriste herencia!* (1899) de la Colección Bancaja; *Sol de la tarde*(1903) de la Hispanic Society of America de Nueva York, obra que regresa por primera vez a

España con motivo de esta exposición desde que fuera vendida a Nueva York por el propio artista. A continuación, un amplio conjunto de retratos y un desnudo ponen de manifiesto la profunda influencia de Velázquez en sus composiciones durante los primeros años del siglo XX. *El fotógrafo Christian Franzen*(1903) de la Colección Lorenzana; o *Desnudo de Mujer*(1902) y *El bote blanco. Jávea*(1905). En otro ámbito se exhiben sus mejores escenas de playa, pintadas en 1908 y 1909. *¡Aún dicen que el pescado es caro!*(1894) o *Chicos en la playa*(1909), además de un gran número de obras del Museo Sorolla de Madrid, como *El baño del caballo*(1909), *Paseo a la orilla del mar*(1909) o *La bata rosa*(1916), entre otras. Además de todas las obras citadas, es importante destacar también la presencia del deslumbrante conjunto de los catorce monumentales paneles de las *Visiones de España*pintados por Sorolla para la Hispanic Society of America de Nueva York, desde donde han viajado por vez primera en su historia gracias al acuerdo de Bancaya con la Hispanic para su exhibición en España, paneles que no estarían mal que vinieran a Zaragoza. Nuestros responsables culturales municipales deberían hacer un esfuerzo por traer aunque fuera la colección de la Hispanic a un espacio tan perfecto como podría ser la lonja. Este espectacular conjunto constituye el más fastuoso proyecto decorativo de la fecundísima carrera Sorolla, además del verdadero epílogo y síntesis de toda su producción. La muestra concluye con la pintura de paisaje.



Paseando por el mar. Museo Sorolla Madrid

El catálogo de la exposición, pieza imprescindible para

cualquier crítico, aspira a ser la primera monografía de referencia del pintor y ha sido concebido con el mismo peso académico que los editados por el Museo de los grandes maestros de su colección. Con más de 500 páginas y profusamente ilustrado a todo color incluye 4 ensayos realizados por los principales expertos en la obra del artista: "Joaquín Sorolla, pintor", de José Luis Díez y Javier Barón, comisarios de la muestra; "Sorolla y la pintura española de su época", de Francisco Javier Pérez Rojas; "Sorolla y la pintura internacional de su tiempo", de Carlos Reyero; y "La personalidad artística de Sorolla", de Blanca Pons-Sorolla, bisnieta del pintor. Además de estos ensayos y de las correspondientes fichas de obra, el catálogo incluirá cuatro apéndices, uno dedicado a "La fortuna crítica de Joaquín Sorolla", de Felipe Garín y Facundo Tomás, la "Cronología biográfica de Joaquín Sorolla", también de Blanca Pons-Sorolla, junto con un apéndice bibliográfico y otro en el que se relacionan las exposiciones celebradas en torno al artista.

Visitar la exposición de Sorolla, es viajar por una España llena de alegría, de vitalidad, del goce infantil de niños jugando en la playa; Su pintura, llena de pinceladas rápidas y colores violentos, está formada por la figura humana y la naturaleza, sin cuidarse del resultado decorativo y el carácter de los seres o las cosas. Su insuperable paleta, fue capaz de reproducir todo lo que veía, mostrando siempre ilusión por la vida. Esta exposición antológica en el Prado sanciona, oficialmente lo que, en las calles, ya era reconocido por todo el mundo, y viene a confirmar a Sorolla como un pintor de primera fila plenamente adecuado a las exigencias de esta postmodernidad.

