Resumen de la Asamblea General AACA

| RESUMEN ASAMBLEA AACA | | | |
|--|--|--------------------------------|------------------------------------|
| Reunión convocada por | Presidente de AACA | | |
| Tipo de reunión | Asamblea General | | |
| Organizador | AACA | | |
| Apuntador | Pilar Irala (Secretaría de AACA) | | |
| Cronometrador | | | |
| | J.P.Lorente, Gonzalo Arruego, J.A. Val, Desireé Orús, Ángel Azpeitia, Fernando Alvira, Pilar | | |
| Asistentes | Irala, Carmen Rábanos, Manuel Sánchez Oms, Ana Puyol, Pilar Sancet, Manuel Pérez Lizano, Ricardo | | |
| García Prats, Jaime Esaín, Vicente Villarrocha | | | |
| | | | |
| Temas del orden del día | | | |
| | | | |
| Discusión | Aprobación de las Actas anteriores | | |
| | | | |
| Conclusiones | Se aprueban | | |
| | | | |
| Planes de acción | | Responsable | Plazo |
| | | | |
| | | | |
| Discusión | | Informe del Presidente de AACA | |
| | | | |
| Conclusiones | Se aprueba | | |
| | I | | |
| Planes de acción | | Responsable | Plazo |
| | | | |
| | | | |
| Discusión | PREMIOS AACA | | |
| Pr | opuesta de procedimiento para votar los premios. | | |
| a. Primer premio AACA. Se vota. Se concede el premio a M. Sahún | | | |
| Premio al mejor espacio. Se vota. Se concede el premio a Spectrum | | | |
| c. Premio a la mejor difusión. Se vota. Se concede el premio al programa Borradores | | | |
| | | | |
| Conclusiones | | Se a | prueba la concesión de los premios |
| Planes de acción | | Responsable | Plazo |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| Discusión | RUEGOS Y PREGUNTAS | | |
| , | Vicente Villarrocha informa sobre los nuevos carnets de AECA | | |
| Conclusiones | | | |
| Planes de acción | | Responsable | Plazo |
| | | | |

HR GIGER. El octavo pasajero planea sobre Valencia.

Hace tan sólo unos días se clausuró la que ha sido la muestra pionera en España dedicada a tan insigne creador. El mismo Hans Rudi Giger (Chur, Suiza, 1940) asistió a la inauguración, en la Universidad Politécnica de Valencia, de una magnífica selección de su obra global, que se exhibe de manera permanente en Gruyères, localidad suiza que acoge el castillo donde está el Museo que lleva su nombre.

De la exposición, hemos de destacar el esfuerzo y la excelente iniciativa de traer una hermosa cantidad de piezas hasta nuestra geografía, lo que nos permite admirar in situ el aspecto más físico y conceptual de un conjunto de obras que han marcado nuestra memoria icónica a lo largo de las últimas décadas.

Y es que Giger no sólo es la oscarizada mente generadora de la criatura Alien ("Alien, el octavo pasajero", 1973, Ridley Scott), o el constructor del hábitat de los Harkonnen (proyecto para el film "Dune", finalmente realizado por David Lynch, quien desecha la propuesta de HR), también es autor de numerosas portadas de discos y material relacionado con el mundo de la música; nos referimos a las carátulas de álbumes como "Koo koo" (1978) de Blondie, donde altera con acrílico una fotografía del rostro de Debbie Harry, confiriéndole un matiz casi alquímico; o "Brain Salad Surgery" (1973) de Emerson, Lake and Palmer; e incluso la que se pretendió portada, pero finalmente será el póster que acompañe al vinilo "Frankenchrist" (1985), de los californianos Dead Kennedys, cuyo carismático performer y voz, Jello Biafra, pidió permiso

al artista para incluir Penis Landscape ("Paisaje de penes", también llamado Work 219, o Landscape XX, 1973, acrílico sobre papel) en el mencionado disco, lo que derivó en una secuencia de problemas con la censura estadounidense, y juicios éticos y legales (con Al Gore como uno de los adalides de la moral contra la "distribución de material obsceno a menores") que llevaron a los tribunales a la distribuidora "Alternative Tentacles" y a los propios D.K, ya que Biafra planteó el curioso "paisaje" como alegoría de la sociedad americana, una cópula en cadena donde uno da y recibe a la vez, en perfecta dis-armonía.

Pero fuera de los aspectos más sensacionalistas de este creativo personaje, tan íntimamente conectado con la cultura de la calle, queda el reconcentrado trabajo de quien Pilar Pedraza ha caracterizado en el catálogo como precursor de las tendencias maquinistas y cibereróticas de la segunda mitad del siglo XX. Estamos de acuerdo, aunque quizá matizaríamos que, antes que precursor, es un hito continuador, un enlace brillante con toda una tradición literaria, artística y filosófica casi ancestral, que arranca desde que el hombre quiso ir un paso más allá y fundirse con la máquina. A este respecto existe toda una selección de literatura de anticipación y gravitacional en torno a este tema que, con mayor o menor grado de fantasía, construye una vida en torno a argumentos de observación analítica y delirante del mundo.

Aquí merece la pena citar algunos de los autores que han alimentado el lenguaje y las visiones de HR, escritores de novela gótica, como Leroux —del que se incluye en esta exposición su visceral interpretación del Phantom der Oper ("El fantasma de la ópera", 1966, tinta china), o Lovecraft, en homenaje al cual el suizo realizó el sorprendente libro HR Giger's Necronomicon (1977).

El controvertido psicólogo y "psicotrópico" Timothy Leary presentaba a su amigo HR como el "retratista oficial de la época de oro de la biología", nomenclatura certera, pero mejor aún si hablamos de la "época de oro de la biomecánica".

Es así, con el término "biomecánico", como el mismo Giger

denomina y al tiempo define su estilo plástico, como síntesis de formas biológicas y artificiales que conforman particular óptica de comprensión y enfoque del entorno. Esta idea es patente en las series de distintas épocas y materiales titulada Biomechanoiden (Biomecanoides), con algunos de los eiemplares más emblemáticos presentes en esta muestra. De estos engendros, Giger dice en Arh+: "Yo los entendía como una fundición armónica de la técnica, la mecánica y la criatura". ligado a los tiempos, nada que pueda hay más representarlos mejor. Y es que sus temas nacen de las inquietudes coetáneas, no hay lugar para los terrores atávicos, por eso reconocemos en HR Giger a un crítico de su tiempo, y percibimos en su producción un bombardeo de cuestionamientos sigilosos pero contundentes, el planteamiento más o menos colorista de un palpitante gran problema.

Su cautivadora producción está poblada por los elementos que componen todo un imaginario que constituye el submundo de un observador clínico, pero lo verdaderamente aterrador es que ese inframundo está parido con dolor desde las entrañas del nuestro.

Giger explora temas de hondo calado, la revolución genética y sus insidiosos alcances, como la clonación, la superpoblación, la destrucción medioambiental, la amenaza bélica y atómica; explora sus propios miedos, como el deterioro físico, la claustrofobia, la mutilación, el sexo, el dolor en el alumbramiento. Se transparentan sus recuerdos de infancia, su historia personal, su atracción por la mujer, el circo, la oscuridad, los túneles del terror, el recuerdo de un cristo ensangrentado, la dedicación como farmacéutico del padre, las sanguijuelas curativas, las fotos de torturas históricas, la tentativa de genocidio, el temprano suicidio con arma de fuego de su amada, Li Tobler.

