

Corner 2011 Nice to meet you, Luis Díez y OPNstudio.

En el año 2006 la Obra Social de CAJA MADRID comenzó en la ciudad de Zaragoza su proyecto Corner, un programa de apoyo al arte emergente local, que no sólo ayuda a la producción y difusión artística de los jóvenes creadores de la ciudad sino que, también, impulsa la actividad de un/a joven comisario/a local. En su quinta edición, Corner 2011 nos presenta *Nice to meet you*, propuesta de la comisaria independiente Carlota Santabárbara, quien en esta ocasión ha reunido a seis artistas que aportan diferentes miradas acerca del arte actual: Luis Díez (7.1.2011 – 27.2.2011), OPNstudio (4.3.2011 – 1.5.2011), Christian Losada (5.5.2011 – 3.7.2011), Federico Contín (7.7.2011 – 4.9.2011), Sandra Montero (8.9.2011 – 30.10.2011) y Begoña Toledo (4.11.2011 – 31.12.2011).

Carlota Santabárbara (Zaragoza, 1978) es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (2000) y Diplomada en Conservación de Bienes Culturales por la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Barcelona (2004). Ha estudiado el Postgrado en dirección y Gestión de Plataformas e Instituciones Culturales en la Universidad Pompeu Fabra (2008). El trabajo de investigación “La conservación del Arte Contemporáneo, Historia y Crítica” le hizo merecedora del Diploma de Estudios Avanzados (2009). Gestora cultural freelance y comisaria independiente, ha trabajado en el ámbito de la producción, la gestión y la coordinación de actividades culturales.

Bajo el título de *Nice to meet you*, Carlota Santabárbara propone a la selección de artistas anteriormente mencionados y al público, que “descubre” el Corner intencionada o fortuitamente, una reflexión en torno a cómo nuestra identidad se conforma a partir de la relación con los seres humanos con los que convivimos, en un momento histórico en el que el individualismo en el que nos hayamos inmersos camina de la mano de la nutrida y variada colección de amistades que atesoramos gracias a las redes sociales. Los medios de comunicación masiva e Internet han desarrollado nuestra sociabilidad pero han gestado, de

conocer nuevos canales de comunicación y nuevas realidades -a veces tan cotidianas que naturalizamos y asumimos sin someterlas a un juicio crítico-.

Nuestra siguiente cita con Corner 2011 *Nice to meet you* será a principios de mayo de la mano de Christian Losada, quien analizará cómo la íntima interrelación entre sexo y género dificulta la construcción de la identidad en un momento histórico marcado por el pensamiento, la cultura, la religión y los modelos educativos imperantes.

Que nuestro vertiginoso ritmo diario no nos impida “tomarnos un respiro”, levantar la vista de la acera y encontrarnos con las propuestas de los participantes en *Nice to meet you* para iniciar un diálogo -aunque sea breve- con el arte, con la actualidad, con el “otro”.

Antológica del arte urbano español

Cada vez con más asiduidad asistimos a exposiciones y certámenes que recogen una serie de creaciones que en un principio nos pueden parecer descontextualizadas dentro de estos espacios, ya que su predominante naturaleza se encuentra inmersa dentro de la sociodinámica del diálogo urbano.

Este tipo de manifestaciones plásticas son ya parte indisoluble de la realidad del espacio público en nuestras ciudades, sobre todo desde que comenzó el siglo XXI, donde partiendo del gran impacto visual y social del Graffiti Hip-Hop surgieron con creciente fuerza y plasticidad toda una serie de artistas urbanos, muchos de los cuales

1.-

2.- SixeArt, Nano 4814, Nuria Mora y El Tono, forman actualmente un grupo de trabajo llamado *Equipo Plástico*.

3.- “A través de esta nueva serie de imágenes digitales que tratan con las fuentes urbanas, estoy explorando patrones y formas de diseño urbano. Al mismo tiempo hay un estudio de la cultura de los mass media disponible en nuestro medio ambiente contemporáneo. Mi intención es investigar el impacto de la civilización en nuestro entorno cada vez más complejo”.

4.- *NEGATIVOS*, “El Tono”, agosto-octubre 2007, 36 – 42.

5.- De este artista disponemos en la ciudad de Zaragoza de una obra suya sita en la calle Galo Ponte. Así como de SpY y Nano 4814.

6.- Título obtenido mediante de contacto personal a través de su red social.

Obra de Sixeart en la exposición. Fotografía realizada por la autora del artículo en la propia exposición. Octubre 2011.

Música y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902)

PRINCIPALES FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN.

Tal y como define la *American Musicological Society*, la musicología “es un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural” (López Cano, 2007:2). Este planteamiento diverso, no estrictamente musical, es el que se hace necesario para la comprensión integral de los procesos que, respecto a la música, se llevan a cabo

convierten en nuevos espacios para la actividad social y artística.

Â©

Â©

ORGANOLOGÍA, LITERATURA Y ENSEÑANZA MUSICAL. La hegemonía del piano. El harmonium. El violín, la guitarra española y otros.

Durante estos casi treinta años, y favorecidos por las especiales características de la capital oscense, el desarrollo del instrumento musical preferido por la burguesía europea va a extenderse también en la ciudad. El piano se convierte en el principal vehículo de difusión de la literatura musical, estando presente en las casas de las principales familias burguesas y en los espacios para el ocio, erigiéndose como el instrumento musical predilecto del público y principal elemento transmisor de la música.

El aprendizaje del piano constituye parte fundamental, junto a la práctica del canto, de la enseñanza musical, formando parte de los programas de estudio de la educación privada (colegios e institutos que florecen a la sombra del Instituto Provincial de Huesca y que ofrecen estas disciplinas a los alumnos) y, especialmente, en la formación de las "señoritas" de familias con recursos. Los colegios Santa Rosa y Santa Ana tienen una importante tradición musical que se muestra anualmente en funciones que sirven de celebración ritual académica al principio y final del curso académico.

Durante la década de 1870, certificamos el papel protagonista del piano junto con el harmonium o armonio, a través de la información que sobre los mismos aparece regularmente en la hemerografía conservada, y que adquieren una posición que se refuerza sustancialmente en todo el periodo de la Restauración.

Los afinadores y técnicos reparadores de pianos visitan con regularidad la ciudad, mostrándose así la existencia de un número importante de instrumentos. Manuel Burgui se convierte desde 1876 en uno de los más activos hasta final de siglo, uniéndose posteriormente a la lista otros como Juan Font en 1876, o el Sr. Colodro en 1877. Algunos de ellos están especializados en marcas y patentes concretas, un proceso habitual conforme se desarrolla la mecánica del instrumento así como su producción industrial. José Artigas, representante y

en abril de 1891 por la compañía de Luis Reig (Martínez Herranz, 2011: 44). El tránsito de al menos dos o tres compañías de zarzuela al año será una constante en la diversa programación musical de la ciudad, especialmente desde 1885.

ESPACIOS PARA LA MÚSICA.

PROGRAMACIÓN EVENTUAL: CAFÉS, CASINOS Y SOCIEDADES PARA EL OCIO.

