

Mimmo Paladino. Desde el eclipse.

Monica Fuster afirmaba que el artista debe cumplir la función de despertar y conmover aquello secreto que se esconde en el interior del otro. Yo afirmo que el arte no debe parecerlo, sino también serlo. Mimmo Paladino con su visión de la pintura y de la escultura lo consigue. El Palacio de Sástago envuelve y magnifica sus obras, nos invita a contemplar y pasear por una retrospectiva bastante completa de este artista, nos ayuda a conocer la Transvanguardia italiana, sus contradicciones y sus emociones más allá de lo meramente plástico.

Mimmo Palladino es un constructor de imágenes con unos códigos personales que profundiza y madura en cada una de sus piezas y que nutre de todo aquello que encuentra, convirtiendo su arte en puro eclecticismo. Sueños, símbolos, gestos, geometrías, interpretaciones, atmósferas evanescentes, metáforas, terracotas, óleos...todo está permitido. Entra en juego la intelectualidad, la seducción, lo contradictorio, lo decorativo, la ausencia, la apariencia.

Es pura energía plástica donde convive la abstracción y una ligera figuración. Pero además sus obras no están cerradas, al contrario, son enigmáticas, abiertas a múltiples interpretaciones, instauradas en una continua transformación, en una continua somnolencia imaginativa.

“Desde el eclipse” nos presenta al artista experimentador de todas las técnicas artísticas. Reúne óleos sobre madera y hierro, sobre tela y madera, instalaciones, collages, bronces, esculturas en hierro y terracotas.

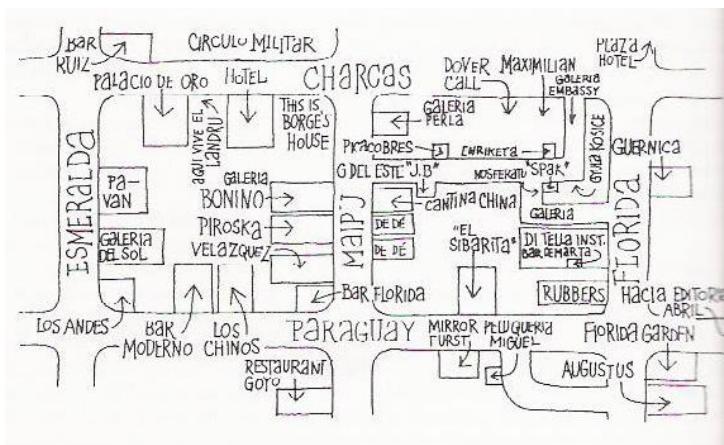
Las estancias del Palacio de Sástago nos sumergen en la melancolía, en una labor de resistencia, de ensimismamiento, de goce íntimo. Mimmo Paladino es ardiente curiosidad, es poesía, es voluntad de experimentación. El espectador se deja invadir por ese misterio, ese olvido que impregna sus obras, por la ambigüedad, y por supuesto, por el arte.

¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?

Esta denominación no es muy usual en español, pero me parece el mejor equivalente del francés *quartiers d'art* o del inglés *art districts*. Un “barrio artístico” es aquel en el que hay una alta concentración de presencia artística, en la cual yo distinguiría, para explicarlo mejor, tres factores: la afluencia de artistas –en la calle, en talleres o residencias, en cafés y locales de ocio–, la abundancia de arte en el espacio público –murales, esculturas y monumentos, arquitecturas de mérito, mobiliario urbano de diseño, instalaciones multimedia, performances, etc–, y la profusión en dicho sector de establecimientos artísticos –academias o escuelas de arte, museos, galerías de marchantes o fundaciones–. Podemos hablar de barrio artístico aunque sólo aparezca uno de estos tres factores, con tal de que se dé en altas proporciones, cosa para la que no existe una medida clara, pues todo depende de la percepción del hablante; pero sin duda los ejemplos mejores y más atractivos son aquellos en los que se combinan dos factores o los tres. Además, estoy convencido de que existe una interrelación creciente entre este trío de elementos, de manera que hoy en día una alta densidad de artistas acaba en seguida produciendo una importante presencia de arte público y de establecimientos de arte, o viceversa.

