

El arte en el séptimo arte

La ficción cinematográfica refuerza el componente mítico del artista desde la tarea de un creador que produce símbolos y significados complejos; lo elige como protagonista (héroe o antihéroe, tanto da) y atribuye al acto de la creación unas características que lo diferencian del resto de los mortales.

"El cine y la construcción mítica del artista"

Javier Tudela

Desde siempre la figura del artista plástico ha sido motivo de representación por parte de otras disciplinas artísticas. Con el nacimiento del cine, en el siglo XIX, muchos han sido los artistas que han ocupado lugares destacados en producciones cinematográficas. Este artículo trata de reflexionar sobre cómo la representación que el cine ha realizado del artista está vertebrada por una serie de estereotipos que han influido notablemente en la configuración del rol social del mismo. Un rol que ha ido evolucionando, ligado a épocas y contextos concretos, que pone de manifiesto la íntima relación que existe entre construcción social y las relaciones de poder que le dan forma.



Marcel Duchamp "Wanted \$2000 Reward" 1923

La diferencia de “edad” entre el cine y otras disciplinas artísticas hace que a la hora de buscar referencias en los procesos de creación se encuentren con facilidad en los autores/artistas que la historia del arte ha ido destacando. No hay que olvidar que el cine es también un medio en el que un autor pone en marcha un proceso que desemboca en una obra final que, aún con las diferencias impuestas por la técnica, tiene puntos en común con los procesos asociados a otras artes. No en vano son muchos los artistas que, desde principios del siglo XX, transitan indistintamente entre la imagen fija y en movimiento, entre la imagen y el sonido, entre lo bidimensional y lo tridimensional.

Hasta qué punto esa imagen creada y configurada desde el medio corresponde a la realidad queda en entredicho a la hora de examinar los *biopic* más destacados sobre el tema. El estudio del mito del artista al que hace mención el título pone de manifiesto que, en la mayoría de las ocasiones, se articula más desde la ficción que desde la realidad o, por lo menos,

forma un entresijo de ambas. Partiendo de la predilección del cine por “los grandes relatos” se puede comprender cómo la imagen del artista suele estar construida más desde la exposición de su “pretendida” vida y personalidad que desde el análisis de su propia obra. De esta forma, se busca la esencia de ese “don” creativo, que convierte al artista en una persona especial, en una vida interior que es capaz de distinguirle del resto o en una serie de circunstancias personales que ponen a prueba un tipo de vida que está fuera de las convenciones sociales. Es por esto por lo que se establecen una serie de estereotipos que parecen componer un mapa “tipo” de las características personales que debe poseer aquel que se dedique a la actividad artística y que, así mismo, forman parte de “la imagen de artista” que está fuertemente construida en el imaginario colectivo.

Una de las características que más comúnmente se potencian desde el cine es la idea de artista como genio. Este vínculo queda demostrado a través de películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965) en la que se muestra la vida de Miguel Ángel y sus relaciones con el Papa Julio II, o también en uno de los iconos por excelencia en este sentido, Picasso, cuya vida y obra ha sido llevada al cine en multitud de ocasiones. Destaca el documental *El misterio de Picasso* (1956) realizado por Henri-George Clouzot en colaboración con Picasso que obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes. Según Ramón Almela “la validez de la idea del genio ha sido puesta en entredicho en los últimos años. El genio es siempre explicado acorde a las mitologías de una época dada. Juzgado poco más o menos como un producto de buen marketing o buena política, ha sido visto una forma de “imperialismo intelectual” y como un fenómeno de relativa importancia comprado con las políticas culturales” (Almela, 2009). No hay que olvidar, así mismo, como la idea de trascendencia suele vincularse a la creación, desde unos posicionamientos artísticos convencionales que valoran el arte en base a los objetos que éste es capaz de producir.



El tormento y el éxtasis (Carol Reed, 1965)

Esta idea de genio está muy asociada a la de inspiración, por la cuál la obra del artista es fruto de una serie de mecanismos intuitivos e irracionales que surgen de repente y se formalizan de forma casi automática. A menudo el cine ha vinculado esta inspiración a las relaciones personales más íntimas que establece el artista con su entorno. Así, la inspiración toma forma de musa, generalmente mujer, que permite aflorar el genio contenido del creador, generalmente hombre, imponiendo de esta manera supuestos erróneos. Frente a esta idea la realidad se impone, la obra del artista es, sin duda, el resultado de disciplina, experimentación constante y capacidad de investigación. Por otro lado, presupone que la inspiración se provoca a través de la belleza, cuando el punto de partida de una obra no siempre se realiza a partir de lo bello y, al mismo tiempo, viene a reafirmar el papel totalmente secundario que ha tenido la mujer dentro de la historia del arte, en la cuál, su relación con la creación artística suele limitarse a este rol accesorio. *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) expone esta idea en la adaptación de la novela de Tracy Chevalier a través de un relato de que narra la relación ficcionada de la retratada con el pintor Johannes Vermeer.

Son muy pocos los *biopic* de mujeres artistas, aunque hay que mencionar que, de un tiempo a esta parte, aparecen con algo más de frecuencia en las carteleras. Frida Khalo ha sido la protagonista de varias producciones como *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984) o *Frida* (Julie Taymor, 2002). Es cierto que la vida de Frida se presta a una narración en la que se unen vida, obra y dolor capaz de potenciar la carga dramática de su biografía y que, por otra parte, su arte es inseparable de su relación con Diego Rivera. Podrían mencionarse otras aportaciones como *La Pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1987) en la que se presenta la vida y obra de Camille Claudel aunque, en este caso, también vinculada de nuevo a lo masculino hegemónico, otro de los grandes de la historia del arte, su pareja Auguste Rodin. Citar el caso de Diane Arbus en *Retratos de una obsesión* (Steven Shainberg, 2006) en la que se da otro de los convencionalismos del género, el paso de la vida social aceptada a los límites marcados por la relación del artista con lo excéntrico o la más actual *Séraphine* (Martin Provost, 2008).



Séraphine (Martin Provost, 2008).

Como explica Javier Tudela “el relato cinematográfico recrea los prejuicios que alimentan la leyenda del artista y ayuda a mantener un status social diferenciado. La construcción de la imagen del artista está basada casi exclusivamente en su modelo de negociación narcisista con el éxito y el fracaso” (Tudela, 2007: 165). Este vínculo es también exportable a la construcción de muchos otros personajes cinematográficos que transmiten esa oposición binaria tan propia de las construcciones sociales contemporáneas. Conceptos que se ligan indivisiblemente al de poder. Ascensos y descensos se observan en *Rembrandt* (Alexander Korda, 1936), en *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o en *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986) o subidas fulgurantes con finales precoces y dramáticos en *Basquiat* (Julian Schnabel, 1996).



Rembrandt (Alexander Korda, 1936)

Otro de los arquetipos asociados al artista es una vida caótica y desordenada que acaba siendo utilizada como metáfora para desentrañar los mecanismos de la mente que potencian el acto creativo, “el genio” antes citado. Así mismo, se trata de una existencia que traspasa los márgenes de los convencionalismos, el artista se encuentra fuera de lo socialmente aceptado y sólo entra en ellos, de forma más o menos esporádica, a través del mercado o del éxito póstumo de su obra, *Los amantes de Montparnasse* (Jaques Becker, 1958) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) presentan a sus protagonistas de esta manera. Mencionar, como ejemplo contestatario, *Andreï Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966), biopic del pintor ruso que reflexiona sobre la creación artística y la labor social del artista frente al poder.

Dado que el mito del artista lleva asociado unos rasgos de personalidad concretos, podría decirse que uno de los más característicos es un carácter complejo e impulsivo que se pone de manifiesto en películas como *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), *Soberbia* (Albert Lewin, 1943) adaptación de una novela de William Somerset Maughan, basada en la vida del pintor Paul Gaugin o los acercamientos a Picasso como *Sobrevivir a Picasso* (James Ivory, 1996). También manifiesta esta relación el acercamiento de John Maybury a la figura de

Bacon *El amor es el demonio. Estudio para un retrato sobre Francis Bacon* (1998) o en el debut como director de Ed Harris en *Pollock* (2000). En este sentido llama la atención el hecho de que la industria cinematográfica con más influencia, la norteamericana, que suele recrearse de forma muchas veces propagandística en sus éxitos históricos haya realizado tan pocas aportaciones cinematográficas sobre los representantes del expresionismo abstracto, artistas que lograron desplazar la capitalidad cultural por primera vez de Europa a Estados Unidos.

Así mismo, otro de los vínculos por excelencia es el de locura y arte. “¿Hasta qué punto la locura influye en las capacidades creativas del individuo? ¿Cómo afecta al artista? La locura se ha vinculado directamente con la actitud artística creativa, pero las explosiones neuróticas de Van Gogh no fueron las que proporcionaron sus aportaciones. Al contrario, impedían su labor pictórica” (Almela, 2009). Este arquetipo ha sido el motor de las múltiples recreaciones de la vida del pintor entre las que se pueden citar *El loco del pelo rojo* (Vicente Minelli, 1956), *The life and death of Vicent Van Gogh* (Paul Cox 1988) que constituye la adaptación cinematográfica del conocido libro *Cartas a Theo, Vicent y Theo* (Robert Altman, 1990) o *Van Gogh* (Maurice Pialat, 1991).