Precisamente la actriz fue la protagonista de una serie que llevó su nombre, de la que aquí se exponen Li I (1974, acrílico y tinta sobre fotografía), una visión inquietante de otro bello rostro atravesado por serpientes, lleno de excrecencias bulbosas, organismos viscosos, muy similar a Li

II (1974, expuesta una impresión digital), donde la cabeza está disgregada de un cuerpo del que no queda rastro, se eleva entre un amasijo de tubos y conductos metálicos, entre huesos, calaveras y elementos que tan sólo son parcialmente orgánicos. Siempre serenos, los rostros impasibles de estas reinas del desquace, miran sin emoción, existen sin estar. Giger, se recrea en la forma femenina, y es que hemos de ver en él a un -sui generis- autor erótico, sin duda alguna. Pero hablamos de un erotismo progresivo, contaminado, que sólo conserva de tal el movimiento manifestante, rígido, el ademán. La sensualidad se vuelve remota, peligrosa, asesina, una amenaza, pues a la calidez de la carne, a la morbidez de las formas envueltas en la delicadeza de la piel, se opone la gélida materia metálica, la inquietud generada por el mecanismo con que se imbrican los cuerpos, y con el que se pondrán en funcionamiento, pues no hemos de conformarnos con el tempo presente en la imagen, sino prolongarla, extender la acción, llegar a la ansiada fusión, por fin. Es lo que un biomecanismo requiere, todo una biocracia motorizada asentada sobre tornillos sin fin. La mujer se autoerotiza, se muestra sin afán seductor, sólo impera la fría y distante consecución del deseo -su deseo-, desprovisto de cualquier emotividad: ella tan lujuriosa como inhumana. Sólo la máquina es susceptible de facilitarle la funcionalidad necesaria.

El paroxismo se alcanza en la máquina que rechaza cualquier presencia orgánica en su devenir, y se "autoabastece". Passage, es el título de unas series que HR realizó en diferentes materiales y épocas, fruto de la fascinación que le produjo el funcionamiento de un recolector de basuras, que él reinterpreta en clave sexual estableciendo un interesante parangón entre el mecanismo y las partes del aparato, con el coito y los órganos y fluidos sexuales. Algo similar se desprende de la concepción de "Nostromo", la nave donde Alien intenta poseer a Ripley.

"Alien" marcó un punto de inflexión en la historia del cine de ciencia ficción (no vamos a utilizar el manido término "futurista" porque no entendemos con ello nada que tenga que ver con este artista y porque, en el ámbito del arte precisamente, puede prestarse a equívocos), y obviamente hemos de integrar a HR Giger como parte esencial en este logro por ser el artífice de la presentación visual de ese nuevo concepto de terror espacial, ubicado en ninguna parte y en todas, e inaugurar así el miedo a lo desconocido, personificado en la criatura -casi mito- Alien, cuya cabeza original (Original Alien Head, 1978) y dibujos preparatorios se han reunido para este evento. Es un terror intenso porque se concentra en algo que es posible, puesto que es plausible que semejante engendro pueda habitar en un planeta lejano (o no), es decir, es una forma posible, y quizá probable, de vida extraterrena. ¿Quién no ha temido a esa cabeza monstruosa de cortantes dientes metálicos que puede brotar de cualquier parte y penetrar en cualquiera otra, incluso dentro de nosotros? Todavía ignoramos muchas cosas; el hombre llegó a la luna, pero poco más.

El despliegue de medios y la versatilidad de Giger con los materiales es digno de mención, trabaja la mecánica, articula las partes, disfruta trabajando el poliéster, esculpe seres y organismos en aluminio, como Birth Machine Baby (1998, aluminio), personaje armado que es recurrente, una especie de leitmotiv dentro del repertorio del autor suizo, que encontramos también en muchos de sus dibujos; entre los expuestos destaca la serie Gebärsmachine, comenzada en la década de 1960.

Hay ciertas obras muy interesantes, como Aleph (1972), que inauguran el prolífico período en que utiliza el aerógrafo —procedimiento aplicado por primera vez por Man Ray, a quien Giger reconoce su carácter pionero-, así ejercita el dinamismo del eje mente-brazo-mano ejecutando piezas con gran maestría, latente en varios trabajos de esta exhibición, en los que el artista reconoce la calidad siempre que el dominio técnico haga dudosa la técnica aplicada.

Toda su obra es la recreación de un universo paralelo, quizá habitado por terroríficos fantasmas, quizá por los rastros pegajosos de urgentes exorcismos, pero lo cierto es que HR Giger —y en esto reconocemos a un creador auténtico— ha logrado establecer un poderoso hilo conductor desde la materia hasta su imaginación —como crisol— para volver a encontrar forma, una hipnótica y oscura forma, en la materia, pues hace de esa capacidad de idear y de la idea misma un apéndice de esa naturaleza que le encanta, le obsesiona, le oprime. ¿Por qué huir de la realidad cuando esconde lo más maravilloso y a la vez lo más terrible?







Enlaces:

http://tw.youtube.com/watch?v=7YDX70EE7pE

http://www.gigerworkcatalog.com/photos/valencia/

Link aparecido en :

http://www.hrgiger.com/frame.htm

Recuperación de patrimonio cultural

Siguiendo la tradición que hasta ahora se ha ido haciendo de publicar el patrimonio cultual de la iglesia a través de sendos libros donde se nos abre ante si todo un mundo de excelentes fotografías y de sesudos trabajos, caso de las publicaciones de la Caja de ahorros de la Inmaculada en colaboración con el Cabildo Metropolitano de Zaragoza sobre el Pilar o La Seo, nos llega ahora esta interesante obra sobre la historia y restauración de la iglesia de San Miguel de los Navarros.

Se trata como hemos citado antes de un excelente libro, que no sólo cuenta con la visión del gran José Antonio Duce, pues sólo con decir esto ya sería necesario adquirir el libro, sino que cuenta con una cuidada maquetación de Víctor Lahuerta.

El libro se divide en dos partes, la presencia textual está manifiesta en el capitulo "lecturas", que nos describe, de la mano de reputados escritores que se han interesado de una forma u otra, en cada una de las facetas relativas a la historia de esta parroquia. Seguidamente, el lector se encontrará el capítulo "referencias", donde se hace un inventario completo de todo lo que posee actualmente esta iglesia.

La iglesia de San Miguel de los Navarros, es una de las más

importantes y carismáticas iglesias zaragozanas, sus orígenes se remontan a tiempos de la reconquista del Batallador, cuando el ejército navarro que ayudó a Alfonso I a conquistar Zaragoza, imploró a su santo patrón San Miguel, el poder conseguir su objetivo. De lo más importante a destacar de este edificio es sin duda su torre gótico-mudéjar, s XIV, que todavía recuerda a finales del s. XIX el tañir de de sus campanas para orientar al caer la noche a los caminantes que se aventuraban por los terrenos cubiertos de bosques y ciénagas aledaños al Huerva. Pero esto no es todo, la parroquia posee el retablo mayor, obra de Damián Forment, contratado en 1519 y tallado en madera dedicado al titular, además de una imagen de Jesús Nazareno, que todos los años sale en procesión y es una de las más veneradas, por no citar los dos grandes lienzos realizados por José Luzán, maestro de Goya, alusivos al origen de la parroquia, y al de la cofradía. En definitiva, una oportunidad de poder conocer un poco más de nuestra historia a través de este hermoso libro que hará las delicias tanto del erudito historiador del arte, como del que quiera conocer un poco más de su tierra a través de la fé

FAUCHEREU, S. (ed.): En torno al Art Brut. Madrid, Círculo de Bellas Artes, Ediciones Arte y Estética, 2007.