A los espacios especializados para el espectáculo como los teatros debemos añadir la aparición de otros, no por ello menos importantes, que demandan música y cultura, y que se unen a la programación con una dimensión desconocida hasta entonces: las sociedades para el ocio. Éstas se multiplican en Huesca durante los años durante los años de la Restauración, algunas de ellas de trayectoria efímera, mientras que otras se convierten en sociedades que llegaban para establecerse definitivamente en el panorama social oscense. El Casino Sertoriano, que ya existía en 1875, es el decano del asociacionismo oscense del periodo, con su sede en la calle Coso Alto, junto a la plaza del Teatro Principal, bautizada como plaza de la Constitución. Asistiremos a la creación de otras muchas sociedades que se organizan con un objetivo esencialmente lúdico, en el que el baile adquiere un papel determinante. Algunos de ellos fueron el Círculo Oscense, el Casino Democrático Popular o el Casino de la Peña. También es habitual la creación de sociedades exclusivamente concebidas para la organización de bailes, creadas para dinamizar este acto social presente a lo largo de todo el año en las ocasiones más señaladas (especialmente en Carnaval, feria de San Andrés, fiestas de San Lorenzo, fin de año, Pascua, etc.) Por citar algunas de estas sociedades cabe nombrar a La Delicia Oscense y La Simpatía en la década de 1870, La Galante en 1900 y una larga lista, muchas de ellas de vida efímera. Algunas de ellas, concretamente las más importantes y las nacidas con una clara vocación cultural, programan conciertos en sus dependencias, fundamentalmente de música de cámara, aunque también de teatro y números de zarzuela llevados a cabo por aficionados (como el caso del Ateneo Oscense o el Liceo Militar Oscense) y profesionales. A la oferta de estos espacios con programación eventual se unen las programaciones de los cafés y los paseos.

Los cafés "colonizan" el espacio urbano oscense desde la década de 1880 con especial profusión, dentro de un proceso común a lo acaecido

Ernesto Sábado (inaugurado en agosto de 1891) o el propio Salón del Dock de los hermanos Coronas que citábamos con anterioridad.

AGRUPACIONES TÍMBRICAS Y SUS PROTAGONISTAS:

La capilla catedralicia mantiene su papel institucional albergando a grandes maestros que itineraban de una catedral a otra. Algunos de estos músicos dejan su huella en la ciudad como Celestino Vila de Forns, Alejo Cuartero y Garza o Laureano Gárate, a través de la docencia y su labor compositiva. (De Mur Bernad, 1993: index) Las capillas contemplan en este periodo una reducción de efectivos considerable, lo que fomentaría el uso de seglares en determinados actos importantes. Aún así, el papel de la capilla en el panorama musical de la ciudad es muy importante, destacando su programación, regular a lo largo del año, y realizada en los principales espacios religiosos de la ciudad (iglesia de Santo Domingo, basílica de San Lorenzo, iglesia de San Vicente, iglesia del Hospital, entre otras.)

Pero es el ámbito profano donde se materializan los cambios más relevantes en el campo de la música, propiciados por el devenir de los tiempos y el dinamismo de la sociedad oscense. Los nuevos espacios para el ocio y el asociacionismo burgués determinan nuevas formas de programación musical.

Se hace necesario detenernos en las numerosas agrupaciones musicales que aparecen en la ciudad durante la Restauración y que marcan la actividad de la moderna cultura burguesa urbana.

Rondallas, estudiantinas e instrumentos de plectro.

La tradición estudiantil de la ciudad y su extraordinario pasado universitario (un valor que en la actualidad la ciudad no ha sabido recuperar), determina entre otros aspectos la permanencia en el ideario colectivo de todo un ritual académico de actos con música, que se reproduce cada año en las ceremoniosas aperturas del curso. Estos actos corren a cargo de la institución heredera de la sertoriana: el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. El recuerdo de la Universidad propicia estos eventos musicales que tradicionalmente requieren la participación de una orquesta o grupo de músicos. La antigua universidad oscense nos brinda la imagen recurrente de grupos

de estudiantes formando agrupaciones musicales basadas en el canto y en los instrumentos de cuerda pulsada y plectro (bandurrias y guitarras).

Estas estudiantinas y rondallas son de gran celebridad en la ciudad (Iraguas: 1891), y tienen a lo largo del periodo que tratamos, sonadas actuaciones de las más famosas agrupaciones del momento como la *Estudiantina Fígaro* o la rondalla *La Perla Española*, auténticas orquestas de pulso y púa que abarrotan de público sus sonadas actuaciones el Teatro Principal.

Los grupos de cámara con bandurrias y guitarras son igualmente frecuentes, así como la creación de activas formaciones locales que explotan los recursos tímbricos de la cuerda pulsada. Cabe destacar algunas como la Rondalla Oscense, la Rondalla la Terpsícore, la Rondalla de Blas Lafarga, que salpican la programación oscense con bailables modernos, adaptaciones de pasodobles y zarzuelas. En su programación, muy abundante y diversa a lo largo de toda la restauración, no cita nunca la presencia de jotas en su repertorio, lo cual debe movernos a la reflexión de recuperar el verdadero folclore popular decimonónico del que todas estas formaciones han sido depositarias, y dejar de identificarlo de forma errónea sólo con la jota y su revisión contemporánea, que parece acaparar por completo el espectro musical del folclore aragonés.

Las bandas de música y otras formaciones menores: las charangas.

El papel de estas formaciones va a ser determinante en la difusión de la música polifónica (oberturas, sinfonías y música orquestal arreglada y adaptada para los instrumentos de viento y percusión que la conforman). No es posible encontrar ninguna otra formación estable y de gran formato en la ciudad salvo las bandas militares y, de forma efímera, las orquestas que acompañan a las compañías lírico-dramáticas de zarzuela, que generalmente son reducidas. Estas bandas, muy apreciadas por la sociedad oscense (Sánchez: 1882) llegan a la ciudad con los regimientos correspondientes destinados a la misma, y acaparan muchos de los espacios urbanos para la música, siendo los protagonistas habituales para amenizar paseos y plazas, así como para el resto de los actos importantes del año.

En la década de los ochenta, se intenta solucionar esta circunstancia

Cuartetos de cuerda, sexetos mixtos (de cuerda y viento), rondallas, dúos de guitarras e instrumentos de plectro, entre otros, se dan cita en todo este tipo de locales para el ocio en los que casi siempre se cuenta, como hemos dicho, con un piano y/o armonio. Los músicos itinerantes llegados con las compañías de zarzuela, unidos a los pianistas y otros músicos locales, forman un vasto muestrario de posibilidades musicales para una ciudad que demanda constantemente música en un proceso común homogéneo a toda España y Europa.

El periodo se cierra, al margen de muchos otros aspectos que no procede detallar, con la aparición del Casino en la plaza de Zaragoza, inaugurado en 1904, sede del Círculo Oscense y muestra determinante del modernismo oscense. Se trata de una iniciativa más de Manuel Camo que, al cerrarse este paréntesis, se encuentra en el momento álgido de su influencia. El panorama musical de la ciudad cambia con la llegada y difusión de los primeros aparatos de reproducción sonora, al igual que con el rápido avance del cinematógrafo, una dura competencia, sin duda, para la música en directo de los cafés oscense.