El loco del pelo rojo (Vicente Minelli,
1956)

La representación del artista y los estereotipos asociados a éste ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. El personaje de artista humanista que representa Miguel Ángel en *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965) es diferente al ideal romántico que vincula al hombre con la naturaleza y lo sublime. Así como el personaje de *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007) no tiene nada que ver con el artista bohemio de principios de siglo XX perfectamente ejemplarizado en las películas *Los amantes de Montparnasse* (Jaques Becker, 1958) o *Moulin Rouge* (John Huston, 1952). La historia del cine también nos ha permitido asistir a través de sus películas a las diferentes épocas, movimientos y corrientes artísticas y cómo cada una de ellas ha estado asociada a un personaje con unas características específicas. El artista mediático, vinculado a los *mass media*, representado por Andy Warhol en la película *Yo disparé a Andy Warhol* (Mary Harron, 1996) evolucionó en los años 80 al “artista maldito” que encarna a la perfección el

personaje de Nick Nolte en *Historias de Nueva York*. Episodio: “Apuntes del natural” (Martin Scorsese, 1989) o *Basquiat* (1996) dirigido por otro “artista maldito”, Julian Schnabel, que tuvo gran éxito pictórico en los ochenta y que, hoy día, es capaz de ejercicios cinematográficos como *La escafandra y la mariposa* (2007).

Cabría decir que los artistas que han recibido la atención del cine han sido aquellos que ya habían destacado en áreas de conocimiento especializadas como la historia del arte y, en concreto, aquellos de cuya existencia puede extraerse un carácter novelable capaz de ser reducida a los estereotipos que hemos venido citando. No hay que olvidar que todas estas características subyacen en las estructuras sociales y morales de la cultura. Por desgracia, han sido muy pocas las aportaciones que se han llevado a la gran pantalla de artistas cuyas contribuciones artísticas han sido más alternativas o cuya obra, más inclasificable, se hibrida con otros lenguajes menos conocidos y quizá por ello menos apreciados por el “gran público”.

La reivindicación del cine como arte

El Cine ha tenido que recorrer un largo camino hasta ser reconocido como Arte. Asociado en su nacimiento al mundo del entretenimiento y del espectáculo, más que al de las Bellas Artes, no es extraño que, quienes reclamaban este cambio de consideración, vieran con buenos ojos las incursiones de artistas en el nuevo medio. A su vez, algunos de los artistas más inquietos, encontraron en el Cine la oportunidad de trasladar a la gran pantalla, algunas de las ideas que las limitaciones del lenguaje plástico les impedía desarrollar.

En 1929, Luis Buñuel y Salvador Dalí, emprenden una colaboración cinematográfica que acabará en una película histórica. Buñuel le describe a Dalí un recurrente sueño de hormigas recorriendo su mano y éste le corresponde con otra de

sus fantasías oníricas: la imagen de un ojo seccionado por una navaja de afeitar.

Partiendo de estas dos visiones, realizan *Un perro andaluz*. Un cortometraje de 17' sin banda sonora, con un argumento deliberadamente incoherente salpicado de destellos de imágenes inconexas. Dalí y Buñuel trasladan al cine los principios de la "escritura automática", práctica surrealista que da rienda suelta al subconsciente, generando imágenes sin control previo. Algunas de ellas han sido utilizadas posteriormente en otras películas, como la mariposa calavera, que aparecería en *El silencio de los corderos* (1991), o los cuadros de Vermeer, en *La muchacha de la perla* (2004).



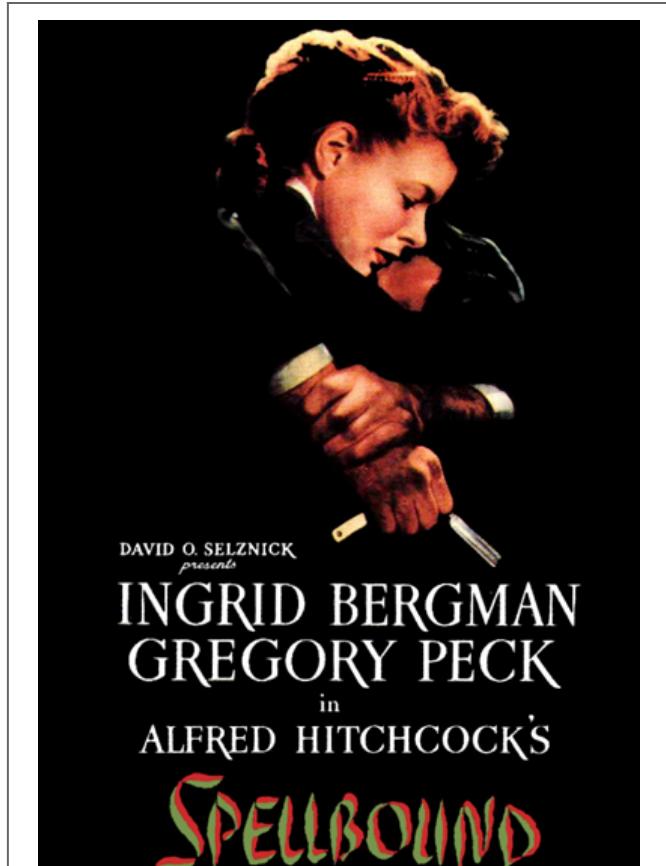
Un perro andaluz (Luis Buñuel y
Salvador Dalí, 1929)

Su estreno en París, en 1929, es acogido con admiración por el círculo de artistas del surrealismo que se aglutina en torno a André Bretón. Este espaldarazo va a suponer para los dos artistas su reconocimiento a nivel mundial y su admisión en el influyente grupo surrealista, en el que se alineaban personalidades como Max Ernst, Man Ray, René Magritte, Louis Aragon, Paul Éluard o Tristan Tzara.

Buñuel emprende al año siguiente la realización de una nueva película: *La edad de oro* (1930). En esta ocasión, Dalí tendrá una participación menos relevante en la confección del guión, después de que la relación personal entre los dos artistas se deteriore irreversiblemente. En esta segunda cinta, Buñuel despliega toda su capacidad narrativa bajo la misma pauta surrealista que aplicara en su anterior trabajo. Provocadora para muchos, escandalosa para algunos, con imágenes de un fuerte impacto visual, la película consagró definitivamente a su director, quedando como una pieza maestra de la historia del cine.

Dalí, por su parte, aprovecharía más el reconocimiento artístico del círculo surrealista, que la propia experiencia cinematográfica, desplegando en su pintura el inagotable universo onírico que la caracterizará desde entonces. Su siguiente incursión en el cine vendrá de la mano de Alfred Hitchcock, en 1945, con la película *Spellbound* (Recuerda). La escenografía y la concepción espacial de los pasajes más memorables de la película salen de algunos de los cuadros más delirantes de Dalí. El más célebre es *Persistencia de la memoria*, pintado por Dalí en 1931, compuesto por varios relojes blandos. Uno de ellos es un reloj de bolsillo cubierto de hormigas. Un guiño a la película *Un perro andaluz*, en la que las hormigas representaban para Dalí y Buñuel el símbolo de la podredumbre y la descomposición.

Una iconografía que encaja con la atmósfera que Hitchcock imprime a su película, en la que los recuerdos, el tiempo y la memoria, junto con la teoría del psicoanálisis de Freud, están presentes a lo largo de toda la trama.



Cartel de la película *Spellbound*
(Alfred Hitchcock, 1945)

La siguiente invitación vendría desde los estudios Disney, en 1946, para trabajar en un corto de animación, *Destino*, que no se llegaría a terminar. La Tate Modern Gallery de Londres dedicó en 2007 una exposición a la relación de Dalí con el cine, bajo el título de *Dalí & Film*, una recopilación de textos, bocetos, decorados y pinturas, junto con la proyección de las películas en las que participó el pintor. Sobre esta exposición puede consultarse el ensayo de Elliot H. King (King, 2007).

El proyecto pretendía dar continuidad a la película *Fantasía* (1940), uno de los grandes éxitos de la factoría Disney que adaptó al lenguaje de animación una selección de las obras más célebres de la música clásica.

Arte dentro del Arte. La propuesta de Peter Greenaway

Un caso singular en esta relación entre Arte y Cine lo constituye el trabajo de Peter Greenaway. El veterano director galés recurre a distintas disciplinas artísticas como soporte del desarrollo de su trama narrativa. El dibujo, la arquitectura, la caligrafía o la pintura, son abordados como eje central de sus películas en *El contrato del dibujante*, *El vientre de un arquitecto*, *The Pillow Book* y *La ronda de noche*, respectivamente.

