

El Greco, imprescindible

Conocer la historia del arte español sin la presencia de Doménikos Theotokópoulos, conocido como El Greco (1541-1614), es sin duda no entender de arte. Así lo debieron pensar las gentes del periodo alfonsino. "¿Qué es el Greco?. Un pintor lúgubre, oscuro, verde, azul, amarillo, en quien las carnes parecen carnes de muertos y las lacas rojas, coágulos de sangre recién vertida". Esta frase sacada de la Ilustración Artística, y firmada por Emilia Pardo Bazán, representa el sentimiento de un pueblo, en su mayoría analfabeto que no entendía, la importancia de tan ilustre artista. Las imágenes que del pintor se tuvieron hasta entonces provenían sobretodo de los tratadistas de los siglos XVII y XVIII, convertidos en tópicos clichés que se repitieron a lo largo del siglo XIX, y de donde el pintor aparecía como un apéndice segundón de la escuela veneciana, una personalidad desviada cuya recuperación romántica se inició con los artistas modernistas como Zuloaga, Rusiñol, y los modernitas catalanes, quienes escenificaron su deslumbramiento por el artista en Sitges, con la celebración, en 1894, de la Tercera Fiesta Modernista. Para este grupo, El Greco, representaba la originalidad creadora que conectaba con su sentido de la modernidad. El otro frente reivindicativo tuvo lugar en Toledo, convertido entonces en destino de artistas e intelectuales, viajeros nacionales, que vieron la ciudad como un símbolo de la decadencia española, un icono de nuestro devenir como nación. En esta segunda reivindicación tuvo gran parte que ver Benigno Vega- Inclán (1858-1942), una de las personalidades más interesantes y características de este comienzo del siglo XX. Lucido e emprendedor cultural y marchante de arte, viendo en interés que empezaba a destacar en El Greco, tuvo la brillante idea de crear la Casa-Museo de El Greco, que el próximo 2010, cumplirá un siglo de apertura. Por este motivo, el Ministerio de Cultura está acometiendo una necesaria reforma del edificio, cerrado por ello desde hace unos meses al público. Con todo esto y gracias a una iniciativa de Caja Castilla- La Mancha, se ha emprendido una interesante exposición por

algunas de las ciudades más importantes de la geografía española, entre ellas Zaragoza, con obras procedentes de este museo.

LA EXPOSICIÓN:

Poder disfrutar del *Apostolado* o de los dos intensos retratos de los hermanos Covarrubias es motivo suficiente para acercarse a la exposición, pero, además, la iniciativa ha contado con algunos refuerzos de altura. Sobre todo las cuatro obras aportadas por el Museo de Santa Cruz de Toledo, los tres lienzos procedentes del retablo de San Nicolás de Bari, además de *la Sagrada Familia* y *La Verónica* de la iglesia de Santa Leocadia, recientemente restaurada. También es destacable el *Cristo Crucificado*, pequeña pieza realizada por El Greco durante su estancia en Roma y que, pese a su importancia para conocer el desarrollo de la obra del artista en Italia, es obra casi desconocida para el gran público. A pesar de reducido número de piezas, la exposición es de indudable interés. Por una lado debemos de recordar que en Zaragoza no se habían visto tantos Grecos juntos, en mucho tiempo, por otro lado, el reducido número de piezas es un gran aliciente para su visita, pues se puede disfrutar de manera reposada la muestra de un pintor tan singular como es El Greco



El Salvador, por El Greco

EL CATÁLOGO:

Como toda exposición que se precie, existe el catálogo, pero este no es uno más al uso, donde el lector encuentre la correspondiente ficha catalográfica de cada obra y un ensayo previo sobre el pintor. El catálogo de *El Greco. Toledo 1900*, se presenta ante el lector como una recopilación de artículos realizados por reconocidos especialistas. El grueso de este tomo ahonda en el periodo especialmente intenso en la recuperación del El Greco y de Toledo, cuya visualización en esa ciudad condujo precisamente a la apertura de la Casa-Museo, no en balde, la comisaria de la exposición es Ana Carmen Lavín, directora de la institución toledana y uno de los motores de los cambios que acompañarán al museo a su próxima reapertura. También es de muy de agradecer en el catálogo el cuidado del material gráfico que le acompaña. En este sentido conviene destacar los trabajos recopilatorios de

Socorro Prous e Isabel Angerich, del Instituto del Patrimonio Histórico Español, que brinda un acercamiento de alto interés al periodo tratado.

Una oportunidad única de ver al Greco más intenso y desconocido a través de una estupenda muestra que revalorizará y pondrá definitivamente el nombre de Doménikos Theotokópoulos, al nivel que siempre ha estado.

PARA SABER MÁS:

El Greco. Toledo 1900.

Parainfo de la Universidad de Zaragoza 03/09-30/11/08

Sensibilidad y belleza oriental en el Centro Joaquín Roncal de Zaragoza

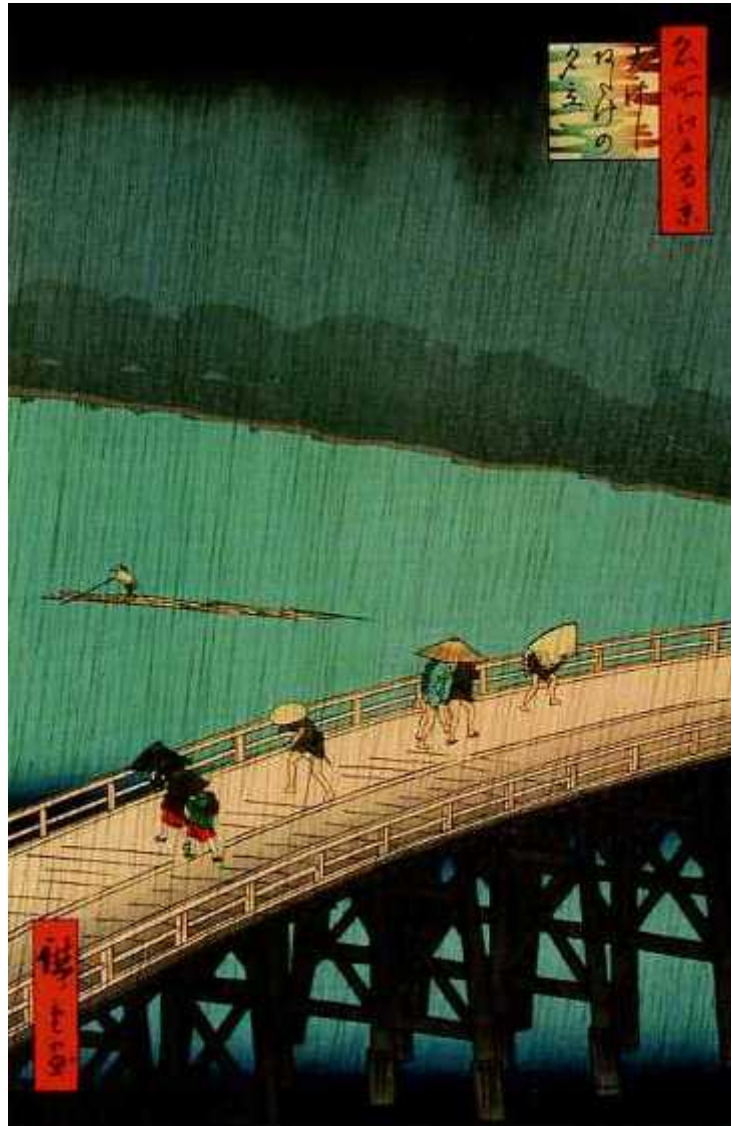
Desde su origen en el año 2005 la labor de la Fundación CAI-ASC se ha venido caracterizando por una apuesta eficaz y comprometida con el arte tanto aragonés como nacional e internacional gracias a la organización de diferentes cursos, conferencias y exposiciones en las salas del Centro Joaquín Roncal de Zaragoza, reflejando y alimentando las actuales necesidades culturales de nuestra ciudad.



ANÓNIMO: *Tonkotsu con netsuke*,
siglo XVIII.

En este sentido, sobresale, sin duda, la muestra titulada *Cerezos, lirios, crisantemos y pinos. La belleza de las estaciones en el arte japonés* que se celebró en dicho lugar durante la pasada época estival desde el 11 de julio al 14 de agosto y que fue comisariada por Elena Barlés y David Almazán, dos de los mayores expertos en arte japonés de nuestro país, que han convertido Zaragoza en un foco de referencia absoluta para japonólogos y público general interesado en la cultura nipona, debido al profundo conocimiento que poseen de sus manifestaciones artísticas y a su apasionada y continuada dedicación.

En esta ocasión, y como no podía ser de otro modo, el resultado de su esfuerzo ha sido una magnífica exposición que ha reunido un total de 86 piezas de gran calidad, incluyendo pinturas, estampas *Ukiyo-e*, lacas, marfiles y cerámicas que, aunque abarcan una amplia cronología, en la mayoría de los casos, se pueden datar en los periodos Edo (1615-1868) y Meiji (1868-1912).



UTAGAWA HIROSHIGE: *Lluvia sobre el gran puente de Atake*, 1857.

Estas delicadas obras pertenecen en su práctica totalidad a la Colección de Arte Oriental Federico Torralba, antiguo catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza que ha logrado reunir una valiosísima biblioteca de aproximadamente 2000 volúmenes y más de 1000 piezas de arte asiático que han sido catalogadas, estudiadas y depositadas en el Museo de Zaragoza a partir de la creación de la Fundación Torralba-Fortún en el año 2002. En este sentido, debemos remarcar la increíble labor de investigación, promoción y difusión de la cultura japonesa que esta institución está llevando a cabo en distintos ámbitos, sobresaliendo, entre otros, el marcado interés por acercar sus fondos al mayor número posible de personas.

Como resultado de dicha filosofía ha visto la luz esta

interesante muestra que tiene como hilo conductor las distintas representaciones de cada una de las estaciones del año interpretadas en el arte japonés: los perennes pinos y bambúes típicos de Año Nuevo; las delicadas flores del cerezo que recubren el paisaje en primavera; los violáceos lirios propios del verano; las hojas del arce que tiñen de rojo el otoño o la blancura infinita de la fría nieve invernal. Motivos decorativos, todos ellos, que son fruto de un arraigado sentimiento de respeto y admiración por la naturaleza y de la necesidad que posee el pueblo nipón de contemplarla e interpretarla en todas sus variantes, tanto en su profunda sencillez como su máxima grandeza.

Asimismo, la exposición se completó con una interesante escultura realizada por Tadanori Yamaguchi (Nagoya, 1970), artista afincado en nuestro país desde 1997 y que evocaba los jardines secos japoneses, pero adaptando algunos aspectos propios de la estética y espiritualidad japonesa al lenguaje artístico y pensamiento actuales con unos resultados sumamente atractivos y que nos permiten entender también cómo esa comentada vinculación con la naturaleza típica del pueblo japonés llega incluso hasta nuestros días.

Por todo ello, podemos decir que el éxito y el interés de este evento, evidenciado también por la gran afluencia de visitantes que ha recibido, recaen en tres factores. En primer lugar, en la calidad y belleza indiscutible de las piezas seleccionadas, entre las que destacan un *tonkotsu* datado en el siglo XVIII decorado con lirios en laca con incrustaciones de nácar y con polvo de oro, así como otros *inrô* con sus correspondientes *netsuke* y algunas estampas realizadas por grandes maestros de la escuela *Ukiyo-e* como, por ejemplo, Utagawa Hiroshige o Katsushika Hokusai.