Este periodo de la historia oscense merece conocerse y reivindicarse como uno de los más activos en cuanto a su programación cultural y artística, haciéndose necesaria una justa revisión de sus protagonistas y sus espacios. Debemos entenderlo como una parte esencial de la historia de la cultura, el arte y la música de una ciudad todavía por descubrir.

Un verdadero homenaje al primer centenario del teatro Metropol de Tarragona

Este libro dedicado al teatro *Metropol* de Tarragona (situado en Rambla Nova) se suma a los actos de conmemoración del primer centenario de su inauguración, con la que se pretendió no sólo revalorizarlo como

edificio (obra modernista) sino también recuperar el significado que ha tenido para varias generaciones de tarragonenses.

En él se traza la historia constructiva de este emblemático teatro, desde las primeras obras de reforma realizadas por el arquitecto Josep M. Jujol hasta su reciente restauración acometida bajo la dirección del arquitecto Josep Llinàs i Carmona. Luego, se concreta la actividad de este espacio desde su inauguración el 9 de enero de 1910 hasta la actualidad. De ahí que se articule en tres capítulos, que se acompañan con un amplio aporte documental y gráfico, seleccionado por el Servicio de Archivo y Documentación Municipal y por Elena de Ortúeta, en relación a los planos y proyectos del teatro.

En el primero, redactado por Elena de Ortúeta Hilberath, se analiza la evolución constructiva y artística de este inmueble, así como su importancia y trascendencia en el panorama arquitectónico tarragonés y, por extensión, catalán. La sociedad benéfica Patronato del Obrero adquirió, a finales del siglo XIX, el antiguo edificio de almacenes Recasens (proyectado en los años sesenta del siglo XIX y ubicado en la calle d'Armanyà), para desarrollar su labor. Por este motivo, fue reformado y ampliado por Ramón Salas i Ricomà para acoger varias dependencias, destinadas esencialmente a la instrucción, y un local para teatro. El buen funcionamiento de este último implicó su reforma y ampliación en 1906, con la adquisición del solar núm. 46 de Rambla Nova. Un año después, el arquitecto Josep M. Jujol dirigió las obras del nuevo teatro en ese inmueble, reformulándolo completamente y estableciendo comunicación con Rambla Nova. Su proyecto destaca por su concepción estructural y por la rica y variada decoración (inspirada en elementos marinos y vegetales) de su interior. Asimismo, concibió la sala como una especie de objeto flotante en el que los espectadores simbólicamente navegasen hacia el mar de la salvación, llegando a convertirse en un centro de referencia para las artes y en una de las más importantes edificaciones modernistas de la ciudad. Durante la contienda civil, este local de espectáculos resultó dañado, y a partir de la misma comenzó la pérdida de su identidad constructiva y artística, acogiendo varias intervenciones que transformaron una buena parte de la obra de Jujol, hasta la última actuación acometida bajo la dirección de Josep Llinàs, entre 1992 y 1995. Su rehabilitación ha supuesto no sólo la recuperación del edificio sino también ha implicado que en la memoria de los tarragonenses se recupere ese ambiente cultural y artístico a lo largo de cien años.

En el segundo capítulo, debido a Joan Gisbert i Canes, se trata de la evolución histórica y de la actividad de este teatro desde sus

inicios hasta la restauración acometida por el arquitecto Llinàs. Por ello, se traza un recorrido por la historia de este local del Patronato del Obrero que, en la década de los veinte, pasó a pertenecer a Acción Católica. Fue sede de varias organizaciones, como de la Federación de Jóvenes Cristianos de Cataluña, y su sala acogió, además de la proyección de películas, diversas actividades culturales y lúdicas. Durante la contienda, el *Metropol* alternó este tipo de funciones con actos políticos, y después de la misma, acogió sesiones cinematográficas, representaciones teatrales (por parte de grupos locales vinculados a diversas asociaciones religiosas), actos culturales y sociales, y, esporádicamente, audiciones musicales. El *Metropol*, como sala cinematográfica, entró en un período de decadencia en la década de los setenta y cerró sus puertas en febrero de 1987. Tres años después, el Ayuntamiento de Tarragona adquirió este edificio y puso en marcha su rehabilitación y reforma, tarea que fue acometida por un arquitecto especialista en la obra de Jujol, Josep Llinàs i Carmona, entre 1992-1995.

En el tercer capítulo, redactado por Josep Maria Marsal, se alude al funcionamiento y programación de este teatro tras su apertura, una vez finalizada la rehabilitación acometida por el arquitecto Llinàs. Su estreno tuvo lugar con la obra *La nau de somnis*, el 10 de marzo de 1995. Y desde ese momento han sido numerosas las obras de teatro, danza, conciertos musicales y festivales.

A través de estas páginas se ha trazado la historia del teatro *Metropol*, así como la de sus vicisitudes. La rehabilitación de este edificio ha implicado su restablecimiento como espacio cultural para la ciudad y, sobre todo, ha llevado la recuperación de cien años de la historia de Tarragona.

Maturén en el recuerdo

Ángel Esteban Maturén ya había recibido en otras ocasiones el apoyo de la Diputación Provincial de Zaragoza, tanto en su carrera artística como en su labor al frente del espacio expositivo de San Atilano en Tarazona, e incluso el mismo año de su muerte en 2005 esa institución coeditó con el Ayuntamiento de Tarazona un excelente libro de Manuel Pérez-

como también hubiera sido deseable una valoración o jerarquización de su importancia relativa: cada una de las piezas de la exposición se reproduce individualmente en una página donde se indican someramente sus datos catalográficos, como si fuera igual de importante un apunte a lápiz de 26 x 32 cm o un lienzo de 270 x 370 cm. Queda al arbitrio de cada uno hacerse una idea de lo mejor o peor de Maturén, que de todo tiene. En mi opinión los años ochenta y noventa fueron su momento glorioso, como bien queda reflejado en el catálogo de esta exposición, donde en cambio hay que lamentar la escasa representación de algunas etapas iniciales del artista –cosa que siempre suele ocurrir en estas retrospectivas–, mientras en los años finales –quizá sobrerepresentados en la exposición– reaparecen destellos de genialidad en algunas obras protagonizadas por esqueletos, que son mis favoritas.

Ruido, vacío, orden: Obra reciente de Magallón Sicilia.

“Es el espacio vacío lo que permite que la casa puede ser habitada” (Lao-Tse dixit). Entre el 12 y el 29 de abril de abril, la obra de José Ramón Magallón Sicilia (Zaragoza, 1969) ha habitado

con su presencia y sus vacíos, sensiblemente constructivos, la sala de la CAI de Huesca. Una selección de su serie "Ruido vacío orden", presentada con anterioridad en Zaragoza (4º Espacio de la DPZ) y Valencia (Sala de exposiciones de Ibercaja), sirve para demostrar al público oscense los espléndidos logros de un creador que asume como propio, en lo pictórico y en lo vital, el principio de la incertidumbre, centrando en la idea "metafísica" de vacío el eje de su discurso: "*El vacío* –sostiene José Ramón– *es lo que le da contenido y movimiento a la pintura, es lo que la hace vibrar*".

