Zaragoza De Luxe. Arqueología Pop

Los de Luxe, equipo formado por Juan Antonio Molina y Fernando Laguna desde más de una década -1995-, vuelven a plantear en la exposición del Centro de Historia su peculiar visión, muy plausible, de recuperar y difundir la época de los 70 en todas sus formas expresivas y estéticas —moda, música, decoración y arquitectura-.

Esta encrucijada al estilo APUDEPA, salvando las distancias y contenidos del parangón, los de Luxe quieren recuperar esta "memoria histórica" de manera más artística, que empezó de forma jocosa y humorística y que ahora es su principal argumento para concienciar y difundir a los ciudadanos los edificios que se han perdido —Los antiguos almacenes Gay o Sepu- o están olvidados —La fábrica de Pikolín-, por la negligencia urbanística o por la falta de sensibilidad por la puesta en valor de cualquier estilo arquitectónico —no sólo del románico y mudéjar vive el hombre, o del síndrome contagioso de albergar el museo/centro/edificio emblemático de Foster, Frank Gehry o Herzog & de Meuron-, que en definitiva es nuestro Patrimonio.

Precursores en estas lides con la creación ya en 1999 de www.dabadaba.com, fue el antecedente para su portal actual y característico de su filosofía retro, con tintes kitsch, www.zaragozadeluxe.com

En cuanto a la exposición -posiblemente el espacio tránsito determina mucho a los artistas por su espacio reducido-redunda demasiado en lo que ya planteasen en sus exhibiciones anteriores —recordemos la gran exposición monográfica que realizaron en los depósitos de agua del Parque Pignatelli, dentro del ciclo de la Frontera, y su paroxismo en la colectiva del CCCB- y, en este caso, realmente cumple

literalmente el sentido del nombre que le han puesto al espacio, porque se difumina y disuelve la propuesta haciendo que sigas tu camino en ese contendor, todavía por definir, que es el Centro de Historia.

Creo que no estaba previsto, dentro de la misma exposición, y eso me pudo ya generar cierto prejuicio, lo cual fue un perjuicio a mi valoración, una sesión fotográfica de una chica que pretendía ser glamourosa y que lo único que hacia era entorpecer la visión sosegada y reflexiva de las ideas. Pero entre flash y pose, lo que allí percibí fue lo mismo de siempre y con medios más rudimentarios, una decoración para la gala con enormes sofás para transportarte al comedor de una casa cualquiera, con unos cuadritos diminutos, eclecticismo entre collage y fotomontaje, de escenas o personajes de obras de Goya incluidos en el paisaje urbano zaragozano de la época recordada con nostalgia. Siendo muy original la idea al incluir al genio de Fuendetodos —una composición labrada por los artistas ocupas berlineses que aportan, además, carices más críticos- se quedó en chabacano y dando la apariencia de apuntarse al barco de otras conmemoraciones institucionales.

Tres pantallas planas con auriculares nos muestran en video las tres partes principales que consta la exposición: Arqueología, siendo la definición del grupo; Deconstruyendo, presentando esa transformación de ciertas fachadas que las vuelven insípidas e insulsas y, por último, Reinventando, donde el Justicia de Aragón se convierte en un muñeco con una balanza o la Basílica de El Pilar se construye con material y formas coetáneas a los 70, con torres cilíndricas, todo ello visto virtualmente bajo el caledoscopio de todas las perspectivas posibles, diseñadas por Harold Simons, y que lo más interesante es que se inventan nuevas formas, se rompen ciertos cánones y edificios simbólicos para cambiar la ciudad donde vivimos con más Arte Urbano

-informatizado, no real- y potenciando la recuperación del Patrimonio arquitectónico y cultural, que ya nos hace falta.

La CARTV inaugura un nuevo escaparate para la cultura aragonesa: la sala María Zambrano

La nueva "sala" de exposiciones María Zambrano que se inauguró el pasado 13 de marzo, ubicada en el edificio —sita en la calle con el mismo nombre de la filósofa y escritora- de la Corporación Aragonesa de Radio y Televisión, inició su planteamiento cultural con una exposición del artista plástico y polifacético —no sólo pintor, recordemos sus aportaciones de diseño de escenarios y vestuarios para el desaparecido Ballet de Zaragoza o ilustraciones de obra literaria- José González Mas.

Para acceder a la misma se tiene que pasar por un dispositivo de seguridad que está integrado en la misma coyuntura del edificio que tiene otras funciones, como todos ya sabemos —informar por sus medios de comunicación-.

En ese momento ya te percatas de que ya no va a ser un espacio cómodo y atractivo para la contemplación de una obra artística, ya que, todavía, una vez pasado el control tienes que andar por el parking de las susodichas instalaciones para plantarte en la puerta de acceso.

Al abrir la puerta, y con las reiteradas indicaciones de que sólo puedes estar en el Hall y en el pasillo lateral pasa uno a vislumbrar la ansiada "sala" de exposiciones.

Una vez dentro, percibes que no es una sala, que es un hall de recepción y donde para aprovechar ese espacio — a modo

decorativo- han dispuesto unos biombos o paneles expositivos en forma de tolos griego, para poder colgar la mayor obra posible y que esté toda reunida en un mismo lugar.

Indudablemente, las pretensiones de albergar obra de artistas y su misión de ayudar y promocionar el arte aragonés, será, más bien, por la difusión que hagan por su plataforma de mass media que por el espacio, que ni mucho menos es el más adecuado. Aunque siempre es de buen recibo este tipo de iniciativas —sin ser arriesgadas-, tan escasas en el territorio aragonés.

En cuanto al contenido, el artista que estrenó la ya descrita sala con su exposición titulada Acasos, José González Mas, tiene a sus espaldas ya un prestigio —varios premios de pintura y reconocimiento por su obra-, y la factura de sus telas nos revelan su buena adquisición de la técnica y su dominio de la disciplina pictórica.

Cuadros de buen formato, hipercoloristas —una mezcla de postimpresionismo y fauvismo típica de los años ochenta que se acerca a la abstracción por la esquematización de sus figuras y la pincelada suelta- y todos en la misma línea, casi seriados, de tema y forma. El verde de los paisajes de los lienzos sobresale de manera contundente —cuidado los daltónicos- lo cual hace sumergirnos en un vergel exótico y paradisíaco continuo.

Son pinturas que están bien realizadas, de buena factura, pero quizá ya muy vistas —sin menospreciar ni infravalorar al artista, que repito es bueno—. Si el arte tiene que cambiar la mirada del espectador, desgraciadamente en Zaragoza nos hemos acostumbrado a ver sólo por un único prisma, institucional y burgués, de una pintura sólo para el deleite de los sentidos—que está muy bien—, lo cual está convirtiendo a esta disciplina en obsoleta, porque ya no aporta esa experiencia única que te transporta más allá, que te sugiere otros mundos, que te hace reflexionar para convertirte en un ciudadano más crítico y observador. Como diría Kepa Murua: "…el arte habla del más allá, de lo que tiene sentido y no se sabe, de lo que se desconoce y se intuye, del paisaje interior del alma y del

exterior que es el mundo..."

La belleza, sus cánones y sus parámetros cambian al tiempo que se transforma la sociedad y la cultura. Parece ser que llevamos hibernando muchos años y nos cuesta frotarnos los ojos para ver otras realidades, diferentes y que nos enriquezcan más.

Mención a parte, hay que destacar la calidad de los folletos—de la exposición- que dignifican el lugar y la organización. El marketing es indudable, junto a la cantidad de medios y recursos.

Sin salirse del circuito, hay en un pasillo lateral, que debe dirigirse a los estudios de grabación o redacción, la decoración de la pared a base de varios plotters con la historia de María Zambrano, "la gran defensora de la palabra", que, a modo de homenaje y recuerdo, nos indica su gran labor y mérito —no sólo por ser mujer- y que debería ser más difundida, tanto su obra como vida —sería un best seller como argumento novelesco o fílmico- porque todos aprenderíamos más de sus sabias palabras. Yo me quedo con una de sus conocidas sentencias:

"El corazón del hombre necesita creer en algo y cree mentiras cuando no encuentra verdades que creer."

Paralelamente, en el mismo pasillo, hay unas cristaleras que nos enseñan un jardín muy zen que hacen del lugar algo entrañable e idílico, a la vez que diáfano, pero no es oro todo lo que reluce.

En el centenario de un

centenario

El trabajo llevado a cabo por el pintor Félix Lafuente en torno a la muestra conmemorativa del primer centenario de los sitios de Zaragoza, merece sin duda un estudio que ha de tener cierto carácter reivindicativo de su obra como pintor. El hecho de que una enfermedad degenerativa hiciera que los últimos quince años de su vida, de regreso en su Huesca natal, no produjese prácticamente nada, hizo que críticos e historiadores lo olvidaran ya en vida.

Salvado el torrente informativo de los días que siguieron a su muerte en 1927, la historia del arte aragonés de la segunda mitad del siglo XX ha obviado sistemáticamente el trabajo de este pintor oscense, que mereció una medalla de oro en la muestra de 1908 por sus estudios de flores y bocetos de arte decorativo y de escenografía. Así reza el diploma firmado por Basilio Paraíso el 25 de octubre de 1908.