El emplazamiento en la ciudad de los museos e instituciones artísticas ha demostrado desde siempre una marcada tendencia a la proximidad con otros elementos patrimoniales. Los primeros museos de arte surgieron al abrirse al público colecciones

dinásticas o eclesiásticas en monumentales palacios reales o conventos, y por tanto siempre abundaban en sus inmediaciones otros testimonios del mecenazgo artístico del Antiguo Régimen. Cuando no, se ornó el entorno de los nuevos edificios museísticos con estatuas dedicadas a artistas o mecenas de las artes; aunque ya en el siglo XX esta moda fue substituida por la presentación a las puertas de los museos de algunas de sus obras de arte, dando así a los viandantes un anticipo de lo que podrían ver dentro. Hoy casi resulta difícil imaginar un museo importante sin la inevitable presencia en la vecindad de alguna escultura o instalación artística en un jardín, plaza, fuente o estanque. A esta concentración de la oferta artística se podría añadir otros muchos casos de distritos urbanos donde junto a los museos aparecen reunidas academias de Bellas Artes, salas de conciertos, bibliotecas, universidades, u otras instituciones culturales. De hecho, esta condensación de oferta cultural en determinadas zonas de las grandes urbes no es sino una estrategia de utilidad turística y una prueba de cómo los poderes políticos tienden a agrupar sus apuestas para hacerlas más patentes: por ejemplo, a través de la colocación de obras de arte público en el entorno de un museo, costumbre generalizada que ha llegado a convertir algunos casos en el "logo" visual del museo, pero que en el Guggenheim-Bilbao se está desarrollando especialmente, con todo un programa de grandes intervenciones comenzando con el Puppy de Jeff Koons instalado a las puertas desde la inauguración del museo, al encargo realizado a Daniel Buren el pasado año.



Puppy, la primera de las obras de arte público a las puertas del Guggenheim-Bilbao

La "Manzana Loca" de galerías, discotecas y comercios en torno al Centro Di Tella en Buenos Aires, en los años sesenta.

Cuando hay suerte, a menudo se establecen también sinergias con iniciativas culturales del sector privado que refuerzan esta apuesta por dar vitalidad artística a determinadas zonas urbanas: es bien conocido el caso del Centro Cultural Di Tella en Buenos Aires de los años sesenta, en torno al cual se formó todo un barrio alternativo de galerías de arte, discotecas o bares musicales de la movida contracultural, gay o subversiva. Hay comercios especialmente vinculados a este fenómeno sociológico, hasta el punto de que se pueden considerar como indicadores con los que medir su dinamismo. Los marchantes de arte y antigüedades, los comercios de postales, posters y reproducciones artísticas, las librerías de arte, las tiendas de artesanía, bisutería creativa u objetos de diseño, suelen proliferar en torno a los grandes museos –y aún dentro del edificio mismo del museo, ahora que no hay ampliación que se precie donde no se les reserve sitio propio–. A veces esto ocurre en las inmediaciones de un museo, sin que éste haya tenido nada que ver, como ocurre en Oporto en el vecindario del Museo Nacional Soares dos Reis, una institución centrada

sobre todo en el arte decimonónico y completamente ajena al bullir de galerías de arte contemporáneo en la vecina Rua de Miguel Bombarda, donde en 1997 se estableció el galerista Fernando Santos y luego le han seguido muchos otros, que hasta se han unido para organizar conjuntamente la inauguración de sus exposiciones (suelen ser en sábado, cada cinco semanas aproximadamente): es una de las calles con una alta concentración de galerías donde tampoco faltan los cafés de artistas, los talleres, y hasta un gran centro comercial-artístico alternativo denominado Artes em Partes. Otras veces, en cambio, sí hay una relación directa entre la especialización de los museos y la de las galerías, pues hasta se produce un reparto sectorial: no es casual que las galerías de los alrededores del Centro Pompidou en París se dediquen al arte moderno y contemporáneo, mientras que en la acera opuesta al Louvre se encuentre Le Louvre des Antiquaires, y otro tanto ocurre en Nueva York enfrente del Metropolitan y del New Museum of Contemporary Art. Pero lo más llamativo de estos casos es sin duda el Plateau Beabourg, es decir, la plaza delante de la fachada principal, escenario público de libre actuación de hippies, vagabundos, y los que en francés se llaman hermosamente artistes de la rue, una denominación que incluye a los músicos, danzarines y prestidigitadores callejeros, o a quienes improvisan "acciones" colorístico-sonoras con voces, sartenes, u otros objetos reciclados. Ocurre algo parecido en el Museums Quartier de Viena, en la explanada que hay delante del Museo de Arte Contemporáneo (MUMOK), la Kunsthalle y el Leopold Museum, donde en los días de verano hay actuaciones musicales, danza moderna u otras atracciones, aunque en ese caso se trata más bien de eventos programados. Claro que, cuando no surge espontáneamente la animación callejera es preferible que ésta sea oportunamente contratada en lugar de esperar inútilmente su llegada, porque de lo contrario en seguida se apropien del territorio los locos del monopatín o del balón, como en las plazas de acceso al Reina Sofía en Madrid o al MACBA en Barcelona.