En efecto, Magallón Sicilia concibe lo pictórico como un medio intuitivo de aproximación profunda a la realidad. Su tránsito por lo geométrico, donde nacen y se desarrollan los sugerentes organicismos que emanan de su imaginario, busca la surgencia de un pulso vital, de un ritmo de sístoles y diástoles alentado en todo momento por una inquebrantable fuerza espiritual: "*El valle y el espíritu del valle nunca mueren. Ambos forman la madre secreta*", nos dice Lao Tsé. La mayoría de las composiciones presentadas en Huesca, tan vibrantes como plenas de serenidad en su resolución final, se estructuran en una urdimbre de bandas rectilíneas de significantes silencios pictóricos, expresivos de ese laotsiano vacío que el espacio exhala sin cesar, de ese silencio trascendente que ocupa nuestra interioridad y es germe y parte sustancial de toda existencia, del universo entero. Algunos de nuestros mejores artistas, como Jorge Oteiza o Pablo Palazuelo, han basado toda su obra en esta reflexión conceptual en torno al vacío: "...*Cuando descubrí* -sostenía en cierta ocasión Palazuelo- *que la geometría es lo que está en el fondo de la vida, que es lo que la construye, ¿cómo iba a pensar que la geometría es fría? ¿Es fría una flor, una semilla, un caracol maravilloso de la playa? ¿Es fría una estrella de mar? La geometría no es fría...*".

Hay una especial calma en estas pinturas, derivada sin duda de la actitud espontánea de un espíritu creativo que parece seguir el ejemplo de aquel sabio oriental que "*viviendo, halla la alegría de vivir y, sintiendo, halla el sentimiento*". Como resultado de su vigoroso orden interno, en la producción de Magallón Sicilia se reconoce también una fuerza oculta propiciatoria a "*redondear los ángulos y desenredar las marañas*" que se diría de raigambre esotérica, una sinergia que tiende a conjurar todo caos, o más bien a integrarlo neutralmente en su discurso. Lo domina todo una

armonía que tiende a situar de forma muy explícita las emergencias de lo pictórico, las aparentes contradicciones emanantes de inconsciente, en un punto medio de equilibrio que permite a las formas mantenerse en estado de latencia y al mismo tiempo concretar sus apariencias, acomodarse dialécticamente entre lo activo y lo pasivo, la riqueza y su despojamiento, lo caliente y lo frío, la luz y su ausencia.... Existe un tiempo de expansiva horizontalidad, más o menos denso o dilatado, definido por una rítmica respiración de verticalidades plásticas-no plásticas. Y un espacio, a cuya construcción sutil contribuyen con paciencia oriental todos y cada uno de los elementos “manifestados”, definidos también por la confirmación de sus contrarios, por la obviedad de sus elipsis consustanciales.

Inmerso en un camino muy personal de progresiva esencialidad, Magallón Sicilia limita actualmente su acción pictórica a la conjugación de una sobria gama cromática. Desprovista de vanos ornamentos, resulta una pintura muy depurada que, lejos de remansarse en las tranquilas aguas de la certidumbre, se regocija fluyendo con el empuje y la profundidad de un majestuoso río. De un río que no se limita a “reflejar” de forma pasiva la exterioridad aparente a su paso, sino que cumple el papel eminentemente vital y activo de “contener” o “llevar en su seno” todo un mundo de misteriosas interioridades y relaciones complejas. En las composiciones-río de Magallón Sicilia, el rumor y la fuerza incesante de lo imaginario, impulsado por inescrutables designios, alterado por sensaciones y emociones diversas, concreta su belleza abstracta ante nosotros, dejando tras de sí una estela de conmovedoras sugerencias que nos inducen a su vez a imaginar.

A la comunión imposible entre el fuego y el agua, viene el color a ser un mágico emulsor de insospechado refinamiento. El uso de pinturas industriales, de sprays y cintas de carrocería para crear zonas de reserva, la aplicación contrapuntística de gamas de color puras y ácidas, a menudo sutilmente graduadas o texturadas, sugieren, con una adecuada dosis de fascinador misterio, cada forma protagonista de un espacio propio, o conjuntos relacionados de formas más o menos complejos en espacios de mayor complejidad. Las gradaciones lumínicas elevan en ocasiones su temperatura hasta el estado extremo de lo ígneo, de lo magmático, o nos revelan sus transformaciones bajo los efectos de una especie de luz “cegadora”

y al tiempo paradójicamente “fría”.

Un extraordinario oficio demuestra este excelente artista que nos propone, en ritmos diferenciados, una experiencia interior que trasciende el mero esteticismo, en busca de una singular expresión de lo inefable. Una experiencia inconclusa, como todo lo real, que –José Ramón muy bien lo sabe– precisa de la mirada única e intransferible del espectador para llegar a completarse.

Rebeldía feminista en Principio Potosí:

La exposición *Principio Potosí*, comisariada por tres artistas y críticos alemanes [\[1\]](#) y apuesta arriesgada del director del Reina Sofía, Manuel Borja Villel, propone desmarcar de occidente el nacimiento de la modernidad -vinculada a la ilustración y el racionalismo- y conectar su origen al colonialismo, representado aquí por la explotación española de las minas de Potosí. Esta tesis arrebata a occidente el protagonismo histórico cambiando el foco a las relaciones de abuso entre centro y periferia. El sugerente subtítulo del proyecto: *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* alude a la función de la cultura como legitimadora del poder, y se propone trazar una continuidad ideológica entre el papel cumplido por el arte entonces y ahora.

Para ello, la muestra presenta un importante conjunto de obras de la pintura barroca colonial de las escuelas de Cuzco y Potosí (Perú y Bolivia) que despliegan un universo sincrético de elementos del catolicismo español mezclados con otros de

las culturas andinas. A partir de estas obras, los comisarios han encargado a una serie de artistas internacionales reinterpretaciones o actualizaciones de sus motivos, con lo que el concepto de sincretismo se expande de alguna manera: si la cultura sincrética en América Latina siempre ha tenido esa doble vertiente de oficialidad católica y de resistencia autóctona infiltrada entre sus grietas, la convivencia entre las pinturas del Virreinato y las intervenciones contemporáneas pone de manifiesto la existencia necesaria de otras lecturas, críticas con el capitalismo global.