Greenaway, con una formación inicial de pintor, reclama la misma independencia para el cine que la que ya consiguiera la pintura, rechazando la tradicional fórmula del ‘cine que ilustra libros’: “El cine parece una sucursal de una librería: Harry Potter, El señor de los anillos... No han visto cine, han visto años de textos ilustrados. Creo que desde hace 140 años que el cinematógrafo comenzó a proyectar imágenes ha adoptado la idea de contarnos cuentos, pero el cine no es naturalmente narrativo, el cine está relacionado con ambiente, estilo y otros elementos más cercanos a la pintura que a los cuentos. No queremos ser ilustradores, queremos ser creadores. Necesitamos un cine de compositores.” (Toca, 2009).

	
<i>The Pillow Book</i> , (Greenaway, 1996)	<i>Cinco mujeres alrededor de Utamaro</i> , (Mizoguchi, 1946)

Tal vez sea en *The Pillow Book* (1996), donde desarrolla más

explícitamente este alegato. Partiendo de la tradición japonesa del “libro de almohada”, Greenaway convierte el cuerpo de la joven protagonista en libro, y la pintura en escritura, mediante la caligrafía oriental. Al contrario de las películas que ponen imágenes a la literatura, aquí son las imágenes las que construyen los libros, desde el lenguaje visual del cine y la pintura, utilizando el cuerpo como soporte. Hay en este planteamiento una referencia explícita a la obra de Utamaro, el pintor japonés que fuera llevado a la pantalla en *Cinco mujeres alrededor de Utamaro* (Kenji Mizoguchi, 1946) Cine, pintura y escritura se diluyen en una embriagadora atmósfera visual, acentuada por la música de Brian Eno. Hay una metáfora de ese cambio de función del cine que Greenaway reivindica, en la figura de la protagonista, que pasa de ser soporte de la escritura a escritora (una pintora que escribe o una escritora que pinta) y, finalmente, a modelo, donde su cuerpo (la imagen) centrará ya todo el protagonismo.

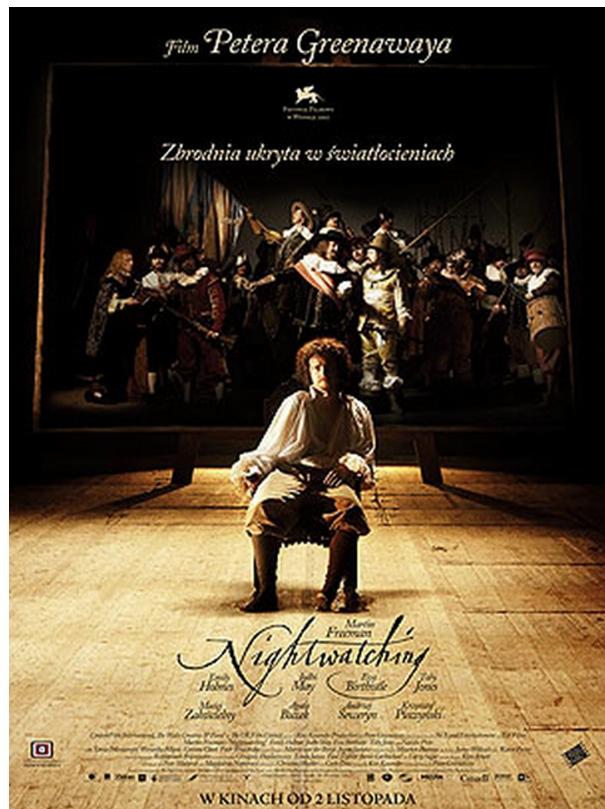
El contrato del dibujante (1982) está ambientada en el ambiente barroco de la Inglaterra del s. XVII. Al igual que la pintura lo hiciera tantas veces, Greenaway recurre a la mitología clásica para construir un complejo entramado simbólico. Para su película elige el mito de Perséfone, encarnado en una aristócrata confinada por su marido en un cuidado jardín, y el de Hércules, trasladado a un pretencioso dibujante que acepta el encargo de realizar doce dibujos, como las doce pruebas del héroe griego. La densa carga simbólica de la película es el soporte de su hilo argumental. Una alegoría de la creatividad artística y de la decadencia del concepto racionalista y cartesiano del arte del siglo XVII, que empieza a dar paso al Romanticismo. El director no sitúa al artista como conductor de la trama narrativa, sino a su obra, sus dibujos en este caso. Podría decirse que se trata de un ‘guión dibujado’, como si el *story board* de cada escena se convirtiera en la escena misma.

GREENAWAY

The Draughtsman's Contract



Cartel de la película *El contrato del dibujante* (1982)



Cartel de la película *Ronda de noche* (2007).

El vientre de un arquitecto (1987) y

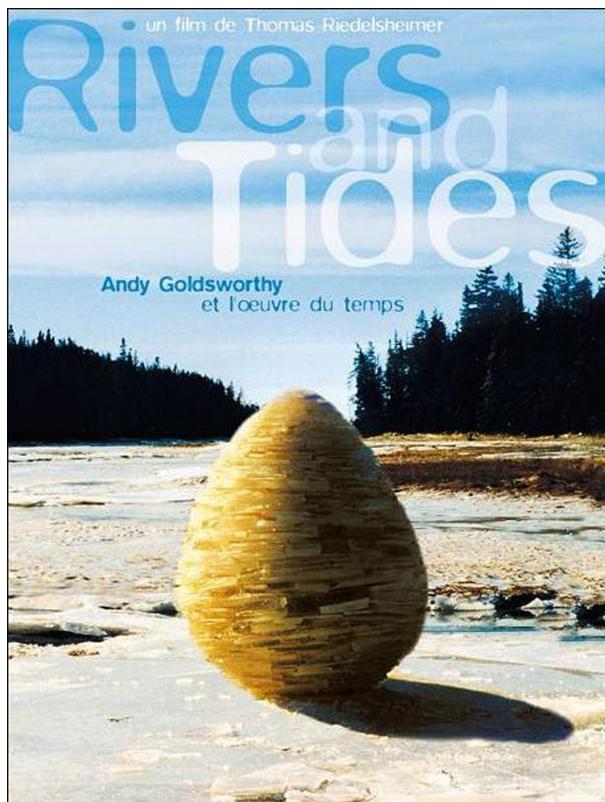
El vientre de un arquitecto (1987), es una metáfora sobre la renovación continua del arte y la vida. Por un lado, contraponiendo la arquitectura clásica de Roma, ciudad en la que se desarrolla la acción, al geometrismo visionario de la arquitectura de Etienne Boullée, de cuya obra, el protagonista, un veterano arquitecto norteamericano, prepara una exposición en la ciudad eterna. Por otro, la infidelidad de su mujer con uno de los jóvenes mecenas de la exposición. Greenaway sitúa el derrumbamiento personal y profesional del protagonista, y su desenlace final, en los suburbios de Roma, asociando su fatal destino al lado oscuro del urbanismo y la arquitectura.

La ronda de noche (2007), está minuciosamente concebida como una pintura. La intriga que construye alrededor del célebre

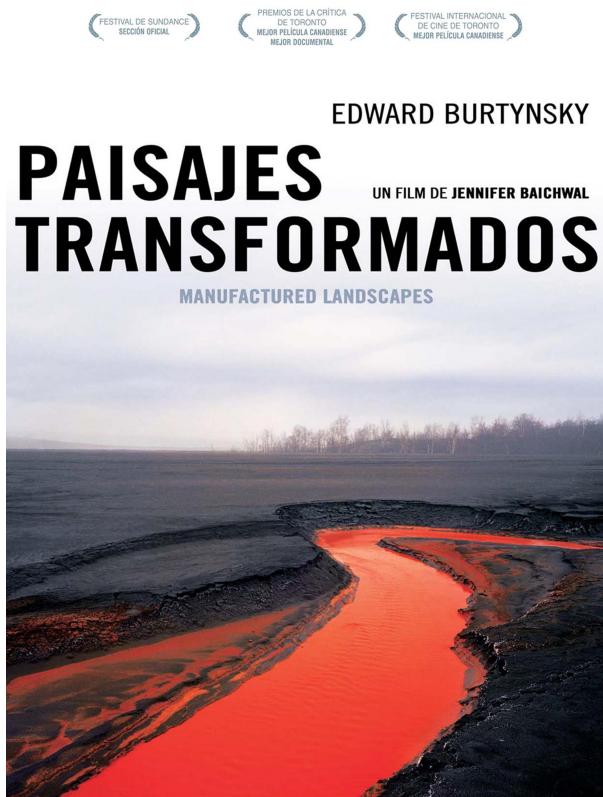
cuadro de Rembrandt, es una excusa para introducir en el cine los recursos propios del lenguaje pictórico. Los claroscuros, los encuadres, el movimiento de los personajes y la disposición de los objetos de cada escena, son fruto de un erudito análisis de la obra del pintor holandés, de quien Greenaway recibió una gran influencia en su etapa de formación artística. La película así construida se convierte prácticamente en una “pintura animada”, un paseo pictórico por la Holanda del siglo XVII.

El cine documental sobre la obra de artistas

La producción cinematográfica de documentales sobre artistas es menor que la de los *biopic* debido, en parte, a que el destinatario de este producto se reduce a un público muy especializado. La mayor parte de la realización de obras de este género sale tradicionalmente de las productoras de televisión, mientras que los largometrajes destinados a la gran pantalla son más escasos. Si el *biopic* enfatiza los aspectos más controvertidos de la biografía del artista, el documental se centra en su obra, con una mirada desapasionada y analítica.