No fue este el único diploma concedido al pintor que, en diciembre de ese mismo año, recibiría una medalla de plata conmemorativa del primer centenario de los sitios, rubricada en esta ocasión por el presidente del Consejo de Ministros, Antonio Maura. Con la que se reconocía el conjunto del trabajo

realizado para la exposición, que fue desde su función de reportero gráfico del *Heraldo*, al trazado del cartel oficial anunciador del evento, a la pintura de catorce acuarelas de los edificios que se convertirían en las tarjetas oficiales de la exposición, o al montaje de alguno de los espacios interiores de la muestra.

Si el trabajo como pintor de Lafuente ha sido sistemáticamente ninguneado por los historiadores del arte aragonés, no ha corrido mejor suerte su dedicación intensa a la conmemoración del primer centenario de los sitios. Ninguno de los trabajos publicados en la segunda mitad del pasado siglo y en los años transcurridos del presente, dedica a Lafuente más allá de alguna referencia sobre la autoría del cartel oficial, y su participación con el resto de pintores aragoneses en la exposición de arte moderno. Que son sistemáticamente vapuleados, repitiendo los primeros comentarios de Valenzuela Larrosa, para compensar la ausencia de los importantes, encabezados por Pradilla, que no quisieron participar en la muestra de Zaragoza.

Nadie ha tenido demasiado en cuenta el *Libro de Oro*, a la hora de comentar el trabajo de Lafuente en la Exposición Hispano Francesa. Rafael Pamplona Escudero, en su apartado de *Reglamentación y Propaganda* dedica una plana completa a la reproducción del cartel de Lafuente . El texto que le acompaña es claro:

Como otro de los medios naturales de propaganda, se acordó la publicación de un cartel artístico y no permitiendo la premura de tiempo convocar a un concurso público para la realización de este pensamiento, se encomendó al laureado pintor aragonés D. Félix Lafuente la composición de este trabajo que había de tener por base la vista panorámica de la Exposición tal como se tenía proyectada. El recinto de la Exposición, con sus magníficos edificios y jardines, recostado sobre el caserío y las torres de la ciudad y su deliciosa vega que en último término se divisan, sirvió al pincel de Lafuente para concebir un cuadro de agradables tonalidades que, apartándose de las exageraciones modernistas tan en boga, constituyen un cartel de factura original. La Imprenta Alemana de Madrid reprodujo el cartel con fidelidad por el procedimiento de cromotipia.



El laureado pintor aragonés, dejó Zaragoza en 1915 a causa de su enfermedad, y Zaragoza (es decir Aragón) le dejó a él de manera casi definitiva. No sirvió, al parecer, de mucho la exposición retrospectiva producida por la Diputación de Huesca en 1989 que tuve el honor de comisariar, ni el catálogo con su obra en las colecciones oscenses. Las publicaciones posteriores a ese año tampoco han situado al pintor oscense en el lugar que me parece le corresponde dentro del panorama del arte aragonés del periodo de la Restauración. Ese momento en el que quiso ponerse en marcha, sin demasiada fortuna, un movimiento artístico paralelo al regeneracionismo social que recorría las tierras aragonesas.

Este artículo pretende considerar por qué le fue otorgada, con justicia, esa medalla de oro como pintor-decorador que es como le gustaba llamarse a sí mismo, pese a que es evidente que superó con creces el nivel artesanal que parece implícito en la etiqueta. Y pretende hacerlo no con palabras sino con la obra del pintor altoaragonés. Las posibilidades de la revista digital de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, permitirán al lector disfrutar de las reproducciones en color de algunas de las piezas que el catálogo de la retrospectiva de la DPH presentó solo en blanco y negro.

La medalla se le otorga a Lafuente, en primer lugar, por sus estudios de flores. Estudios que, con toda probabilidad, trazó durante sus años de profesor de dibujo del Instituto de Huesca

(1893- 1904). Algunos de los bocetos conservados en la colección familiar presentan trazados de geometría lineal bajo el resultado final. Contemplando los bocetos, resulta difícil entender el por qué de ese reiterado olvido.









Sigue indicando el diploma que también son premiados los dibujos de proyectos de decoración presentados, algunos de los cuales es más que probable que contribuyeran a la decoración de los espacios efímeros, oficiales o privados, de la Exposición. Lafuente coqueteó con el modernismo, como puede deducirse de las ilustraciones que se acompañan. Pero nunca olvidó sus principios de estudiante en la escuela de Artes y Oficios de Madrid, en la calle de los Estudios. Las largas sesiones de análisis de los diferentes sistemas decorativos utilizados a lo largo de la historia del arte. En marcos de geometrías vegetales y volutas modernistas, aparecen sistemáticamente figuras con guirnaldas, paisajes, o elementos vegetales tratados con absoluto realismo.















Finalmente se otorga medalla de oro al pintor oscense por sus escenografías. Lafuente se formó como escenógrafo en el taller desde el que los italianos Busato y Bonardi servían al Teatro Real de Madrid. Incluso llegó a tener su propio taller de escenografía, que compartiría con Amalio Fernández. conocimiento de las novedades en los escenarios europeos, le harían diseñar originales decorados para D. Juan Tenorio, que fueron atribuidos por la prensa especializada a su compañero de taller… De vuelta a su ciudad, pintaría escenografías para teatros, como los Principales de Huesca y Zaragoza, e iglesias, como los monumentos de Jueves Santo del convento oscense de la Asunción, o de la zaragozana parroquia de Santa Engracia. Pero el premio lo merecieron los bocetos. Analizando algunas de estas acuarelas, sigue resultando sorprendente el olvido sistemático de Félix Lafuente por parte de los investigadores del arte aragonés.

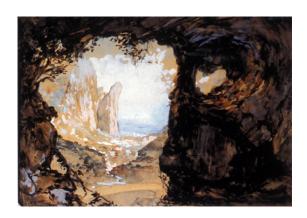












Creo que este centenario del centenario es un buen momento para intentar, de nuevo, rescatar del olvido a Félix Lafuente Tobeñas. Sus trabajos no precisan de mayores explicaciones. Los pintores hablan mejor que por las bocas de los historiadores y los críticos, por sus lápices y sus pinceles. Lafuente es un buen ejemplo.

Dos encuentros, dos visiones.

Dos encuentros, dos visiones: La del arquitecto Rafael Moneo y el artista multidisciplinar Erwin Bechtold. Dos formas de explorar el arte que confluyen en la muestra que se exhibe en el CDAN(Centro de Arte y Naturaleza) de Huesca. Entre el 14 de marzo y el 11 de mayo podrá visitarse está exposición titulada Bechtold CDAN: Encuentro con Moneo.

Nos encontramos con un feliz ejemplo de lo que puede dar de sí la colaboración entre artistas, que han hecho posible, en este caso, la realidad y la calidad de este interesante proyecto. La exposición nace de la fascinación que el pintor José Beulas siente por el artista Erwin Bechtold, con quien coincide con su sensibilidad y su trabajo con la materia. De hecho una de sus nuevas adquisiciones par su colección en el año 2005. fue pieza titulada 90-4 una Thema. Winkel/FLäche/Raum(Tema/ángulo/superficie/espacio), obra de este artista alemán que se exhibe en la exposición de la que hacemos ahora mención.

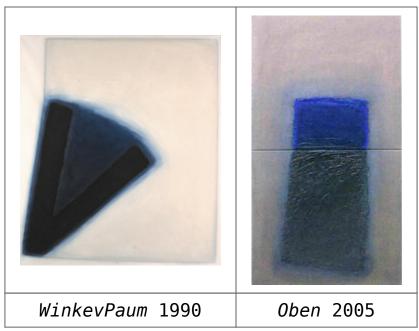
La exhibición reúne una selección de las obras del artista Erwin Bechtold procedentes de colecciones privadas y públicas, así como de piezas de su propia colección. Todas ellas guardan una relación específica con el espacio y con la iluminación de la arquitectura del centro de arte y naturaleza. Una construcción a través de la cual el artista muestra sus reflexiones teóricas sobre la creación artística que se fundamenta sobre una serie de conceptos e ideas: la forma no figurativa, la composición del espacio pictórico y la síntesis del lenguaje expresivo. Para ello Bechtold ha desarrollado un diálogo con el arquitecto del edificio del CDAN, Moneo, basado en la geometría. Un reto para el pintor que concilia su imagen intimista y sugestiva con la depurada modernidad del edifico diseñado por Moneo.

La exposición examina la interrelación entre dos

lenguajes artísticos, la pintura y la arquitectura, y supone un intercambio de los dos creadores. No es la primera vez que el artista se preocupa por este tipo de propuestas, el mejor ejemplo es su intervención en las fachadas del Reiss- Musseum de Mannheim en 1988. En este nuevo caso la filiación es válida, en tanto los dos se atienen a la representación de lo visible y desde poéticas y estilos diversos sostienen rangos de excelencia.