En segundo lugar, sobresale el planteamiento tan poético, delicado y sensible con que se ha proyectado el discurso expositivo y que nace de un profundo estudio y captación de los valores estéticos tradicionales japoneses. Y en tercer lugar, aunque estrechamente vinculado con lo anterior, debemos subrayar la sugerente y elegante disposición de las diferentes secciones, así como de cada una de las piezas, tarea nada fácil si tenemos en cuenta las peculiaridades de las obras y las limitaciones espaciales de la sala y que se debe

principalmente a la participación de Fernando Lasheras y Jesús Cisneros.

Asimismo, tampoco debemos pasar por alto el lujoso y completo catálogo editado con motivo de la exposición en el que se incluyen valiosas aportaciones sobre pintura, estampas, libros ilustrados, lacas, marfiles, cerámicas y porcelanas de Japón, así como, por supuesto, un análisis detallado y magníficamente ilustrado de cada una de las piezas mostradas.

En definitiva, exposiciones tan cuidadas como la que acabamos de comentar deben ser motivo de celebración y felicitación ya que no sólo suponen una espléndida oportunidad para acercarnos bajo el máximo rigor a otras latitudes artísticas diferentes de las que estamos acostumbrados, sino que también ayudan a situar Zaragoza en una posición destacada en lo que a programación cultural a nivel nacional se refiere.

Mayo del 68: la insurrección de la fotografía o la fotografía de la insurrección

MAYO DEL 68, UN REVIVAL ALTERNATIVO Y COOL



Carteles con fotografías de la exposición "Mai 68" de Marc Riboud.



Graffiti en una calle de Paris (XX): "Revive Mayo 68 en Nostalgie".

Allá donde el celebrado evento tuvo lugar, allá donde los adoquines arrancados de las calles volaban sobre las cabezas, y los aguerridos revolucionarios gritaban consignas renovadoras, sobre esos mismos lugares ahora salpicados aquí y allá con vivarachos anuncios para "Revivir el Mayo del 68 en Nostalgie" (emisora francesa de radio dedicada a los grandes éxitos del pasado) allá mismo pasean ahora las viejecitas, toman café los *bo-bo's* y se hacen fotos los turistas: todo el mundo estuvo allí y, quien no, tiene a su disposición maquetas a tamaño natural, y espacios convenientemente recreados para figurar que su silueta también voló un día por encima de las cabezas: porque alguien voló por encima de las cabezas. La reconstrucción pasiva al servicio del pueblo.



Panorama de la instalación de carteles con fotografías de Marc Riboud.



Cartel con fotografía de la exposición "Mai 68" de Marc Riboud.

París nos propone todo un circuito de sesentaiochitis con pinta de desembocar en infección por exceso de delirio revisionista. Cuarenta años después, los que se revolucionaron descansan en paz y con la conciencia tranquila tras desempeñar una gesta gloriosa, y los que suspiran enamorados de la aventura romántica, tienen ahora su porción de recuerdo congelado, convenientemente pasado por chapa y pintura. Eva Green en *The Dreamers* ("Soñadores", Bernardo Bertolucci, 2003), Laetitia Casta en *Nés en '68* ("Nacidos en el 68", Olivier Ducastel y Jacques Martineau, 2008), son ejemplos-reclamo de esta operación de *remake* pasado por la *turmix* de la política de la confusión y del olvido... premeditación, necesidad, control.

¿Para qué ocultar algo cuando aquello de lo que menos nos percatamos es precisamente de lo que se antepone ante nuestras mismas narices?

Una muestra de reproducciones de obras del reputado fotógrafo de acción Marc Riboud (Lyon, 1923), emplazada en la misma

Plaza de la Sorbona ofrece, siguiendo el modelo del cartel publicitario, una serie agigantada de sus instantáneas de época como fotógrafo *freelance*. La versión renovada, meramente contemplativa y amplificada hasta lo vulgar -no por su tamaño, sino por su reconstituida concepción material a modo de parapeto militar- se exhibe amparada por llamativos patrocinios, potentes empresas de la talla de FNAC, Epson, la agencia de publicidad y marketing Young & Rubicam, o el holding bancario HSBC. No sólo tenemos el revival, sino que se nos impone, nos corta el paso, obstaculiza nuestro fluir por la ciudad, nos hace tropezar. Y todo, a la mayor gloria de sus flamantes sponsors...

Un toque de modernidad controlada para la industria. Especie de “técnica de Ludovico” para repeler los accesos de “ultraviolencia”.



Panorama de la instalación de carteles con fotografías de Marc Riboud.



Cartel reproduciendo dos fotografías de Marc Riboud.

Más que una profesión, la fotografía siempre ha sido una pasión para mí, una pasión cercana a una obsesión, confiesa Riboud

para abrir fuego en la portada de su página web...

¿Qué han hecho entonces en la Plaza de la Sorbona?

Desnaturalización.

El mecanismo, tan expandido como eficaz, para controlar la cantidad de información pública útil (organizada, asimilable, provechosa) que los cuentagotas llamados culturales permiten verter, es precisamente canalizar a través de sus filtros el modo y manera en que recibimos esos datos. Todo ha de pasar, ya no por la censura –aparato estruendoso y muy poco inteligente-, sino por un proceso de travestido del hecho en sí. Tomar apariencias de realidad sin serlo. Aparentar, simplemente, otra cosa. Sin decir mentiras como tales, pues no decir, no es mentir. Pero sí es ocultar hechos, camuflarlos bajo esa *carencia organizada* de la que habla René Viénet, escupir sobre toda honestidad.

Mucho ha llovido desde aquel mes de enero de 1968, cuando cuatro o cinco chavales de la Universidad de Nanterre prendían la mecha desencadenante de los acontecimientos. Eran los llamados *enragés*, poseedores de una perspectiva revolucionaria conectada ampliamente con la realidad vivida y capaces de llevar a la práctica el ansia generalizada de cambio. Lo que en principio comenzara como una revuelta de estudiantes, pronto alcanzó al eslabón esencial: los trabajadores, en un ejemplo -excepcional en la historia- de coalición entre ambos sectores, que se focalizó en la ocupación de la Sorbona ya en los primeros días del mes de mayo. Esa unión se materializó en la adhesión de la mayor fábrica de Francia, la Renault de Billancourt, a las reivindicaciones, por medio de pintadas, carteles, enfrentamientos con los sindicatos, ocupaciones de las sedes de las empresas, y huelgas, una gran huelga general que alcanzó a Air France, Garnier, FNAC, la red de transportes urbanos de París RATP, la red de transportes de Francia (ferrocarriles, autobuses, incluso la tripulación tomando el trasatlántico “France”), industrias metalúrgicas, químicas, la Imprenta Nacional, médicos, futbolistas, todo el hospital psiquiátrico Sainte-Anne, o los bancos, que sencillamente dejaron de entregar dinero... y también a la FNAC: la mayoría de las empresas prestaban servicio a los huelguistas, colaboraban y simpatizaban con ellos.

Estamos hablando de una parálisis general y total del funcionamiento “normal” de todo un país (aunque naturalmente no faltaron redes de abastecimiento alternativas y una espontánea organización de todo un entramado de solidaridad ciudadana). Toda la actualidad social, económica, y política estaba en las calles, y sus protagonistas eran los individuos, el ciudadano de a pié: toda persona anónima estaba construyendo la historia, influyendo activamente en ella, manejando el presente, su propio presente. Como dice René Viénet, en *Enragés y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*: “Lo insólito se convertía en cotidiano a medida que lo cotidiano se abría a asombrosas posibilidades de cambio”.

Las posibilidades de cambio se abrían al infinito porque la primera consecuencia de la parálisis del trabajo fue el desencadenamiento de toda la faceta lúdica, creativa, ociosa, del ser humano, la que permanece aletargada por la sumisión al imperativo laboral absoluto. Entonces, el deseo conquistó un nuevo protagonismo, se recuperaba de algún modo la capacidad de sentir y de seguir ese impulso sin verlo frustrado por cualquier aparato ajeno al ser humano, pero concebido para condicionarlo y reconducirlo. Ni siquiera el empleo del tiempo era ya un obstáculo, pues se reavivó el sentimiento de recuperar el control temporal individual, de poder manejar y distribuir el tiempo, porque cada cual poseía enteramente el suyo.

A la par, según se recuerda, nunca hubo tal avalancha de gente denunciando lo que era considerado “normal” por medio de producciones de imprenta. Como numerosos representantes del gremio de la medicina, que informaban mediante panfletos del lado más obscuro de su profesión al resaltar su papel como garantía profesional e instrumentalizada de que el trabajador esté listo siempre para trabajar eficazmente y en el menor tiempo posible.

Y al mundo le gustó esta revuelta, pues el terremoto tuvo sus réplicas por todo el planeta, así están constatadas barricadas en las calles y ocupaciones de universidades y de empresas y locales institucionales en países tan dispares como Suiza, Perú, Austria, Japón, Congo, Turquía, o la Yugoslavia de Tito, uno de los países donde se vivió el eco del mayo francés con más frenesí. La onda expansiva de esa rebeldía ciudadana llegó impulsada por los

acontecimientos a Asia, América Latina, África, Estados Unidos.

Era necesario poner un freno a esa revuelta global e incontrolable, una gran avería en el motor central que amenazaba con alterar el funcionamiento normalizado y constante de la máquina... Pero la propia técnica es autorreparadora, y previene con distintos mecanismos, coercitivos, censores... a modo de corte de inyección, para que el motor jamás llegue a pasarse de revoluciones... y acabe irremediablemente roto.

Para culminar el retrato de esta situación, citamos a Viénet, quien con una extrema lucidez, apunta una frase que llama a la meditación: *Se podía estimar con el contador Geiger la tristeza de las fábricas de ocio donde se paga para consumir con aburrimiento las mercancías que se producen en el hastío que hace los ocios deseables.*

MAYO DEL 68. UN LEGADO A-HISTÓRICO

El espectador es atacado porque tolera las mercancías averiadas, porque él mismo es una mercancía averiada.

Hélène Hazera, *"In girum imus nocte et consumimur igni"*, Libération 3 juin 1981, Paris.

Entre los numerosos documentales emitidos por la televisión francesa en honor a los cuarenta años de este mayo ya más que histórico, entre pacifistas, hippies, bohemios, exaltados, hoy políticos y grandes ejemplos del éxito, locuras de juventud que ahora enardecen su orgullo frente a nuevas generaciones sometidas a un mundo que ellos mismos han fraguado: el de la frustración del éxito; entre poetas, cineastas, artistas, "anti-artistas" al estilo de Allan Kaprow, filósofos, fotógrafos, sociólogos, etc. de una cultura que ni tan siquiera vio expirar su Arte; entre reconocimientos y aniversarios de lo que ya en su origen fue enmascarando los deseados consejos obreros con reivindicaciones utópicas de jóvenes acomodados en nuestra sociedad de consumo (¿y la producción de lo consumido?), aún cabe preguntarse si realmente las fuerzas desplegadas en este

acontecimiento cuya resolución apenas duró un mes (nos referimos a la huelga salvaje y la ocupación de fábricas, empresas y sectores burocráticos entre mayo y junio de 1968), han conseguido realmente crear un hito histórico, un cambio cualitativo en el sistema de valores y en la administración que rige la realidad. Y ésta es una cuestión que debemos plantearnos (siempre al margen de la fundación en 1977 del Centro de Arte Contemporáneo Georges Pompidou), sobre todo los que hemos sido forjados durante las décadas posteriores, los hijos de los supuestos alcances de aquellas convulsiones y reivindicaciones, algunas de ellas contempladas por ejemplo en los actuales carnés universitarios de la Sorbona, porque el resto de lo ocurrido simplemente fue comprimido en una nueva literatura social acerca de la “juventud sin voz” y establecida desde ejemplos tan tempranos como Daniel Cohn-Bendit o Roger Garaudy.