Cartel del documental *Ríos y mareas* (Riedelsheimer, 2001)



Cartel del documental *Paisajes transformados* (Baichwal, 2006).

El documental *Ríos y mareas* (2001), de Thomas Riedelsheimer, es un buen ejemplo de este género. Nos acerca a la obra del artista escocés Andy Goldsworthy, que desarrolla su trabajo en plena naturaleza, utilizando elementos que encuentra en el lugar donde interviene. Sus obras son efímeras. Se desvanecen con el tiempo o la acción de la naturaleza. Tan sólo queda el registro fotográfico. El documental nos sitúa junto al artista, mientras realiza la construcción de cada una de sus piezas, invitándonos a compartir su paciencia, su satisfacción, sus errores y sus reflexiones. El artista subraya la importancia de la comunión con el lugar que elige para trabajar, una elección que adopta en función de los flujos de energía que percibe en determinados enclaves. El documental nos traslada la dimensión procesual de su trabajo, algo que la fotografía de las obras de un catálogo no puede transmitirnos.

Paisajes transformados (2006) es un documental de Jennifer Abbott sobre la obra del fotógrafo Edward Burtynsky. En este caso, la mirada de la cámara de cine establece una fructífera complicidad con la cámara fotográfica del artista, registrando los efectos de la actividad industrial en su recorrido por China. La minería, las fábricas kilométricas, la construcción de la presa de “Las Tres Gargantas”, o el crecimiento urbano de Shangai, desfilan por la pantalla invitándonos a una ineludible reflexión sobre el impacto de la acción antrópica en el planeta.

La posibilidad de la escultura: Un recorrido por el arte público en Teruel

A lo largo del mes de noviembre se ha desarrollado en el Servicio Cultural de la CAI, en su sede de Teruel, el ciclo de conferencias “La posibilidad de la escultura”.

La actividad, organizada por la Obra Social de la CAI, con la colaboración de la Universidad de Zaragoza, es una iniciativa de Holga Méndez y Diego Arribas, profesores del Área de Escultura de la Titulación de Bellas Artes de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas del Campus de Teruel.

El ciclo se ha estructurado en dos bloques. El primero de ellos, impartido por el profesor Diego Arribas, ha mostrado un recorrido por la escultura instalada en el espacio público de la provincia, distribuida en cuatro conferencias:

La primera de ellas, celebrada el martes 10 de noviembre,

abordó la escultura pública de la capital turolense, desde la tipología del monumento tradicional, presente en las plazas más emblemáticas de su trazado urbano, hasta las últimas esculturas instaladas en las rotondas del vial periférico de la ciudad. Escultores como Pablo Serrano, Mariano Benlliure, Victorio Macho, Octavio Vicent o el turolense José Gonzalvo, son los autores más significativos del inventario escultórico de Teruel.

La segunda conferencia, impartida el 17 de noviembre, trazó un largo recorrido por las distintas localidades de la provincia, recogiendo sus obras más relevantes. Una larga nómina de esculturas de factura muy desigual, con una temática heterogénea que incluye desde personajes históricos, próceres o benefactores locales, hasta los oficios populares y tradiciones más ancestrales que hablan de la identidad de cada pueblo y comarca.

El 24 de noviembre se desarrolló la tercera sesión, que estuvo dividida en dos partes. La primera abordó un género particular: la escultura de autovía, mostrando las obras dispuestas a lo largo del trazado turolense de la Autovía Mudéjar. En la segunda se dio a conocer el conjunto de obras del Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque. Un proyecto desarrollado a finales de los años 90, en el que los escultores realizaban sus obras *in situ*, con la colaboración de los vecinos de la localidad, en la estela de dos iniciativas que le precedieron: la del parque de esculturas del valle oscense de Hecho o el taller de escultura de Calatorao (Zaragoza).

El primer bloque de este ciclo se cerró el 30 de noviembre con la exposición de dos experiencias singulares. La primera de ellas, “Teruel espacio abierto”, se desarrolló en 2006, una iniciativa del campus universitario de Teruel para promocionar la implantación de la titulación de Bellas Artes en el curso 2006-2007. Un concurso de intervenciones de arte público, que seleccionó a siete artistas para desplegar otras tantas obras

en distintos enclaves del trazado urbano de la capital turolense. La segunda experiencia mostró el desarrollo del proyecto “Arte, industria y territorio” desplegado en las minas de Ojos Negros desde el año 2000, con el objetivo de transformar este singular enclave minero en un espacio para la creación contemporánea. Obras de land-art, acciones, instalaciones, arte sonoro y otras manifestaciones artísticas, tuvieron como soporte y testigo el paisaje minero de Sierra Menera, así como sus naves, talleres y construcciones.

El interés por esta disciplina artística quedó patente en el número de asistentes, que llenó el aforo de la sala en las cuatro sesiones. Alumnos y profesores de distintos niveles educativos, amantes del arte contemporáneo, así como vecinos interesados en conocer mejor la escultura pública de su ciudad y las nuevas tendencias de Arte Público, constituyeron la fiel audiencia que espera ahora impaciente el comienzo de la segunda mitad de este ciclo.

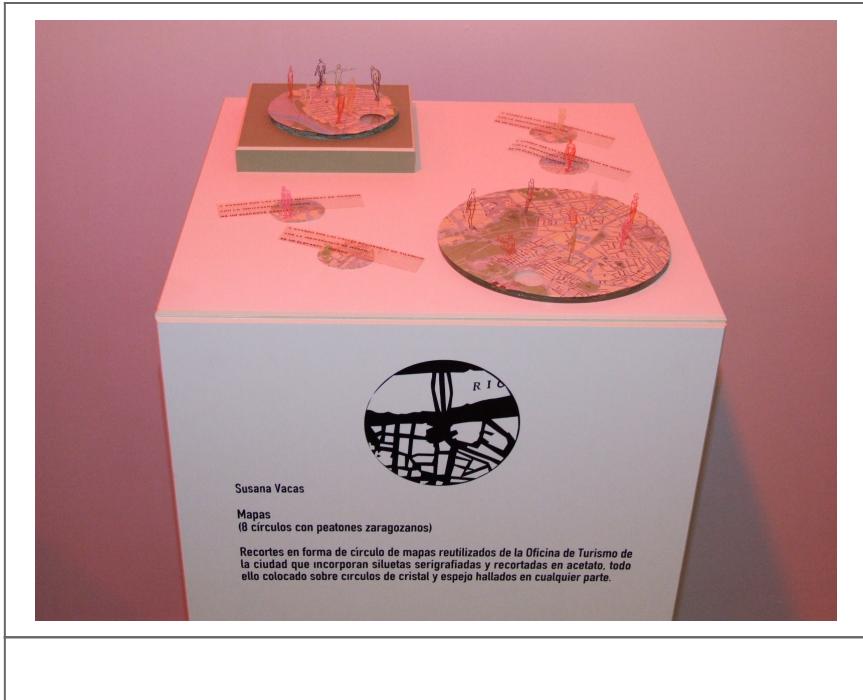
Un bloque de otras cuatro conferencias que comenzará a impartir la profesora Holga Méndez, en el mismo salón de actos del Servicio Cultural de la CAI en Teruel, el 12 de enero del próximo año, a las ocho de la tarde. En ellas se emprenderá un recorrido desde la mirada de lo más cercano, ya analizado, hacia una lejanía como distancia y deriva, no solo espacial o temporal, sino conceptual y formal del campo escultórico. Donde la interdisciplinariedad será el resorte que articule las nuevas conferencias, y la escultura el vínculo para hablar de paisaje, literatura o cine, música o arquitectura. Un segundo bloque abierto a la experimentación y reflexión en torno a las dinámicas productivas expansivas y en deriva del campo escultórico.