El montaje de la exposición es alucinante: en una nave (un museo en forma de nave) repleta de artefactos artísticos, las pinturas coloniales, muchas de gran tamaño, cuelgan del techo, y, dislocadas de su contexto original, continúan irradiando una fuerza apabullante. Alrededor de ellas, por todas partes, las actualizaciones de los artistas vivos conforman un caos que sugiere la crisis multidimensional que habitamos. Hay varios andamios (o plataformas metálicas en forma de andamios) a los que puedes subir para contemplar una segunda altura de la muestra, y también para intentar orientarte, porque ¿cómo avanzar en el caos? Los comisarios proponen seguir la guía que han elaborado para visitar la exposición, treinta y cinco páginas de letra pequeña. Dicha guía (en la que las obras están marcadas por números ya que en el terreno sólo tienen cartelas las piezas coloniales pero no las contemporáneas, de manera que si quieras saber quién ha hecho qué has de buscarlo atentamente en el papel) marca un recorrido anti-lineal, de una punta a otra de la nave, de vuelta a un lado, a otra esquina, al centro... La complicación o casi imposibilidad de visitar la muestra mediante la guía imagino busca potenciar que los espectadores salgamos de nuestra pasividad y adoptemos una postura activa para descifrar el laberinto... pero me resulta contradictorio el hecho de que un proyecto que creo hace emerger otras visiones no hegemónicas, versiones bastardas que explican cuestiones que la historia oficial oculta, reinterpretaciones no etnocéntricas que visibilizan la

diversidad de relatos, pretenda que sus visitantes tengamos que seguir UN discurso realmente enrevesado -el de la guía-si, digamos, queremos llegar a comprender. Añadir también el disfrute con intervenciones interesantísimas como la de Isaías Griñolo, sobre la contaminación por parte de la industria química en la provincia de Huelva y la explotación de inmigrantes en la recogida de la fresa; el video de Chto Delat sobre la nueva oligarquía rusa; el mapa de Mataró para la web de Rogelio López Cuenca, que da cuenta de las implicaciones del surgimiento de la industria textil en Mataró con la riqueza procedente del tráfico de esclavos; el video de Harun Farocki, que desvela la invisibilidad de los esclavos en las minas de Potosí en las pinturas de la época, o la instalación sobre los peticionarios chinos de Zhao Liang, entre otros. Interesante también la presencia de colectivos sociales como el Museo de los Trabajadores Migrantes de Pekín o la lucha de las empleadas domésticas en Madrid.

Pero vayamos a la intervención de María Galindo, de Mujeres creando de Bolivia. Creo es la única autora que ha reinterpretado dos cuadros coloniales. El primero es la *Virgen del Cerro*, anónimo de 1720, que muestra el Cerro Rico, la montaña de plata de Potosí, convertido en el cuerpo de la Virgen María, como la Pachamama andina. A sus pies el rey de España, el Papa y demás caciques. El culto a la Virgen: extremadamente popular y a la vez patrona de santos, gobernantes e intelectuales, mediadora principal, tierra y cielo a la vez... Junto al cuadro, uno de los grafittis de Mujeres Creando reza: *Ave María, llena eres de rebeldía*. La virgen rebelde se materializa en el video *La Virgen Barbie*, donde un grupo de mujeres indígenas transporta a hombros sobre unas andas a una mujer blanca vestida de Virgen barroca. La tela de su vestido está estampada con princesas de Disney y como gargantillas y ornamentos lleva montones de muñecas Barbies ensartadas; una bola del mundo de plástico en una mano y la cabeza de un cordero en la otra. La procesión recorre las calles y se detiene en lo alto de un cerro desde el que se

divisa una impresionante vista de La Paz. Y ahí la Virgen Barbie comienza su discurso: *Ya no quiero ser la Virgen Barbie. Ya no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo. No quiero ser la Virgen Barbie. No quiero enseñar a las niñas a odiar sus cuerpos morenos*[\[2\]](#)...

Tras la negación del canon previsto para las mujeres occidentales, pasa a la proposición: *No quiero ser yo. Quiero ser otra distinta. Alegre, amiga, defectuosa, imperfecta y amante...*

Y a continuación el canto a la mezcla, al mestizaje, y la heterogeneidad como potencias políticas transformadoras, en el que resuenan ecos de escritoras y activistas feministas americanas como Gloria Anzaldúa, María Lugones o Cherrie Moraga. La impureza y la multiplicidad son amenazas a la ficción imperialista desde la que se ha construido el discurso del poder. Pero amenazan también la ficción indigenista con la que Galindo es crítica en Bolivia.

Que detrás de mi el capitalismo se derrumbe y pierda hasta los dioses y las vírgenes que lo sustentan. Que detrás de mi se desmorone el racismo y el color blanco que lo sustenta. Que los úteros de las mujeres blancas puedan parir hijas morenas. Que las morenas tengan hijos rubios. Y que el amor y el placer nos mezcle y nos mezcle y nos mezcle. Hasta diluir todas las estirpes de nobles , de patrones y de dueños del mundo...

La Virgen desciende de las andas, le regala el mundo a un niño, quien juega con él a la pelota, y procede a desnudarse. Bajo su vestido se muestra toda vendada o envuelta en un sudario. Las mujeres la descubren y su cuerpo se ve lacerado, insultado y humillado por el patriarcado. A pesar de ser el modelo de mujer sancionado por el poder, o precisamente por eso, porque no existen las mujeres libres y felices bajo el machismo, aunque sean blancas y rubias. La protagonista es ataviada por sus nuevas compañeras al modo tradicional boliviano y, acto seguido, lava los pies de todas ellas[\[3\]](#). Una de las características de los distintos trabajos de María Galindo es la posibilidad de sentido y de descodificación que

ofrecen a cualquiera que los ve, combinada eficazmente con tal riqueza simbólica que cuantas más cosas sabes, más aspectos puedes interpretar. De forma igualmente certera combina la denuncia política directa con la poesía, seduciendo y dejando una estimulante sensación de belleza sublevada. Galindo se reapropia de la imaginería patriarcal para subvertir activamente los modos establecidos de representación y de expresión falogocéntricas de la experiencia de las mujeres, que tienden a reducirlas a la irrepresentabilidad. La Virgen Barbie materializa en su cuerpo un proceso activo de devenir como condición y posibilidad de un visión alternativa de su subjetividad y su sexualidad. También en Europa autoras feministas como Luce Irigaray o Rosi Braidotti han escrito sobre la necesidad de símbolos para las mujeres. Irigaray propone una estrategia de mimesis: mimetizar las imágenes y representaciones que han sido asignadas a lo femenino por el pensamiento patriarcal pero únicamente para deshacerlas.

No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los pulpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz sólo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.

El segundo de los videos referidos a la *Virgen del Cerro* es una desarticulación física y material del cuadro en sí mismo. Una reproducción de este, en panel a gran escala, es instalada en medio de un mercado, en la calle, en la plaza pública, espacio político por excelencia. Una bailarina asoma la cabeza por detrás sustituyendo el rostro de la virgen por el suyo propio, desnuda a Dios y a Cristo que aparecen en la parte

superior del cuadro... lo sobrevuela entero desmontando la trama de poder que lo organiza, dos coronas imperiales son desprendidas de la pintura y empiezan a rular por las cabezas de vendedoras, niños y grandes... Es otra constante en la práctica de Mujeres Creando el protagonismo del espacio público y de quienes lo habitan. La calle como contexto que sostiene y da valor a todos sus proyectos. Y sus habitantes: la visibilización de los invisibles, el protagonismo de los y las sin nombre, con ternura, humor y radicalidad.