El libro firmado por René Viénet, anteriormente citado, explica así el fracaso de la revuelta: “No se soportan impunemente varios decenios de historia contrarrevolucionaria (...) La alienación mercante, la pasividad espectacular y la separación organizada son los principales triunfos de la vida moderna”. Esta misma fuente ofrece un testimonio temprano de cómo las verdaderas pulsiones del levantamiento social –no siempre tan joven– fueron enraizadas por los balances posteriores en el pensamiento de Marcuse, despertando a través de este psicoanalista “arrepentido” el espectro de Edipo, definido por un padre alter-ego que en sus palabras fue absorbido por la presencia creciente de la administración. Precisamente hoy este padre temeroso del parricidio, teorizado por aquél que identificó economía y técnica desde una posición crítica hacia el régimen encubierto tras esta misma confusión, ha engordado, y la esquizofrenia deleuziana, así como otras alteraciones suscitadas por la obligación real del consumo (las más explotadas por los medios son la anorexia nerviosa y la bulimia), parecen avanzar como la única amenaza real y factible del estado de cosas administrado por el Mercado y consolidado tras los sucesos sesentaiochistas, el comienzo del fin de lo que posteriormente se denominó “estado del bienestar”, antes “sueño americano”, y que no es más que la sociedad de consumo establecida sobre una superficie aséptica tras la “higienización” llevada a cabo por la Segunda Guerra Mundial. Retomemos a Viénet y leamos en sus conclusiones: “La erupción

volcánica no llegó por una crisis económica, sino al contrario, ha contribuido a crear una situación de crisis en la economía". De hecho, tras el mayo del 68 sobrevino en 1973 la primera crisis petrolífera a la que le seguirían otras tantas, así como el resurgimiento del paro como amenaza social (la mejor respuesta al "no trabajéis jamás") y que sólo el Movimiento de Parados quiso hacer frente veinte años después en la misma Francia.

El Mayo del 68 fue en realidad el desenlace —y casi podríamos afirmar que espectacular— de los debates, diferencias e indiferencias intestinas entre diferentes facciones de izquierdas o simplemente descontentas con el gaullismo. La lucha latente se libró entre minorías mayoritariamente ansiosas de tomar la voz de una nueva masa "festivamente descontrolada". Una pequeña facción que sin embargo protagonizó en buena medida el estallido, abogaba por una abolición de la sociedad de clases, de la supervivencia, del salario y del "espectáculo" en su acepción situacionista. Una representación bastante considerable reclamaba simplemente una reforma universitaria, mientras que la mayoría de las plataformas izquierdistas (en principio al margen del estalinismo del Partido Comunista) proponía la resistencia de la ocupación de La Sorbona hasta el derrocamiento del régimen gaullista, lo que traería como consecuencia, sin duda alguna, el fortalecimiento del papel social y ficticio del estudiante, estamento de voluntad especialmente anulada y en situación económica tremendamente degradada (según el panfleto *De la miseria en el medio estudiantil* del situacionista Mustapha Khayati, publicado por la U.N.E.F. en 1966, despertando en multitud de estudiantes la toma de conciencia), y ello a pesar de lo poco que ha podido variar en la actualidad al margen de un considerable incremento sus pobreza. Y definamos al "estudiante" como aquél que aspira a un título oficial para mejorar sus futuras condiciones laborales y de supervivencia, sacrificando su experiencia a favor de la especialización fragmentada.

Sin embargo, el triunfo de estas dos últimas aspiraciones expuestas, lejos de negar la condición de estudiante como de cualquier otra profesión, creó una nueva frustración en las esperanzas de liberación y, con ello, un nuevo ocultamiento de las mismas por el fortalecimiento de la figura del especialista y del desmembramiento del conocimiento (el cual sólo puede conformarse a partir de la

praxis). Frente a esto y ante el esplendor económico de los años sesenta, a las generaciones siguientes sólo les quedaría anhelar la perfección profesional que sus padres demostraron tanto en un mitificado Mayo del 68 como en sus posteriores responsabilidades en el perfeccionamiento de un orden mundial, ahora sustentado entre las clases altas y medias en el temor a la exclusión, todo ello alimentado con una idea de “éxito” perfilada a partir de la ocupación de los canales de información, en tanto que medios técnicos, por parte del mercado con su gran despliegue publicitario: aquél que sabe invertir su tiempo en una obligación productiva sabrá cómo disfrutarlo en su función consumista. El Mayo del 68 se suma al peso de la historia que adormece nuestros brazos extendidos al vacío hasta hacerlos hormiguear.

EL ESPECTÁCULO ARTÍSTICO DEL 68 O LA ESTÉTICA DE LA MERCANCÍA



Peter Saul, *Mona Lisa Throws up
Pizza*

“Sobre esta escena ya no hay artistas, sólo figurantes”
Roul Vaneigem, *Banalidades de base*, 1962.

Bajo este epígrafe podríamos extendernos considerablemente y abarcar multitud de manifestaciones artísticas que, durante la década de 1960 y posteriormente, se han presentado como una respuesta a un mundo reificado, actitud que muchos han puesto en relación con los sucesos del Mayo del 68. Por contra, hemos encontrado un caso ejemplar en la exposición *Less is Less, More is More, That's All* acontecida durante este verano de 2008 en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Boudeaux en colaboración con el grupo artístico *Présence Panchounette*, fundado en la capital de La Gironde precisamente en 1969, y que ahora ofrece una retrospectiva en diferentes puntos de esta localidad. Sin mostrar referencia alguna al Mayo del 68, esta exposición aborda un tema latente en el arte europeo y americano de aquella década: las fronteras entre el arte y la realidad aunque, en este caso y una vez más, ésta haya sido sustituida eficazmente por lo *kitsch*, la belleza de lo cotidiano o, más acertadamente, la estética de las modas y bienes de consumo de nuestra reciente historia y que en esta ocasión retoman tardíamente el primer debate greenbergiano. Si bien hasta el momento se ha mantenido cierta coherencia histórica a la hora de presentar el arte de las últimas décadas por grupos, afinidades, décadas y planteamientos, esta muestra subordina el contenido a un argumento tematizado según la moda imperante de las “exposiciones creativas”. Así, la exposición es parcelada por ámbitos que quieren resumir nuestra vida cotidiana apresada (abrimos el díptico de la exposición): “el supermercado” (“obras relacionadas con el ámbito decorativo y doméstico”, recordando la avidez de los *zombies* de Romero ante las puertas de un hipermercado), “el espacio de ocio y el jardín”, “las noticias”, “el teatro”, “el servicio del estado civil”, “el hospital” y “el templo” consagrado “a los clásicos de la vanguardia” bajo el tamiz del “remake”. En este inmueble metafísico se mezclan obras de Peter Saul, Jeff Koons, Daniel Spoërr, las esculturas-estantes de Haim Steinbach, la televisión de Ed Kienholz, y

otras tantas de *General Idea*, Joan Brossa, *Art & Langage*, y un largo etcétera donde no todos pero sí casi todos habrían participado o participarían de lo que ha venido a denominarse insistentemente “desmaterialización del arte”. Da la sensación de que una vez muerto el arte, preso de la ausencia de contenido y entendido desde la oficialidad como el fin de toda posibilidad de creación estética, este vacío quiera extenderse ahora a los objetos reales administrados por el mercado y presentados, como en sus anuncios, con la calidad de imagen que el cofre museístico proporciona, sólo que no en un estado virgen sino deteriorados por un uso anónimo que ahora se integra en este mismo recipiente y bajo las mismas condiciones de separación.

Lo más sorprendente de esta exhibición es la presencia, junto con posteriores declaraciones de las *Guerrilla Girls* y de la *Société Perpendiculaire*, de unos collages y “cómic tergiversados” pertenecientes a la *Internationale Situationniste* (uno en concreto a Gil Wolman), agrupación empeñada en superar el arte en la realización efectiva de la revolución, y cuyas publicaciones animaron a los sectores más radicales del movimiento de ocupaciones del Mayo del 68. De este modo, imágenes procedentes del ámbito del mercado, recortadas y recuperadas mediante textos y declaraciones acerca de la toma de conciencia proletaria, se presentan en el Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en un espacio dedicado a las “noticias” según el contexto de esta exposición, ironía dirigida a la trivialización de aquéllos que quisieron reinventar el vacío imperante, aunque ahora relegados a la banalidad de los informativos que resumen los acontecimientos en breves noticias con el fin de que sean pronto olvidadas por el espectador medio.

Entre electrodomésticos de todo tipo, muebles del hogar y del gimnasio, se exponen estos guiños a un acontecimiento del pasado como un condicionante más de una cotidianidad recuperada. Más allá de que el Mayo del 68 sea historia, su expresión más visceral se solidifica tras las cristalinas de las enmarcaciones, y con ello la institución cultural ha alcanzado su máspreciado objetivo en su nueva conquista de la realidad: apresar el “arte de la revolución” para revelarlo como Arte. Los electrodomésticos que adornan las distintas salas han perdido sus movimientos o han sido atrapados en la banal repetición desfuncionalizada; a estas alturas la institución enseña sin tapujos

cómo -tal y como señaló Baudrillard- no consumimos los objetos sino las relaciones establecidas entre ellos. Las máquinas son reducidas a meros objetos (artísticos) a la par que la revolución pierde su verdadero sentido: la poesía de la puesta al desnudo. Y es que quizás las proclamas que alentaron las esperanzas del 68 se guiasen todavía por una mentalidad cristiana que reclama libertad (ora otorgada por Dios, ora auto-atribuida por el hombre mismo) para dominar la naturaleza, mientras que las máquinas desprestigiadas tanto por la propia economía del Mercado como por las inquietudes artísticas y contestatarias más recientes, invitan al hombre a la independencia del medio natural y a la creación de sus propios misterios. Quizás la *Internationale Situationiste* haya especulado en exceso sobre su idea de espectáculo, y bien poco acerca de las condiciones objetivas de la praxis, siempre en nombre de una "urgencia" ante lo que nunca ha acabado por llegar. Por su historicismo aún no fueron capaces de diferenciar dominio e independencia, y lo cierto es que, junto con el entramado ideológico de la década de 1960, sustituyeron la infinitud de la objetividad (lo que rodea a lo aprehendido condicionándolo) por el peso de una historia cada vez más vacía y que, sobre todo a partir de 1968, se presenta terriblemente opresora para cualquier iniciativa, en vez de aportar a la libre comprensión individual nuevas inquietudes que alienten el desprecio por cualquier forma de separación, aunque para ello tengan que asumir el peligro de la reificación de la que aquellos revolucionarios maoístas, troskistas, surrealistas, ácratas de última generación, Althussianos, existencialistas, situs y pro-situs, fueron víctimas en el momento en que vivieron su oportunidad, los mismos que han enmarcado su protesta y la han expuesto en un museo, aquéllos que han hecho del éxito de su fracaso el fracaso de todos.