Holga Méndez y Diego Arribas

Los microcosmos de Susana Vacas

Susana Vacas es una persona encantadora que, a pesar de llevar ya unos cuantos años en el mundo artístico, no se ha dejado contaminar un ápice por él, así que sus obras y las exposiciones que presenta son siempre un soplo de aire fresco entre tanta feria de vanidades. Este mes de junio hemos tenido la suerte de que coincidan en Zaragoza dos eventos a su cargo: por una parte la exposición “Juguetes mínimos y otras basurillas” en el Aula de Medio Ambiente Urbano La calle Indiscreta, del 15 de Mayo al 22 de Junio, y por otra “El vuelo y la sombra. Cuadro natural” en el Centro Joaquín Roncal de la CAI, del 4 a 27 de junio. Ambas tienen en común, como tantas cosas suyas, la modestia franciscana del tamaño reducido y la naturaleza humilde de las piezas presentadas, hasta el punto de que ella prefiere titular “basurillas” o “juguetes mínimos” lo que otros artistas más engreídos habrían llamado de formas más petulantes. Y es muy oportuno que la divertida exposición así titulada se haya organizado en el Aula de Medio Ambiente Urbano, porque al fin y al cabo se trata de latas, chapas dobladas, envoltorios de madalenas, cajitas, mapas recortados, esculturillas realizadas con piedrecitas y un sinfín de objetos que nos demuestran la creatividad de Susana a la hora de reciclar. También porque su espíritu lúdico conecta muy bien con el público infantil con el que trabajan preferentemente en esa institución, aunque algunos guiños humorísticos van dirigidos a adultos que conserven cierto espíritu infantil. Por ejemplo las siluetas de vacas que aluden socarronamente al apellido de la autora pero que, por cierto, ha hecho a partir de sus dibujos la diseñadora Patricia Peralta. A mí me recuerdan las siluetas que dibujó hace años en unas ventanas del Paraninfo con motivo

de una exposición, y que se convirtieron en una instalación artística de larga duración. También hay otras siluetas de figuras elegantemente dibujadas en la exposición del Centro Joaquín Roncal, que por supuesto guarda un aire de familia con la otra. No sólo por su filiación con el arte povera, sino también por haber sido montada en colaboración con otros amigos. En efecto, Susana Vacas actúa aquí de coordinadora, con la colaboración de Dani Rabanaque, David de Libros, Sagrario Manrique, David Mayor, Sergio Falces + Puritani, Daniel Nesquens, Esther Andaluz, Sergio Algora, Miriam Reyes, Cristina Jorge, Rubén Vicente, Montse Grao, y Pierre d. la. De hecho, la exposición “El vuelo y la sombra” ha surgido a partir de un libro-objeto de autoría colectiva, publicado por Rolde de Estudios Aragoneses, que propone un diálogo entre escritores y artistas, a partir de diferentes soportes donde plasmar sus ideas. Como se ve, una iniciativa bastante emparentada con la que Chus Tudelilla ha montado en Aragonesa del Arte, y por lo visto aún hay otro proyecto expositivo en preparación por parte de otra sala zaragozana sobre las relaciones entre arte y literatura. Parece que de nuevo se pone de moda el tema, al que dedicó Mario Praz uno de sus libros más famosos, *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. En buena medida, Susana Vacas personifica algunas de las cualidades del romántico espíritu bohemio del que hablaba allí admirativamente aquel prestigioso crítico italiano.



Juan Turmo o la vida desde el otro lado

Los fotógrafos son una raza observadora que podemos clasificar, de un lado, en aquellos que congelan la vida en pequeños instantes irrepetibles y, de otro, en los que la ven desde el otro lado de la cámara, transformándola en cierto modo, descubriendo la vida oculta de las cosas. Y Juan es de estos últimos. Sus fotografías no sólo nos enseñan una vida más allá, sino que nos abren nuevos mundos, historias

lejanas, existencias fantásticas que sólo él puede ver y de las que sólo podemos saber a través de él.

En esta ocasión Turmo nos presenta un mundo fronterizo entre la vigilia y el sueño. Un mundo de rincones oscuros, subsistencias y emociones. En su fotografía siempre encontramos la soledad, pero no de una forma dramática, sino como estado del ser y como amiga. En los altos contrastes, en los ángulos y en los detalles se encierra el código personalísimo de este fotógrafo. Su fotografía es una mirada fija en la emoción de la luz, en los sentimientos escondidos de los rincones que visita, las historias perdidas y encontradas por su mirada paciente.

En esta serie podemos adentrarnos con Juan en un mundo que está delante de nosotros pero no podemos ver, sólo atisbarlo levemente a través de las imágenes que nos trae. Por todo esto el arte de Turmo hace cierta la frase de Ramón y Cajal: *vivimos más, porque miramos más*.

Entrevista al pintor Daniel Sahún, gran premio AACa 2007

Tras haber celebrado su primera gran retrospectiva en el palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza entre mayo y junio de 2008, lo que ha reforzado -más si cabe- su protagonismo en el desarrollo de la pintura aragonesa en los últimos cincuenta años, quizás nos falte unas declaraciones suyas acerca de su actividad, de su carrera artística y de su visión de la pintura para completar su comprensión, si bien existen algunas entrevistas previas que sirven de precedente a las preguntas formuladas en esta ocasión, marcada por su generosa colaboración con la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, entidad que acaba de entregarle el merecido premio a la mejor actividad artística del año 2007.

Tu producción siempre se ha restringido al concepto pictórico

a diferencia de tus compañeros del grupo Zaragoza Juan José vera y Ricardo Santamaría, quienes dieron un salto hacia el volumen escultórico. ¿Cómo se explica este apego hacia la pintura que incluso da la sensación de conllevar cierto afecto hacia ella?

La forma de expresarme siempre ha sido mediante brochazos, incluso echando grandes chorros de pintura sobre el papel. Siempre ha sido la pintura y no sé porqué. No creo que la pintura sea el arte más sublime. También lo es la escultura, pero ésta requiere más espacio, un taller más grande y materiales más caros. En cambio, la pintura sólo necesita de un pincel y de un lienzo sobre el suelo.

A pesar de ello me interesa la soldadura de hierro. Siempre me ha interesado Julio González y la primera época no figurativa de Pablo Serrano. Ambos alcanzan una forma a base de recortes de piezas. Si no probé con esta técnica fue por falta de medios. En los años sesenta tuve alguna idea relacionada pero nunca la llevé a cabo. Aún así, en una de mis primeras arpilleras, *Motivo musical* (1961), hay algo de eso.

Toda tu producción parece establecerse en una tensión de contrarios, ¿cómo podemos entender el predominio de lo gestual, la construcción y la abstracción con el manejo de referencias figurativas, ya sean insinuadas mediante el pincel o adheridas directamente?

Voy pintando cosas relativamente figurativas que luego deshago con barridos, brochazos secos, etc., buscando siempre un efecto plástico. Los materiales adheridos sufren un mismo proceso.

Con tus primeras arpilleras asistimos a un ejercicio constructivo que recuerda a la primera producción de Santiago Lagunas y los abstractos de Pórtico. Dan la sensación de componerse en superficie sin posibilidad de poder profundizar a través de este soporte. ¿Son las “pinturas azules” inmediatamente posteriores una reacción colorista sobre esta producción? ¿Por qué volviste a la arpilla y a los tonos

rojizos entre 1964 y 1966? ¿Tuvo algo que ver las arpillerías realizadas para la exposición Pop Art. arte popular del Grupo Zaragoza celebrada en Zaragoza en diciembre de 1964?

Las “pinturas azules” son una reacción a las arpillerías rojas y negras. El azul fue una forma de romper con aquello. Retomé las arpillerías en 1964 bajo la influencia del pop art americano. El primer representante de esta tendencia que pude ver fue Rauschenberg. En ese momento, del grupo fue Ricardo Santamaría el que defendía esta nueva orientación, y algo Juan José Vera. Por mi parte, bajo esta influencia sólo realicé Azaila, Pensamiento onírico y Pájaro herido.

Un tríptico pintado por ti en óleo en 1996, totalmente gestual y abstracto, lleva por título Autorretrato. ¿Hasta qué punto podemos considerar toda tu producción como una proyección de ti mismo?

Ese tríptico fue un cachondeo. Durante la aplicación de la pintura surgió sin desearlo una forma que no quise borrar, y que me pareció un autorretrato con sombrero. El título se debe tan sólo a esa forma, algo así como las manchas de las paredes.

Tu trayectoria pictórica nos obliga a meditar sobre las cualidades plásticas y constructivas de los materiales al margen de sus valores meramente pictóricos, las tramas, las texturas, el volumen, etc. ¿Qué particularidades materiales aportan al cuadro las arpillerías y las mallas metálicas?

Son materiales pobres y bastos. A partir de eso les saco partido aplicándoles pintura.

¿Qué diferencias encuentras entre tus arpillerías y las de un Millares, por ejemplo? En primer lugar, las de Millares son más dramáticas. Yo nunca podría haber partido de un volumen tan bestial, de unos contrastes de color tan fuertes. A excepción del Buque fantasma (1963), todas las arpillerías las quise planas. No he buscado ni he tenido ese dramatismo.

Estos materiales, tradicionalmente no artísticos, dan la

sensación de aplastarse -aun sin poder- para acomodarse a la planitud de la pintura. No pueden evitar dejar escapar cierto volumen, sobre todo en tus arpillerías de 1963 y 1964 ¿Cómo concibes la participación conjunta de la pintura y de los materiales extra-artísticos dentro de los marcos de un mismo cuadro?

Eso es algo que vino de la mano del pop art, movimiento que aportó la idea de que todo sirve en pintura. Los materiales no pictóricos pueden recibir retoques de pigmentos posteriores. Se trata de una combinación entre pegar y pintar. Al final se obtiene un único conjunto plástico.

¿Qué diferencias encuentras entre tus obras realizadas con desechos y las producciones de los artistas pop y de los nuevos realistas de las décadas 1950 y 1960, con las que casi siempre se han comparado?

Los franceses los encuentro más decorativos, algo que siempre he querido evitar en función del dramatismo. Las circunstancias del país y los distintos tipos de problemas determinan las diferencias. Conocí la obra de Rauschenberg tardíamente, en una exposición en Madrid a principio de los años setenta.