Puede decirse que el artista Erwin Bechtold(Colonia, 1925) ha venido centrando lo esencial de su apuesta pictórica en opción por la abstracción. Una definición que torno a su dibuja una precisa síntesis de la estrategia que Bechtold establece como base de una sofisticada trama metafórica. Mediante el desarrollo sin rupturas de sus pinturas, llega al informalismo a mediados de los años cincuenta, con base en la depuración de los elementos figurativos. Después de su fase constructiva en los sesenta, el artista desarrolla una peculiar geometría de lo sensible, unas composiciones pictóricas en las que se plasma el rigor matemático del constructivismo con una ordenación intuitiva de las formas geométricas imprecisas, más cercanas a la informalista. Con gran dominio técnico y con enorme control de su vocabulario formal, la pintura de Bechtold avanza ahora plena de novedades. En grandes o pequeñas dimensiones resultan lógicas y con una clara necesidad interior. En su obra, va dando pautas no usuales en el tratamiento de la materia y el Hoy el pintor matérico, Erwin Bechtold, es uno de los pilares más sólidos del arte vanguardista español de las últimas décadas.

Alemán de nacimiento, Erwin Bechtold ejerció el oficio de maestro impresor antes de seguir una vocación artística que le llevaría al París existencialista de posguerra (donde fue discípulo de Léger), para posteriormente trasladarse a la Barcelona a finales de 1950 y a la isla de Ibiza, lugar que no ha abandonado desde 1958.



La exhibición que nos ocupa no se trata de una retrospectiva que abarca toda su carrera, sino obras concretas, piezas clave de los distintos momentos de su larga producción artística. Los rasgos básicos de su obra son: la geometría, el color y el espacio. Con un interés por la materia, como primacía indiscutible. Su obra es una clara sinestesia entre lo constructivo y lo expresionista.

Desde el punto de vista formal además de la utilización de las formas geométricas y su pasión por las texturas, hay unos rasgos que podemos considerar constantes en el trabajo de Bechtold: sus estructuras austeras, casi minimalistas, y el uso ocasional del color. Un color elegante e intenso, que cuando se manifiesta, lo hace sin limitación alguna mostrándonos su belleza intrínseca, su carga física y sensible.

La plenitud de presencia de Bechotld se manifiesta en el dramatismo que respiran las telas de gran formato tituladas Cuadrado de ángulo cortado (2003), Ángulo superficie y espacio (1988), Superficie en la superficie (1999) y Oben (2005). Grandes acrílicos exquisitos, en donde muestra un interés especial por los tonos azules. Suite en la que es evidente su justo equilibrio entre expresión y construcción. Cálculo, emoción y una pura sinfonía abstracta, de extraordinaria elegancia, equilibrio compositivo y armonía cromática. Sin duda, una investigación plástica que elogia

los valores del silencio y la concentración.

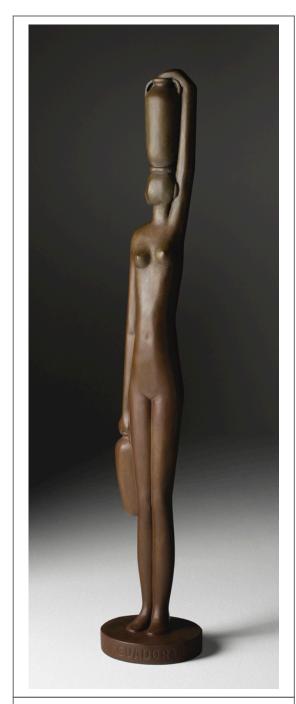
Bechtold es un artista que conforma y recrea el espacio mínimo de elementos. En su trabaio amontonamiento sino intensificación y economía. Algo que se hace evidente en este diseño realizado para el CDAN que da fe de la confianza en el sentimiento directo, y en la búsqueda de lo esencial, siempre en la exploración de la naturaleza más intima de la abstracción. Un principio estético que lo genera todo y su reflejo se repite en cada obra y en la distribución y la confrontación de las piezas en los espacios de este Por sus características y la calidad de su montaje, probablemente sea una de las exposiciones más relevantes de la temporada. La muestra impresiona tanto por el acierto en la selección de las piezas como por la excelente presentación de las mismas. El espectador, el público, no se siente abrumado, por la cantidad, por el exceso y la saturación. Al contrario, la presentación en las salas es limpia; favorece el itinerario personal.

Por todo ello, enfrentarse a la obra de Erwin Bechtold implica, para el observador de espíritu abierto, el poder descubrir la emoción que anida en el gesto, en la línea, y la forma, la gozosa pasión que desborda el mismo espacio que el artista ha gestado. Y en esta muestra, que recoge cerca de cincuenta de obras entre pinturas, dibujos y collages, lo más representativo de su producción artística, se torna evidente todo lo hasta ahora señalado. Kasimir Malévich afirmaba: "Lo verdadero, lo real, está solo en la emoción". Y esta advertencia misma puede decirse de su obra.

De todas formas, lo que me parece imposible silenciar es el efecto poético del conjunto de esta exposición que tiene una magia especial que envuelve al visitante desde que penetra en el recinto. Este clima es como una energía que inunda nuestra percepción mientras las imágenes se acarician y montan una tras otra. Como un nudo de posibilidades fugaces en un juego de espejos entre la geometría y el espacio ilusorio. Sencillamente, como una extensión, una expansión en el interior del noble edificio de Moneo. Así pintura y

arquitectura comienzan a disolverse la una en la otra trasmutándose en una emoción que cautiva al espectador. Es lo que se siente con esta elegante exposición.

El desnudo en la escultura de Francisco Rallo Lahoz



Homenaje a la aguadora del mundo

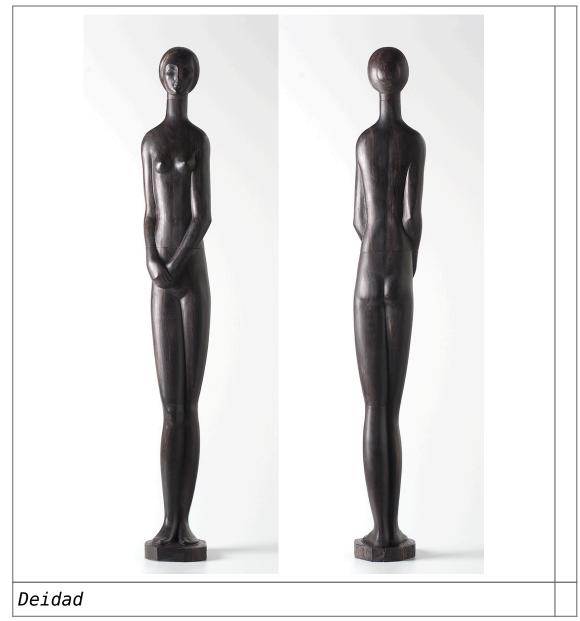
Francisco Rallo Lahoz (Alcañiz, Teruel, 1924 — Zaragoza, 2007), fue un escultor figurativo por aprendizaje y convicción. En su personalidad, es imposible distinguir al artista del "trabajador de oficio"; de ese oficio artesanal, profundamente amado y sentido por sus practicantes, engarzado en el esplendoroso mundo de la estatuaria de todos los tiempos. Durante los más de cincuenta años en que mantuvo un ejercicio profesional ininterrumpido en su entrañable taller de la zaragozana calle Madre Sacramento, Rallo Lahoz realizó una amplísima y original obra, en su mayor parte producto de

encargos realizados por particulares o por diversos organismos, instituciones y empresas. En esta parcela destaca su abundante obra de carácter funerario y religioso —pueden recordarse entre otros, los retablos de parroquiales de algunas localidades turolenses como Gargallo, Fortanete y Palomar- y numerosos retratos de diversas personalidades desde Joaquín Costa a la pianista Pilar Bayona, pasando por toreros, religiosos, intelectuales o artistas de diversas épocas- así como, también, obras de escultura pública y monumental, algunas de ellas tan emblemáticas como lo son en la ciudad de Zaragoza los leones que jalonan su puente de Piedra, las cuatro musas del Teatro Principal, la Fuente de Niños con Peces de la Plaza del Pilar, o el cabezudo de "la Pilara", entre muchas otras que pudieran citarse. En paralelo a esta importante labor -sobre todo a partir de 1972-Francisco Rallo fue realizando una obra escultórica más intimista que, en su mayor parte, no está concebida para ser expuesta en lugares públicos, urbanos o religiosos; una escultura ajena a condicionamientos, centrada temáticamente en la figura humana y en el desnudo, en la que Rallo podía dar rienda suelta a sus inquietudes creativas y desplegar su propia personalidad.