La culminación ideal de este proceso de constitución de lo que

podríamos denominar un “barrio artístico” es la instalación en el vecindario de artistas, que atraídos por el glamour cultural de la zona deciden emplazar en esa zona su taller, su vivienda, o un local de encuentro entre ellos mismos y con el público. No es casual que haya varios talleres de artistas en la calle Doctor Fourquet, donde han proliferado tantas galerías de arte al calor de la proximidad del Reina Sofía, y que en el Raval de Barcelona, en torno al MACBA, haya cada vez más artistas instalados, como se puede comprobar año tras año cuando abren sus puertas al público en la convocatoria ya tradicional de Tallers Oberts. Y hay muchos más ejemplos similares, donde la inserción de algún museo de arte contemporáneo llega a funcionar como catalizador del florecer de una alta presencia de artistas en la zona.

Tal como he enfatizado ya en algunos artículos sobre el tema, nada tiene esto que ver con cómo surgieron y se desarrollaron los más conocidos barrios de vida bohemia que suelen ser estudiados por los historiadores del arte, como Montmartre y Montparnasse en el París de la Belle Epoque; tampoco corresponde al modelo paradigmático del SoHo neoyorquino, un caso de estudio favorito de muchos sociólogos del arte. Esta zona de Manhattan al Sur de la calle Houston –de ahí el acrónimo SoHo–, era un distrito de almacenes de mercancías en progresivo desuso que en los años sesenta y setenta fueron ocupados legal o ilegalmente por los creadores del expresionismo abstracto, el movimiento fluxus y el arte pop. En 1971 Leo Castelli trasladó allí su galería, y tras él llegaron muchos otros marchantes, tiendas de diseño, cafés o restaurantes con señuelos artísticos varios, como servilletas y salvamanteles ornados con reproducciones de cuadros, y exposiciones cambiantes de arte joven en las paredes, etc... Por fin, como culminación de este proceso, llegaron las instituciones como el New Museum of Contemporary Art o el Guggenheim SoHo. Muchos estudios sociológicos citan este distrito mercantil junto al puerto de Manhattan como ejemplo modélico de los procesos de gentrification social, porque ahora es una zona muy cotizada, donde ahora arquitectos,

abogados y otros profesionales tienen sus lofts, mientras que los artistas bohemios que lo pusieron de moda hubieron de emigrar a Tribeca, Chelsea, Queens u otros barrios, ya que no pueden permitirse vivir en el SoHo. Lo mismo ha sucedido en muchas otras zonas en decadencia luego transformadas en “barrios artísticos” de moda, como el Marais en París, Shoreditch en Londres, o Prenzlauerberg en Berlín, etc.

Sin embargo, es una falacia asumir que todo “barrio artístico” comienza como una iniciativa de abajo arriba, surgiendo por la espontánea concentración de talleres, residencias o lugares de reunión de los artistas, y que sólo después llegan las élites de la cúspide social, insertándose en la zona desde la intervención de las instancias políticas o las empresas inmobiliarias. Ese es el esquema más típico, pero no es ni mucho menos el único posible. Hay muchos casos en los que todo esto ha ocurrido desde el principio por instigación de los dirigentes de la política cultural y urbanística. Uno de los más tempranos y que demuestran mayor constancia, es el llamado “Barrio del Artista” en la ciudad mexicana de Puebla. A principios del siglo XX la Plaza de Tornos, donde estaban los obradores textiles del centro histórico, se había convertido en zona de maleantes, pero en los años treinta y cuarenta fue restaurada por los poderes públicos, que ubicaron allí estudios de pintores y escultores, tras lo cual la apuesta por la revitalización del barrio se ha ido intensificando al ser recuperadas antiguas casonas y fábricas textiles para diversos equipamientos culturales, incluyendo varios centros universitarios y salas de exposición, abiertos en los años ochenta. El casco viejo de Puebla fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, y a pesar de los destrozos del terremoto de 1999 continúa su recuperación, ahora con la apertura de un Museo de Arte Contemporáneo.