Hoy el fracaso enmascarado de eficacia profesional forma parte de la historia. Podríamos afirmar que sólo el proletariado es capaz de cambiar el rumbo de la historia, pero la verdad es que el mundo entero ya ha sido proletarizado bajo el peso de la moral esquizofrénica de una burguesía decimonónica. Quizás nos sobre conciencia, y cabe la posibilidad de que debamos invertir las esperanzas y dirigirlas hacia ese otro proletario, -los medios de producción-, compañero inseparable del esquizofrénico, indiferente ante la historia y que, tal y como el

roedor alivia su dentadura y el gato sus garras, nunca dejará de producir. Él es el único capaz de despertar el movimiento contenido en los objetos de un museo.

... en fin, el tema de la película no es el espectáculo sino, al contrario, la vida real

Guy Debord, *Notas sobre el empleo de películas robadas*, 1989.

(Nota: Las fotografías que ilustran este artículo, a excepción de la de Peter Saul y el cartel de la portada, fueron tomadas por Ana Puyol Loscertales en París, en el mes de mayo de 2008)

Acerca de las significaciones en la pintura: Christian Sorg

*la pintura, sustancia opaca,
como obstáculo opuesto al enunciado representativo del cuadro
(del que la pintura, sustancia opaca, es sin embargo el único vehículo)*

Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, 1985

Si la pintura simplifica el enfrentamiento del pintor con el material -pugna que define toda actividad humana-, paradójicamente, tras tantas décadas de negación de la representación, aún nos queda por preguntarnos qué papel juega el modelo natural en este ejercicio en tanto que materia ajena a los medios empleados en su resolución. Dado que hasta la actualidad el modelo se ha mantenido en el arte dicho abstracto, quizás algunos piensen que sirve al pintor de estímulo necesario ya que su imitación ha quedado olvidada. Aunque sabido es, sobre todo desde los estudios de Rudolf Arnheim acerca de la psicología de la percepción aplicada a la problemática del arte,

que toda representación de la realidad necesita de cierta codificación o convencionalización formal para que la pintura pueda ser “untada” sobre el soporte. Según este punto de vista, el realismo de Courbet se presentaría aún hoy como la apuesta más radical de la historia de la pintura: la negación de su textura para afirmar su textualidad.

Y es que desde sus precedentes históricos la pintura abstracta ha sido mal leída. Su extravagancia no nace en la autonomía de sus formas que le son propias, sino cuando entre ellas asoma atisbos de referencias a una realidad que le es exterior. Y ésta es la cuestión que retoma el pintor parisino Christian Sorg (1941), tal y como hemos podido apreciar en sus pinturas y papeles entre julio y septiembre de este año 2008 en el Castillo de Valderrobles y en el Museo Juan Cabré de Calaceite, ambos en la provincia de Teruel.

Christian Sorg pertenece a una generación de pintores franceses seducidos por la recuperación de la pintura llevada a cabo por algunos de los representantes del expresionismo abstracto americano como Mark Rothko, Ad Reinhardt, Motherwell, etc., y por ciertos seguidores suyos, por ejemplo Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella. Su consolidación en el panorama artístico parisino fue algo posterior (su primera individual se celebró en 1976 en la galería Rencontres de París) a las entidades BMPT, *Supports-Surface* y *Groupe 70*, es decir, a lo que Bernard Lamarche-Vadel denominó “abstracción analítica” en la década de 1970. Todos ellos descubrieron en el purismo de la abstracción americana la posibilidad de reflexionar sobre la realidad de los elementos pictóricos una vez alejados de toda función, ora mimética, ora constructiva. Apoyados en los planteamientos semióticos de Barthes, Kristeva y la revista *Tel Quel*, así como en los argumentos de Pleynet, al desplegarse todos los avances de los artistas americanos en la conformación de una pintura contemporánea autóctona, -para lo que primero tuvieron que despojarla de toda preocupación extrapictórica procedente de las vanguardias históricas-, una vez negado cualquier contenido sintieron la oportunidad de plantear un sistema pictórico con sus signos dirigidos a la construcción serial de un discurso, manejar la forma, el color y la superficie como un código que debía ser desvelado y, para ello, simplificado. Pero lo cierto es que este

proceso de reducción (parejo a la desmaterialización que sufría por otro lado la vertiente objetual del arte contemporáneo, desde el *Popart* hasta el *conceptual*) nunca terminó. El sistema de la pintura jamás ha cesado de conformarse en cada artista que ha adoptado semejante reto como legado, si bien esta diatriba fue experimentada ya por los primeros pintores que se aproximaron a la abstracción entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Tal limitación es precisamente la solución que han encontrado algunos pintores y teóricos a la crisis del arte y, en concreto, de este tradicional género, por ejemplo Marcelin Pleynet, Didi-Huberman y en España Pere Salabert: si la pintura no puede ser, definámosla como una imposibilidad. La dialéctica que condujo a Hegel a anunciar la superación del Arte como un medio de liberación del Espíritu, ahora se detiene en la confrontación entre el ojo y la superficie para cerrarse en el círculo psicológico de Lacan. La consecuencia de esta opción fue clara: mientras la pintura parecía resurgir de sus cenizas en forma de neo-expresionismos, Hans Belting sacudió en 1983 al mundo del arte con su artículo *¿La historia del arte ha terminado?*

Christian Sorg vive desde 1992 intensamente y a su modo (año en que la fundación Noesis puso a su disposición un taller donde trabajar en Calaceite) este redescubrimiento del oficio de la pintura, en parte motivado por sus estancias periódicas en el Bajo Aragón, lo que le ha permitido liberar sus posibilidades y asumir el pigmento en su encuentro con el soporte, tras dos décadas de meditación sobre la posibilidad de un código expresivo pictórico en base a ejercicios de reducción de los elementos representativos. En 1978 fundó, además de los pintores Norbert Cassegrain, Jean-Yves Langlois, Pierre Nivollet y Dominique Thiolat, la revista de arte y literatura *Documents sur* con quien poco antes apoyó la apuesta "Soportes-superficie", Marcelin Pleynet, lo que lo enlaza con la última gran exploración de la pintura planteada por la abstracción analítica, muy determinada por este pensador francés, máximo exponente de la idea de un sistema de la pintura en tanto que síntoma y factor histórico junto al resto de las actividades del hombre.

Esta contextualización resulta esencial a la hora de

valorar la pintura de Christian Sorg, de sobrepasar su aparente abstracción tradicional y de entender los verdaderos mecanismos de sus automatismos, lejanos ya de los materismos de mediados del siglo anterior. Es verdad que Sorg participa de la recuperación de la vieja pintura, incluso del decimonónico paisaje y de su efimeridad impresionista en todos los sentidos. Pero ahora la pigmentación se entiende como una necesidad comunicativa y discursiva de primer orden, plasmando precisamente su incapacidad de configuración sígnica y lingüística, ni siquiera simbólica, lo que hace que la pintura sólo pueda presentarse en constante formación. Al día de hoy no podemos acogernos a una teoría universalmente válida de los colores y de las formas, los resultados no pueden participar de la arbitrariedad de las relaciones entre significantes y significados de las redes lingüísticas, porque es ahí precisamente donde el arte gana su especialidad, su naturaleza específica, esto es, su misterio, su inaprehensibilidad, la misma que el *pleinairista* encuentra y valora en los paisajes. Tal y como afirma Didi-Huberman en base a Lacan, la superficie empleada por el pintor en su ilustrar se identifica con la cesura que implantan los órganos sensoriales entre lo sensible y lo sentido, bajo la primacía del ojo por su cobertura transparente. Los órganos comunican y separan simultáneamente; es más, enmascaran lo percibido según un mecanismo relativamente estable y que forma parte de la naturaleza humana. Es privilegio e imposibilidad y, anhelando su superación, el pintor debe entonces estudiar los códigos de percepción para poder crear nuevos espacios en su dominio. En Sorg, el aplanamiento de las imágenes percibidas y la liberación de sus trazos obedecen a esta necesidad de síntesis y simplicidad, aludida en otros terrenos por la *Gestalt* y la psicología de la percepción. Pero ya no es cuestión de isomorfismo, sino de perseguir la arbitrariedad que conduce al consenso social que ampara la validez del lenguaje, aún sabiendo de los peligros que esta empresa conlleva. Bien es verdad que si la pintura jamás puede culminar su búsqueda de un lenguaje propio, las lenguas nunca han dejado de estar vivas, de evolucionar, porque lo que distingue pintura y lenguaje son sus principios sincrónicos y diacrónicos respectivamente. Quizás por ello Sorg, justamente cuando retome cierta figuración de apariencia sugestiva en los años noventa, se acerque con algunos de sus trazos a primitivos ideogramas, a

aquella fase de la evolución de la escritura en la cual aún no había logrado desgajarse del todo de la simbolización. Quizás así se entiendan sus monotipos sobre papeles y telas, modesta versión de la imprenta que permite potencialmente conservar los logros en sus repeticiones indefinidas. Pero son en estos monotipos donde encontramos más evidentemente el entendimiento por parte de Sorg de la pintura como una trascripción, la única capaz de conducir hacia una estructura o un sistema.

Claros son los accidentes integrados en estos intentos de sistematización y que pueden ser atribuidos al soporte en su variedad, al comportamiento del pigmento según sus cualidades, y al encuentro entre estos dos, pues ambos constituyen la superficie material que permite la materialización de un gesto temporal, siendo uno el negativo del otro en el momento de la impregnación: texturas, chorreados, salpicaduras, diferencias tonales, la expansión de las sustancias, etc. Se trata de la impresión de una huella siempre que nos acojamos a los argumentos de Pleynet acerca de la abstracción del mismo Sorg, la imposibilidad contendida y concebida como la ausencia de una anterior presencia que la justifica, ámbito de mayor dificultad para el pintor y donde confluyen los medios empleados, tanto conscientes como automáticos.