PARA SABER MÁS:

Joaquín Sorolla (1863-1923)

26 de mayo – 6 de septiembre de 2009

Museo Nacional del Prado, Edificio Jerónimos

La importancia del retrato en el arte de hoy

Desde Plinio el Viejo, en su *Historia Natural* refiriéndose a aquellos que sabían adivinar el porvenir por el rostro, pasando por Novalis, el poeta romántico que en su cuaderno de notas para una enciclopedia que nunca llegó a escribir, se preguntaba: “*¿Era Rafael un pintor de almas?*”. Con esta pregunta-afirmación, el autor opina que lo importante de un retrato no era sólo el parecido, sino el llegar a transmitir el secreto de ese individuo a través de su apariencia física. Otro gran retratista de la época, Delacroix, decía: “la posibilidad de plasmar en el lienzo ese soplo, esa nada, ese todo que es el alma”. Existen variadas tipologías de retratos, ya sea el retrato por encargo, con destino a los nobles o burgueses como los modernos, es necesario establecer la disparidad que existe entre el retrato de una persona viva que posa para un pintor, o el retrato imaginario de una persona desaparecida y sobre la cual no se conserva ningún dato, recurriendo el artista, a la imaginación, y al recuerdo de sus parientes y amigos más cercanos. En lo que atañe a España, pintores como Sánchez Cotán, Zurbarán, cuyas figuras humanas y los objetos adquieren una presencia pictórica, individualizada y plástica, dentro de un tiempo echo eterno. Otros artistas como Velázquez, con su línea pictórica luminosa, Sorolla, Casas o Vázquez Díaz, autores de magníficas series de retratos.

Recordemos que el arte en su esencia, tiende a hacer inmortal lo fugaz y lo transitorio, fijando de manera definitiva y para siempre la imagen de lo existente, no es de extrañar, por tanto, que dentro de la tradicional jerarquía de los géneros artísticos, el retrato haya ocupado un puesto relevante y de primerísimo orden. Un extracto de todo esto veremos en la exposición del gaditano Hernán Cortés. Los retratos expuestos, llevados a cabo tras un proceso intelectual y cultural, y una profunda transformación con el mundo del arte, la literatura y el pensamiento filosófico. Así, a lo largo de la exposición, podremos ver una evolución en los retratos, primero las personas de su entorno natural y

familiar, luego, irán pasando ante su paleta personajes tan complejos y ricos de contenido intelectual cómo los poetas, caso de Jorgen Guillén, o los dos grafitos sobre pluma de la poderosa cabeza de Rafael Alberti. Posterior será la galería de retratos formada por escritores, sabios, profesores universitarios, historiadores, políticos, empresarios y personajes notables, tanto masculinos como femeninos. Todos estos retratos, despiertan interés en el espectador, no sólo por el valor artístico, innegable que tiene el retrato, sino, porque saca lo más humano que hay en cada retratado, invitándonos a una especie de diálogo mudo entre el retratado y el visitante, por el cual nos acercamos a la manera no sólo de ser y su posible carácter, sino su manera de pensar y sentir. La mayoría de los personajes aquí retratados, son conocidos por el gran público, pero el interlocutor que entre en este mundo, deberá hacerlo con una mirada abierta, fijándose en las posturas, en los gestos, en los rasgos relajados o tensos, en las posiciones de las manos, en la posición sedente, decidida o cansina del retratado, en la luz que les ilumina y la posición que ocupan en el cuadro. La modernidad con que están hechos estos retratos, no nos es lejana a la de los primeros planos cinematográficos, como ejemplo claro de una secuencia filmica de un instante privilegiado. Pero no sólo retratos veremos en esta exposición, aunque en menor número, nos percataremos de la existencia de bodegones, un plato de manzanas, unos instrumentos musicales o una herramienta de carpintería,

paisajes urbanos de Cádiz, el puente sobre la bahía, el puerto, el faro do Roncudo, las ráfagas de viento marino sobre una palmera o la luz diurna o nocturna de una farola son captadas con toda su fuerza, intensidad y matices. En una época de gentes sin atributo y dominio de las masas, que un artista de reconocimiento internacional se haya centrado en un género que, como hemos visto ya, desde finales del siglo XV hasta nuestros días, no ha dejado de producir obras maestras, es todo un muestrario de sensibilidad y pureza hacia el ser humano.