El punto álgido llega cuando una niña afroamericana despega del cuadro la figura del rey, Felipe V, y le corta tranquilamente la cabeza con una sierra. Después, mientras la bailarina danza, esta niña se abanicará distraídamente con la cabeza recién cortada.

Ambos videos están engarzados por un tercero, muy cortito, como un entremés o un anuncio, en el que aparece el mapa de América. La parte sur del continente se abre y emerge de ella un rostro de mujer que declara: *No recuerdo mi nombre, pero sé quién soy*.

La segunda pintura colonial sobre la que trabaja Galindo es *Las novicias*, anónima del s. XVIII traída desde el museo-convento de Santa Teresa, en Potosí. Es un cuadro de gran tamaño, antes de llegar a él nos encontramos con una celosía de madera, talmente de iglesia, y tras la pintura, el grafitti de Mujeres Creando *Tú me quieres, virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada y, por eso, tú me tienes harta*. Frente al cuadro desde un lateral hay unos auriculares en los que la voz de María Galindo explica la pintura al modo de las guías grabadas de los museos. Desde ese lugar tienes una estupenda visión de las tres capas de la instalación simultáneamente: celosía, pintura y grafitti. El audio, cuyo título es *Entre dos poderes* interpreta brillantemente la escena pintada añadiendo una serie de preciosas informaciones que subvierten el relato oficial. Las novicias son dos adolescentes entregadas por sus padres, dos caballeros españoles, al convento. Galindo desgaja toda la red de poderes

presentes en la representación: el eclesiástico, el colonial, la nobleza, las niñas como objetos de intercambio económico, la monja que las recibe, y aquellas que no están:

La monja adulta es la extirpadora de preguntas, la extirpadora de pensamientos, la extirpadora de rebeldías, es la intermediaria eficiente del poder religioso. Contempla la escena complacida de ver que la rueda continúa. Ayer fue ella, hoy son estas niñas. Contempla la escena sabedora de las infinitas delicias que las esquinas del convento le ofrecen a las mujeres que allí viven separadas del mundo por un muro que no solo las separa, sino que las protege del destino de cargar con un marido y una familia más deplorables aun para obedecer que la vida conventual.

Las niñas muñecas tienen en sus manos un único poder que ejercer y es el de condenar a su propio destino a dos jóvenes indígenas sirvientas que correrán la misma suerte de clausura para servirlas dentro del convento. Ellas ni siquiera aparecen, porque no solo son invisibles, sino que permanecen en un especie de no-lugar, están omitidas. Son las indias sirvientas atadas al destino de sus patronas. (...)

Los otros personajes que componen el complejo universo femenino de las relaciones coloniales no está presente en la escena; no están las esposas, no están las abadesas, ni las putas, ni las amantes. No están las hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la Extirpacion de idolatrias e inclusive las sirvientas aunque cumplen el mismo destino están omitidas de la escena. Su ausencia es de muchas maneras otra forma de presencia omitida, escondida o escurridiza y eso convierte a la monja-intermediaria y a las niñas-muñeca en figuras contenedoras de una compleja trama de personajes femeninos contenidos uno dentro del otro. Una trama donde únicamente el conjunto permitirá ubicar y entender la sumisión de ellas, y de todas las otras que en esta escena no aparecen. [4]

Es interesante anotar cómo Galindo ha engarzado alusiones a *Las novicias* dentro de su video *La virgen Barbie*: éste recoge

un fundido de rostros de vírgenes que son las de las imágenes marianas que ha ido colecccionando el convento de Santa Teresa de Potosí, el mismo que alberga el cuadro de *Las novicias*, un convento de clausura^[5]. También ha insertado en el mismo video, en forma de marco, una serie de bordados en seda y plata que las monjas bordan en las casullas de los curas como expresión máxima de su virtud.

Dentro de *Principio Potosí*, esta pieza guardaría concomitancia con el video de Harun Farocki *Das Silber und das Kreuz* (La plata y la cruz), en el que este artista se dedica a visibilizar el genocidio de los esclavos indígenas en las minas de Potosí, ausente por completo de la pintura *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrio, 1758.

Como broche de oro, ambas instalaciones se complementan con unas primorosas estampas para llevar, cuadernitos a todo color confeccionados como invitaciones a las “prestes” bolivianas, fiestas en hornos a santos y vírgenes en las que la abundancia es la protagonista: Una oración a Nuestra Señora de los Deseos y una lista, bajo la advocación del más racista Santiago, de los intereses españoles y europeos en Bolivia. Otra muestra del centrifugado de símbolos católicos con el que Galindo opera para obtener resultados transgresores.

| | | | |
|--------------------------------------|-----------|------------|---------------|
| <i>Virgen</i> | <i>de</i> | <i>los</i> | <i>deseos</i> |
| | | | <i>Repsol</i> |
| <i>Virgen</i> | <i>de</i> | | <i>lo</i> |
| <i>prohibido</i> | | | <i>Unión</i> |
| <i>Fenosa</i> | | | |
| <i>Virgen</i> | <i>de</i> | | <i>la</i> |
| <i>locura</i> | | | |
| <i>Iberdrola</i> | | | |
| <i>Virgen que cura toda amargura</i> | | | |

AENA

Estamos bajo tu manto

Banco Bilbao Vizcaya Argentaria

*Hermanadas
revueltas*

y

Santillana

*Indias,
lesbianas*

putas

y

Maxam

Blancas, negras y mulatas
Zurich

(...)

[1] Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer.

[2] Los fragmentos en cursiva son de María Galindo y pertenecen al discurso de la Virgen Barbie.

[3] Galindo realizó en La Paz esta acción de lavar los pies a las mujeres del movimiento de deudoras estafadas por la política de microcréditos que llegaban a la capital tras una marcha de días, acción por la cual fue apaleada.

[4] María Galindo *Entre dos poderes*. Audio referido al cuadro *Las Novicias*.

[5] Aprovecho para destacar el enorme esfuerzo e interés llevado a cabo por gobierno, instituciones y comunidades bolivianas para que las pinturas coloniales hayan podido viajar a España, en contra de algunos comentarios de carácter racista y colonialista aparecidos en la prensa española.

Instrumentos para la didáctica

Recién salido de Prensas Universitarias de Zaragoza, recibimos un instrumento didáctico, enfocado hacia la docencia universitaria, y que nace de la dilatada experiencia de una autora muy familiarizada con el arte contemporáneo en sus más diversas manifestaciones, modalidades, tiempos y lugares.

Así, el mencionado compendio, por sus características

conceptuales y contenido, enlaza con otras obras que se han ocupado de una dificultosa empresa: clarificar las circunstancias y contenidos del arte más reciente, aquél que resulta más cercano en el tiempo pero, en muchos casos, más lejano en cuanto a sencillez comunicativa. En este sentido, obras como el *Diccionario del Arte Actual*, de Karin Thomas –a día de hoy ya casi ilocalizable–, o el más reciente *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*, del Doctor Ángel Azpeitia Burgos –también de dilatada trayectoria docente en la Universidad de Zaragoza, y en la crítica de arte–, se han convertido en textos básicos para evitar la dispersión en el maremágnum taxonómico del arte contemporáneo, y ofrecer una perspectiva que nos ayude a sistematizar, entender, y situar los elementos más señeros del arte que convive con nosotros.