Por ello volvemos a formular la pregunta con la que dábamos inicio a este artículo: Si el pintor se enfrenta directamente con la materia del pigmento y del soporte, ¿qué papel ostenta el modelo, natural y material a un mismo tiempo?, ¿se trata de una simple sugestión?, ¿cómo conjugar y hacer suceder el modelo natural, el autor, el pigmento y el soporte sobre el que se aplica? La inestabilidad temporal y atmosférica debe ser traducida a un código pictórico donde se fundan ella y el autor, en una nueva presencia que explore y estaticice la vivencia. Es este nuevo lenguaje el que sintetizará las formas y las ofrecerá legibles, para lo cual es necesario asumir los accidentes de los materiales empleados y las rugosidades de los soportes, los cuales mediante su secado en el acabado se identificarán con el modelo natural primero. Éste corresponde a una vivencia, mientras que las arbitrariedades de los

materiales pertenecen a la experiencia propiamente pictórica. Si en la abstracción analítica ostentó un papel fundamental la investigación material de la dialéctica colores – soportes, Sorg parece haber encontrado en la técnica del papel *marouflé* la síntesis del proceso de transcripción de la realidad que la pintura de Soportes-superficie no trabajó: el encolado posterior de la superficie de papel sobre otra más estable, le permite monumentalizar los distintos procesos de la traducción en amplios formatos, desde las anotaciones directas del modelo hasta el acabado final, al tiempo que amplía la variedad de superficies donde untar los trazos y pigmentos (óleo, acrílicos, *gouaches*, etc.), dejándolos expresarse por sí solos para que lo fortuito participe del nuevo código, trabajando en distintas posiciones bajo este mismo fin. La libertad de lo objetivo del modelo natural es sustituida por la realidad de los materiales, dejando que las texturas determinen las manchas y viceversa, mientras que los colores en expansión definen las formas que secuestran lo fundamental que queda tras el devenir de lo visualizado, ahora relegado a la superposición de los títulos nominales e incluso en algunos casos descriptivos: *El olivo*, *Parque rupestre de Albarracín*, *En los alrededores de Calaceite*, *Hacia las puertas del Maestrazgo*, etc., son algunos de los presentados en su actual exposición *Christian Sorg en el bajo Aragón, 1992-2008*. No nos debemos dejar engañar por ellos, dado que lo que queda en sus telas y papeles no es el paisaje, sino la realidad de la pintura, ahora reafirmada en su constante conformación.

Este interés suyo por la investigación material, entendida por muchos pintores de su generación como una necesidad de cuestionar sus capacidades para construir espacios, y de este modo el papel que ocupan en la sociedad, queda constatado en la primera gran exposición colectiva en la que participó, una muestra dedicada a *collages* de grandes dimensiones celebrada en 1972 en el Musée d'Evreux. Sin embargo, sus opciones materiales siempre están puestas a disposición de la síntesis formal, de la respuesta que el pintor debe dar a lo que Pleyner denomina “saturación formal”, prolongando de esta manera la dialéctica forma-color establecida por el representante de Soportes-superficie Marc Devade. El soporte de las telas y de los diferentes papeles empleados constituyen el blanco preexistente, condición ésta

que no debemos entenderla como el vacío de Devade, sino como la resistencia que estructura los espacios cromáticos aplicados, tal y como rebate Pleyner a este último (véase al respecto Marceline Pleyner, "Devade ou le paradoxe du peintre", *Opus International* nº 61-62, janvier-février 1977, pp. 28-32), dado que el vacío es lo que queda tras la pintura misma, la imposibilidad de referir a una presencia que ha dejado de estar presente o ha mutado, que ha quedado fuera de la monumentalización de su transcripción pictórica mediante la técnica del *marouflé*. Lo que vemos en los cuadros de Sorg no es una referencia a una realidad exterior, sino que quieren ser, a modo de impresión de una anterior vivencia, su misma negación. De esta forma la pintura resurge reafirmando sus fronteras, definiéndose contra la materialidad misma tal y como brotan las imágenes sobre el papel virgen, ahora sobre el vacío de las significaciones de los iconos y de los gestos pictóricos. Sólo así la pintura puede "hacerse" lenguaje, trasladando su fin al medio en el acto de la comunicación.

Una nueva aportación a la Historia del Arte y a la Museología

Este verano han sido publicadas tras un año de su celebración las actas del congreso *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal*, el cual se presentó como una conmemoración del centenario del nacimiento del escultor Eleuterio Blasco Ferrer, natural de Foz de Calanda. Esta edición presenta un triple interés, dado que más allá de una presentación de las consecuencias museísticas que ha conllevado la emigración de artistas españoles y portugueses a la capital francesa, en tanto que fenómeno actual conocido en varias localidades peninsulares, no se

contenta simplemente con adoptar el término “Escuela de París”, sino que un extenso preámbulo bien documentado y debido al especialista en museología y crítica del arte Jesús Pedro Lorente Lorente, analiza la conformación y aceptación histórica de este apelativo, así como la de su rival “Escuela Francesa”, sus limitaciones, su evolución y sus intereses en el mantenimiento de París como centro artístico y cultural.

Y sólo desde estas premisas el tema en cuestión es desarrollado por cada uno de los participantes que, junto a estos dos campos abordados, algunos de ellos aún añaden un tercero: el descubrimiento de artistas que, por sus migraciones o por causas que escapan en ocasiones a las cualidades estéticas, han caído en el olvido durante décadas. Así, junto a nombres como Joan Miró, Manolo Hugué, Pablo Gargallo o Julio González, encontramos otros como el propio Eleuterio Blasco Ferrer, Baltasar Lobo, Mateo Hernández o el pionero portugués Diogo de Macedo, cuyos repastos biográficos permiten ampliar y reconsiderar sus estatus dentro del panorama escultórico del siglo XX. Y quisiera subrayar el homenaje ofrecido a Eleuterio Blasco (en un completo artículo de Sofía Sánchez, Técnico de Patrimonio Cultural de la Comarca del Maestrazgo, acompañado además de la catalogación de su legado a la localidad de Molinos), cuya obra, en concreto sus trabajos con chapas de metal, a la espera todavía de un estudio definitivo, amplía y singulariza junto con las obras de Pablo Gargallo, Ramón Acín e incluso Pablo Serrano, la escultura aragonesa de la pasada centuria.

Pero centrándonos en la disciplina en que se sustenta esta destacable publicación. Sus páginas ofrecen las claves de un fenómeno cultural muy reciente, tal y como es la eclosión de museos y centros dedicados al arte contemporáneo, muchos de ellos consagrados de una manera u otra –ya sea directamente a sus obras o simplemente portando sus nombres– a artistas y personalidades relevantes en el mundo del arte, tarea ésta que ha sido prolongada este verano del 2008 por otra edición de cursos de verano impartidos por la Universidad de Teruel, también en la localidad turolense de Molinos, en

esta ocasión dedicados a los artistas españoles en el exilio y sus legados museísticos. Tal labor nos acerca muy acertadamente al fenómeno cultural anteriormente aludido y que culmina un proceso que, partiendo de los años de vanguardia en que la pureza del arte fue radicalmente negada, muchos de sus protagonistas han luchado por estos centros una vez llegados a la senectud. Quizás el caso universalmente más paradigmático sea el de Joan Miró (junto a la participación de Duchamp y Man Ray en la creación de una *Société Anonyme* que aglutinase una primera colección de arte contemporáneo en los Estados Unidos a principios de la década de 1920), por cómo frente a sus años de juventud en los que expresó en repetidas ocasiones su deseo de “asesinar la pintura” (1927-1933), gestionó desde 1967 la creación de una fundación en Barcelona que llevase su nombre, aglutinase parte de su producción artística y acogiese las actividades de creadores y pensadores, tal y como argumenta la conservadora y jefa del Departamento de Colecciones de la Fundació Pilar i Joan Miró de Mallorca, María Luisa Lax. La voluntad de levantar estos museos constituye en muchos casos la conclusión final de las primeras inquietudes universalistas de estos artistas, la cuales en un principio no se limitaron al terreno estético.

Por todas estas razones, la publicación aquí presentada resulta ser referencia esencial para los interesados en la musealización del arte contemporáneo y en el arte peninsular del siglo XX, e incluso para los que deseen profundizar sobre la verdadera identidad de la “Escuela de París”.

El Mundo del Hielo, by

Reinhold Messner

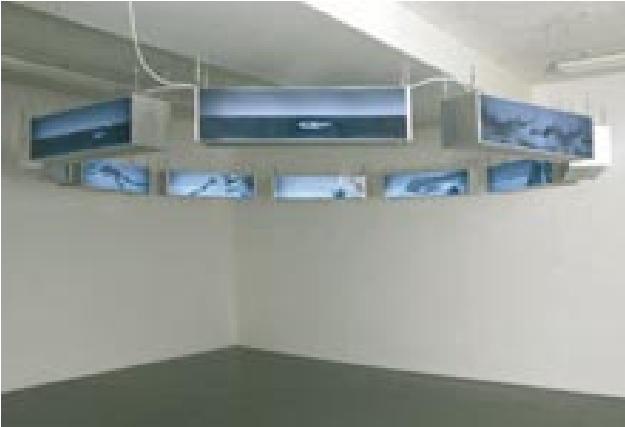
En el entorno del recinto Expo, cerca de la entrada de la Torre del Agua, nos encontramos con el Pabellón Aramón-Leitner lugar de llegadas del telebina, edificio que simula una gran roca de hielo de tonalidades grisáceas, diseñado por los arquitectos Ignacio Vicens y José Antonio Ramos de Vicens (quienes también han diseñado el nuevo edificio de la Ópera de Madrid), en su interior se ha albergado la Exposición “El Mundo del Hielo” cuyo ideólogo el gran montañero y artista Reinhold Messner (Tirol del Sur, Italia 1944), considerado por muchos padre del montañismo moderno ya que fue el primero en culminar el Everest cima del mundo, en solitario y sin oxígeno artificial en el año 1978, desde entonces ha coronado las cumbres de los catorce ocho miles del mundo, comenzó en su juventud coleccionando cumbres, paso a coleccionar obras de arte y en la actualidad es propietario de diversos museos en su tierra natal, en los cuales arte y naturaleza se han convertido en uno.

Partiendo del lema de la muestra “agua y desarrollo sostenible” el hielo y la naturaleza extrema en relación con el hombre, es el leitmotiv para los nueve artistas invitados.

En la entrada de la exposición encontramos con el “El mundo del hielo” 2008, documental creado por Reinhold Messner y Rino Capitanata, el primero recopila impresiones visuales de sus diversas expediciones y Capitanata da a estas impresiones otro ritmo, ambos crean un nuevo viaje a modo de paseo espiritual por el mundo del hielo.

Ya en el interior de la exposición nos recibe un gran círculo colgante de diez cajas iluminadas a modo de lámpara alpina, su autor Stephan Hubert nos presenta “Fifth and Sixth Expedition” 2000, nos describe dos expediciones en sentidos opuestos, y entre realidad y ficción ya que son imágenes de la Antártida con retoques fotográficos en las cuales se analiza el éxito, el fracaso, la confianza y la duda, el espectador puede construir su propia historia pero hay algo atemporal en las

imágenes que es la voluntad de la montaña, el hielo y la soledad de los héroes.

	
Stephan Huber “ Fifth and Sixth Expedition”, 2000 (Courtesy : Messner Mountain Museum)	Gottfried Helnwein “ Die andere Seite/ Der Untergang 1980 (Courtesy : Messner Mountain Museum)

Continuamos con un díptico creado en 1980 por el austriaco Gottfried Helnwein, donde a la derecha presenta a Messner en el campamento base exhausto tras el ascenso al Everest y a la izquierda un fragmento de “Naufragio del Esperanza” obra de Caspar David Friedrich donde la idea predominante es la desolación ante el naufragio de un barco en el Polo Norte, esta obra se considera el paradigma de la Idea de “Sublimidad” tan reflexionada en obras filosóficas de Kant, en ambas obras (óleo sobre lienzo), además de representar una nueva versión de la sublimidad, también destaca sobremanera la gran destreza del artista.