Si la obra personal de Rallo se observa en su conjunto, es fácil advertir cómo ésta sigue un evolución en varias líneas experimentales e independientes de trabajo que se van alejando gradualmente de la figuración idealizada de corte clasicista propia de sus inicios; y que su autor, lejos de rechazar su aprendizaje escultórico tradicional bajo el magisterio de Félix Burriel, es capaz de integrar éste con pasmosa naturalidad en lo que supone un sincero proceso de progresión hacia los valores más esenciales de lo escultórico. El propio escultor se definió a sí mismo en una ocasión de la siguiente manera: "Soy figurativo y bastante clásico. Forma parte de mi sentir estético y de mi formación el idealizar siempre la belleza. Dentro de esa tónica existe en mi obra muy diferentes expresar esa estética" (Torres, 1993). de Verdaderamente, sin renunciar nunca a sus arraigadas convicciones, Rallo puso en juego múltiples posibilidades dentro del proceso de investigación formal que llevara a cabo;

sus figuraciones tienden a experimentar con libertad dentro de muy variadas tendencias, pudiendo coexistir —si tenemos en cuenta, por ejemplo, sólo su producción en los años 70-, desde la interpretación constructiva de las formas que supone una obra como "Juventud o adolescencia" (1972), predominio de la línea expresiva orgánica, curva y ondulante que representa su obra "Panzuda" (1976), pasando por el estilo naturalista que impera en "Pudor o pubertad" (1980). Estas investigaciones se desarrollan indistintamente, tanto a través de la talla como del modelado, es decir, tanto mediante la adicción como de la sustracción de los heterogéneos materiales que el escultor conocía y dominaba a la perfección, y fueron creciendo progresivamente en los últimos años de su vida profesional, momento en que su producción escultórica privada experimentó un apreciable incremento en cuanto a cantidad y calidad, con respecto a etapas anteriores. Rallo Lahoz -que nunca pretendió alcanzar con esta obra personal altas cotas de creatividad, sino gozar con sencillez y sin restricciones de las posibilidades inherentes a su oficio- juega con las cualidades y posibilidades expresivas de los diversos materiales que trata, ajustando perfectamente tema, materia y forma en cada caso concreto. Dueño de su arte, la madurez le fue conduciendo a soluciones cada vez más personales y libres, más sintéticas, más ajustadas a las propiedades intrínsecas de los materiales de su elección; y si bien en este camino de progresiva síntesis, su acercamiento a la abstracción no fue frontal -porque la abstracción "no la sentía", según manifestó a menudo el propio artista- el esquematismo de sus soluciones le aproxima en algunos casos a esta tendencia plástica, en su búsqueda de depuración, equilibrio y serenidad. Así resumía él mismo esta opción estética: "Mi escultura es estilizada. No me atrevo a hacer abstracto porque me encuentro falso, me da vergüenza. Pero no estoy negado a la abstracción" (García, 1993).

Si en el conjunto de esta producción de ámbito privado, los desnudos masculinos son cuantitativamente más escasos que los femeninos, aquellos ofrecen, en contrapartida,



una gran variedad de soluciones y todos y cada uno de ellos manifiestan una diáfana personalidad ("Torso levantino", 1988; "Adolescente", 1992; "Klimenko", 1992; "Etnia", 1998; "Ulises", 2001; "Voluntad, 2005"; "Jasón", 2006). Pero puede decirse que la mujer es el "gran tema" de la obra de Rallo; captar la magia de sus momentos de intimidad es, a menudo, el objetivo principal de su búsqueda (Aseo, 1998; Despertar 1999); otras veces, le atrae la consecución de una belleza femenina primitiva, arquetípica (Esfinge, 2001; Deidad, 2003) o filtrar a través de los cuerpos desnudos una impresión de sensualidad o una expresión de contenido erotismo, por medio de un tratamiento sugerente de las formas sinuosas y ondulantes propias de la mujer (Despertar, 1999), y de sus gestos o actitudes (Mujer de brazos cruzados, 1976).

Algunas de las obras más características de Rallo, son aquellas en que el escultor recurre a un alargamiento expresivo de las proporciones de la anatomía de la figuras, lo que acentúa en alto grado su esbeltez y elegancia paralelamente, la fluidez de su carga espiritual ("Esfinge", 2001; "Nada por delante, nada por detrás", 2001; "Deidad", "Homenaje a la Aguadora del mundo" 2008, "Terpsícore", 2006). Pero Rallo no tiene en realidad un prototipo de mujer ideal. Mediante su técnica impecable, sabe extraer siempre de la materia, de sus misteriosas propiedades, aquellas formas, texturas y contenidos que mejor se adaptan a lo que se trae entre manos. Esto es producto también de los procedimientos técnicos, un tanto primitivistas, usados por el escultor: la mayor o menor estilización o alargamiento de una obra determinada, está definida muy precisamente de manera previa por la forma, disposición y cualidades intrínsecas del bloque original, a las que Rallo se muestra siempre sumamente respetuoso; sobre todo, en el caso de las maderas, la elección de bloques rectilíneos y compactos, más o menos alargados, y el trabajo minucioso de los planos del paralepípedo -frente, perfiles y dorso- con que aborda -primero, por separado y, finalmente, rematándolas en conjunto- muchas de sus obras, dejan traslucir en su resultado final una fuerte impresión de verticalidad, consistencia y unidad, y esa indefinible expresión de "lo eterno" que respiran las figuraciones del arte egipcio o del Medio Oriente antiguos. Influencias que se manifiestan de forma muy clara en algún caso en que el escultor recurre compositivamente a una libre interpretación de la ley de frontalidad egipcia ("Aseo", 1988). Cuando no trabaja el material en bloques, y decide ensamblar varias piezas, las formas se alargan o complican en mayor medida, pero siempre en la manera equilibrada y sucinta a que Rallo nos tiene acostumbrados.

Ya se ha subrayado anteriormente que la valoración de los materiales como parte fundamental del proceso —una aportación de Constantin Brancusi que habría de revolucionar la escultura del siglo XX— es trascendental también en la práctica artística de Rallo y resulta un elemento esencial de esa enigmática belleza que el escultor buscaba lograr en cada uno de sus trabajos. Ésta se ajusta a veces a un prototipo de

desnudo femenino limpio y terso, de corte clasicista, aunque esto sólo ocurre en las obras cuyo interés se centra en conseguir una apariencia general escultórica idealizada que tiende a la simetría, al equilibrio y a la armonía; definitiva, a la construcción de un símbolo de "la mujer eterna" ("Venus", 1987). La antigüedad, considerada en un sentido amplio como un periodo pleno de sugerencias míticas y "atemporales", inspira a Rallo multitud de obras en las que demuestra su versatilidad a la hora de enfocar el tema; el escultor se nutre, tanto de las inagotables fuentes de la mitología grecorromana ("Hebe", 1987; "Venus", 1987; "Venus de Fuendetodos", 1988; "Musa", 1988; "Diosa con paño", 1992; "Terpsícore", 2006), como de la estatuaria arcaica griega o de íberas ("Jasón", 2006; "Selene", 2006; "Torso levantino", 1988). Sus desnudos "clásicos" se adornan en ocasiones con ropajes, jugando con la idea de la estatuaria de carácter áulico. Las vestimentas caen sobre los cuerpos "sagrados" de las desnudas divinidades, desplegando juegos más o menos angulosos y geométricos que enmarcan la anatomía y sirven de contrapunto textural a la turgencia y redondez propias de las formas femeninas ("Alegoría de la primavera o Primavera", 1983; "Diosa con paño", 1992). Es en este tipo de desnudos donde Rallo remite más claramente a ciertas obras de Félix Burriel de los años 20 y principios de los 30 del siglo pasado, específicamente a una serie con el nombre genérico de "Juventud", donde el maestro de Rallo ensayó "soluciones formales de diversa índole, simplificando el tratamiento de la anatomía y dando una solución rígidamente geométrica al plegado de los paños, fórmula esta que seguirá empleando en años posteriores" (Morón, 1984: 19). Resumiendo, puede decirse que, a través de su óptica personal, estos modelos provenientes del mundo antiquo son resueltos por Rallo con verdadera originalidad y, lejos de ajustarse a sus prototipos históricos, el escultor prescinde de todo rigorismo iconográfico a la búsqueda de esa austeridad formal que resulta un rasgo tan definitorio de su estilo.





Ulises Gimnasta

Especialmente interesantes son aquellos desnudos que se presentan formalmente muy depurados, carentes de detalles, rotundos en su expresión. Aún teniendo en cuenta que sus obras verdaderamente abstractas son muy escasas —sólo algunos proyectos dibujados, y unas contadas pequeñas esculturas que juegan con la idea de contraste entre masa y vacío- es bien cierto que, en su camino de síntesis, Rallo bordea lo abstracto en estas obras más "primitivistas", en las que impera esa sencillez y mágico equilibrio de líneas y masas que ha impreso carácter a la escultura antigua de medio mundo, desde Oceanía a África, pasando por lo maya o lo cicládico: así, sus obras "Torso geométrico" (2005) o "Selene", (2006) de atractivas facies casi prehistóricas. Muy frecuentemente la imaginación de Rallo viajaba con libertad en el espacio y en el tiempo. La inspiración en lo africano tiene una especial incidencia en su escultura, muy unida a las sugerencias propias del material elegido, generalmente a las maderas de ébano o sus imitaciones, que dan lugar con naturalidad a un tipo de obras con fuerte presencia de lo étnico africano ("Etnia", 1998; "Keni", 2002; "Homenaje a la aguadora del mundo", 2006).