Esto nos lleva a considerar una nueva perspectiva desde la que también se valora este tipo de actuaciones, y es la de quienes se interesan por la repercusión de museos, galerías o talleres de artistas en la revitalización socio-económica de su entorno. En Inglaterra, por ejemplo, abundan las

financiaciones privadas, públicas y semipúblicas para este tipo de investigaciones, sobre todo en la capital, donde la London Docklands Development Corporation ha querido difundir esta filosofía y ponerla en práctica; en Birmingham el complejo de oficinas y apartamentos de la Custard Factory, donde se han reservado estudios para artistas a bajo precio, ha promovido también estudios y congresos sobre los beneficios derivados de la presencia artística en una zona. Puesto que estos estudios suelen ser hechos por equipos de consultoría habituados a trabajar con "indicadores" numéricos, su obsesión es demostrar con cifras la repercusión positiva del sector cultural en la creación de empleo y la dinamización turística del sector terciario –tiendas, cafés, restaurantes, hoteles, salas de música y baile–. Aunque, como quienes pagan esos análisis suelen ser entidades políticas, tampoco se desdeña del todo hablar de beneficios no cuantificables, en términos de "mejora de la imagen" local, o de mayor integración social.

En todo caso, interesa llamar la atención sobre el hecho de que la "rentabilidad" urbanística obtenida no debería medirse con parámetros y tempo políticos. Normalmente transcurrirán varias convocatorias electorales antes de que haya pasado tiempo suficiente como para que se note el impacto de un nuevo museo como motor regenerador del tejido físico y los beneficios locales que aporte en un contexto de desempleo, marginalidad e inestabilidad social. Esto ha sido muy estudiado en los Estados Unidos de América, pero lo hemos comprobado aquí también al ver cómo con el tiempo y mucha perseverancia se van desmintiendo los primeros análisis que lamentaban un fracaso clamoroso de las expectativas levantadas por la creación del IVAM para reanimar el corazón de Ciutat Vella de Valencia y del Centro Atlántico de Arte Moderno en el casco histórico de Vegueta en las Palmas de Gran Canaria.

También hay que evitar la obsesión por demostrar con cifras la repercusión positiva del sector cultural en la creación de empleo y la dinamización turística del sector terciario –tiendas, cafés, restaurantes, hoteles, clubes nocturnos– pues siendo todas estas repercusiones extra-

artísticas muy benéficas e interesantísimas, sobre todo no debemos dejar de lado un análisis del impacto que tiene lugar en el interior del mundillo artístico que bulle en nuestras ciudades. El caso de Barcelona, tan polémico desde otros puntos de vista, es extraordinariamente elocuente en términos del sector artístico: por un lado en el barrio del Raval, entorno al CCC y al MACBa –especialmente en la calle Doctor Dou y aledañas– y por otra parte en el área entorno al Museo Picasso, donde además del Museo Textil y la sala de exposiciones de la Caixa, animan la zona la Galería Maeght, el Centro Mentrnom, y un sin fin de galerías entre la calle Montcada y el Mercado del Borne, por no hablar de los muchos artistas que se han ido a establecer en el Barrio Gótico. En Madrid la polémica transformación del antiguo hospital de pobres de San Carlos en el MNCA "Reina Sofía" tampoco ha producido una repercusión social y económica tan grande que haya convertido la zona de Atocha en zona de alto standing, pero es notoria la proliferación de espacios y comercios artísticos en los aledaños del museo, tanto en la plaza Doctor Drumen como en las calles Alameda y Doctor Fourquet.



Comercios relacionados con el arte en la plaza Doctor Drumen, frente al MNCARS

Bares y galerías artísticos en la Ronda de Valencia, frente a la ampliación del MNCARS

Seminario Internacional:

"Arte en el Espacio Público: Barrios Artísticos y Revitalización Urbana"

Zaragoza, Centro de Historia, 23 y 24 de mayo de 2008

Dirección científica: Blanca Fernández y Jesús Pedro Lorente
Coordinación: Ana Ara y María Luisa Grau Tello
Organización: Sociedad Municipal Zaragoza Cultural y Observatorio Aragonés de Arte Público de la Univ. de Zaragoza

Colaboran:

- Centro de Historia de Zaragoza.
- Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Zaragoza.
- Programa de Doctorado de Calidad: Espacio Público y Regeneración Urbana", Cerpols, Universidad de Barcelona.
- Delegación de Actividades Culturales de la Facultad de Bellas Artes, Univ. Complutense de Madrid.