Este libro recoge ocho ensayos, los cuales son versiones revisadas de las conferencias que se pronunciaron entre el 22 de febrero y el 26 de abril de 2006 en el Círculo de Bellas Artes, dentro del ciclo *En torno al Art Brut* coordinado por Serge Fauchereu historiador de arte y comisario. De

julio a septiembre de 2007 también se ha organizado en la misma sede una exposición, *Art Brut. Genio y delirio*, con pinturas, esculturas y collages procedentes de los fondos de la Collection de l'Art Brut de Lausana (Suiza).

En torno al Art Brut aborda en cada discurso las claves de este movimiento artístico al margen de los circuitos comerciales demasiado rígidos de la cultura moderna, y creado por personas sin una educación artística específica; muchos de ellos carentes de cordura. En el Art Brut, el instinto y la imaginación juegan el papel de la inteligencia y la razón. Nos quedamos con las características comunes de casi todos los artistas y de sus obras: normalmente abigarradas, con cuerpos amorfos, colores planos e intensos... Recuerdan, en muchos casos, a las composiciones y esculturas primitivas. Todas las piezas tienen una historia detrás, pero, lo importante para comprender este libro, sus artistas y sus obras, es que no se trata de un tratado psiquiátrico sino artístico.

Art Brut es el término que utiliza Jean Dubuffet a mediados de los años 40 para definir las obras de ciertos creadores plásticos, marginales si se mide de acuerdo con los parámetros de la cultura establecida. En un primer momento, el Art Brut se nutre fundamentalmente de obras de pacientes psiquiátricos, visionarios autodidactas, dementes y mediums. En 1972, el crítico británico Roger Cardinal, acuña la expresión Outsider Art en su libro del mismo título, como término inglés equivalente al Art Brut. El arte y los artistas tienen un sentido, una función y un origen radicalmente distintos.

Dubuffet desde una posición anticultural y sobre una base casi provocadora, sugiere que el arte no es sinónimo de belleza y que la pintura ni es madre de la perfección ni hija de la razón. Para Dubuffet, por el contrario, la cultura emparenta con el ingenio, la sinceridad, el delirio, los valores espontáneos y en definitiva la vida sin disfraces.

Partiendo de este punto y reivindicando el Art Brut, Dubuffet le niega al arte la función de ordenar formas y colores para un supuesto placer de los ojos. Para él una obra artística no llama a la retina del espectador sino a su pensamiento, al espíritu y a la vida. La belleza plástica es

una impostura, una idea falaz que oculta el verdadero sentido del arte: ser un lenguaje, un instrumento de conocimiento y comunicación. Una herramienta más perfecta que la palabra.

Ejemplos como los de la colección de Jean Dubuffet fueron responsables durante la década de los años cuarenta no sólo de un giro en la concepción del arte desde el inconsciente (degenerado, infantil o primitivo), sino de un verdadero movimiento de búsqueda de un arte no cultural, no normativo. Parece haber un estadio plagado de iconografía al alcance de los niños, los simples, los artistas o los perturbados, un territorio en el que coinciden las formas, crudas o cocidas, susceptibles de ser utilizadas como puente al exterior.

Juana Francés y el grupo El Paso.

Hoy vivimos en un mundo en el que es muy difícil que algo nos haga reaccionar, nos han golpeado la retina una y otra vez con cantidad de imágenes increíbles por su dureza y violencia, y además a todo color. Pero también a todo color y a tiempo real podemos vivir la cultura y el arte. Los libros de arte nos presentan fieles reproducciones de pintura, en la televisión vemos exposiciones al mismo tiempo que se inauguran, museos, y a través de internet podemos entrar a las mejores pinacotecas del mundo en el momento que nos interese.

En 1957, en España, todo ocurría en blanco y negro, las fotos de los periódicos eran en blanco y negro, también la mayoría de las películas, y lo peor, los libros de arte con pocas fotos y en esta gama. La provocación vendría en estos colores.

En Madrid, hace cincuenta años, aparece un grupo de jóvenes pintores, El Paso , en cuyo manifiesto, fechado en febrero de

este año, presentan la situación del arte en el momento, su intención de vigorizarlo y de formar a una juventud desde un punto de vista multidisciplinar, y las actividades que van a realizar para la consecución de sus fines: exposiciones, conferencias y publicación de un boletín de información y de divulgación de las últimas corrientes del arte contemporáneo. Su actividad pública se inicia en abril con su primera exposición en la galería Buchholz de Madrid, y la publicación de sus boletines y cartas.

Querían hacer resurgir la cultura española de la época gris que estaba viviendo, y lo consiguen a través del Informalismo y en blanco y negro, a veces con toques de color que aumentan la tensión.

El Paso será conocido internacionalmente, su pintura gestual y matérica contaba, además, con el dramatismo hispano que le confería un aspecto nuevo, un toque especial. Fue un grupo polémico y controvertido compuesto de grandes individualidades. Su manifiesto de febrero de 1957 está firmado por sus fundadores: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez y los críticos José Ayllón y Manuel Conde (Ayllón, 1957).

No creemos que el grupo se decidiese en un solo lugar o en un momento determinado: la galería Fernando Fe, dirigida por Manolo Conde, los contactos en París de Suárez, Saura y Feito, el taller de Arcadio Blasco en la Ciudad Universitaria... El Paso fue una idea que surgió poco a poco y se fue perfilando y matizando, y la chispa que sirvió de detonante fue de Antonio Saura.

Según dicen algunos de sus miembros y otros artistas que fueron invitados al proyecto, fue un grupo abierto en el que entraron todos los que quisieron que en aquel momento hacían algo diferente, querían que el grupo fuese lo más amplio posible. Para otros fue un núcleo cerrado y elitista, vedado

para casi todos.

La primera exposición en Madrid, supone un acontecimiento, para algunos periodistas esta exposición es un espectáculo, más que la presentación del trabajo de unos artistas que se agrupan para conseguir unos fines. Las críticas que hay en el momento son en tono de humor, destacando el ambiente que recoge la galería, otras se limitan a presentarlos. Para alguno, su interés no está en la novedad, considerando que lo que hacen ya estaba visto, sino en el inconformismo que representan (Castro, 1957).

El informalismo suponía una rebeldía, era una forma de protesta, su lenguaje tan distinto al tradicional en sí mismo era ya subversivo, por otra parte al no haber ninguna denuncia explícita en las obras, tampoco podían ser fácilmente censurables. Tenía ya antecedentes individuales en España, pero es El Paso quien condiciona su introducción, aceptación, y expansión con sus actividades.

"Yo no soy del Paso" (Infantes, 1957), declaraba un pintor, quejándose de la actitud de los medios de información, ya que para bien o para mal, en aquel momento parecía que sólo existiesen ellos, acaparaban críticas y comentarios, buenos o malos, aquello trajo rencillas.

Las exposiciones que realizan fuera de España, hacen que se conozca este informalismo español que miraba a la última vanguardia internacional, sobre todo al expresionismo abstracto americano en el gesto, y en lo matérico al tachismo, y que por añadidura, disponía de un elemento que le daba un atractivo especial, el drama.







Cartel exposición

Con ellos comienza en España un momento en que los artistas no solamente se preocupan de realizar sus obras, sino que también van a encargarse del entorno donde estas obras van a estar expuestas, ellos deciden como se van a colocar, de qué color van a estar pintadas las paredes, si tiene que escucharse música, del texto y formato de los catálogos y de la propaganda.