A través de sus desnudos, Rallo demuestra de forma ostensible una voluntad simbolizadora, cuya potencial grandilocuencia sabe suavizar nuestro escultor con un tratamiento sensible y tierno, profundamente humanizador del tema. En su obra se reconocen múltiples símbolos universales que pueden ser fácilmente reconocidos por el espectador; símbolos como el amor materno-filial ("Maternidad", 1973), el amor de pareja ("Amantes", 1988) u otro tipo de alegorías sobre las etapas de la vida ("Niño despierto", 1981; "Adolescente", 1992; "Pubertad", 1985; "Pudor o pubertad", 1980; "Juventud o Adolescente", 1972), o el transcurso del tiempo ("Alegoría a la primavera o Primavera", 1983; "Amanecer", 1987; "Selene", 2006).

Pero si hay algo que cautiva a Rallo en su práctica escultura es el desarrollo del movimiento. Muchas veces sus desnudos muestran una clara preferencia por los ritmos suaves, y por formas ligeramente oscilantes con respecto a sus ejes de simetría, como procedimiento básico para romper el riguroso esquema compositivo bilateral de base que impera en la anatomía humana y aportar esa contenida movilidad a la que Rallo nunca renuncia en sus obras, por muy someras que éstas sean. Este mismo sentido dinámico es igualmente logrado mediante el empleo de las líneas fluctuantes y suaves ondulaciones de los contornos, así como del uso frecuente de la clásica postura del contraposto, que dotan a sus figuras de elasticidad y una notable elegancia. Rallo, fuertemente atraído por el dinamismo de las anatomías, introduce también entre sus temáticas preferidas todas aquellas actividades que conllevan un movimiento armónico del cuerpo y que revelan su gran plasticidad, como el deporte, la danza, etc. ("Homenaje a Nadia Comaneci", 1978; "Gimnasta", 1992; "Víctor Klimenco", 1992; "Homenaje a la tenista Conchita Martínez"; 2Homenaje a Glorí Alozie" (medallista olímpica), 2002; "Yoga", 2002).

Una amplia selección de este tipo de temática y de obra más intimista del escultor Francisco Rallo conformará los fondos de la exposición que va a itinerar por tres sedes aragonesas durante este año 2008, a partir de su inauguración el 10 de abril: Museo de Teruel, Palacio de Villahermosa (Huesca) y Sala Municipal de Alcañiz (Teruel). Con el título El desnudo en la escultura de Francisco Rallo Lahoz. 1972-2006, esta muestra va a reunir un conjunto de 40 esculturas, pertenecientes en su mayor parte a colecciones privadas, unidas bajo el común denominador temático del desnudo: figuras femeninas y masculinas, torsos, maternidades o atletas, realizados en materiales tan variados como el barro cocido, el metal (bronce y aluminio fundidos), la madera (pino, ébano, ciprés, cerezo...), o la piedra (calizas diversas, alabastro…); materiales, todos ellos, tratamiento Rallo Lahoz fue un verdadero maestro. El conjunto de obras seleccionado, pone de relieve soluciones escultóricas muy diversas, en un amplio abanico que abarca, desde algunos trabajos de corte académico dentro de un concepto tradicional de escultura, hasta otros muchos que gustan de experimentar a la luz de tendencias plásticas más actuales. En estos últimos, el artista interpreta la figura humana con un lenguaje sobrio, cercano a la abstracción, fuertemente caracterizado por un predominio de los volúmenes depurados, en equilibrada combinación con la puesta en valor de los materiales. En definitiva, la exposición de la cual este artículo sirve como anticipo, persigue ser demostrativa del original estilo y buen hacer de Francisco Rallo Lahoz y se plantea como una buena ocasión para que el público descubra y aprecie las más íntimas inquietudes y los logros estéticos de este artista que es, por derecho propio, una de las más sólidas y respetables figuras de la escultura aragonesa del siglo XX.

Pata Gallo y Caligrama. Dos décadas de arte en Aragón

El Palacio de Sástago de la Diputación Provincial abre sus puertas al recuerdo con la muestra "Sergio Abrain: Pata Gallo y Caligrama, espacios para una década 1978-1988", y es que como suele decirse "el tiempo pasa

que es una barbaridad", en los años de la Transición Democrática, España era un momento de efervescencia cultural. Muchos de los que se hallaban dentro del país sintieron un irrefrenable deseo de crear, y muchos de los que se encontraban fuera de conocer cuánto aquí se hacía y de participar en ello.

Pero este fenómeno no era nuevo en España pues a comienzos del siglo XX, los artistas de vanguardia habían llevado a cabo la incursión en el mundo de la edición, como ejemplo de las publicaciones ultraístas. Sin embargo en los últimos momentos del franquismo se produce un renacimiento estimulado en gran medida por la necesidad del cambio cultural, y a su vez el interés por los artistas españoles que empezaban a seguir los derroteros del arte internacional. Los núcleos de edición alternativos se localizaron principalmente en las Baleares, Cataluña, Madrid y Valencia.

Este texto sirve de unión para ajustar en su justa medida el impulso y la importancia que tuvieron tanto Pata Gallo como Caligrama, dos espacios creativos que sirvieron de polo de atracción al mail art, la poesía virtual y otras formas de edición artística que más tarde daría lugar a la revista de arte visual Zootropo. Todo esto realizado desde una visión nueva y rompedora para una época escasa en iniciativas de vanguardia. Más tarde llegaría la galería Caligrama. Mucho más ágil y bulliciosa, organizadora de multitud de actividades artísticas, la creadora de la llamada "movida aragonesa", con actividades que abarcaban desde la música, pasando por la moda, el video y todo tipo de propuestas creativas.

SERGIO ABRAÍN "EL INCITADOR":

Pero en ningún caso debemos olvidar al padre de la criatura, Segio Abrain, de quien en la muestra existe una buena e interesante representación de su obra, quien ya por esa época aparece como un artista autodidacta formado en el terreno del dibujo publicitario en diferentes empresas, perteneciendo al Colectivo Plástico Zaragoza. Abraín ya aparece en el Diccionario de Artistas Aragoneses, cuyo primer editor es Manuel Pérez-Lizano, con unas etapas en su carrera que van desde postimpresionista, la metafísica y onírica, la surreal, y el interés por

el dadaísmo, para centrarse como neosurrealista. Desde que en 1973 expusiera Abrain en el Torreón Fortea, hasta hoy, han pasado más de dos décadas. Pero podemos seguir repitiendo lo que en su día el crítico de arte Ángel Azpeitia hablaba sobre Abrain "un pintor con ideas como hongos; que la mano le funciona sola, como si tuviera motor, y que conoce además los martes procelosos de las nuevas ondas de las riadas últimas".

Caligrama fue algo distinta a Pata Gallo en algunos planteamientos pero compartió con ella las ganas de abrir posibilidades y un cierto espíritu anárquico pero muy fructífero a la hora de programar. Ambos fueron un referente para quienes trataron de romper con modas decimonónicas, y sobretodo contribuyeron a despertar a los aragoneses a una realidad artística que estaba ahí y que permitía ese esencial activismo cultural que la llegada de la Transición hizo despertar a unos cuantos tocados "por la luz del arte"



DATOS ÚTILES:

Sergio Abraín. Pata Gallo- Caligrama (1978-1988) Palacio de Sástago. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza 22/02- 6/04/08

Dos necrológicas de Pilar

Burges.

ADIOS A PILAR BURGES

El pasado 22 de febrero, cumplidos los 80 años de edad el día 4 del mismo mes, falleció en Zaragoza María Pilar Burges, decana de las pintoras aragonesas y figura del Arte muy difícilmente repetible. Nació en la calle de la Roda (hoy Santa Isabel), prácticamente a la sombra del Pilar, lo que sin duda encendió en ella ese amor hasta el dolor que siempre profesó a su Aragón querido, sentimiento que lamentablemente no vio correspondido como ella merecía.

Educada en las Hermanas de Santa Ana -a las que, con el tiempo, dedicaría una vidriera artística de 60 metros cuadrados-, su vocación irrefrenable hizo que se licenciase en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, pensionada por la Excmª Diputación de Zaragoza (beca "Francisco Pradilla"). Fundó y dirigió la Escuela de Arte Aplicado Burges, para la investigación de métodos pedagógicos (1957-1969). Pensionada luego por el Gobierno de Italia, perfeccionó estudios en Roma (1960-1961), coincidió con el hoy prestigioso Prof. Dr. Fernando Solsona, a la sazón becado asimismo en la Ciudad Eterna. A partir de entonces, su prestigio va en aumento y su carrera es un rosario ininterrumpido de trabajos, exposiciones y premios (Primer premio Copias Museo, Patronato Villahermosa, 1954; Medalla de Oro V Salón Hispano-Francés, 1966; Premio "Ciudad de Zaragoza", 1968; Premio "Santa Isabel", Excmª Diputación Provincial de Zaragoza, 1975; etc., etc.)