1ª Sesión // Viernes 23, 17 a 21h

Tema: "Artistas".

Moderadoras: Blanca Fernández y Pilar Biel.

- /// Jesús Pedro Lorente, Dpto. Hº del Arte U. Zaragoza:
"El concepto de barrio artístico y su evolución"
/// Fernando Galán, director de Artes:
"Barrios de artistas en metrópolis emergentes. Miami, Dakar, etc."
/// Jesús Carrillo, Dpto. Historia del Arte, U.A. Madrid:
"Mejorar el entorno público: la restauración en el Barrio de las Letras"
/// Ana Arnáiz, Fac. Bellas Artes, Univ. del País Vasco:
"La otra imagen de la ciudad. Usos y producción artística
en el Barrio de San Francisco de Bilbao"
/// Mau Monleón, Fac. Bellas Artes, Valencia:
"Injerencias por la recuperación del espacio público.
Arte y ciudadanía en la transformación urbana de Sagunto"
/// Sergi Valera, Depto. Sociología, Univ. de Barcelona:
"El Poble Nou barcelonés como barrio artístico"
/// Beatriz Lucea:
"La Plaza de Santa Cruz, reducto de la última bohemia zaragozana"
/// Jacobo Henar Barriga, Univ. Zaragoza:
"Street art y escrituras de graffiti en el Casco Histórico de Zaragoza".
Coloquio-debate y visita a las exposiciones del Centro de Historia

2ª Sesión // Sábado 24, 10 a 14h

Tema: "Arte Público".

Moderadores: Manuel García Guatas y Antoni Remesar.

- /// Blanca Fernández, Facultad de Bellas Artes, U.C. Madrid:
"Sostenibilidad, revitalidad y espacio alternativo. Algunas propuestas en Chicago"
Ana Arnaiz, Xabier Laka, Xabier Elorriaga y Javier Moreno: Fac. Bellas
Artes, Univ. País Vasco: "A propósito de Orla: el espacio público como dispositivo
cultural"
-Carme Grandas, Ayuntamiento de Barcelona:
"Una colección custodiada por ferias y supervisadas por una dama:
El Parque de la Ciudadela de Barcelona"
-Silvia Martínez Moreno, Univ. de Zaragoza:
"El Estado del arte: pasado y presente"
-Javier Abarca, Univ. Complutense, Madrid:
"Arte público espontáneo: graffiti, postgraffiti y nuevo intervencionismo urbano"
-Nekane Aramburu, responsable de Espacio Ciudad en Vitoria-Gasteiz:
"Obras y Hormigas en las Verdes Islas Urbanas"
-Ana Ara, Univ. de Zaragoza:
"El Parque Olímpico como cultura de museo de las culturas"
-María Luisa Grau Tello, Univ. de Zaragoza:
"Arte Público en Valdespartera"
-Antonio Latorre, ExpoZaragoza2008:
"Intervenciones Artísticas ExpoZaragoza 2008".
Debate y presentación del catálogo de arte público de la web municipal de Zaragoza.

3ª Sesión // Sábado 24, 17 a 21h:

Tema: "Galeristas, Museos, Instituciones artísticas".

Moderadores: Pilar Aumente Rivas y Jesús Pedro Lorente.

- Ana Isabel Ribeiro, directora del MAG de Almada:
"Intervenciones en la Casa da Cultura: sus prácticas y las ideas hacia la ciudad"
- Paula do Vale Cortez, Univ. de Barcelona:
"Galerías y artistas en la tua Muñecos Barrilera de Tarragona"
- Julien Bastoen, Université Paris VIII (becario del MAEC-AECI):
"Museos y artistas de escultura al aire libre en París: retos, críticas y actualidad"
- Patricia Schnitter, Universidad Pontificia Bolivariana Medellín:
"Parques públicos, espacios culturales catalizadores de
regeneración urbana en Medellín"
- Glòria Picazo, directora del C.A. La Panera Lérida:
"El Centre d'Art la Panera: una contribución a la
rehabilitación del casco antiguo de Lérida"
- Miguel López Remiro, Subdirector Curatorial, Museo Guggenheim Bilbao:
"Quisquicia: una mirada entorno a las piezas de la colección del museo Guggenheim
Bilbao instaladas en el exterior"
- Iñaki Diaz Balerdi, Depto. Ha del Arte, Univ. País Vasco:
"Artium y su impacto en Vitoria Gasteiz"
- Susana Martín Gil, Univ. de Zaragoza:
"Capacidad dinamizadora de la Escuela de Arte. Zaragoza, 2008"
- César Fallo, responsable de Zaragoza Cultural:
"El Centro de Historia de Zaragoza y la Magdalena"
- Coloquio-debate y clausura oficial.

El Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza organiza con el personal del equipo consolidado de investigación de la Universidad de Zaragoza "Observatorio Aragonés de Arte Público" a cargo del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia "Arte público para todos: su musealización y difusión pública", un seminario internacional donde se reunirán artistas, profesores y jóvenes investigadores. El tema monográfico serán los "barrios artísticos", es decir, los distritos urbanos desfavorecidos que, gracias a una alta densidad de artistas, de arte público o de instituciones artísticas, se han convertido en atractivos focos de revitalización en nuestras ciudades. La asistencia es gratuita, pero debido al aforo limitado de la sala es imprescindible la inscripción previa en el Centro de Historia, bien entregando o enviando por correo este boletín o proporcionando estos datos por teléfono (llamando al 976 205640) fax (976399738) o e-mail (centrodehistoria@zaragozacultural.com).

Apellidos.....Nombre.....
Dirección postal.....
Correo electrónico.....

¿Cómo te has enterado de este seminario?
-recomendación en la Universidad
-por este folleto u otra publicidad,
-a través de la web del Centro de Historia



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 Sepú- 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- redonda 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 paradisiaco 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 significan 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 filmico- 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:

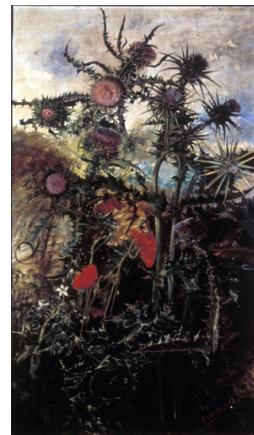
Como otro de los medios naturales de propaganda, se acordó la publicación de un cartel artístico y no permitiendo la premura de tiempo convocar a un concurso público para la realización de este pensamiento, se encomendó al laureado pintor aragonés D. Félix Lafuente la composición de este trabajo que 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. Su 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 esta 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 para su colección en el año 2005, fue una pieza titulada *90-4 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.

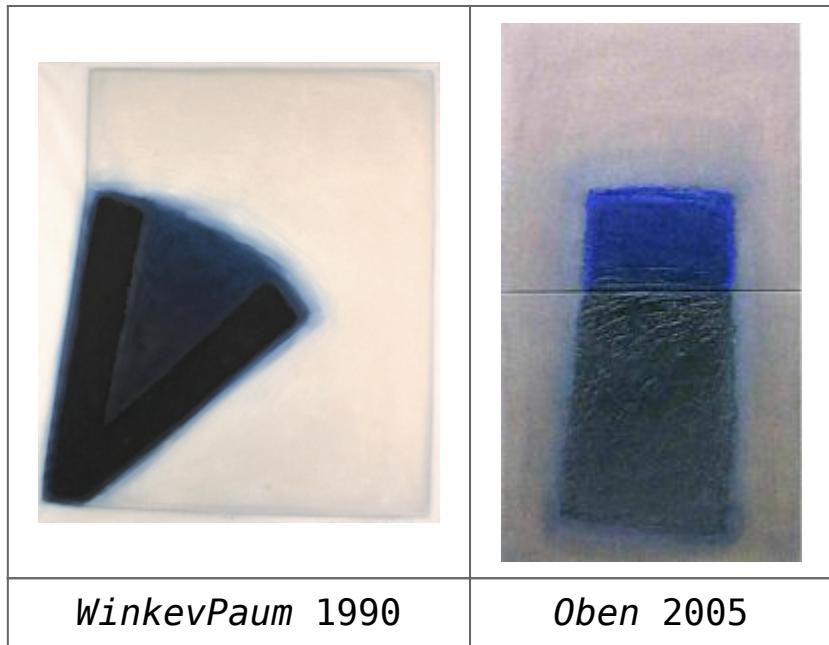
La exhibición reúne una selección de las obras del artista Erwin Bechtold procedentes de colecciones privadas y públicas, así como de piezas de su propia colección. Todas ellas guardan una relación específica con el espacio y con la iluminación de la arquitectura del centro de arte y naturaleza. Una 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 edificio 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 torno a su opción por la abstracción. Una definición que 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 corriente 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 espacio. Hoy el pintor matérigo, 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 Bechtold 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.