Hamish Fulton (Londres 1946), artista caminante y considerado uno de los padres del *Land art*, nos presenta una *wall painting*, donde se evoca la experiencia que vivió en la ascensión al Cho Oyu en el Himalaya a más de 8000 metros y sin oxígeno suplementario, sus órganos vitales: cerebro, corazón y pulmones vivieron una experiencia extrema y fueron testados en pro de su arte. Este mural va acompañado de un diario facsímile en el cual el artista relata la experiencia. “ Una carta para Zaragoza” 2008, (Páginas 76-84 del catalogo)

	
Hamish Fulton “ Brain, Heart, Lungs “ 2000 (Courtesy: Hamish Fultonn, Broadoak)	Olafur Eliason “ The Glacier Mill series” 2007 (Courtesy: Lars Müller, Baden/CH)

Uno de los artistas más cotizados internacionalmente Olafur Eliasson, (Dinamarca 1967), premio Internacional de Joan Miró en 2007, casi de la noche a la mañana paso del anonimato a ocupar los primeros puestos tras su instalación en la sala de las turbinas de la Tate Modern de Londres 2003, de un modo más íntimo nos presenta dos series fotográficas de paisajes de Islandia, en “ The glacier Mill series” 2007, el artista con su equipo en tan solo dos días localizó y fotografió 36 molinos en el glaciar Vatnajökull, los molinos son pozos-grietas que se crean dentro del hielo, el agua del deshielo en las épocas más cálidas y cargada de todo tipo de desechos (arena, piedras y trozos de hielo) va perforando la superficie del glaciar y estos desechos se van acumulando en la base, estos molinos tenían hasta trescientos metros de profundidad y entre cinco y diez metros de diámetro.

En “The River Raft series” 2000, partiendo de la misma idea de imágenes de campo presenta en cuarenta y dos instantáneas el cauce de un río a diferentes épocas del año y a diferentes horas del día, mostrando tonalidades diversas de la luz y reflejos del sol.

En ambas series el artista encuentra belleza en el mundo moderno, sus fotografías más que captar representan una forma culta de observar mediante un dispositivo mecánico, son análisis de la experiencia con mayúsculas.

Helmut Ditch, (Buenos Aires 1962), artista argentino de

ascendencia austriaca, que ya desde su más tierna infancia mostraba sus más íntimos sentimientos con un pincel en sus manos, nos presenta “ Glaciar Perito Moreno” 2007, obra hiperrealista de formato panorámico que con todo lujo de detalles evoca la grandiosidad del conocido glaciar, provocando en el espectador emoción y asombro por su veracidad.

Mateo Mate, (Madrid 1964), reflexiona sobre la evolución en la forma de entender y de sentir la naturaleza por el hombre en los últimos doscientos años de la historia, en el Romanticismo, la naturaleza y sus fenómenos era para el hombre sinónimo de sublimidad, y los artistas elegían para sus obras un punto de vista muy bajo para ensalzar y mostrar la grandiosidad ante el ser humano, esa sublimidad en la actualidad se ha transformado con el desarrollo de las ciencias, la tecnología y ha pasado a ser objeto de explotación.

Mateo Mate “ Cuadro mondado” 2008

En la muestra no podía falta la representación aragonesa Javier Almalé y Jesús bondía (Zaragoza 1969 y 1952) presentan “ Paraíso transformado” 2003, instalación en aluminio que recuerda a la transformación del hielo en gotas de agua, pero la representación va más allá, reflexionando sobre la acción de la mano del hombre en la naturaleza y sus géneros representados en el arte.



Javier Almalé/ Jesús Bondía "Paraíso transformado" 2003	Isaac Julien "True North" 2004, instalación en tres pantallas (Cortesía de: Isaac Julien and Galería Helga de Alvear, Madrid)
--	--

Para culminar la muestra Isaac Julien (Londres 1960) presenta una de las dos proyecciones de la exposición titulada "True North", basada indirectamente en la historia del explorador afroamericano Matthew Henson(1866-1955), primer expedicionario que llegó al Polo Norte, pero a la llegada a Estados Unidos el expedicionario americano Robert Peary fue el único homenajeado por el triunfo, al contrario Henson conocedor de la lengua y de la cultura inuit fundamental para el éxito de la expedición fue recibido con indiferencia y prejuicios raciales. True North es un homenaje al viaje físico y espiritual de Henson, pero esta vez la protagonista y musa del artista Vanesa Myrie atraviesa paisajes helados de Suecia e Islandia y es bajo su mirada donde se reflexiona sobre la historia de Henson, la banda sonora alterna sonidos minimalistas de tambores y piano con cantos Inuits.

Doug Aitken, (California 1968) muestra en Zaragoza "Traw " 2001, instalación en tres pantallas en la cual el agua es la gran protagonista, panorámicas de grandes masas heladas de glaciares de Alaska se combinan con tomas macroscópicas de gotas de agua, en el sonido melodías electrónicas del grupo radiohead se entrelazan con sonidos reales del hielo que cruje, cae, se mueve. La tensión se acrecenta con imágenes de la luz del sol, pieza fundamental en este proceso natural.

BIBLIOGRAFÍA:

- *El Mundo del Hielo by Reinhold Messner*. Zaragoza, Expo agua Zaragoza 2008 S.A. / Prensa diaria aragonesa S.A, 2008.
- Guerra Carles, "Olafur Eliason, El artista que surgió del hielo", *La Vanguardia, Cultura/s*, Miércoles 11 de junio 2008.
- http://www.telecabinaaramon.com/mundo_del_hielo/index.php

ENLACES:

- <http://www.messner-mountain-museum.it/>

- <http://www.shkunst.de>
 - <http://www.helnwein.com/>
 - <http://www.hamish-fulton.com/>
 - <http://www.helmut-ditsch.com/>
 - <http://www.mateomate.com/>
 - <http://www.olafureliasson.net/>
 - <http://www.isaacjulien.com/>
 - <http://www.dougaitkenworkshop.com/>
-

Sureda e Italia: una visión del mundo artístico circa 1770-99

El título del libro aquí reseñado, lo mismo que el de la exposición con motivo de la cual se ha publicado, no da idea cabal de los contenidos. En realidad, lo mismo que en *Arte y cultura en torno a 1492*, la gran exposición que comisarió el propio Joan Sureda en la Cartuja de Sevilla con motivo de la Expo 1992, aquí se ofrece más bien toda una cartografía del mundo artístico en un momento histórico de grandes cambios. De hecho, hay en este libro textos que bien poco tienen que ver con Goya, y si Angela Cipriani parece disculparse de ello al titular el suyo “Goya y la Accademia del Disegno di San Luca: apuntes sobre un encuentro fallido”, hay otros que no hacen el esfuerzo de arrimarse un poco al supuesto protagonista, como el de Maria Elisa Tittoni sobre “Poder papal y fiestas populares en la Roma de Clemente XIV” o los de Steffi Roettgen sobre “Arte fortuna y gloria: Anton Rafael Mengs entre Roma y Madrid” y Almudena Negrete Plano “Anton Raphael Mengs y los modelos en yeso de la estatuaria clásica”. Da la sensación de que, puesto que se sabe tan poco a ciencia cierta sobre Goya e

Italia, era inevitable que lo que se ofreciera bajo este título con tanto gancho habían de ser en buena medida especulaciones o digresiones, y a veces todo este fárrago eclipsa las aportaciones de Sureda y su equipo, que son muchas e interesantísimas.

Para mí, la contribución capital entre quienes han colaborado con textos ha sido el firmado por Raquel Gallego, “Francisco de Goya: vivir en Roma”, basado en sus consultas de los *liber status animarum* –unos censos de población que hacían los párrocos de Roma cada año por Pascua de Resurrección–, donde no aparece documentado nuestro ilustre paisano en ninguno de los lugares donde se pensaba que pudo haber vivido durante su estancia en la Ciudad Eterna, lo que lleva a esta investigadora a sugerir otras hipótesis. En este mismo campo de trabajo es también muy interesante el artículo de Anna Lo Bianco sobre “Pintores locales y pintores extranjeros en la Roma de Goya” que a partir de guías de viajeros y de los *cantieri* artísticos que entonces estaban de actualidad nos lleva de la mano por los lugares donde es de suponer estuvo Goya. Completa la tríada de mis favoritos, el artículo de mi amiga Isabel Valverde “Sublime heterodoxia: Henry Fuseli y su círculo en Roma”, de cuya mano nos asomamos al mundo del *Café Greco* frecuentado por los alemanes y, sobre todo, del *Café degli Inglesi*, donde se daban cita artistas británicos o anglófilos, entre los cuales la admiración por las antigüedades romanas provocaba reacciones estéticas muy alejadas del canon neoclásico, como muy bien comenta también Ginebra Mariani en su ensayo “Piranesi visionario”. Confieso que mi alta valoración de todos estos estudios es totalmente parcial y subjetiva, pues seguramente los he disfrutado más porque me intereso desde hace años por los “barrios artísticos” y precisamente ese interés nació de mi estancia como becario hace ya veinte años en la Academia Española de Roma, cuando descubrí la abundante bibliografía artístico-sociológica sobre lo que Roberto Longhi denominó “la cultura di via Condotti” para referirse al foco artístico que bullía en los siglos XVIII y XIX en las inmediaciones de Piazza di Spagna.

En aquellos años juveniles, llegué a publicar en el nº XLII-XLIII de *Seminario de Arte Aragonés*, un artículo titulado “Goya, Pradilla y la Academia Española de Roma”, donde me

hacía eco de las muchas incógnitas que cuando se preparaban en aquella institución las conmemoraciones del centenario de la muerte de Goya surgieron sobre su participación en un concurso de la Academia de Parma, al que envió en 1771 un cuadro sobre Aníbal cruzando los Alpes acompañado de una carta desde Roma en la que se decía pintor “romano”. Ahora muchas de esas incógnitas están despejadas, pues por fin hemos podido ver el cuadro ganador del concurso y cotejarlo con el de Goya –y dos bocetos–, que para nada concordaba estéticamente con el gusto afrancesado imperante en aquella corte, muy bien descrito por Lucia Fornari Schianchi en su artículo “La pintura en Parma en la corte de los Borbones”. Dada la importancia que a este otro foco geográfico, muy merecidamente, se ha dedicado en la exposición, casi sorprende que no haya más textos al respecto. Pero es que del tema se ocupa el propio Joan Sureda, quien dedica a Parma la parte central de su excelente y mordaz artículo “*Goya fuit hic*. Leyenda, mito e historia del Goya romano: de toreador a vecino de Piranesi”. Sin embargo el comisario no aclara del todo uno de los principales enigmas de la carta citada, aunque parezca aludir a él en el título de su artículo, pues se limita a citar precisamente un artículo publicado por Giovanni Copertini en el año del centenario de la muerte de nuestro paisano, que tan ufanamente proclamó en otras ocasiones su origen cesaraugustano, pero en esta ocasión se declaró “romano” quizá porque según las reglas del concurso los extranjeros tenían que presentarse avalados por artistas reconocidos por la Academia de Parma –a mi juicio, tan extranjero para los parmesanos de del siglo XVIII sería un romano como un español–. En todo caso, si esta oscuridad historiográfica no ha sido iluminada por Sureda, son muchas las mixtificaciones sobre Goya que desmonta su espléndido texto, en el que pasa revista a muchas interpretaciones previas que presentaban al genio de Fuendetodos trepando por columnas de las iglesias romanas, íntimo amigo de David, ferviente admirador de Tiépolo, o compañero de vivienda de Piranesi y Tadeus Kuntz, en las inmediaciones de via Condotti, todo lo cual viene desmentido en su docto repaso historiográfico, que es en algunos casos un elegante ajuste de cuentas –no parece ser muy amigo de José López Rey–.