También el deporte formó parte de sus actividades cotidianas, ya que fue miembro de una destacada familia de deportistas (su padre fue un notable y polifacético atleta, campeón de pértiga y futbolista cofundador del histórico Club Iberia). En su juventud, la persona de Pilar era muy popular en el Stadium Casablanca como reconocida nadadora y saltadora de trampolín y palanca.

Ningún artista plástico aragonés contemporáneo suyo exhibió una personalidad tan rica, variada, meritoria y fructífera. Como pintora de caballete, dominó dibujo y colorido, creando lo que ella denominó "hiperrealismo situacional", original concepción lumínico-cubista, tocada de fina crítica social. Trabajó el mural al fresco con evidente maestría, siendo su última obra en este campo el mural de la ermita de Fayón, diseñado con 75 años de edad y, por limitaciones físicas, llevado a la práctica por "mis otras manos", como ella decía refiriéndose a su jefe de andamio, el reputado profesor y artista Juan Baldellou. Excelente acuarelista, grabadora, figurinista, escenógrafa, diseñadora, y escritora de bien cortada pluma, Pilar mereció además el título de Artesana Ejemplar por sus originales cristales decorados.

Pero nada de esto le valió cuando en 2004 fue propuesta con todo merecimiento por el Ateneo de Zaragoza para el Premio Aragón de Artes Plásticas, que vergonzosamente le escamotearon —por no emplear una palabra más contundente-, para dárselo a un pintor forano, de Sevilla, traicionando el Jurado el espíritu de un galardón creado para exaltar y reconocer valores aragoneses tan preclaros como Pilar Burges. Que así trata Aragón a muchos de sus hijos ilustres.

Fue discípula predilecta de la Profesora Joaquina Zamora, de la que fue asimismo albacea testamentaria. Comentando la figura de Dª Joaquina, Pilar solía destacar la injusticia, tan frecuente, que supone homenajear al artista sólo después de morir, como sucedió con su maestra, zaragozana nacida en la calle de la Paja. "Las honras, en vida. Para los muertos, oraciones y flores", afirmaba Pilar con aquella vehemencia que la caracterizaba.

Pilar murió sin ver cumplidas las dos ilusiones que alentó en sus últimos años: Ser admitida en la Real Academia de BB.AA. de San Luis de Zaragoza, que no supo distinguir sus merecimientos, y ver publicada su tesis doctoral ("Estudio del trayecto recorrido por el creador plástico desde el proyecto hasta la obra realizada: Condiciones psicológicas y sociales",

leída en Madrid en la Facultad de Bellas Artes y calificada con sobresaliente cum laude en 1996), que, por si sus méritos fuesen todavía cortos, la convirtió en la única mujer Doctora en Bellas Artes existente en Aragón.

Abordaba la práctica de todas sus actividades artísticas con la clarividencia propia de quien conoce la trascendencia del proceso creativo. "Hacer es zambullirse en el riesgo, es cruzar una puerta que nos defendía y separaba del mundo real" (Pág. 404 de su Tesis Doctoral). En suma, Pilar Burges fue carácter, una personalidad excepcional, convicciones profundas y enemiga de todo lo que fuese mediocridad y falsas apariencias. De sólida formación humanista, en el trabajo fue metódica, precisa y autoexigente. Defendió a ultranza al género femenino, convencida de que la perjudicaba no poco su condición de mujer. Llegó al extremo de poner al lado de su nombre la palabra "Pintor" en las guías telefónicas de los pasados años 60 y 70. Anciana, largo tiempo enferma, necesitada, e injustamente preterida por las fuerzas vivas de su amada Zaragoza, esta artista integral, que hubiera sido el orgullo de cualquier otra Autonomía, falleció ignorada en su rincón, pero orgullosa de su brillante curriculum profesional y de su siempre digna postura ante la vida. Descanse en paz esta eminente artista aragonesa, que quiso que su epitafio rezase: "Vivió despierta".

Jaime ESAÍN



Abrazo a nuestro mundo, 1965, collage (en portada: Santos de la era industrial, c. 1967, collage y resinas vegetales sobre tabla)

DE ESPALDAS A LOS GRANDES EVENTOS... MARÍA PILAR BURGES SE HA IDO

Este pasado mes de febrero, la plástica ha perdido a una de sus mayores defensoras en Aragón. Y no por haber exhibido con ninguna ostentación sus logros en sus múltiples facetas y en la enseñanza a representantes de una generación de pintores, entre ellos tan representativos como Francisco Simón o Víctor Mira. Desde la oscuridad de su salón discutía y hablaba con pasión sobre arte y estética, sobre la importancia de los materiales, sobre aquello que más le inquietaba y que ocupó la investigación de toda una vida, expuesta en parte en su tesis doctoral en 1996: el proceso creador. Es ahí donde se encuentran todas las obras que nos ha dejado y que deben ser reunidas, al menos, en una exposición conjunta (cuadros, collages, decorados, murales, cerámicas vidriadas, diseños para frisos y vidrieras, etc.): no hay géneros, no hay obras, sólo un gesto que crea y que se define por ser único, y por esta razón nunca dudó en exponer sus producciones pictóricas -

género tradicionalmente superior en las artes- con sus cristales decorados realizados en colaboración con Pilar Ruiz de Gopegui. No hay más obra que "la obra total". Despedirse de María Pilar Burges es perder una de las pocas posibilidades brindadas de defender la plástica antes que la genialidad de uno mismo, tal y como ella quiso enseñar, mostrar y demostrar.

Como veníamos diciendo, María Pilar Burges intervino en la formación de muchos futuros artistas a través de los cursos que impartió en la Escuela de Arte Aplicado Burges, fundada por ella misma en 1956 junto con su socia la profesora de corte y confección Pascuala Lobé, e instalada en los locales del Instituto Alamillo, libres al ser trasladado éste a Madrid. Antes de fundar su propia escuela, Burges comenzó su carrera como profesora de artes plásticas en este mismo colegio al lado de artistas como Santiago Lagunas o Julio Alvar. Durante el tiempo que estuvo su academia abierta, impartió numerosos cursos especializados que abarcaron desde la Historia del Arte, la "historia de los estilos" y la pintura contemporánea, hasta el aprendizaje de técnicas específicas y el dibujo infantil. Tomó un enfoque radicalmente moderno al abarcar la pintura mural, los figurines y el diseño publicitario (que aprehendió en el Estudio de Dibujo Publicitario de Manuel Bayo Marín), campos que le permitieron romper el cerco academicista del arte de cara a la sociedad zaragozana. De este modo, María Pilar Burges continuó y amplió cualitativamente la labor pedagógica de Joaquina Zamora, quien abrió su Academia Dibujo y Pintura en 1943, siendo Burges una de sus primeras y más aventajadas alumnas. Sus clases no fueron una mera prolongación generacional de las enseñanzas de su maestra, sino que esta continuación se produjo de un modo totalmente actualizado e innovador contra la línea conservadora que imperaba por entonces en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Todo ello demuestra un comportamiento aperturista por parte de Burges y en relación con la concepción artística tradicional, un empeño por incidir en la sociedad de la ciudad que no necesitó apología teórica alguna

al valerse de sus propios resultados, por ejemplo organizando exposiciones periódicas de sus alumnos con el fin de desmitificar ante ellos el recinto sagrado de las salas expositivas y acercarlos a la verdadera vivencia artística.

Bajo este mismo espíritu diseñó trajes teatrales y de espectáculos (ocupación originada en su infancia lúdicamente, aunque se formó con María Luisa Sánchez Oros y el sastre de teatro José Borrell), en los que empleó durante la segunda mitad de 1950 y de manera pionera, el découpage de papeles coloreados y textiles con el fin de establecer las relaciones plásticas requeridas (como ya procedieron las rusas Sonia Delaunay, Alexandra Exter, Stepanova o Popova). Casi consecuentemente, no tardó en intentar incluir en los trajes elementos no convencionales concebidos para que, al ser puestos en movimiento por la kinésica de los intérpretes y alterar el peso de los trajes, creasen dibujos que interviniesen en el espectáculo global, interés por el papel de la gravedad que no dudó en trasladar a sus pinturas en la relación de los papeles encolados (lo que ella llamaba "material de descarga") con las resinas vegetales (elegidas por su secado rápido), técnica de su propia cosecha que permitió alcanzar soluciones puramente plásticas tras las representaciones temáticas de las imágenes.

Esta técnica que incluye materiales nuevos en el diseño textil, fue ampliada en Zaragoza por el figurinismo de Aurea Plou mediante texturas que amplían considerablemente las calidades y las transparencias. Pero de la parte del género del cuadro, el collage permitió a Burges ubicar las figuras en el espacio pictórico con la capacidad de crear nuevas relaciones gravitatorias entre los elementos pictóricos, procedimiento que se adelantó considerablemente a los primeros collages combinados de Román Vallés y Ricardo Santamaría.