¿Qué función cumplen los caracteres alfabéticos en tus pinturas?

La primera razón del porqué recurro a ellas es porque me gustan. Las letras tienen una plástica misteriosa dado que, al abandonarlas en un rincón del cuadro, parecen decir algo sin decir nada.

¿Qué es más importante, el proceso creador y el gesto, o las pinturas desprendidas de él?

Siempre es más importante el gesto. Unas veces sale y otras veces ni a tiros. Pueden existir ánimos de protesta en él, por ejemplo, pero lo desconozco. Siempre es el gesto.

¿Cómo fueron tus inicios en la pintura? ¿Cómo fuiste motivado y en qué consistieron tus primeras inclinaciones pictóricas?

Tuve ya un decidido interés de niño. Comencé viendo exposiciones en Barcelona, como por ejemplo los primeros picassos. Cuando me formé como delineante empecé a pintar manchando papeles hasta adquirir mano de pintor. Con veintiún años estuve trabajando en casa de Santiago Lagunas, la cual estaba llena de cuadros. Primero pinté en figurativo y luego en abstracto.

¿Cómo influenciaron en ti Picasso, referente internacional, y Santiago Lagunas, referente zaragozano con el que mantuviste un lazo de amistad? ¿Cómo se compaginan estas dos influencias en parte tan diferentes?

También me influenció mucho Aguayo, cuya pintura conocí en 1955 en casa de Lagunas. De los dos, Lagunas es más abstracto. En cambio, Picasso siempre me ha gustado pero nunca me ha influenciado. De aguayo aprehendí luego a extraer la estructura de las formas mediante barridos.

¿Cómo llegaste a percatarte de la posibilidad de incluir materiales no pictóricos en tus obras? ¿Escapan por ello a la pintura?

Porque tenía muchas cosas a mano, desechos industriales. Cuando comencé a trabajar con ellos no conocía ni a Burri ni a Schwitters. A Millares sí. Estos materiales en mis cuadros no escapan nunca de la pintura, siempre van acompañados o impregnados de ella.

¿Cómo fue tu ingreso en el Grupo Zaragoza y que significó en tu carrera artística?

En 1962 Ricardo Santamaría y Juan José Vera se pusieron en contacto conmigo porque les había llamado la atención dos arpillerías que expuse en Zaragoza. Una de ellas era *Meditación*. Me propusieron conformar un grupo, lo que me pareció bien dado lo difícil que era abrirse paso uno solo en ese momento. A partir de aquello es cuando verdaderamente comencé a moverme como pintor.

¿Qué lugar ocupaste ante el giro hacia el nuevo realismo que

el grupo quiso dar a finales de 1964?

Eso fueron cosas de Santamaría, quien entonces estaba muy influenciado por los americanos. Con ello quiso destacarse, lo que mató al grupo dado que Vera verdaderamente no quiso participar de ese cambio. Dentro de esa nueva orientación yo sólo realicé Azaila y Sueño Onírico, y tras la exposición Pop art. Arte popular. Tres pintores del Grupo Zaragoza de diciembre de 1964, ya no se organizaron más exposiciones del grupo.

El grupo se concibió como un organismo que hiciese acercar las nuevas posibilidades al conjunto de la sociedad salvando incomprendiciones y distancias en general ¿Cuál fue tu posición frente a ello?

No lo encontraba acertado, suponía un cometido imposible. Cada uno debe continuar su propio camino.

Dejaste de pintar en 1966, algo más de un año antes de la definitiva desaparición del Grupo Zaragoza en 1967 tras la exposición en París, lo que desmiente que esta escisión fuese la causa de aquello. ¿A qué se debió entonces este abandono temporal?

Estaba desengañado del grupo porque pensaba que podía haber aguantado más. Se creó un ambiente de no hacer nada, por lo que decidí esperar un tiempo hasta abrirme paso yo solo. Por otra parte fueron los años en que nacieron mis hijos, lo que amplió mis responsabilidades. En 1965 el grupo ya dio signos de no tener actividad. Vera y yo ya no participamos en el Taller Libre de Grabado que gestionaban Ricardo Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide. Durante los años sesenta yo trabajaba mañana y tarde menos en verano, que sólo lo hacía por las mañanas y dedicaba las tardes a estar en mi taller pintando. Hacia 1970 comenzamos a trabajar sólo por las mañanas durante todo el año, lo que explica mi retorno a la pintura.

Tres años después retomaste el papel, el primer soporte que trabajaste en la década anterior. Parece ser que, por la gama

de técnicas empleadas, es cómodo para investigar ¿Qué otras ventajas aporta? ¿Es una obra plenamente autónoma o mantiene algún tipo de diálogo con los lienzos?

Pasaron dos o tres años sin hacer nada. Yo ya no tenía seguridad para seguir haciendo lo mismo. Con el papel es más fácil abrir nuevos espacios antes de abordar el lienzo. Pero aún así, los papeles tienen un valor en sí mismos.

Hacia 1975 reinicias tu producción sobre lienzos y, sin embargo, hasta principios de la década de 1990 no vuelves a emplear materiales extra-pictóricos adheridos sobre ellos. ¿A qué pudo deberse? Da la sensación de que este nuevo despegue se centra en las propiedades de la pintura misma.

Lo hice adhiriendo primero trozos muy suavemente. Los materiales tradicionalmente no pictóricos amplían el juego de la pintura. Siempre me ha gustado el collage.

Es en esta época cuando recibes nuevas influencias de pintores mucho más inmediatos a la hora de pintar, como Jackson Pollock. ¿Cómo entró en tu pintura el énfasis del gesto -en ocasiones hasta ciertos automatismos (sobre todo en los guaches y papeles)- sobre las primeras inquietudes expresivas y constructivas, continuadoras de Lagunas y del primer Aguayo?

Estaba cansado de estructurar la superficie. Frente a eso ahora utilizo la mancha y en ocasiones la salpicadura, buscando siempre un nuevo camino para la expresión.

Siempre has prestado una gran atención a la música, en especial al jazz. ¿Participó en esta evolución de tu pintura desde los años setenta?

Seguramente sin quererlo. Pinto oyendo música: clásica, ópera, jazz, electrónica y flamenco.

La nueva incorporación de materiales extra-pictóricos a principios de la década de 1990 coincidió con la llegada de tu jubilación, lo que te permitió dedicarte a la pintura con más ímpetu si cabe, y exponer con mayor asiduidad. A diferencia de otros artistas y como Juan José Vera, siempre has trabajado en

las mismas condiciones que otro ciudadano más, lo que da a entender que la actividad artística queda al margen de la entrega laboral. ¿Qué relaciones existen entre arte y vida laboral y qué papel crees que debe adquirir la pintura en este contexto?

En ocasiones he pintado durante el trabajo a escondidas. El arte es otro trabajo porque supone un esfuerzo físico. En cambio, el trabajo salariado requiere una continuidad mientras que pintar es siempre un nuevo experimentar y un romper constante.

¿Y el papel del arte en su contexto social?

Puede tener una función propagandística.

¿Qué diferencia encuentras entre tus primeras arpillerías y los últimos collages y sacos pintados que has realizado, expuestos recientemente en el Palacio de Sástago y en la galería Pepe Rebollo de Zaragoza?

Hay en ellos menos dramatismo y un mayor juego plástico. El momento no es el mismo.

Si a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 asistimos a un retorno a los valores pictóricos, primero en forma de soporte-superficie y de pintura-pintura, y más tarde de la mano de los neo-expresionismos, a partir de la década de 1990 vuelven a generalizarse las modalidades nominales del arte y las expresiones multimedia e interdisciplinares, como son las instalaciones, los montajes, acciones o performances. ¿Qué opinión mantienes al respecto?

Todas las expresiones son buenas si no se limitan a copiar. En caso contrario la pintura quedaría estancada. Cosa diferente es seguir la moda, porque la gente debe seguir lo que le dicte el corazón y no lo vigente. Todo es bueno si supone un avance, pero también sus límites.

¿Qué es más importante, ver arte o realizar arte?, ¿crear arte o contemplar y redescubrir las sugerencias naturales como las propiedades de los desechos que en ocasiones empleas en tus

cuadros?

Ver arte también es muy difícil. Sólo llegando a ver arte luego puede realizarse.

Las cualidades plásticas de los materiales son más importantes que la obra acabada, la cual no constituye al fin y al cabo más que una anécdota.

¿En qué medida el arte participa en la relación del individuo con su entorno?

Bastante. El individuo debe abrirse a lo que le rodea buscando otros caminos.

¿Qué papel mantiene hoy en día la pintura, en especial en relación a los medios de reproducción mecánica que permiten reproducir las imágenes en función de los gastos que ello conlleva?

Hoy sobran muchas imágenes y, para poder realizarse, la pintura necesita silencio. Cada día es más difícil pintar porque las imágenes lo inundan todo. En cambio, la pintura requiere austeridad.