En 1953, Juana Francés obtiene una bolsa de viaje de la Delegación Nacional de Educación, reside unos meses en París y viaja por Francia, Italia y España. Ese verano tiene lugar en Santander el curso de arte abstracto que deja huella en ella. Es una persona con inquietud intelectual; en su estudio de la calle Orellana de Madrid se reúnen pintores, escultores y escritores, allí se tratan toda clase de temas, y en especial se habla de la problemática del arte y del arte abstracto en particular.

En 1956, Pablo Serrano, el crítico José Mª Moreno Galván y Juana Francés, realizan un viaje por Europa. Los tres: crítico, escultor y pintora, creían necesario el cambio y se habían preparado para ello. Convierten el informalismo en una doctrina, lo predican. Esta necesidad perentoria del cambio, hace que lo conviertan en una dictadura que rompa con la tiranía que supone en ese momento la figuración, para después

ser libres y trabajar sin ningún tipo de atadura, haciendo lo que se quiera, figuración o abstracción. Este punto no ha sido entendido, ni entonces ni en la actualidad, se trata de una redención, de una liberación de la forma. Su comprensión habría terminado con la eterna lucha entre figurativos y abstractos, batalla pendiente que libran algunos críticos, artistas, directores de museo, revistas de arte, galeristas...

Ya se había dado un cambio en la pintura de Juana Francés, ella dirá que no se trataba de mejorar, sino de cambiar, de buscar otros parámetros para su estética, no va a ser un cambio tímido, va a implicarse plenamente, va a formar parte del grupo El Paso desde su fundación.

Juana llega al Informalismo por el cansancio que siente hacia una temática e iconografía reiterativas, una técnica y materiales tradicionales utilizados desde hace quinientos años (Popovici, 1976:14). La necesidad de romper con las imágenes tradicionales, sus composiciones y perspectivas engañosas, la búsqueda de la autenticidad y la desinhibición a la hora de enfrentarse con su obra, son otras de las razones que hacen imprescindible esta evolución en su trayectoria. Sus composiciones ahora van a ser totalmente libres, nada le va a dictar lo que tiene que hacer, salvo el subconsciente, sus trazos van a ser impulsos, gesto, dripping, y va a experimentar con toda clase de materiales.

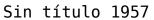
Se trata de una de las etapas más atractivas de su trayectoria, llena de poesía, fuerza y dramatismo. Da comienzo hacía 1956 y termina aproximadamente en 1963. Durante este tiempo veremos que va cambiando poco a poco, vamos a distinguir distintos momentos, diferenciados por el empleo de materiales, cada vez va a introducir más variedad, el colorido y el mayor o menor empleo del gesto y chorreados. Su pintura es híbrida de la acción gestual del expresionismo abstracto americano y la materialidad del informalismo europeo.

Las composiciones de 1957, son fiel reflejo de su estancia en

El Paso , plenamente aformales, con la sobriedad de color que los caracteriza y muy matéricas. Llenas de personalidad como las demás obras del grupo, y de absoluta originalidad, ya que todos eran informalistas, pero fuera de esa premisa, existía una total libertad individual de realización. Cada uno se caracterizó por el empleo de los materiales con los que más se identificaban: arpilleras rotas y cosidas, óleos muy empastados, teselas, telas metálicas... En el caso de Juana fue la arena la materia que le caracterizó y el empleo del acrílico, así como las diferentes texturas de las telas que los contenían.

El soporte va a tener mucha importancia, emplea lino, lienzos, arpilleras y sacos que van a conferir distinta identidad a sus obras, su textura y el hecho de que va a dejar parte de la misma sin pintar, dotará a sus cuadros de gran expresividad, supone el aprovechamiento de otro material más.







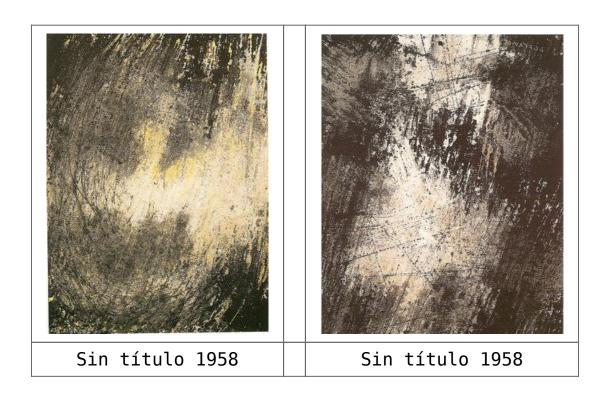
Sin título 1957



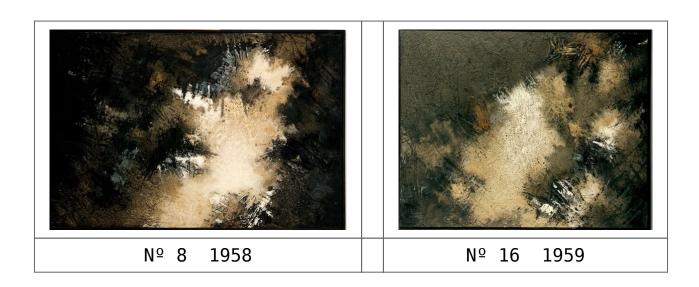
Sin título 1957

Austeridad en el color, generalmente limitado al blanco y negro, con los dorados de las arenas, a veces sienas y en ocasiones alguna mancha amarilla. No se habían propuesto la belleza, sino romper con la forma, de cualquier manera, pero en estas composiciones en las que predominan las manchas y los trazos gestuales finos y nerviosos, vemos belleza y equilibrio, automatismo, por supuesto, pero en el inconsciente hay un orden que no puede dejar de emanar, dejándonos estos vestigios de fuerte expresividad y espontaneidad, estando muy próximos a la esencia de la filosofía Zen.

La luz está conseguida por la contraposición de grandes manchas de color, en general, manchas claras sobre fondo oscuro, y sobre todo por la incorporación de la arena. Manchas cromáticas que tienen una gran fuerza centrifuga, son estallidos de luz en la oscuridad, acompañados en su onda expansiva de finos regados y pinceladas que apenas dejan huella pero se ven por todo, como finos cabellos o briznas de hierba:



Hay otros cuadros de este momento en los que la composición se hace más sobria, y más tranquila, sin perder fuerza y expresividad, hay menor juego de finos trazos gestuales y dripping, y predominio de un fuerte claroscuro conseguido por las manchas blancas y las arenas naturales sobre fondo muy oscuro, con lo que consigue obras más serenas llenas de dramatismo.

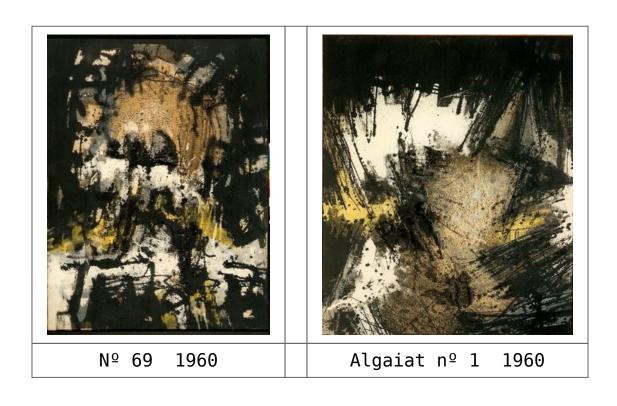


En otras telas siente la necesidad de intervenir en ellas arañando, haciendo incisiones, arrancando parte de la arena que antes ha introducido en la composición, existe una manipulación posterior.