A pesar de su formación académica en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona (entre 1947 y 1948 cursó los estudios superiores, y entre 1951 y 1955 la licenciatura), pronto mostró una gran predisposición para cuestionar los métodos pedagógicos y las técnicas empleadas,

quizás por su heteróclita dedicación a múltiples caminos -las "artes aplicadas" y el muralismo fundamentalmente"- que conducen a sobrepasar con la creación artística los marcos definitorios. Estas disciplinas enseguida le ofrecieron un extenso conocimiento de las posibilidades técnicas existentes y susceptibles de ser trasladadas de un soporte a otro, incluso por medio de la interdisciplinariedad, en lo que también participó como una constante sugerencia la precariedad de medios y materiales pictóricos en los difíciles años de posquerra, escasos y de muy alto coste, lo que obligaba a recurrir a arpilleras para preparar el soporte y utensilios de todo tipo pero tergiversados hacia la pintura, desvelando poco a poco sus cualidades plásticas intrínsecas a pesar de ser concebidos para otros fines. Con ellos alcanzó relieves reales en paisajes que reflejan la naturaleza volcánica canaria, captada en sucesivos viajes al archipiélago entre 1968 y 1970.

Sin embargo y gracias a sus estancias en París y en Roma entre 1956 y 1961, becada por diferentes instituciones, María Pilar Burges pudo tener un contacto directo con las nuevas direcciones que la pintura estaba tomando en Europa a finales de la década de 1950, las mismas que desembocarían en el "nuevo realismo" teorizado por Pierre Restany y que, si bien Burges no adoptó los métodos de creación meramente nominales, sí ampliaron sus inquietudes materiales y las relaciones de la pintura con la fotografía y otros medios de reproducción mecánica. Collages de Burges como Abrazo a nuestro mundo (1962) testifican que, al menos visualmente, pudo conocer obras de esta naturaleza. Antes de 1961 fueron varias las ocasiones en las que expuso en Roma Rotella, y los affichistes iniciaron su actividad expositiva en parís en 1957. Por otra parte, ya se habían ofrecido las primeras exposiciones de nuevo realismo y de arte pop de manera conjunta, incluyendo a la generación anterior de artistas americanos que, rompiendo el cerco pictórico del expresionismo abstracto, comunicaron de nuevo la pintura con los materiales no artísticos, como es el caso de Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Allan Kaprow por ejemplo. Se trata de esa generación

que Restany prefirió llamar "neodadá" para distinguirla del nuevo realismo y del pop.

El conocimiento de estas nuevas tendencias permitió a Burges invertir los valores establecidos, aquéllos que merecen ser introducidos en los marcos de la pintura. Así lo demostró con obras como Santos de la Era Industrial (1967), una parodia a modo de Courbet aunque recurriendo al ensamblaje de arpillera, tornillos y tuercas para aureolar a los nuevos iconos: los materiales industriales son elevados a arte, mientras que el dinero, en moneda o en papel, así como cheques y documentos oficiales, pierden su valor en el mercado para adquirir el aura benjaminiana del arte único en el Tríptico del Becerro de Oro (1967), junto con adornos textiles procedentes de su actividad dentro del figurinismo, algunos de los cuales implicando cierta distinción social, por ejemplo las corbatas. El poder igualatorio de la pintura, en su caso de las resinas vegetales, derivó pronto en su "hiperrealismo situacional", término que tan bien define su producción de la década de 1970 y principios de la siguiente, mediante el cual ensalzaba escenas de la vida cotidiana gracias a la división geométrica de los pesos de las composiciones, efecto logrado con veladuras y gradaciones tonales de una misma escena. Se trataba en el fondo de un estudio material de las diversas texturas, fruto de la retención de las escenas en un único instante espacio-temporal, preciso, elevando a su máxima expresión artística la realidad del presente.

Esta sublimación de la realidad a partir del material resume el talante materialista y pragmático de María Pilar Burges, la misma que en su tesis doctoral El proceso creador contrapuso el seguimiento teórico de la plástica a la praxis, método único que sólo pudo ser estudiado desde su experiencia profesional porque, tal y como advierte la historiadora Florence de Mèredieu, sólo el artista conoce el proceso de transformación del material, mientras que el resto -ya sean teóricos del arte, historiadores, críticos o el simple público- tan sólo puede observar la obra de arte acabada y la materia detenida en su devenir. Burges no se regocijaba

festejando las materializaciones de su fluir expresivo; siempre fue ajena a las retrospectivas, a las inauguraciones, a los estudios y a los compendios. Según ella no tenía tiempo. Tras finalizar un mural ya sentía la necesidad de abordar un nuevo experimento, un nuevo proyecto. Y fue éste su mensaje frente al reconocimiento de su obra, que no por ello deja de merecerlo. Mujer activa, convulsa, inquieta por el deporte, por la fotografía y el cine, por la estética, la filosofía y el arte, de todo lo que rodea a los marcos de su profesión, enemiga por otro lado de las parálisis teóricas, desconfiada de la vida política y negada a ser reconocida como mujer o como hombre por encima de las aspiraciones feministas y a pesar de las limitaciones que pudo sufrir en las décadas pasadas una mujer entregada al arte. Ella quiso ser recordada como movimiento energético continuo; en sus apreciaciones personales se entrecruzaba el ser humano y la belleza de la técnica, la máquina, quedando por encima de todo la fortaleza de la autenticidad.

Me permito recordar aquí una frase muy acertada para la época que nos ha tocado vivir, de las muchas que me sentenciaban en nuestras largas conversaciones sobre filosofía y arte en el salón de su casa: "eres hegeliano porque eres joven". Y así es, lo soy. La dialéctica es mi mejor arma contra la lógica ideológica. Pero a María Pilar Burges no le satisfacía la síntesis murada de una dialéctica: la segregación de una tensión nunca debería dejar de emanar, fluir y expandirse.

Manuel SÁNCHEZ OMS

Entender y comprender el arte

La editorial Grjalbo, después de llevar mucho tiempo con su colección de las 1001.. (películas, libros, …etc..), acaba de sacar a la venta una especie de "milagro editorial", milagro, pues no es fácil realizar un libro de 960 páginas completamente en color, pero no es sólo por el continente porque lo que este libro es interesante, sino también por el contenido.

No suele resultar fácil contemplar y sobretodo entender un cuadro, cuando nos hallamos plantados de repente delante de un cuadro de pie, en absoluto silencio, en soledad, paladeamos el placer que nos proporciona, recogidos y concentrados ante ella.

Y como suele decirse que: "sobre gustos no hay nada escrito", pues es lo que nos encontraremos en este libro, lo que su propio autor Stephen Farthing ha diseñado su propio "museo" de obras de arte a lo largo de todos, o por lo menos el mayor número de museos posibles, recabando las obras que para él, le han supuesto algo, no habrá sido una tarea fácil, él mismo lo dice en la introducción del libro, pero sin duda será un placer abrir sus páginas y poder contemplar en algunos casos cuadros que nunca habíamos visto, en otros rememoraremos ese cuadro que tanto nos gustó y lo que sentimos cuando lo vimos por primera vez.

El libro se divide por periodos artísticos, comenzando con el arte egipcio, con un "Jardín del estanque", de un anónimo del año 1420 a.C. y que lo podemos visitar en el British Museum de Londres, y se cierra en el siglo XXI, con "El desfile", de John Alexander, del año 2006, perteneciente a una colección particular. Todo ello se complementa con esclarecedores ensayos a cargo de especialistas, que analizan el valor de cada obra en el contexto del mundo del arte y en la trayectoria de su autor.

REPRESENTACIÓN ARAGONESA:

A lo largo del libro veremos distintos cuadros en unos casos de procedencia aragonesa, en otros de autores aragoneses. En el caso primero, y aunque su origen no estuvo inicialmente en Aragón, si que está en la actualidad, me refiero a la tabla titulada "Descenso a los infiernos" de Jaume Serra, fechado entre 1381-82, y, aunque la tabla fue realizada originariamente para el convento del Santo Sepulcro de Barcelona, en la actualidad se encuentra en el Museo de Zaragoza, personalmente no habría elegido esta tabla como única representación de nuestro museo, pero por otro lado es una "pequeña alegría" que en este libro tan importante se coloque una representación "aragonesa".

En lo que se refiere a artistas aragoneses, la única representación es la de nuestro querido Goya, con varias obras, entre otras: "La maja desnuda", "La familia de Carlos IV", "la maja vestida", "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808" y "Saturno devorando a sus hijos", todos procedentes del Museo del Prado en Madrid. Personalmente habría añadido alguna otra obra de artista aragonés, tipo Pradilla, Bayeu…etc…

En definitiva, un libro imprescindible tanto para los historiadores como para los amantes del arte, ya que el libro nos da la oportunidad de que cada vez que queramos abrir las páginas del libro sentir y amar el arte.