Un repaso historiográfico es fundamentalmente lo que asimismo nos ofrece Gonzalo Borrás, cuyo artículo “Las

pinturas murales de Goya en la cartuja de Aula Dei” es muy sugestivo, pues hace uso de ese don que siempre ha tenido para comentar a un tiempo un tema y el estado de la cuestión de los estudios sobre el mismo, dejando caer en este caso algunas consideraciones sobre la necesidad de acudir siempre a las fuentes primarias, cosa que por lo visto no siempre hacían Camón Aznar, Julián Gallego o Federico Torralba, o que otros no han hecho del todo bien: estoy deseando leer la réplica de Arturo Ansón sobre si el dorado de los marcos referido en el *Libro de gastos comunes de la Cartuja* corresponde a finales de 1774 o a todo el año, como le corrige Borrás. Aunque casi es lo de menos, porque al final de su artículo viene a decir que independientemente de la datación de los marcos, las pinturas podrían ser de ese año o del invierno entre 1780-81. En todo caso, es muy de celebrar que la Universidad de Zaragoza esté representada en este equipo de goyistas, y también lo está a través de Cristina Monterde, que ha realizado la transcripción de “Las páginas del Cuaderno italiano”, donde por cierto aparecen dibujos de algunas de estas pinturas de Aula Dei. Aragón también está muy presente en el catálogo; aunque en la muestra a mí me pareció demasiado largo y digresivo el comienzo dedicado a Luzán, los Bayeu u otros maestros de Goya, de los que en el libro se ocupa Juan J. Luna en un artículo titulado “La tradición italiana y la francesa en Zaragoza y en la corte: los maestros de Goya” –donde curiosamente siempre se refiere a la catedral zaragozana como “la seo”, con minúscula–.

A mi juicio, hubiera sido más razonable que la magna muestra sobre *Goya e Italia* hubiese estado más concentrada en piezas y superficie expositiva, sin ocupar todo el museo, de manera que los turistas que con motivo de ella se han acercado al Museo de Zaragoza hubieran podido ver los tesoros de su colección permanente. Del mismo modo, la inevitable impresión inicial ante el gran libro que se repartió el día de la inauguración y el aún mayor, que aquí se comenta, presentado al público unos días antes del cierre, es que este derroche editorial bien hubiera podido encauzarse en parte a publicar algún catálogo actualizado de las colecciones artísticas del museo. Porque habría sido más que suficiente con este segundo volumen como libro-catálogo de la exposición, ya que es aquí donde se ofrece la ficha catalográfica con comentarios

expertos sobre cada pieza, así como unos textos de varios especialistas que, cada uno desde su dominio científico, hacen novedosas aportaciones sobre el tema celebrado en este evento.

Lo que no entiendo es por qué han escogido para adornar la cubierta del libro no uno de los dibujos que pergeñó Goya en Italia, sino un apunte realizado a su regreso a España... y precisamente éste que representa una cabeza de burro. Como dibujo es espléndido, pero qué lejos estamos ya de esas normas de decoro que, como nos cuenta Concha Herrero Carretero en "Los tapices de Goya entre lo arcádico y lo popular" imponían que determinados temas se relegasen para sitios menos encumbrados. A propósito, yo no llegué a entender en la exposición la forzada separación entre los temas arcádicos en el piso superior y los truculentos en las salas inferiores, cuando tanto Goya como sus contemporáneos los practicaron a un tiempo: intenté decírselo a Sureda cuando nos hizo el honor de servirnos de guía por las salas de la muestra a Isabel Valverde, a mi esposa y a mí. De alguna manera Vernon Hyde Minor me ha hecho comprender mejor que no se trata de una división neta, pues en su texto "Francisco de Goya y el gusto arcádico", tras explicar los principios estéticos de la Accademia degli Arcadi, analiza algunos cartones para tapiz aparentemente dedicados a ociosos esparcimientos, pero en los que no deja de haber inuendos sexuales y dramas personales. Del reverso temático se ocupa Joerg Trempler en un artículo de título ambicioso, "Naturaleza adversa: la catástrofe natural en la pintura de la segunda mitad del siglo XVIII", pero que no resulta ser más que un discurso construido sobre unos pocos ejemplos ilustrativos escogidos *ad hoc*, entre ellos un cuadrito sobre el *Incendio del teatro en Zaragoza*, cuya atribución a Goya sospecho es bastante dudosa.

Por no alargar esta reseña más de la cuenta, no voy a glosar los comentarios de cada ficha catalográfica y los escritos explicativos de cada sección, que me parecen en general oportunos para los lectores del libro-catálogo; en cambio, algunos de los textos colocados en las salas en vinilo con largas parrafadas de difícil comprensión que "explicaban" la exposición deberían haberse redactado de una forma más sencilla. Pero hasta en esto quedaba marcada la altura intelectual de Sureda como ideador de esta muestra sobre las múltiples tendencias del mundo artístico en la Italia de

finales del siglo XVIII.

Arte en ExpoZaragoza 2008

Si Berlín tiene su isla de los museos, ¿por qué no lo iba a tener la Expo?. Su intento ha salido rana, y nunca mejor dicho, porque Ranillas, como espacio para el arte resulta un poco decepcionante, si afrontamos la visita con el espíritu de un profesional del arte. El turista de a pie tan apenas ha podido encontrar un puñado de grandes obras de reconocidos autores, pues los países han preferido ofrecer sus mensajes a través de sus audiovisuales y paneles informativos, prescindiendo de las creaciones artísticas. Si, ya sabemos que esta ha sido la Expo del agua, pero no por eso todos los mensajes en torno al desarrollo sostenible han de ser tan unívocos, tan evidentes y tan narrativos.

Honrosas excepciones ha habido por fortuna. Si hacemos un recorrido por los pabellones, comenzando por los de la tierra, tendremos que comenzar ineludiblemente por el Pabellón de Aragón, cuya “cesta” diseñada por Olano se convirtió en un oasis cultural, dado que en su cuarta planta se exhibieron entre otras piezas, el bronce de Botorrita, la Virgen de Iguacel, la cabeza de Octavio Augusto de Tarazona, un óleo de Antonio Saura cuyo guiño al genio de Fuendetodos, es del todo visible, también se han podido ver obras de vanguardia, que ha sido una de las grandes asignaturas pendientes, en este caso en el primer piso junto al audiovisual de Carlos Saura, sin duda la gran representación de Aragón en la Expo. El pabellón del Ayuntamiento de Zaragoza ha apostado fuerte por el arte contemporáneo, a juzgar por el gran número de artistas zaragozanos que han pasado por su stand. Desde José Beulas, pasando por José Orús, Natalio Bayo, José Luís Cano, Jorge Gay, Sergio Abbrain, Edrix Cruzado, y así un total de setenta artistas entre pintores, escultores y fotógrafos. Un pabellón bien interesante fue el de la CAI, con un curioso título, “el jardín de los tapices”, en el que ha aunado tres motivos en uno, jardín, agua y tapices. Jardín y agua, porque el visitante recorría

un pasillo de 130 metros, rodeado de canales de agua en movimiento, así como por jardines verticales y horizontales que forman tapices y dibujos con distintos tipos de plantas y flores, hasta llegar al “premio”. Un tapiz titulado “Bautismo en el Jordán”, procedente del Museo de los Tapices de la Seo. Un excelente tapiz mandado realizar en el siglo XVI por el Arzobispo D. Alonso de Aragón, en el que San Juan Bautista está derramando las aguas bautismales sobre varios personajes, entre los cuales se hallan los profetas Isaías y Jonás. Un cuadro paisajista que destaca por la ornamentación vegetal, representada con gran calidad, realismo y belleza. Las diferentes escenas quedan ensalzadas por el medio natural propio de la región donde fue tejido.



Victor Mira. Pabellón de las Artes

Entre los pabellones nacionales, debemos destacar el Pabellón de las Artes plásticas, una superficie de 1000 m, por la que han pasado unas diez exposiciones, aunque sin duda alguna la más interesante tanto por el artista que nos ocupa como por las obras seleccionadas, fue la monográfica dedicada a Víctor Mira, un gran esfuerzo venido principalmente de la viuda y de los particulares que con cuarenta y siete obras seleccionadas recordaron al gran artista zaragozano. Por su parte,

el Pabellón de Castilla-León, al margen de traer para el público zaragozano la exposición del Greco que se puede disfrutar en el Paraninfo, en su propio pabellón trajeron, a la vez que interesantes piezas de plata de gran interés, una estupenda tabla del “Rey David”, de Pedro de Berruguete. En lo que refiere a pabellones internacionales, la cosa aumenta en prestigio e importancia. El pabellón de la Santa Sede ha echado los restos y ha acercado a Zaragoza una docena de piezas de sus Museos Vaticanos relacionadas con el cristianismo y el agua, y todas de un valor incalculable. Dos sarcófagos de mármol del siglo IV, con escenas del paso del mar rojo y del profeta Jonás, un lienzo de Giorgio Chirico, y medio escondido, el último cuadro pintado por el Greco, titulado “El bautismo de Cristo”, fechado entre 1612 y 1622, también en este pabellón encontraremos otras obras traídas de iglesias aragonesas así como de particulares como “la venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza” de Goya. El pabellón de Egipto no se ha estirado demasiado en su exposición, se preveía más arte al juzgar por las enormes colas que todos los días se formaban. Tan sólo dos piezas originales procedentes del Museo de El Cairo se pudieron ver en esta muestra, se trataba de las cabezas de Amonófis III. Italia también paseó su vetusto pasado, esta vez más amplio que el anterior pabellón citado. Maquetas de escafandras de Leonardo, o la Venus Esquilina, escultura encontrada en Roma en 1874, donde estaba la suntuosa villa que fue morada del Emperador Calígula, que bien pudo haber sido encargada por él. Por último, el Pabellón de América Latina nos ofreció una importante selección de esculturas de arte precolombino procedentes del Museo de América de Madrid.

Todo, en un improvisado museo en ranillas que, durante noventa y tres días, no cerraba los lunes.