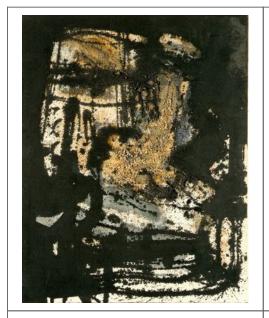
Nº 49 1960

A partir de 1960 se van a dar variaciones, introduce más color, que puede ser vestigios de amarillo u óxido. El trazo es más enérgico, los brochazos gestuales más gruesos, que, por lo general van a ir en los contornos de la obra.



Algunos de estos cuadros van a seguir teniendo un número como título, pero otros, y en esto se anuncia la transición a lo que serán los Paisajes y Tierras de España , van a tener título.

El paso siguiente será la incorporación de más materia, encontramos, gruesos brochazos gestuales negros, arenas más gruesas, casi piedrecillas y gravilla, y más color, muy aguado, seguramente regado, colores que no hemos visto antes en esta etapa, como violetas y anaranjados. La materia se suele acumular en el centro de la composición mientras que los trazos gestuales la van bordeando.



Sin título 1960



Nº 73 1960

Pasados los primeros años del informalismo, en que éste se oficiaba como una auténtica religión, ahora dentro del mismo lenguaje, encontramos composiciones poéticas, en las que ya se pueden hacer concesiones en el título y en el colorido, así de 1960, La Aurora , de una intensa luz conseguida con los

dorados de la arena y manchas naranjas que salen de la oscuridad profunda y a modo de fuego suben a la claridad blanca de la parte superior



La Aurora 1960

Después, fuera de los años de existencia de El Paso , vendría su expresionismo más matérico, y en 1963, poco a poco, la recuperación de la forma y la denuncia del aislamiento del hombre en la sociedad de consumo, la incomunicación.

Poco tiempo estuvo Juana dentro de El Paso , poco tiempo estuvieron casi la mitad de sus miembros: Francés, Rivera, Serrano y Suárez, y muy poco tiempo duró El Paso . Pero esto no significa que la experiencia de estar en el grupo no influyera enormemente en ella, en ella y en todos, en realidad queramos o no esta influencia hay que llevarla mucho más allá del grupo y de España, y más allá de limitarla al ambiente pictórico o artístico, ya que es inevitable decir que tuvo repercusiones políticas, que la política incidió en ellos, y ellos en la política, en la apertura, en la forma de mirar

desde el exterior a España. Esto les molestó, les dolió, se sintieron utilizados, pero nada se puede ver desde una perspectiva plana, y si fueron utilizados, también ellos utilizaron, fue una relación simbiótica, en la que ambos sacaron provecho y ello nos benefició a todos.

Todo fue tabú en el grupo, nunca se han dicho claramente los motivos de la prematura marcha de los cuatro miembros que hemos citado, seguramente hubo desacuerdos, es muy difícil estar todos conformes en la forma aunque estuviesen en el fondo. Todo fue ocultación a pesar de la información que siempre ofrecían, publicaciones, cartas, manifiestos, motivaciones en definitiva que a veces sonaban a excusa, así el grupo se disolvió por haber cumplido objetivos, por no ser ya necesario, pero nunca han querido hablar de este experimento.

Sus miembros eran personas de carácter y muchas vivencias a sus espaldas, y aunque eran jóvenes, ya no eran niños fácilmente dirigibles.

Dejando aparte a Conde y Ayllón, los críticos, el grupo queda reducido a la mitad, por lo que se intentó buscar nuevos miembros, entran Martín Chirino y Manuel Viola, y vuelve Rivera, con lo cual el grupo recupera la presencia de un escultor y dos pintores.

Seguirán funcionando en exposiciones individuales y colectivas del grupo y con otros pintores, recibirán premios y participaran en las bienales, expondrán en todo el mundo, surgirán nuevas disensiones y el grupo acabará disolviéndose definitivamente en 1960.

Todos los miembros de El Paso experimentaron con ese informalismo, y trabajaron por conseguir una nueva situación del arte en España, pero el experimento de Saura fue más allá, y llega a la siguiente conclusión: "Me demostró que la historia se puede fabricar. Cualquier persona trabajando con

voluntad e imaginación puede crear historia" (García-Osuna, 1987).

El informalismo había nacido contra el poder monopolizador de la forma, marca un límite, hay un antes y un después, como dice Moreno Galván: "Después del aformalismo podemos, sí, utilizar la forma, pero ya está desmitificada [...] A partir de ahora, vivimos un nuevo "primitivismo" [...]" (Moreno, 1969:209)

Años después realizan una encuesta a Juana Francés sobre El Paso , las preguntas mecanografiadas y las respuestas manuscritas se conservan en la documentación que sobre la artista guarda el Museo Pablo Serrano de Zaragoza. Por el interés que tiene la trascribimos:

¿Cómo y donde tuvieron lugar tus primeros contactos con el resto de los miembros de El Paso ?

A Manuel Conde le conocía desde hacía mucho tiempo. Fue compañero mío en la Escuela de San Fernando de Madrid. Teníamos una entrañable amistad. A través de él conocí a Canogar y a Feito, antes de El Paso, ya antes de El Paso, en la Galería Fernando Fe, existía una gran inquietud, queriendo introducir nuevas tendencias. Esta galería, en donde ya Manuel Conde estaba, fue un lugar de encuentros. También conocí con anterioridad de El Paso a Antonio Saura. También a Pablo Serrano.

Al resto del grupo lo conocí a través de Manuel Conde. Creo que Manuel Conde fue el aglutinante del grupo.

¿Por qué decidiste, a nivel personal, tomar parte del grupo?

Me interesaban las propuestas de estos compañeros, por coincidir con los deseos de ruptura que yo sentía entonces.

¿Qué motivaciones crees que llevan a los componentes de El Paso a su creación?

Terminar de romper con el ambiente chato que existía, dando a conocer que también existía aquí un movimiento de vanguardia.

¿Piensas que se confería mayor importancia a los valores éticos sobre los plásticos, o viceversa, dentro del grupo? Si es así, ¿Cuál fue tu postura al respecto?

Creo que se confería mayor importancia a los valores plásticos. Los éticos no se si existían, quizás en unos sí, y en otros no. En algunos había demasiado individualismo.

¿Hubo una manipulación de El Paso en algún momento?

Desde "fuera" creo que no.

¿Qué supuso para ti tu participación en El Paso ?

Un gran entusiasmo. Pienso que actuábamos como revulsivo contra lo que estaba establecido y aceptado.

¿Por qué no se abrió el grupo a la admisión de nuevos miembros?

Me parece que ese fue su mayor defecto.

¿Cuáles fueron a tu juicio, las causas de desaparición del grupo?

Había cumplido una misión en el tiempo. Después vendrían otras cosas, nuevas tendencias, nuevos campos… Cada uno aseguraría su personalidad.

¿Cuál consideras que ha sido la mayor aportación de El Paso ?

Creo que con lo anteriormente dicho está contestado.

¿Tienes algo que decir en orden a la clarificación o a la aportación de datos, sobre lo que se ha declarado en torno al tema de El Paso ?

Sólo recordar a Manuel Conde, a quién con frecuencia se olvida, cuando de El Paso se habla.



Juana Francés en su taller

Estética de la representación: Los escenarios del protocolo: marco escenográfico y

arquitectura

Los fastos protocolarios se desarrollan en una determinada escenografía, que puede ser efímera, pero que la mayoría de las veces es arquitectónica, por no hablar de arquitecturas efímeras, como los capelardentes reales de época barroca, marco escenográfico de rituales funerarios regios.

La arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII posee esa voluntad teatralizadora, ya que el Teatro impregna la vida cotidiana de esta época.

Las exposiciones internacionales se convierten en un marco expositivo de carácter escenográfico y muchos de sus edificios tienen un aire efímero, de modo que una vez finalizado el evento se destruyen, como ocurrió en la exposición de Paris de 1889 con la Galería de Máquinas, obra de Dutert y Contamin: en general la llamada arquitectura de "nuevos materiales" de la segunda mitad del siglo XIX, tiene la capacidad de reutilizar sus materiales, el hierro y el vidrio, para deconstruir sus edificaciones y construir nuevos espacios escenográficos que abriguen otros eventos. También ocurrió que el estilo Modernista, en boga desde 1890 hasta 1917, se utilizó por sus connotaciones triviales y frívolas para pabellones expositivos que luego se derribaron: en Zaragoza tenemos el ejemplo del Gran Casino, obra de Ricardo Magdalena para la Exposición Internacional de 1908, derribado con este argumento mientras permanecieron los tradicionales, eclécticos.

En estos espacios expositivos la nueva sociedad industrial daba a conocer sus productos y los arquitectos hacían gala de sus nuevos métodos constructivos en edificaciones modernas, con materiales de nuevo cuño, hierro y vidrio que apenas llegaron a Zaragoza, por su retraso y conservadurismo, en aquellos comienzos del siglo XX; muy diferente es el talante de la ciudad ante el nuevo milenio, pues la Expo 2008 se presenta ecológica y acorde con el desarrollo sostenible, criterios bien actuales.

LA ARQUITECTURA COMO MARCO ESCENOGRÁFICO EN ARAGÓN CONTEMPORÁNEO

LA ILUSTRACIÓN

La época ilustrada posee en Aragón muchas connotaciones de la Edad Moderna y lo mismo sucede con su arquitectura, así las tradiciones del Barroco se funden con los lenguajes expresivos neoclásicos: Ventura Rodriguez envuelve la tramoya escenográfica de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar de Zaragoza por un marco clasicista, pero la Santa Capilla, con su intercomunicación espacial y su "horror vacui", protagonizado por el abigarramiento ornamental y escultórico, la exuberante obra de los Ramírez de Arellano, se convierte en un recoleto entramado adecuado para fastos teatrales dramatizadores, propios de la mejor escenografía del Barroco.

Fiesta más tópica que la taurina no existe en España y entra dentro de las contradicciones de los ilustrados la afición a los toros, ese fue el caso de Goya y nos dejó su legado gráfico en su "Tauromaquia" y sus "Toros de Burdeos". De época ilustrada es la plaza de toros de Zaragoza, diseño de Julián de Yarza y Ceballos, que hoy bien restaurada sigue albergando espectáculos taurinos. Pero, si nos referimos a arquitectura teatral propiamente dicha, el teatro principal de Zaragoza, obra en origen (1798) de otro Yarza, José de Yarza y Lafuente, hijo del anterior, sigue siendo el marco escénico por antonomasia de más prestigio, durante más de dos centurias.

LOS ECLECTICISMOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

El eclecticismo baraja numerosos estilos, elegidos en función de sus usos, con una voluntaria adaptación teatral de carácter simbólico, así los edificios religiosos adoptan el Románico o el Gótico, la arquitectura civil pública, el Gótico, mientras la privada puede inclinarse por aires renacentistas, neopalladianos. El neobizantino lo adoptan por su suntuosidad y el neomudéjar por sus connotaciones autóctonas.

Como ya hemos dicho, de los edificios de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, aunque introdujeron el Modernismo, como el Gran Casino, obra de Ricardo Magdalena, acabaron perdurando los de signo ecléctico, el caso de La Caridad, de este mismo arquitecto, como el Museo Provincial, éste con Julio Bravo, más acordes con el gusto de la aristocracia y la burguesía tradicional que tenía más peso en la ciudad; quizás por su aspecto suntuario pervive el Kiosko de la Música de Martínez de Ubago, con su cúpula bizantinizante, ahora marco escénico musical del Parque Primo de Rivera.

La nueva burguesía, de signo liberal, sí que adopta el Modernismo como marco escénico de su vida cotidiana, para sus clubs recreativos y sociales, como el Círculo Oscense, que surge por iniciativa de Manuel Camo, o el Casino Mercantil de Zaragoza, como sede de tertulias y punto de reuniones. Sus arquitectos, Ildefonso Bonells y Francisco Albiñana, son partícipes de esa mentalidad liberal, proclive al diálogo distendido en espacios públicos.



Casino de Huesca

Esta burguesía comercial aragonesa, gustaba de exibirse en la planta "principal" de sus viviendas unifamiliares en altura, modernistas, haciendo gala de su pujanza económica, gracias a una abigarrada decoración naturalista que solía concentrarse en fachada en las zonas "nobles" de sus casas, por lo que el balcón de esa planta principal tenía connotaciones de espacio entre semipúblico y semiprivado, en el que sus dueños asistían a fastos y procesiones, como las que relata con fruición Juan Moneva y Puyol en sus memorias. También los balcones servían a los novios para "pelar la pava" o hablar por improvisados "teléfonos" y a las pretendidas para observar sin ser vistas a sus pretendientes que rondaban la calle. La Casa Juncosa de Zaragoza, obra pionera (1903) de José de Yarza, puede servir como ejemplo. El Modernismo es el nuevo marco escenográfico de signo burgués.





Casa Moneva. Zaragoza

Casa Juncosa. Zaragoza

Por su parte, el Regionalismo, constituye la escenografía arquitectónica del pensamiento regeneracionista, de esa pequeña burguesía radicalizada, crítica con el sistema liberal europeo. Al defender el costumbrismo español, abogan por una arquitectura tradicional, en ladrillo, como la propia casa (h. 1929) que Juan Moneva y Puyol, ese gran regeneracionista, le hiciera diseñar a su propio hijo, Jaime Moneva Oro, en la calle Sanclemente de Zaragoza, un emblema del regeneracionismo y el regionalismo aragonés, amenazada ahora por la especulación inmobiliaria.

En 1917, terminada la Primera Guerra Mundial, se impone la sobriedad en los escenarios de la vida y la arquitectura se simplifica y geometriza, si bien España, al permanecer ajena a la contienda acumula un capital que a menudo repercutió en una construcción suntuosa proclive al decorativimo del Art Decó, que se convierte en sinnónimo de modernidad y progreso, como el edificio de Telefónica de Zaragoza (obra de Antonio Cañada, 1926-1927), en el que además trabajaban de las primeras mujeres liberadas, asalariadas independientes económicamente, aquellas telefonistas rodeadas entonces de clavijas y una jerga de cables, entre un murmullo tumultuoso y el ajetreo de los usuarios.

El "crack" de 1929 repercute en una mayor simplificación volumétrica en la Arquitectura, con ese Racionalismo, o Cubismo arquitectónico. Un año antes, el pionero Fernando García Mercadal, siguiendo las consignas de Gropius y Le Corbusier y para conmemorar el Centenario de Goya, erige el Rincón de Goya en el Parque Primo de Rivera de Zaragoza, una Casa de Cultura de inspiración francesa, con espacio expositivo, biblioteca de temas goyescos y sala de lectura: un ámbito cultural en un marco de volúmenes geometricos, que, en una ciudad en la cual, en palabras del arquitecto, "no se mueve ni la hoja de un rábano", nadie entendió en su momento y aún hoy sigue arrinconado.