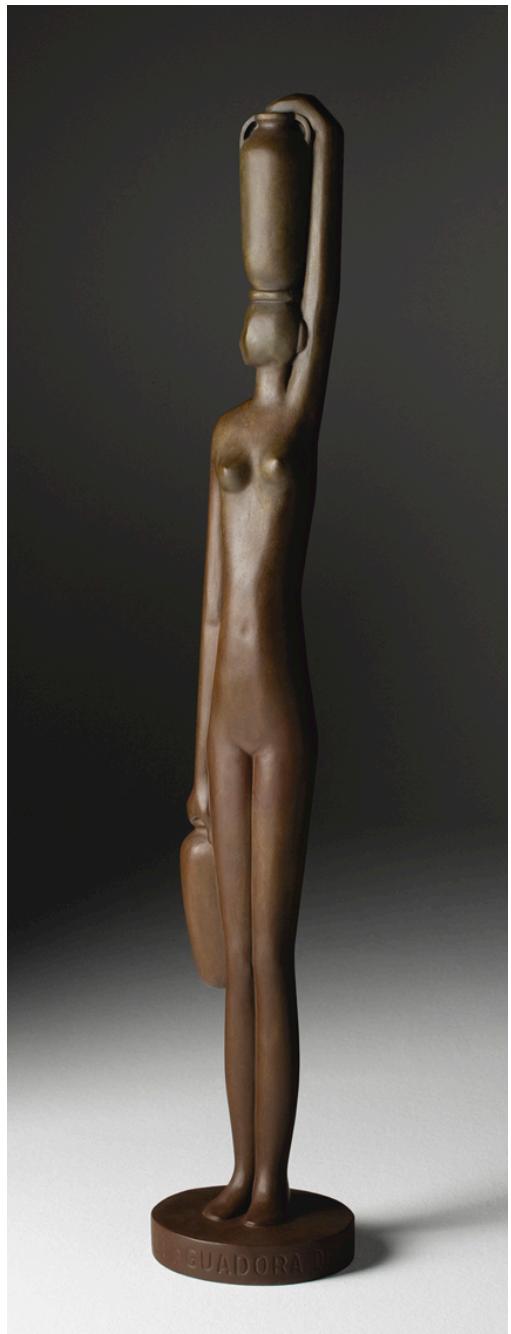
Bechtold es un artista que conforma y recrea el espacio con el mínimo de elementos. En su trabajo no hay amontonamiento sino intensificación y economía. Algo que se hace evidente en este diseño realizado para el CDAN que da fe de la confianza en el sentimiento directo, y en la búsqueda de lo esencial, 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 Museo. 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