La memoria de Goya en Aragón

Se trata más bien de una especie de reflexión sobre el tratamiento que se ha dado tanto a la figura de Goya, como a su propia obra desde su tierra. El recorrido comienza, curiosamente desde la fecha del fallecimiento del artista,

1828, y concluye en la conmemoración del ciento cincuenta aniversario de este echo, 1978. La exposición se plantea como una actividad didáctica, preludio de lo que acontecerá a partir de mayo de este año, recogiendo entre pinturas, dibujos, planos y esculturas, desde la descripción cronológica, o histórica del periodo que abarca la muestra, así como otros estamentos relacionados con la crítica de arte, la valoración ciudadana, el recuerdo institucional, el testimonio icónico, el coleccionismo y la conservación y difusión de sus obras. En palabras de su comisario, Juan Carlos Lozano: "esta no es una exposición de goyas, sino de Goya, o mejor aún, de la visión que de Goya se ha tenido desde Aragón", y es cierto, pues en la exposición, sólo se podrán contemplar nueve "goyas", ente las que destaca el excelente retrato de Juan Martín de Goicoechea, adquirido recientemente por el Gobierno de Aragón por 3.952.000 €, el resto de obras van desde Federico Mares, pasando por Ramón Acín, Mariano Benlliure, los hermanos Borobio, Ojeda, Julio Antonio, Federico Madrazo, González Bernal, Marcelino de Unceta, Gaetano Merche, Gastón de Gotor, Rosario Weiss, Dionisio Fierros, o Luís Buñuel.

La exposición se divide en varios apartados temáticos: "La memoria icónica" en donde la imagen del genio tiene el eje principal como símbolo o icono. La primera que consiguió este efecto, fue la realizada por el pintor Vicente López de la que la muestra expone dos copias realizadas por dos artistas aragoneses como son Gascón de Gotor, y Marcelino de Unceta. Todo esto añade las representaciones tanto escultóricas como de las primeras fotografías que de la obra de Goya se realizaron a comienzos del siglo XX, en donde como curiosidad podremos apreciar la única escultura que en vida se hizo de Goya, realizada por el artista italiano Gaetano Merchi, obra que curiosamente fue eclipsada por la representación realizada por Mariano Benlliure a comienzos del siglo XX. El apartado dedicado a la memoria fúnebre, recuerda la figura de Goya a partir de su fallecimiento, en donde podremos apreciar entre

otras piezas la litografía de Goya en el lecho de muerte , dibujada por Federico de la Torre, y litografiada por Cyprien Gaulón, por otro lado podremos contemplar un interesante lienzo del cenotafio que hoy en día se puede contemplar en la Plaza del Pilar, y que en su día sirvió como lecho del último descanso tanto de Goya como de su consuegro Martín de Goicoechea, así como una muestra de las cartas y expedientes de los distintos intentos de traer los restos mortales de Goya a Aragón.

El siguiente aparatado de la exposición se titula "De la Goya a la Exposición Hispano-Francesa" en donde pueden verse, entre documentos y pinturas, desde la primera bibliografía escrita en español por el oscense Valentín de Cardedera en 1835, pasando por fotografías, como la en la que puede verse la que fue la "sala Goya" en la Exposición Hispano-Francesa de 1908, por otro lado, en el capitulo dedicado a la Exposición Hispano-Francesa centenario de la muerte de Goya, se muestran entre otros objetos, una curiosa carta de las niñas de la escuela de Fuendetodos dirigida al pintor Ignacio Zuloaga, el artista vasco desempeñó un más que destacado papel en la recuperación de la memoria de Fuendetodos como cuna del artista, poniendo en marcha proyectos tanto intelectuales como artísticos, entre ellos, la construcción a expensas de Zuloaga de la escuela, de ahí la carta descrita anteriormente, o una interesante exposición titulada Zuloaga y los artistas aragoneses (1916), por no citar la construcción del monumento a Goya, realizado por Julio Antonio. También sería un momento importante arquitectónicamente hablando, pues tal y como vemos en los planos y dibujos que se muestran, se construiría el malogrado Rincón de Goya, por el arquitecto aragonés Fernando García Mercadal, obra pionera de la arquitectura moderna en España, y que desgraciadamente se encuentra en el mal estado que todos conocemos actualmente.

En "Del centenario al sesquicentenario de la muerte de

Goya" se exponen algunas ideas que se realizaron al margen de la exposición que se realizó en el mismo Museo de Zaragoza sobre obra gráfica, así como la procedente del Museo del Prado sobre los Caprichos, y la bibliográfica de 1979, pero también se muestran bocetos y maguetas de modelos para el monumento a Goya recayendo el encargo en el artista catalán Federico Marés, colocada hoy en la Plaza del Pilar (es lástima que no haya ningún testimonio en recuerdo del *Museo Goya* instalado en Fuendetodos en 1968 por Federico Torralba con obras donadas por artistas aragoneses y de otras partes del mundo en homenaje a Goya). El último capitulo de la exposición está titulado "Recuperar y revisar la memoria", donde al margen de mostrarse por primera vez el anteriormente citado retrato de Goicoechea, veremos el boceto para el original que se hizo para la iglesia parroquial de Urrea de Gaén, hoy en paradero desconocido o destruido, también se podrán contemplar tanto una carta que escribe Goya a Bernardo de Iriarte, en donde le habla del próximo cuadro que estaba terminando titulado corral de locos, que sería obra inspirada en Zaragoza. Por último podremos contemplar una obra digna de ser estudiada, y que el comisario la cataloga como un posible Goya que sea digno de ser estudiado titulado Devotos a los pies de una cruz (adoración de la Santa Cruz) y que esperemos que a raíz de esta exposición dé un resultado positivo.

Por último debemos destacar algo que, para los críticos e historiadores del arte, es de vital importancia en una exposición, el catálogo. Para esta ocasión se ha editado un estupendo catálogo en donde destacan las firmas de Carlos Reyero con un estupendo estudio iconográfico de la imagen de Goya en el arte, Juliet Wilson-Bareau, con su texto "Goya: memoria iconográfica de un alma aragonesa", Frédérique Jiméno, "La obra de Goya conservada en Aragón. A propósito de dos centenarios (1908-1928)", o José Ignacio Calvo Ruata "La memoria epistolar de Goya" y Gonzalo Borrás con su "Goya siempre".





Retrato de Goya por Unceta (DPZ)

Placa en memoria de Goya por Mariano Benlliure (RABA San Luis)

La música como instrumento del arte

Las catedrales han sido las principales, cuando no los únicos, centros donde se producían y se ejecutaba música profesionalmente; donde los músicos podían formarse en su arte y donde se almacenaban ordenadamente los libros y papeles de música.

Los archivos de música de las catedrales, tal como

se entienden hoy, son una entidad relativamente moderna, que han surgido paulatinamente a partir del siglo XIX debido al creciente interés por la música del pasado, auspiciada por diversos movimientos eclesiásticos a favor de la restauración de la música sacra y de la incipiente musicología histórica. Hasta el siglo XIX, abunda los listados de composiciones musicales de propiedad capitular, que elaboraban los maestros de capilla al tomar posesión de su cargo y entregaban al cabildo, para dar fe de las obras recibidas para uso y custodia. Actualmente los archivos de música de las catedrales reúnen todos sus fondos musicales en un departamento propio dentro de la Biblioteca o Archivo Capitular.

En Aragón, los archivos de las catedrales, permiten exponer el conjunto de la historia de la música desde diferentes perspectivas. El importantísimo patrimonio que custodian estos archivos da fe de que la riqueza musical que floreció en nuestras catedrales, no sólo permitió trazar una historia completa no sólo de la aragonesa sino por extensión de la europea. Estupendos archivos impresos y manuscritos, que desde el siglo XI, y hasta el XX, han puesto de manifiesto el cosmopolitismo de las capillas de música aragonesas, sino su contribución al conocimiento de la historia de la música universal.

Numerosos manuscritos e impresos musicales, han sido objeto de su estudio internacionalmente, ya desde el pasado siglo XIX, sin embargo y aunque están a disposición del público en general que pueden consultarlos, el poco conocimiento de la sociedad aragonesa de este patrimonio musical, ha sido el principal motivo por el que la CAI ha organizado esta exposición, cuyo titulo: "La música en los archivos de las catedrales de Aragón" es el idóneo para este "aprendizaje". EL objetivo de esta muestra, es que el público conozca el impresionante legado musical aragonés, compuesto por manuscritos e impresos de música teórica y práctica de canto gregoriano, polifonía vocal, coral e instrumental,

eclesiástica y civil, desde el XI al XX, así como antiguos instrumentos musicales conservados en las catedrales aragonesas.

La mayor parte de los fondos proceden de las catedrales zaragozanas (La Seo y El Pilar), Huesca, Teruel, Tarazona, Barbastro, Jaca y Albarracín. A todas estas hay que añadir la de Roda de Isábena, ya que es la más antigua de Aragón, aunque actualmente haya perdido ese rango. La exposición se divide en tres rangos importantes: La música hasta 1600, la música en los siglos XVII y XVIII, y por último la música de los siglos XIX y XX