PARA SABER MÁS:

Cortés. El retrato como opción estética

8/05-21/ 06/09

IberCaja Patio de la Infanta.San Ignacio de Loyola, 16

HORARIOS: De lunes a viernes, de 18 a 21 horas.

Sábados, de 11 a 14 y de 18 a 21.

Domingos y festivos, de 11 a 14 horas

La cultura zaragozana a través de sus movimientos sociales

Zaragoza, la ciudad milenaria, que ha mirado al pasado tantas veces, escenario de luchas, de resistencia..etc... En ese decorado que es la ciudad en sí misma, donde las marcas de la memoria quedan patentes en cada una de sus esquinas. Memorias pues, que han de cartografiarse. De eso va este libro, de las vivencias que hombres y mujeres, que fueron motores de esta ciudad del cierzo en el último cuarto del siglo XX. No olvidemos que las ciudades son modificadas por sus ciudadanos, ya sean desde el lado del poder, o de los movimientos sociales. Las personas que aquí han escrito, han mostrado sus reflexiones, sobre un momento y una situación muy dispar a la que ahora nos encontramos, y aunque, este no es un libro de historia, evidentemente, interpreta la historia pasada. Esta "guía de campo", se ha dividido en dos partes espacial y temática. El capítulo espacial aparecen los barrios concretos, comenzando en el sur de Torrero y acabando en el centro tradicional de la ciudad. Dentro de este gran capítulo, se encuentra el temático, donde se tocan temas que van desde el antimilitarismo, pasando por la cultura, educación, feminismo y los distintos movimientos sociales.

Cómo esta es una revista de arte, nos centraremos en el capítulo acorde con la revista. La puritana, casposa, gris y

triste Zaragoza de los setenta del pasado siglo XX, nada tiene que ver con la actual, en lo que a artes plásticas se refiere, se recuerda a lo largo de estas páginas la Asamblea de Cultura Aragonesa, creada en 1973, integrada por actores, cantantes, periodistas artistas...etc... dentro de esta figuraba el Colectivo de Artistas Plásticos de Zaragoza, integrada por entonces por los artistas: Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Enrique Larroy, Eduardo Salavera, José Luis Tomás, Mariano Viejo. Con este afán asociativo, nacerá la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, bajo la presidencia del escultor Francisco Rallo Lahoz, 1981-1991, donde, entre otras cosas, defenderán a ultranza la lonja como espacio expositivo, o el análisis y la complejidad de la difícil situación del artista. Por otro lado, en la Escuela de Artes y oficios, gran parte del profesorado fiel a un sistema de enseñanza absolutamente decimonónico con registros muy cercanos a la Falange, dejaban la responsabilidad de la formación de futuros artistas a unos jóvenes "penenes" (profesor no numerado). Afortunadamente, de ahí salieron formaciones de artistas tan interesantes como el llamado Grupo Forma, integrado por Manuel Marteles, Paco Rallo, Fernando Cortés, Joaquín Jimeno y Paco Simón. Por aquel entonces el arte como medio de formación y participación colectiva, transformación y mejora del entorno, eran principios que se llevaban a cabo a través de pegatinas, carteles, folletos o murales, como los realizados en las tapias del campo de fútbol "La Camisera", en el Barrio Oliver, por el Colectivo Plástico de Zaragoza, o la utilización de la Plaza Santa Cruz, como un centro de arte para organizar a través de un grupo de artistas *happenings* y *performances*.

Una generación de hombres y mujeres experimental, transgresora y fronteriza, en la que participaron muchos artistas, que, como el resto de esa generación, luchó por su ideales y libertades, conservando un compromiso común, hacer pensar a la gente, impregnando su obra con arrolladora personalidad.

FICHA:

Zaragoza Rebelde

VV.AA

Colectivo Zaragoza Rebelde. 2009