Entrevista realizada el 27 febrero 2008 (Foto de portada: Huella 1979, óleo sobre lienzo)

Arnold Schönberg, espiritualidad y vanguardia

Una vez, mientras hacía el servicio militar, me preguntaron si era realmente el compositor Arnold Schönberg. "Alguien tiene que serlo", dije, "como nadie quiere serlo, me he ofrecido". Estas son las palabras que el propio Schönberg escribió en Los Ángeles en el septiembre de 1949. Y no son simple chanza, juego de palabras o momento lúdico sino que son mucho más y esconden una realidad difuminada hoy por el paso del tiempo pero recuperada en gran parte por esta exposición.

Y es que Schönberg no sólo fue un extraordinario músico, exacto teórico y docente innovador, sino que fue un hombre preocupado por la comunicación entre las personas, a través del arte bien fuera musical, plástico, literario o lúdico. Un artista de múltiples dimensiones al que le tocó vivir un siglo cruel e injusto, en el que profesar una religión como la judía era suficiente excusa para la persecución, la tortura y la muerte. Pero sin duda fue un hombre luchador, que viajó y vivió en diferentes países, que aprendió de otros, y así lo admitió, al igual que otros aprendieron de él, y que siempre luchó para que llegara el mensaje, el contenido, nunca la forma.

Su música y el conjunto de sus creaciones, bien musicales bien plásticas, son todo expresionismo: comunicación, expresión de sentimientos y emociones en caudales de creatividad íntima y desbordante. Sin duda Schönberg necesitaba sacar de sí todo lo que llevaba dentro y expresarlo de una forma abierta, sincera y expresionista coincidiendo con fórmulas surrealistas (dejar fluir libremente al subconsciente) y adelantándose a propuestas posteriores como el Expresionismo Abstracto norteamericano.

En esta exposición podemos ver algunos de los muchos retratos que Schönberg realizó y que recuerdan a la mirada cambiante del artista frente a un espejo en un intento de leerse. También podemos ver algunos paisajes de colores limitados. En la misma sala se enfrentan a estas obras algunas xilogravías de Kandinsky con quien tuvo una importante amistad y mutua influencia.

Pero Schönberg no agota su camino en la intensa creación musical (promotor de la nueva música, director de orquesta) o teórica, ni siquiera en la plástica (pintando o haciendo caricaturas), sino que también trabajó en el ámbito del diseño y los inventos (como la máquina eléctrica de escribir notas, o el ajedrez para cuatro jugadores en el que dejó claramente reflejado su oposición a las injurias y la guerra del siglo XX) Así mismo escribió poemas, ensayos y otros textos y tuvo una intensa labor pedagógica en su inagotable interés por la comunicación entre las diferentes generaciones.

Pero el interés de esta exposición tiene un importante aliado y es el montaje en sí mismo. En una primera sala tenemos paneles explicativos de la vida y actividad de Schönberg, algunos de los retratos, obras de otros artistas y libros. Bien explicado y bien ambientado. En una segunda sala un vídeo de una hora y media proyecta una serie de entrevistas de personas que conocieron o están influidas por el músico y que aportan detalles extraordinarios de la persona y del creador.

La siguiente sala es un antiguo vídeo restaurado en el que se ve una partida de tenis, una de las aficiones de Schönberg. Pero, sin duda, la última sala es toda una sorpresa, llegamos a una pequeñísima muestra de algunos de los inventos y diseños del músico y a una salita con tres cómodos sofás, una lámpara y un sistema de audio y vídeo donde podemos escuchar algunas piezas del músico. Sentados al lado de la tenue luz podemos hacer un repaso de la vida y obra de Schönberg que acabamos de recorrer, su propia música ilustra nuestros recientes recuerdos, fotografías y textos, vídeos, partituras y fotocopias y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que Schönberg no fue sólo un gran músico, ni siquiera un creador universal, fue mucho más: fue Schönberg porque *alguien tenía que serlo*.

Monumentos al Sagrado corazón de Jesús en La Rioja

0. Introducción



Cerro de los Ángeles

Para conocer el origen de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús hay que remontarse hasta el siglo XVII. La persona que difundió la veneración del Sagrado Corazón de Jesús de Francia a España fue un estudiante de Teología de Valladolid, el Padre Bernardo de Hoyos (Torrelobatón, 1711- Valladolid, 1735).

La primera imagen monumental al Corazón de Jesús en España data de 1919. El propio Rey D. Alfonso XIII presidió su inauguración en el Cerro de los Ángeles, cerca de Madrid, ante una imponente estatua. La imagen levantada en el Cerro de los Ángeles fue el origen de una tipología y características que determinaron la forma y función de las sucesivas estatuas.

El conjunto de imágenes dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús en La Rioja comparten una serie de características estilísticas y formales propias, así como de su idiosincrasia iconográfica. Tanto en la etapa anterior a la guerra civil

como la posterior, estas imágenes religiosas encarnaron un ideal figurativo y realista en casi todas las estatuas y en la mayoría de los casos fueron llevadas a cabo por talleres o albañiles que no accedieron a unos estudios artísticos para formular nuevas tipologías. Sólo en tres ocasiones la iconografía de estas imágenes fue modificada por alguna novedad tipológica y se trata de obras de autor: la de Ortigosa de Cameros por Higinio Basterra, la de Joaquín Lucarini en Rodezno y la que se ubicó en el asilo de ancianos de Calahorra, cuyo autor fue el escultor de Gran Canaria, afincado en La Rioja, Félix Reyes.

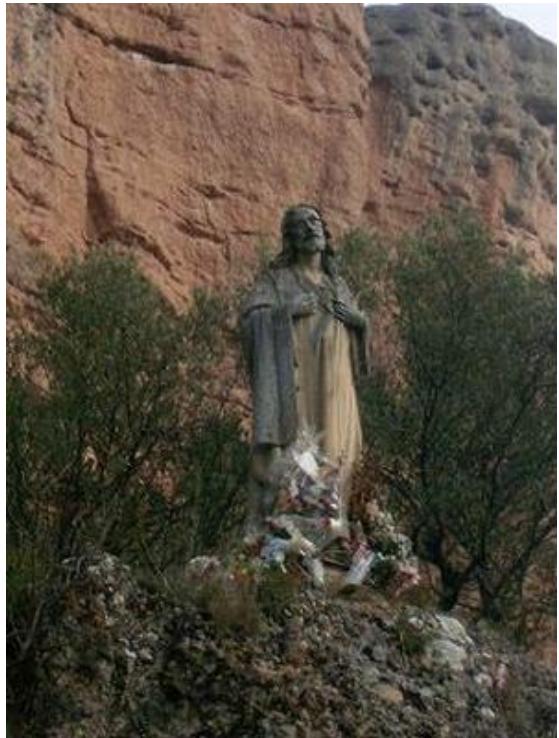
1. Etapa anterior a la guerra civil

Las primeras estatuas dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús fueron erigidas durante los años comprendidos entre el 1925 y el 1936. La única de las imágenes con cierta calidad artística fue la que se ubicó en lo alto de la Vía Crucis de Ortigosa de Cameros y que fue esculpida por el artista vasco Higinio Basterra. El resto de las imágenes sacras fueron obras de taller: el de Castañares fue realizado en uno de Zaragoza; el de Badarán en el taller de Berguéz Hmnos; y los de Manzanares de Rioja y Alesanco se desconoce.

La imagen más relevante del Sagrado Corazón en La Rioja fue la tallada por el artista vasco, Higinio Basterra en el año 1929 para la localidad camerana de Ortigosa.. El Sagrado Corazón de Jesús de Ortigosa de Cameros es sin duda la más monumental y emblemática con esta tipología. Elevada sobre un alto pedestal puede ser contemplada, como casi todas, desde gran distancia, y el espacio donde se halla se ha convertido en un bonito mirador desde el cual se puede contemplar el propio pueblo de Ortigosa en una gran panorámica.



Sagrado Corazón de Jesús en
Ortigosa de Cameros (1929)



Sagrado Corazón de Jesús en
Castañares de las cuevas
(1925)

La iconografía de la imagen ideada por Higinio Bastear es considerablemente distinta al del resto de las imágenes. La figura de Jesucristo se alza sobre una bola del mundo en una posición algo inestable por la redondez de esta suerte de pedestal. Esta posición le sirve al autor para marcar un movimiento que hasta el momento sólo se conseguía con la caída en cascada de los paños, que en ondas se disponen hacia lo largo del cuerpo de la escultura. La cabeza, de pequeñas proporciones, pasa a un segundo plano y se ladea hacia delante. Sus gestuales brazos se hallan en relación con las posturas manieristas de Miguel Ángel. La extremidad superior izquierda señala el corazón y, la derecha, el cielo en clara alusión a la santidad del personaje. El mal estado de conservación en el que se halla (pátina de óxido sobre la superficie de la piedra) impide interpretar el rostro de la figura.

El de Castañares de las Cuevas viste con un manto, que en la mayoría de las ocasiones cae en pliegues hasta los pies, el rostro barbado y con una expresión hierática. El Sagrado Corazón inclina las manos hacia el pecho indicándonos el dolor sufrido en su Pasión. Sin embargo, lo que más llama nuestra atención es la escasa altura que alcanza, lo que disminuye su visibilidad. Probablemente el origen privado de esta imagen sea la causa de su inusitado tamaño. Esta estatua fue la primera erigida en La Rioja y fue sufragada por iniciativa de la familia Gil Albaredos. Al igual que el resto de las imágenes, comparte características formales.