En 1932 algunos oscenses agraciados por la lotería deciden construirse sus nuevas viviendas en estilo racionalista y eligen esta nueva modernidad constructiva para los escenarios de su vida cotidiana; el mejor ejemplo es la Casa Polo, proyectada en 1932 por José Luis de León, quien implanta el arriesgado lenguaje plástico en el marco de la historicidad.

Tras la guerra civil se vuelve a los cauces tradicionalistas y durante la autarquía del franquismo las escenografías van desde la parafernalia estatalista al lenguaje escénico de tradición popular, en esta última línea, el Instituto Nacional de Colonización aporta soluciones modélicas en las Bardenas Cincovillesas y en Monegros, reconstruyendo los modos de vida agrícolas con el trasfondo político paternalista del nacional-catolicismo.

Durante el desarrollismo de los años sesenta los internacionalismos arquitectónicos se convierten en el escenario de la globalización, desde una pretendida modernidad y la imitación del modelo de vida americano.

Esta tendencia se mantiene durante décadas y cuenta en Aragón con el ejemplo paradigmático de la sede de Ibercaja en Plaza de Paraíso, diseñado por Teodoro Ríos: las operaciones bancarias cuentan así con un marco suntuoso, con altos costes de mantenimiento.

Pero, la era de la globalización, desarrolla desde los años setenta hasta hoy la tendencia estética posmoderna, con una escenografía ecléctica y "kistch", en compromiso voluntario con la fealdad y la desproporción anticlásica: contamos con el ejemplo zaragozano de la Plaza de las Catedrales, realizada en 1992 por Ricardo Usón y José María Ruiz de Temiño, quienes ofertan un amplio salón para actos cívicos (históricos, por la proximidad del Foro Romano) y concentraciones pilaristas.

A fin de milenio, el post-estructuralismo y la Deconstrucción aportan la fractura de las escenografías arquitectónicas y anuncian el fin de una época: el el pabellón polideportivo de Huesca (1994), Enric Miralles desafió toda racionalidad y lógica constructiva, para asombro de ciudadanos y usuarios.

La Expo 2008 está aportando grandes reformas urbanísticas a la ciudad de Zaragoza, entre otras el planeamiento de las riberas del Ebro, que por fin va a convertirse en escenario de la vida pública, lejos de su abandono y marginación.

* Texto preparado para el Taller de Introducción al Protocolo dirigido por Carmen Rábanos Faci y Ana María Escario Hernández en los Cursos de Verano de la Univ. de Zaragoza (Calatayud, 2-6 de julio de 2007).

Encuentra: una apuesta creativa para el siglo XXI.

Ya he hablado en otras ocasiones de la evolución de los contextos expositivos y de producción en la sociedad contemporánea. El creador de nuestra época indaga en nuevas formas de expresión, innova en el la habilidad técnica y busca

alternativas diferentes para interactuar con el espectador. *Encuentra* satisface, en la medida de lo posible, estos fines artísticos y reinterpreta el concepto de "espacio" productivo y expositivo. El creador y la obra conviven con el espectador y se establece una secuencia vivencial desde el proceso creativo hasta la contemplación de la obra de arte. Durante *Encuentra* los artistas dan nuevo ritmo a su habitual mundo cotidiano, su taller se convierte en exposición permanente, rico en matices y en complejidades. El acceso al arte se hace realidad accesible para todos y permite disfrutar de la intimidad de la génesis de una fotografía o de un boceto, del placer del pincel deslizándose sobre el lienzo, de la mezcla de colores y texturas y, por supuesto, de emociones.

Aunque, en ocasiones, resulta complicado entender la creación artística contemporánea, *Encuentra* lo convierte en algo fácil y cómodo de vivir, sentir y comprender. Es un encuentro de artistas que además se transforma en una convivencia única y ejemplar, llena de profesionalidad, de disfrute estético, de complicidad, de riqueza creativa, de diálogo, de buenas sensaciones, en definitiva, de arte. Es una puerta que se abre a todo el mundo y deja disfrutar plenamente del privilegiado mundo del arte.

Era necesario establecer estas breves palabras de introducción para percibir la importancia de este encuentro que ha cumplido su tercera edición con gran éxito y que se establece como una referencia en el panorama artístico aragonés. En todas sus ediciones hemos buscado la inclusión de artistas de diferentes disciplinas, venidos de todas partes del mundo, de cualquier edad, con inquietudes y derroche artístico, y llenos de originales iniciativas. *Encuentra* es una realidad, es ilusión, respeto y profesionalidad.

El 6 julio de 2007 comenzó la andadura de esta tercera aventura artística y cultural con doce creadores. Siempre nos nutrimos de complicidad y todos nuestros artistas subrayan, sobre todas las cosas, el cuidado que ponemos en el aspecto

humano. Para nosotros es muy importante establecer el marco adecuado que permita la creación artística llena de fuerza, rigor y sentido, y ello nos exige satisfacer todos los aspectos, desde los productivos a los vivenciales, y siempre priorizando a las personas como tales, con su idiosincrasia.



Dos músicos, **Ángel Senovilla** (Valladolid) y **Jaime Gutiérrez** (Zamora) normalmente encerrados en los cauces solitarios de la composición musical, habituados a trabajar concentrados en su obra, se han abierto a otros tipos de creación y han logrado interactuar con otros artistas y otros tipo de soporte de expresión. Sus piezas son experimentos sonoros y nutridos de experiencias de vida, partituras de ámbar y piedras.

Seis pintores, de factura dispar, de formación distinta, con diferentes puntos de vista a la hora de "encuadrar" la realidad del paisaje y las gentes de Uncastillo. Marina Puche (Valencia) buceó con los uncastilleses para reflejar en sus pinturas los rostros relajados emergiendo del agua...y iqué divino placer de calma nos reportan sus composiciones a pesar de esa enérgica pincelada! Nada que ver visualmente con los retratos de Alfredo J. Pardo (Valencia) que demostró su dominio técnico y la fuerza del blanco y de los tonos cálidos de su paleta. Una excelente factura y composición, unos retratos únicos llenos de fuerza, originalidad y belleza, sorprendentes rostros cautivadores. Dos pintores y dos maneras de retratar, virtuosas y enigmáticas ambas.





Obras de M. Puche (izda) y

A.Pardo (dcha)

Y seguimos con la nómina de pintores. María Ortega (Córdoba) derrochó color, intenso, lleno de luz. Sus flores nos embriagan de alegría visual. Belén Valencia (Madrid) se enfrentó por primera vez al cuadro de gran formato, y llenó los cuatro metros de superficie de naturaleza, fotografía y vida cosiéndola en generosas puntadas. Yan Letto (Zaragoza) nos refleja en sus lienzos la fuerza de su temática, de su color y de su látex. Cuerpos sangrientos que se mezclan con gatos, una torre medieval de piedra, corazones y esa cordial bienvenida a Uncastillo que nos otorga una de sus obras. Por último, los autorretratos de Guillermo Oyagüez (Madrid), primorosos y delicados, como él, en escala de grises, ocres y azules. Ordenados, medidos, complacientes con el espectador y para el espectador.