En este sentido, la mencionada obra de la Doctora Carmen Rábanos, contribuye a clarificar este panorama tan heterogéneo ofreciendo, en forma de entradas sucintas, concretas, y ordenadas por orden alfabético, distintos términos, técnicas, autores y movimientos, que resultan imprescindibles para acercarnos a la problemática anunciada.

Valga destacar que el libro, casi podríamos llamarlo manual, o diccionario, aglutina terminología relacionada con la arquitectura, la escultura y la pintura, y también retrata esa intromisión entre las artes, esa disolución de las fronteras entre disciplinas, que hace muy complicada la categorización de las piezas, de los espacios, y de las acciones. Pues el arte actual, que entendemos como el que arranca del desencanto y la búsqueda de respuestas inherente a la tremenda debacle de la Segunda Guerra Mundial, se revela como un momento de máxima exploración que necesita de ciertas pautas para poder recorrerlo. El libro de la Doctora Rábanos se propone como una guía para orientarnos con eficacia.

Entregados seis retratos de Nati Cañada para el episcopologio de la Diócesis de Teruel.

La pintora turolense Nati Cañada ha entregado recientemente los últimos retratos de obispos de la Diócesis de Teruel. Con ello se cumple el proyecto de Don José Manuel Lorca Planes, actualmente administrador apostólico de la Diócesis y Obispo de Murcia, de iniciar el registro de un episcopologio propio. La mayoría de los retratos de obispos de Teruel, no se encuentran en el Palacio Episcopal turolense, si no en el Palacio Arzobispal de Zaragoza. La razón de ello es que, tradicionalmente, los obispos de Teruel fueron posteriormente arzobispos de Zaragoza. Otros muchos lo fueron durante muy poco tiempo. Tal es el caso de Andrés Santos Sampedro (1578-1579), Pedro Apaloaza Ramírez (1633-1634), Domingo Abad Huerta (1644-1646), Diego Antonio Francés de Urritigoyti (1673-1674), Francisco Javier Pérez de Baroja (1755-1757), Francisco Javier Lizana Beamont (1800-1802) o José Asensio de Ocón y Toledo (1832-1833) por citar algunos. Casi todos ellos desempeñaron su cargo en Teruel, tomándolo como experiencia dentro de una especie de *cursus honorum* eclesiástico. Se podrían recuperar sus imágenes, en el caso de querer hacer un episcopologio completo, pero tendríamos que buscarlas en diócesis tan distantes como las de Cagliari (Cerdeña), Albarracín, Tarazona, Ciudad de Méjico, Jaén, Guadix, o Santiago de Compostela, sedes en las que desempeñaron durante más tiempo su ministerio.

El proyecto presentado a Nati Cañada tenía un objetivo claro, el de iniciar un nuevo registro, iniciándolo a partir de aquellos obispos de los que se disponía del suficiente material fotográfico. Así, el primero de los obispos a representar sería D. Anselmo Polanco y Fontecha (1935-1939),

continuando ordenadamente con todos sus sucesores: D. León Villuendas Polo (1944-1968), D. Juan Ricote Alonso (1968-1972), D. Damián Iguacén Borau (1974-1984), D. Antonio Ángel Algora Hernando (1985-2003), y el propio D. José Manuel Lorca Planes (2004-2009).

La elección del artista que debía desempeñar esta labor también estaba clara. En Nati Cañada confluyen dos aspectos fundamentales a tener en cuenta. En primer lugar la calidad de su obra, y su distinción internacional, y en segundo lugar su procedencia turolense.

Realmente nos encontramos frente a una de las artistas aragonesas que más fama ha adquirido en los últimos años a nivel internacional. Nacida en Oliete, e hija del pintor Alejandro Cañada, se formó en las Reales Academias de San Carlos de Valencia y de San Fernando en Madrid. Según ella misma indica en su página web (<http://www.naticanada.com/>), su trayectoria profesional puede resumirse en cinco grandes etapas de producción: Formación y deformaciones (1960-1970), Añoranzas familiares (1970-1980), Mística (1980-1990), Desmaterializaciones (1990-2000) y Evolución de la materia. Puertas (2000...). Fruto de todas ellas es la realización de más de cincuenta exposiciones individuales en España, Estados Unidos, y un buen número de países iberoamericanos.

Sin embargo, la faceta artística que le ha otorgado reconocimiento internacional es el retrato. Nati Cañada ha retratado a personajes de relevancia social como los reyes de España, D. Juan Carlos I y Doña Sofía, la Infanta Doña Cristina, D^a Ana de Francia, Duquesa de Calabria, D^a. Margarita de Bulgaria, D. Gonzalo Sánchez de Lozada, Presidente de Bolivia, D. Ricardo Maduro, Presidente de Honduras, D. Vicente de Fox, Presidente de México. También representantes del mundo de la ciencia, la cultura y del arte como Camilo José Cela, Gabriel García Márquez, Juan José López Ibor, Plácido Domingo, Raphael, Antón García Abril, Desireé Presley, Michael Jackson, Toni Curtis, Tipi Hedren, Charlton Heston, o la familia del productor de cine Dino de Laurentis.

La calidad y el dominio de la técnica, la capacidad de captar en el lienzo la personalidad del representado, el estudio psicológico del personaje y su transmisión al lienzo a través del crudo realismo de su apariencia física, son elementos de valoración que se utilizan tradicionalmente a la hora de

analizar un retrato. Nati Cañada demuestra dominar todos ellos, y por eso no le faltan encargos ni públicos ni privados.

En los retratos de los obispos turolenses lo que más llama la atención al espectador es la mirada. Al representar los ojos, la artista plasma todos sus conocimientos, logrando incorporar a la figura una apariencia en la que se mezcla lo intemporal y lo perdurable. Sitúa a la figura en un estado intermedio entre lo divino y lo humano, siendo esto, precisamente la labor de los representados. Serenidad, calma y convicción serían términos que se podrían utilizar a la hora de explicar el sentimiento que transmiten estos lienzos.

Como otros importantes artistas que, a lo largo de la Historia del Arte, han trabajado en encargos realizados por la Iglesia, Nati Cañada consigue cumplir con los requerimientos simbólicos solicitados, sin mudar su personalidad artística. El nivel de las obras de arte conservadas en el Palacio Episcopal de Teruel mejora sustancialmente con estos retratos. La Iglesia, en un permanente estado de reflexión sobre su relación con el arte contemporáneo, puede buscar en este tipo de intervenciones ejemplos a seguir, modelos en los que buscar soluciones a la pregunta del porqué ha dejado de ser uno de los principales factores de desarrollo y evolución de las artes y los artistas actuales.