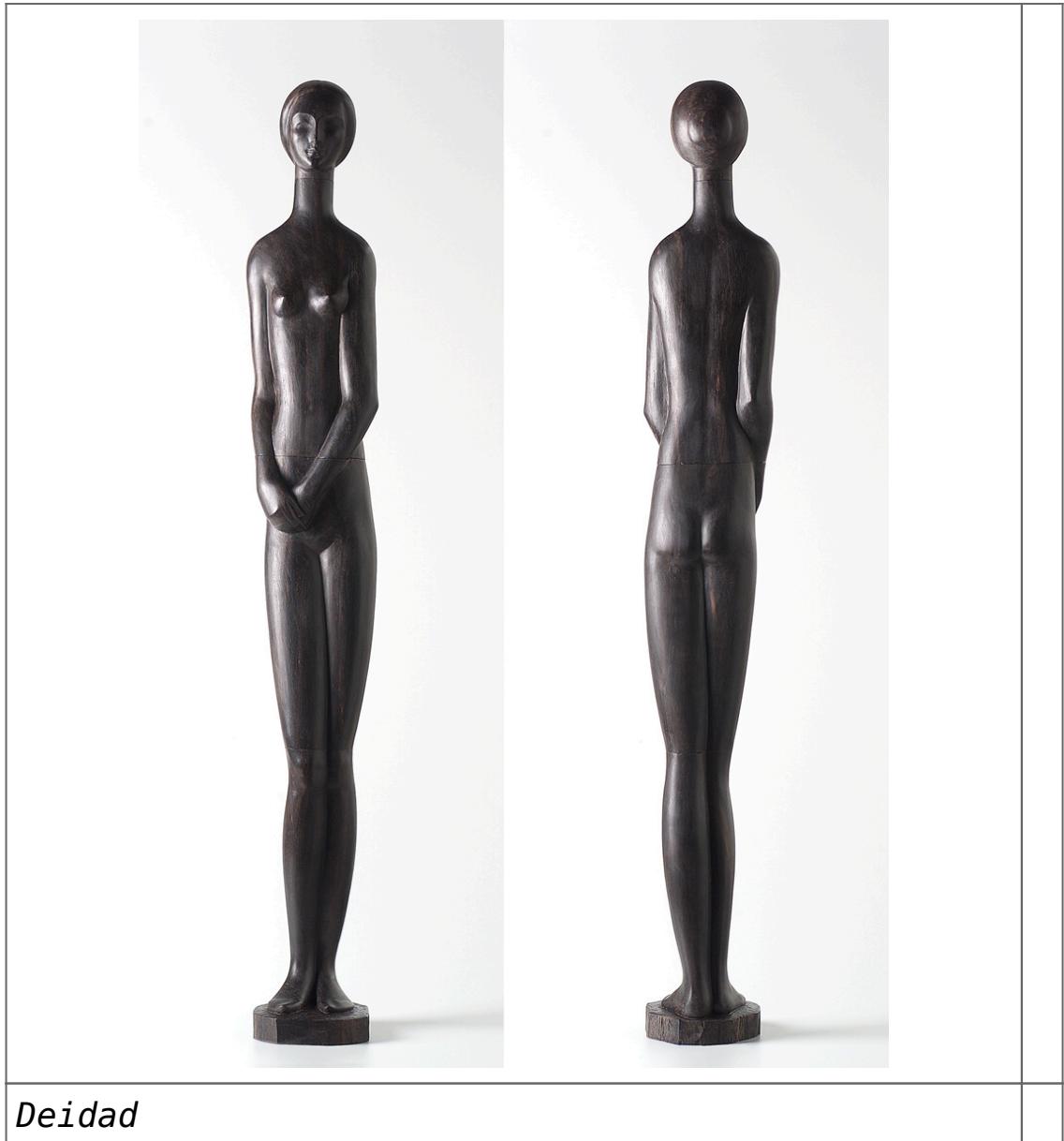
encargos realizados por particulares o por diversos organismos, instituciones y empresas. En esta parcela destaca su abundante obra de carácter funerario y religioso –pueden recordarse entre otros, los retablos de parroquiales de algunas localidades turolenses como Gargallo, Fortanete y Palomar- y numerosos 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 maneras de expresar esa estética” (Torres, 1993). Verdaderamente, sin renunciar nunca a sus arraigadas convicciones, Rallo puso en juego múltiples posibilidades dentro del proceso de investigación formal que lleva 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), hasta un 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 serena, 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,



Deidad

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 y, paralelamente, la fluidez de su carga espiritual ("Esfinge", 2001; "Nada por delante, nada por detrás", 2001; "Deidad", 2003; "Homenaje a la Aguadora del mundo" 2008, 2005; "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 paralelepípedo –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; en 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 estatuaría arcaica griega o de raíces íberas ("Jasón", 2006; "Selene", 2006; "Torso levantino", 1988). Sus desnudos "clásicos" se adornan en ocasiones con ropajes, jugando con la idea de la estatuaría 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 antiguo 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 austerioridad 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 llevan 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"; "Homenaje 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, mármol, alabastro...); materiales, todos ellos, en cuyo 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 antípodo, 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 Abraín, 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.

A D I O S A P I L A R B U R G E S

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 Excm^a 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), donde 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", Excm^a 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 horas, 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 todo un carácter, una personalidad excepcional, de 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 currículum 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 posguerra, escasos y de muy alto coste, lo que obligaba a recurrir a arpillerías 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 con 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 arpillería, 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 benjamíniana 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 períodos 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.