Pedro de Berruguete. David. Pabellón de Castilla- La Mancha

La fortuna de Zaragoza

El pasado 18 de septiembre tuvo lugar en la galería Aragonesa del Arte la multitudinaria inauguración de uno de los artistas aragoneses más populares y queridos entre los amantes del arte y los propios artistas. Su personalidad afable y socarrona se trasluce a través de sus obras, que tienen mucho de divertido juego humorístico, pero a la vez reclaman profundo análisis intelectual. Hermosas princesas, caballeros montando elegantemente sus corceles, enturbantados personajes inescrutables, seres mágicos y otros habituales protagonistas de la iconografía de Natalio Bayo, acompañados esta vez de una buena caterva de figuras orientales, se nos presentan con mil colores y texturas en las paredes blancas de esta nueva galería. Aunque esa filiación goyesca y surrealista se combina esta vez, como el título de la exposición indica, con una muy

postmoderna afición por las citas histórico artísticas, pues a menudo las composiciones remedan cuadros famosos: Natalio ha “cazado” imágenes en el arte clásico y en el repertorio de grandes maestros como Durero, Rafael, Ticiano, Bronzino, Utamaro, Manet, Picasso, Dalí, etc. Ahora bien, esta captura no sólo se nos ofrece como una metáfora, sino también en sentido literal, pues en muchas de estas obras ha pegado papeles antiguos, que a veces son auténticas piezas de coleccionista y a menudo se trata de dibujos suyos de juventud, ejercicios de estilo en los que copiaba a sus artistas más admirados. Por eso, esta exposición tiene un doble interés añadido, pues por una parte nos confirma la ya tantas veces demostrada habilidad de Natalio Bayo para el collage –técnica que protagoniza mayoritariamente la muestra, con una maestría en la combinación y superposición de materiales que impresionará a cualquier observador minucioso–, mientras por otro lado nos muestra su más íntimo santuario de imágenes, sus más personales preferencias artísticas. No es de extrañar que el propio autor se haya autorretratado en algunas piezas, pues toda la exposición es en sí misma un espejo en donde lo vemos reflejado. También, como no podía ser de otra manera, el mundo cultural que le rodea aparece aludido directa o indirectamente, y a mí me ha interesado particularmente un collage titulado “La gran fortuna de Zaragoza”, en el que una alegoría desnuda de esta diosa alada aparece, tiesa como una sota de copas, dominando el orbe por encima de una entremezclada visión alegórica del recinto de la Expo 2008 –el Puente del Tercer Milenio, los telecabinas, el Pabellón Puente, el Iceberg, etc–. Parece una reinterpretación no sólo de la iconografía de la Fortuna, sino también de la Inmaculada ... o de aquellas antiguas estampitas con una vista de Zaragoza presidida por la Virgen del Pilar desde el cielo. Últimamente, son muchos los artistas que están reinterpretando los tópicos de Zaragoza para presentarla como una ciudad en irrevocable modernización –en esta misma galería hubo antes una exposición con obras de Ignacio Fortún de este cariz, que se comentan aquí en otra reseña–. Quizás, por fin, en 2008 ha llegado la

hora de Zaragoza, pero no estoy seguro de que nuestros artistas, que desde luego son uno de nuestros mayores tesoros, se hayan sentido muy bien tratados en este año triunfal zaragozano. Incluido uno de nuestros pintores más queridos y populares, que en esta obra parece hacernos sonreír y a la vez nos da mucho que pensar: tienen de tiempo hasta el 15 de noviembre para dejarse sorprender por esta caza mayor de estrambóticos personajes, cargados a un tiempo de fantasía y erudición.

Ignacio Fortún en la Sala Luzán, el Centro de Historia de Zaragoza, y la galería Aragonesa del Arte

Este año 2008 ha sido totalmente atípico con respecto a lo que se acostumbra en verano, momento en el que todas las galerías y salas de arte se aletargan para despertar en el otoño con nuevos proyectos. Los fastos de la Expo del Agua nos han sumido en una actividad frenética artística y culturalmente, y al contrario que otros años, galerías y museos han realizado un gran esfuerzo para mostrarnos en el estío grandes exposiciones e interesantes muestras.

Hemos podido ver la obra de Ignacio Fortún en tres espacios diferentes y tratando diferentes técnicas. Se trata de un artista minucioso que realiza una obra muy meditada tanto en el aspecto formal como en el intelectual. Quienes hemos seguido su trayectoria desde sus inicios, podemos decir que la palabra que define a su obra es *sensibilidad*, da igual el tema que trate.

Comenzó realizando una cierta pintura naïf, llena de ironía, que podríamos calificar de costumbrista, retratos tristes de unos años grises con personajes heredados de Solana, pero a diferencia de éste llenos de color. Prostitutas y niñas de comunión, monaguillos y monjas, colegialas, butaneros, oficinistas, parados, camareros de bares de barrio, tres generaciones de mujeres en la terraza de una céntrica cafetería, dejando, con cara de aburrimiento, pasar el tiempo y la gente, esperando inútilmente que algo cambie su vida, al igual que el obrero parado que dormita, en camiseta, en la cocina de su casa, mientras el tiempo, representado por un calendario, transcurre inexorablemente. Personas lánguidas, mediocres, sin fuerza, muchas veces con gafas de pasta y unos cristales tan gruesos que apenas dejan ver sus ojos muy lejanos. Ambientes domingueros de familias con bandejas de pasteles. Escenas que poco a poco van adquiriendo connotaciones surrealistas, hasta que finalmente van desapareciendo las figuras, a veces con paisaje al fondo, siendo éste, a partir de ahora el auténtico protagonista.

Un paisaje degradado por la mano del hombre va a ser representado en diferentes momentos de su trayectoria, primero encontraremos la modificación por medio de la industria: vertidos, postes de electricidad, naves, construcciones de cemento, humos que convierten el campo en páramos y eriales, tristeza y desolación, pero en los que a pesar de todo no podemos dejar de ver cierta belleza conseguida por el misterio que le imprime esa soledad, ese abandono. Estos paisajes desechos de la industria van transformándose en testigos de la huella del fuego en los mismos, otra vez la mano destructora del hombre en la naturaleza. Para terminar en los desiertos, esta vez es el aprovechamiento de los mismos para realizar cultivos, maximizando gotas de agua, cubriéndolos con plásticos, cultivos que más tarde son abandonados, pero allí quedan las muestras, los soportes, alguna caseta y los plásticos que el viento va arrancando y transportando, contaminando el paisaje.

Después su preocupación va a volver al paisaje urbano, al barrio. Como nexo de unión con su quehacer anterior

encontramos que estos extrarradios están limitados por campos que se dejan ver más allá de los edificios y de los muros. Barrio cuyos protagonistas no son las personas que los habitan y su bullicio cotidiano, sino todo lo contrario, son escenarios vacíos a la manera de Chirico, la soledad es la auténtica estrella de este momento.

Poco a poco irán apareciendo de nuevo personajes y ambientes interiores, llegaremos a *Tránsito*, bares, salas de espera, habitaciones de fonda, donde contemplamos personas solitarias, cansadas, hastiadas y somnolientas. De nuevo nos encontramos con la belleza del misterio que envuelve a estos pasajeros que anónimamente pasan alrededor nuestro con toda la carga de vida que llevan a sus espaldas, con sus sórdidas historias que muchas veces podemos adivinar.

La última muestra de Fortún, que podemos visitar hasta el 16 de noviembre, *Crisálida*, se encuentra en el Espacio Tránsito del Centro de Historia de Zaragoza, se trata de una instalación, es una síntesis del trabajo que este artista viene realizando en los últimos años, y que plasmó en la exposición *Tránsito* en la galería Pepe Rebollo. Dice el autor: *La casualidad o el destino ha querido que el último acto de aquella colección de imágenes se represente en un lugar llamado Tránsito*. Y tenemos que añadir que a la vez es un espacio muy cercano al albergue municipal, también llamado de transeúntes. El hombre a lo largo de su vida está en un continuo viaje, experimentando como la crisálida metamorfosis. El lugar que mejor expresa este devenir es el ambiente sórdido, triste e impersonal de las salas de espera de las estaciones de autobuses, sus paradas, gasolineras, donde las caras reflejan aburrimiento y fatiga.

En la sala Luzán pudimos contemplar *Retratos de ciudad, paisaje urbano visto por cuatro pintores aragoneses*, en la que junto al artista que tratamos han expuesto su obra Eduardo Lozano, Ignacio Mayayo y Juan Zurita. Fortún nos muestra una ciudad crepuscular en técnica mixta sobre placas de zinc, sistema que viene empleando aproximadamente desde 1997, y con el que va experimentando cada vez mayores efectos con la menor cantidad de medios, así va introduciendo paulatinamente menos

pintura, consiguiendo por medio de la superficie pulida del metal y las incisiones y corrosiones realizadas en el mismo resultados brillantes.

Por otro lado en esta misma muestra, ha exhibido otra técnica que también ha venido utilizando anteriormente, consistente en la aplicación de distintas luces a una obra sobre zinc. Claude Monet, en su serie de treinta y tantos lienzos sobre la catedral de Rouen, somete a la fachada de la misma a un estudio minucioso del color, tomando como excusa la incidencia de la luz en la piedra blanca, según los distintos momentos del día, ambiente soleado o nublado, y distintas estaciones. Fortún, al contrario, con un sólo cuadro al que le aplica juegos de luces, consigue los efectos ambientales de la luz al amanecer, en el transcurso del día, la tarde y la noche.

La muestra que vamos a tratar en último lugar, es la realizada en Aragonesa del Arte, *Intensos trayectos*, clausurada el 12 de septiembre, en la que junto con obra de Lagunas, Mira, de Pedro, Sarvisé, Saura y Tena, Fortún nos presenta otra técnica, serigrafía sobre aluminio. Es una serie de tres tituladas *Ebro*, *Canal*, y *Mar*, respectivamente, muy apropiada para este año en que la protagonista ha sido el agua, y que inevitablemente tenemos que enlazar con *El perfil del agua*, que vino realizando en el 2005 mostrando la necesidad del ser humano de este bien escaso y necesario, y como esta necesidad y los distintos aprovechamientos han incidido en el paisaje dotándole de su propia personalidad.

Para acabar esta breve reseña quiero brindar por el éxito de otro suceso en el ámbito artístico que ha tenido lugar en este año 2008, ha sido la creación de un nuevo espacio para el arte en Zaragoza, se trata de la sala que acabamos de nombrar, Aragonesa del Arte, dirigida por Montse Navarro y Mariano Santander. Desde febrero nos ha obsequiado con cuatro interesantes exposiciones. Inició su andadura con una exposición de José Beulas, continuando en mayo con *Siete artistas aragonesas*, en la que hasta el 12 de julio pudimos contemplar obras de creadoras de distintas generaciones y tendencias: Eva Armisén, Julia Dorado, Sylvia Pennings, Mapi

Rivera, Teresa Salcedo, Alicia Vela y Lina Vila. A partir de 17 de julio se expuso la muestra ya tratada, *Intensos trayectos*. Finalmente el 18 de septiembre se ha inaugurado la exposición de Natalio Bayo *Cazador de imágenes*, con una atractiva obra sobre papel de gran riqueza expresiva y colorista, en el que el autor, en su madurez artística nos muestra un momento lúdico de su trayectoria. Realiza collage utilizando toda clase de papeles de distintas texturas y porosidad, cartón, páginas grabadas y páginas de cuadernos de apuntes y bocetos, pintando y dibujando encima; nos presenta también acuarelas y distintos tipos de grabados. Juega con las imágenes y las palabras, crea ilusiones, trompe-l'oeil, obligando al espectador a discernir entre lo que realmente es papel y lo que no es tal. Nos presenta autorretratos mezclados con sus personajes de siempre caballeros y damas renacentistas con sus ropajes y tocados, animales y personajes mitológicos, con figuras e imágenes de pintores de todos los tiempos. Esta exposición podremos disfrutarla hasta el 15 de noviembre. Tenemos que felicitar a los directores de Aragonesa del Arte y sus colaboradores deseando que sigan en esta línea y que tengan grandes éxitos.