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
|  |  |  |  |  |  |
| D. Anselmo Polanco | D. León Villuendas | D. Juan Ricote | D. Damián Iguacén | D. Antonio Ángel Algora | D. José Manuel Lorca |

La naturaleza apasionada de

Ignacio Esplá

No hay duda de que la visión que tiene un europeo del trópico Americano es diferente a la que tiene un nativo. El origen la educación y las vivencias contribuyen a nuestra manera de percibir lo que nos rodea. El que llega y se enfrenta con lo nuestro por primera vez tiene la oportunidad y hasta se podría decir la valiosa ventaja, de verlo todo con otro ojos, con la Mirada fresca, con cierto elemento de sorpresa

Eso es lo que tiene Ignacio Esplá. Se trata de un español con casi treinta años de vivir en Panamá que aun siente y transmite sorpresa-y deleite-ante el color y el calor del trópico.

Aunque ha declarado que la naturaleza provee una excusa para pintar, en sus oleos, Esplá da forma a las sensaciones de luz intese y sombra refrescante, de vegetación exuberante y mar enérgico, tan características de nuestro ambiente y tan distintas del Mediterráneo En verdad, quizás porque llegó acá del extranjero, es uno de los pocos artistas en Panamá que asume el paisaje local como tema central de su obra.

La preparación académica de Esplá, así como sus experiencias artísticas en España, le dieron los instrumentos necesarios para pintar con la habilidad que lo hace.

Esplá nació en 1946 en Zaragoza y se educó durante la década del setenta en la Escuela de Artes y Oficios artísticos de su ciudad natal y luego en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de la Universidad de Barcelona. Se trata de un artista que se esmera en su técnica, que tiene lo que se llama "oficio" en el sentido tradicional de la palabra.

Pasó por una etapa joven en la que se dedicaba casi exclusivamente a la abstracción, periodo de ensayos y experimentación durante el cual aprendió a manejar el espacio , el volumen y el color. Por años trabajó con los elementos básicos de la composición reducidos a su mínimo denominador en obras muy lejanas a la descripción realista o

a la interpretación naturalista.

Esplá prepara sus propios lienzos y trabaja con óleos que aplica con pinceles y quita o raspa con paños o espátulas. En su manera de pintar vemos que las lecciones de Velásquez -y de los maestros de la Escuela Catalana de principios de siglo- con toda la luminosidad que caracterizó sus obras no fueron en vano. Tampoco lo fueron sus visitas a los grandes museos y la observación de las obras de los post-impresionistas con quienes Esplá comparte la manera de producir volúmenes a través de la yuxtaposición de colores y la contraposición de tonos complementarios. Los ejemplos de esas teorías del color abundan en sus obras, en la ausencia del negro y los

Esplá II

contrastes de árboles ardientes en amarillo con sus sombras violetas, o de intensos ramos rojos sostenidos y rodeados por una gama de verdes.

Sin embargo, su uso del pincel es más bien expresionista. Con admirable libertad Esplá aplica el color directamente al lienzo, sin bocetos previos ni cuadriculas. Construye sus composiciones de manera intuitiva, insertando volúmenes- léase elementos de la naturaleza- cuando los necesita para anclar un oscuro o reflejar una claridad. Es igualmente audaz en las estructuras de sus pinturas. A menudo, estas se basan en la forma dominante de un tronco de árbol ya sea vertical o caído, con una preferencia notable por el uso de diagonales, como elemento compositivo.

Esplá un pintor maduro, que obviamente le ha perdido el miedo al lienzo, al cual ha retado y "toreado" por muchos años.

Una variada e interesante hoja de vida, documenta que Esplá ha mostrado su trabajo al público con regularidad desde hace más de un cuarto de siglo. Desde su primera muestra en Barcelona en 1975, Esplá ha presentado mas de una treintena de exposiciones individuales en España, Colombia, Panamá y Estados Unidos. Su participación en colectivas ha sido igualmente extensa, incluyendo su presencia por invitación en exposiciones, en museos y galerías, así como bienales internacionales, tanto en Panamá como en otras partes de América Latina y Europa.

Esplá es un hombre espontáneo y expresivo, características que se reflejan en su trabajo. Muchas de sus obras dan muestra de su gusto por los formatos grandes, una inclinación que se manifestó desde sus años mozos cuando estudió en la Escuela Internacional de Pintura Mural Contemporánea de Barcelona y trabajó en el campo de los murales industriales. Por otra parte, hoy en día los temas que desarrollan requieren y casi exigen espacios cada vez mayores. Este artista crea obras a escala humana e invita al observador a sentirse partícipe en esa naturaleza que él reproduce. En Panamá, hay varios lienzos enormes o pinturas multi-parte suyas en espacios públicos como por ejemplo el del mar y veraneras que da vida al gran foyer de un hotel de la ciudad o la cascada en tríptico que presentara en su más

reciente exposición. Esa cascada natural en "Del agua" lleva al observador, cual explorador, a deleitarse en el descubrimiento del ambiente tropical. La composición de sus elementos fuertes en primer plano y la sensación de profundidad que va en aumento diagonalmente, nos coloca dentro de una selva virgen donde el agua aún es clara y las flores no han sufridos el contacto humano. Es una obra que nos invita a usar todos los sentidos, en la que la temperatura del ambiente refresca, las plantas tiene aroma y el agua suena al caer sobre las piedras.

Esplá III

Que ironía que todos estos parajes que parecen tan familiares, sean precisamente lo contrario, pues Esplá, no pinta al aire libre. Las composiciones de Esplá surgen de su imaginación como un producto destilado de lo que ha visto y de los años que ha vivido en Panamá. Se reconoce en los elementos Geográficos y botánicos: el mar, la costa, la selva, los múltiples verdes, los árboles en flor. Pero al final de cuentas es más la visión de Esplá, complementada por la interpretación del observador, que una representación de la naturaleza de este país o algún otro.

Más bien, es como si los lienzos de Esplá transmitieran significados anímicos. No hay duda que esto sea intencional, pues el artista mismo ha dicho que la perfección sería que sus pinturas se convirtieran en pensamientos. De hecho obras de colores intensos y composiciones casi explosivas, como "La gran luz" son visiones abrumadoras y hasta angustiosas. La falta de horizonte o la colocación del mismo en la parte más alta de algunas pinturas así como el uso de un imponente primer plano, contribuyen a crear una sensación inquietante. Tanto de sus lienzos, aún sin una sola figura humana, traen a la mente sentimientos como calor humano, pasión y exhuberancia. Sin embargo, en otros trabajos, Esplá nos regala aguas límpidas y perspectivas profundas que nos introducen visual y mentalmente a un lugar tranquilo a un estado de paz.

Quizás sea esa paz la que el artista busca, aún con sus colores intensos y sus brochazos expresionistas. Su país adoptivo cuenta con una riqueza natural inmensurable. Hay un sentido de armonía en la naturaleza, una sensación de balance que es casi una necesidad- a veces no acatada- para el bienestar de los seres humanos. Es la razón por la cual tantas personas huyen de la urbe cada vez que pueden para sumergirse en el mar o adentrarse en el campo. Los ecologistas nos recuerdan el valor y la belleza de nuestro patrimonio natural. Esplá también lo hace a su manera.