Paco

Sánchez

Los siguientes artistas consiguieron plasmar, cada uno con su sello personal y único, el espacio temporal y real, el espacio de sensaciones compartidas. Natalie Vera (Venezuela) retrató a sus compañeros y compuso las imágenes de la convivencia y el trabajo. Los vídeos producidos por Jesús Pueyo (Bilbao) registran el entorno, la vida de esos días, las gentes... el frenesí y la calma. Francisco Sánchez (Islas Canarias) nos invitó a la alegría, a la celebración, a construir la casa de todos con muebles, utensilios y trastos sacados de la basura y que parecían inservibles...y, sin embrago, formaron parte de una instalación única e irrepetible: la casa de tus sueños. Y las piedras con memoria de Carolina Belén (Madrid) que recorren mundo, que viajan con la gente que se encuentra y que decide acariciarlas y observar sus marcas, esas señales y símbolos que la artista imprime sobre sus superficies.

¿Ven ustedes la dimensión artística de este encuentro? ¿entienden la necesidad que tenemos de compartirlo con todo el mundo, de hacer partícipes a todos de la riqueza que se genera? Esto es lo que nos motiva a repetir cada año *Encuentra* con la misma ilusión y la seguridad de que se crean obras únicas y de que los valores y las ideas que nacen durante esos días nos ayudan a crecer como personas.

Lucian Freud

Hace varias semanas, unos amigos me enseñaron un cuadro de Lucian Freud que habían adquirido en Londres. Por esos juegos burlones del destino, otros amigos, en Londres, me habían mostrado un pequeño boceto del mismo autor. Al observar la pintura, establecí relación con el esbozo de Londres. Seguir los "viajes" que realiza una obra, resulta delicioso.

Obviamente la conversación nos llevó a la última retrospectiva dedicada a Lucian Freud, preparada por CaixaForum (Barcelona), en colaboración con la Tate Britain, y que, en itinerancia, llegó al Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

Aquella exposición fue la retrospectiva más amplia, dedicada a LUCIAN FREUD, el mejor pintor realista del arte contemporáneo, según Robert Hughes. En ella se podían admirar las 126 obras de los últimos sesenta años, desde una primera tela de 1939, hasta el autorretrato del 2002.

Recuerdo que al proponer la posibilidad de exponer esta retrospectiva en Barcelona, Lucian Freud estuvo encantado, pues admira profundamente a los grandes pintores españoles, y la excelente disposición de la Fundació la Caixa satisfizo plenamente sus espectativas, tanto en el montaje de la exposición -cuya diáfana estructura ensalzaba los cuadros-, como el cuidado diseño del catálogo. En la conversación previa a la inauguración, mantenida con el historiador del arte y comisario Mr. William Feaver, manifestó su deseo de que no se

viera en su obra la pretensión de romper esquemas o de causar un shock estético, sino la idea de una pintura honesta y directa, fiel al siglo XX, reflejo autobiográfico, ya que contiene toda una galería de apuntes sobre amigos, mujeres e hijos.

En el orden cronológico establecido en la exposición, se ve el proceso evolutivo del artista. Lucian Freud, joven judio alemán, nacido en Berlín (1922) se traslada con la familia a Londres en 1933, cuando la situación en Alemania se hace peligrosa.

En la primera época su pintura es reflejo de un realismo estático, muy detallista, notable influencia de la *Neue Sachlichkeit* alemana, en cuyos retratos los ojos desgranados parecen observar una realidad nueva; para el propio artista, son los primeros años en el ámbito artístico londinense, y sus trazos contrastan netamente con la poderosa deformación de los cuadros de su contemporáneo y "rival" Francis Bacon.

Con frecuencia se dice que la pintura de Lucian refleja una visión infeliz de la vida, misógina, poco agradable, pero el pensamiento del artista está muy lejos de esta interpretación, puesto que ama profundamente la vida, las personas que forman parte de su biografía, trasladando esa forma de sentimiento pasional e instintivo a sus obras. Resulta evidente que esta percepción realista le lleva lejos del sentimentalismo y de la ternura, y se manifiesta enemigo de academicismos que afecten a cualquier tipo de arte, no sólo el figurativo.

En contraste con su abuelo Sigmund, creador del psicoanálisis, Lucian Freud está convencido de que la apariencia externa habla por sí sola sobre las personas, las percepciones que tenemos de los demás vienen a través de los sentidos, del tacto, del olfato, no por la conversación o el posterior intercambio de ideas; por eso la forma más eficaz y directa de captar a los otros es mediante la pintura.

En los años '80 descubrí la pintura británica de postguerra, la escuela de Londres, y seguí con férvido interés la obra de Freud, Bacon y Sutherland (del que, durante años, vì colgado en mi casa uno de sus cuadros). Evidentemente, Lucian Freud era el pintor del cuerpo humano, tratado de forma cruda, sin omitir defectos. La luz devastadora subraya los detalles sin compasión y analiza la realidad; más aún, profundiza en los perfiles psicológicos. Los encuadres son muy peculiares, y los trazos llevan una pincelada de gran expresión. No sólo los desnudos muestran casi una calidad táctil, también los retratos adquieren un particular realismo, como si los rasgos estuvieran moldeados con las manos.

La representación del cuerpo humano adquiere una importancia que desborda el cuadro, siendo los elementos circundantes mera excusa cromática o, incluso, acromática, para resaltar más ese color marfileño de la piel y los tonos complementarios de la carne en sus juegos de volúmenes. Sus cuadros parecen capturar una solemnidad transmisora de una atmósfera que concilia la aparente serenidad del modelo con la posible inquietud que provoca su representación pictórica en el observador.

Es sabido que Lucian Freud evita las entrevistas, no suele ser accesible en público, e insiste en que lo más interesante sobre él se puede contemplar en los cuadros. Esquivo al hablar de sí mismo, parece ejercer un poderoso control sobre sus modelos a la hora de posar. Se percibe una tensión que desarrolla inevitablemente en los retratos, y que, circunstancialmente, emana de unos desnudos inquietantes; es como si a través del lenguaje de la carne, llegara a una íntima comprensión del carácter. En realidad su pintura, al margen de convencimientos estéticos, nos afecta de algún modo y, en este caso, prefiero dejar que el proceso psicoanalítico del abuelo Sigmund, flote en libertad.

Con esta retrospectiva queda patente que para Lucian Freud "todo es autobiográfico. Todo es un retrato".











Junta directiva

ARMILLAS, Ana (coord..): Corner. El ojo que todo lo

ve. Espacio para el arte Zaragoza, Madrid, Obra Social Caja Madrid, 2007

A menudo nos referimos metafóricamente a los espacios para el arte y centros culturales como "escaparates" de la actividad artística. Lo cierto es que los escaparates desempeñaron en otros tiempos un papel muy importante en este campo, porque antes de que surgieran los galeristas y marchantes profesionales se exponían a la venta obras de arte en los escaparates de las tiendas, costumbre que siguió muy viva en Zaragoza hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo para mostrar obras de artistas noveles, quizá porque no abundaban las galerías de arte y centros expositivos donde ellos hubieran podido darse a conocer. También ha habido siempre escaparates en los negocios de los marchantes y galeristas; aunque los especializados en arte moderno y contemporáneo han llegado a ser un caso aparte después de la II Guerra Mundial, pues siguiendo el ejemplo del MoMA y Betty Parsons, se puso de moda el prototipo museístico y galerístico del white cube, un espacio cerrado pintado de blanco e iluminado exclusivamente con luz artificial, de manera que, para parecer verdaderamente modernos, hasta los establecimientos a pie de calle solían cerrarse a cal y canto contra la luz y las miradas del exterior, como si fueran sex shops o salas de juegos de azar. Pero en la propia ciudad de Nueva York surgió la alternativa postmoderna a ello, sobre todo de la mano de espacios alternativos gestionados por artistas o colectivos sociales, como el New Museum of Contemporary Art de