El Sagrado Corazón de Badarán participa de una iconografía muy extendida en esta zona. La figura con un brazo señala el relieve del corazón y con el otro, bendice y acoge. En Navarra la tipología más recurrente fue la que representaba a Jesucristo con los brazos extendidos.

El Sagrado Corazón de Jesús de Manzanares de Rioja es de tamaño algo inferior al resto de las imágenes. Sobre una forma ovalada que le proporciona altura y esbeltez. Los brazos se extienden con un significado de acoger al fiel.



Sagrado Corazón de Jesús en Badarán (1927)

Sagrado Corazón de Jesús en Manzanares de La Rioja (1931)

Por último (en lo que respecta a esta etapa) la imagen de Alesanco, que cubierta de una capa de pintura parece más una obra kitsch que un objeto de devoción popular. Su iconografía coincide con el resto de imágenes en La Rioja: brazos señalando el corazón en relieve, y en su cabeza corona en metal con una cruz. Esta obra es un claro ejemplo de la producción en serie de tallas sin valor artístico para la devoción popular, lo que ha traído consigo la realización de obras de mal gusto y réplicas sin calidad artística.



Sagrado Corazón de Jesús en Alesanco (1936)

2. Etapa de la dictadura franquista

Las estatuas al Sagrado Corazón de Jesús elevados durante la guerra civil o posteriores comparten con los anteriores, su

significado religioso, pero a partir de la contienda se elevaran por motivos políticos, durante el régimen franquista, el cual lo usó como un elemento de propaganda.

La primera de estas efigies del Sagrado Corazón y altar de los caídos fue la levantada en Arnedillo. En la fachada principal de la capilla circular se esculpió el escudo de Franco.



Sagrado Corazón de Jesús en Arnedillo (1939)

Sagrado Corazón de Jesús en Cervera del río Alhama (1943)

En Cervera del Río Alhama se levantó el Sagrado Corazón de Jesús en 1943 sobre la torre de la iglesia de Santa Ana. Al igual que sus análogos, se levantó en una zona alta, y la tipología fue similar a la de las imágenes ya estudiadas: Jesús con melena, bigote y barba que cubre su cuerpo con una larga túnica. En el pecho, relieve de su corazón en llamas y los brazos extendidos hacia el espectador.

Las estatuas de Viniegra de Abajo y de Torrecilla en Cameros son semejantes a la de Cervera, ya que combinan la imagen figurativa de los monumentos al Sagrado Corazón con una nueva

tipología más libre, aunque claramente entendible por el fiel. Ambas obras son ejemplo de las donaciones particulares y de la relevancia de su inauguración.

	
Sagrado Corazón de Viniegra de Abajo (1949)	Sagrado Corazón de Torrecilla en Cameros (1952)

La de Rodezno fue una imagen que se apartó de los estereotipos marcados por la tradición de estas estatuas. En primer lugar, no se trata de una obra colosal, ya que no llega alcanzar ni los tres metros de altura, y se halla situada a una gran elevación sobre la cúpula de la iglesia parroquial del pueblo. Los brazos no se extienden a modo de recibir al creyente, sino que los extiende en perpendicular, como los cristos crucificados. La actitud de su cabeza y sus palmas abiertas hacia el cielo patentizan un rasgo que no se hallaba en otras estatuas. Pero lo más novedoso fue el tratamiento de los pliegues y la caída del manto en forma geométrica. La vestimenta pasa a cobrar una relevancia estética que hasta el momento no tenía cabida. El autor, Joaquín Lucarini, aprovechó la túnica para esculpir un juego en triángulos que caen hasta los pies.



Sagrado Corazón de Jesús en Rodezno (1961)

Sagrado Corazón de Jesús en Viniegra de Arriba (1977)

El Sagrado Corazón de Viniegra de Arriba se halla rodeado por una serie de banderas y en un lugar muy elevado para ser visto desde gran altura, pero debido a su escasa entidad artística se trata de un Sagrado Corazón poco interesante. El último de estos monumentos, en Calahorra, rompe con las características propias de estas imágenes, en lo que respecta a su iconografía y a la ubicación de la misma. La obra fue donada por una particular, Doña Inés Moreno, a la residencia de ancianos desamparados, en la que se instaló para luego pasar a una zona urbana, pero de escasa entidad social. En la actualidad, ha sido devuelta al espacio para el cual fue diseñado y se ha restaurado, ya que le faltaba parte de la mano izquierda. El escultor canario rompió con la iconografía propia de estas imágenes, desde un punto de vista formal. Al igual que la de Rodezno, sus brazos se disponen perpendiculares al tronco, formando una cruz. La cabeza inclinada hacia abajo y el torso desnudo patentizan una imagen más en relación con las pinturas y esculturas de crucificados. La túnica le cubre parte del

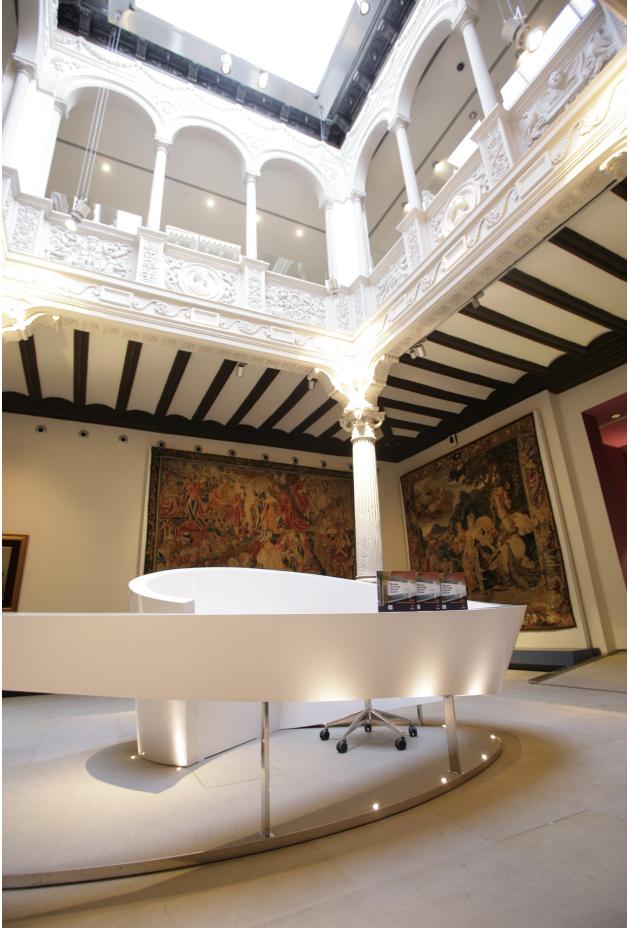
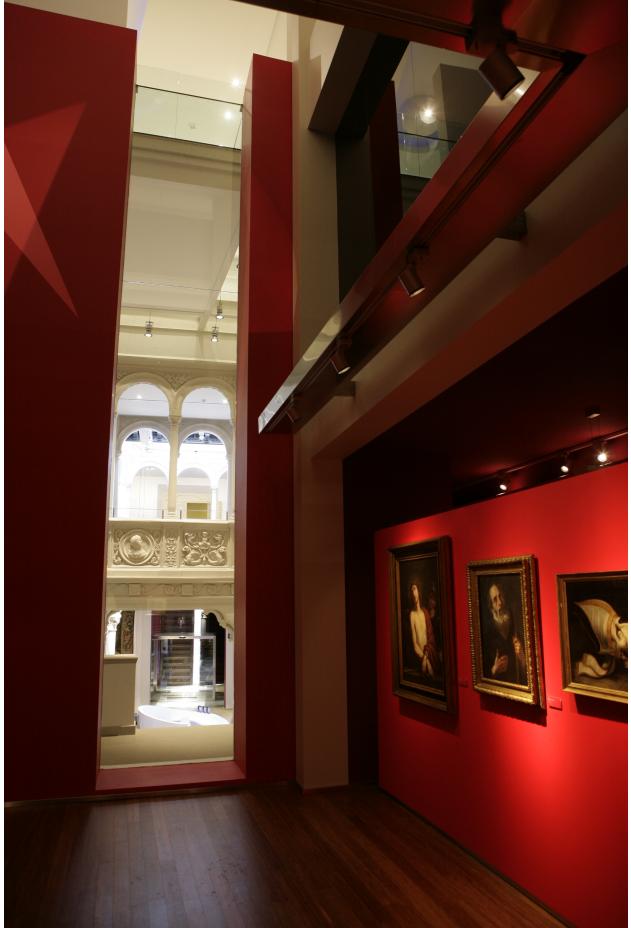
cuerpo dejando al descubierto parte del torso. La novedad de su morfología la eleva a poder ser considerada como una de las imágenes religiosas más modernas del arte riojano y el más vanguardista Sagrado Corazón de Jesús.

MICAZ, Un museo para el siglo XXI .

MICAZ (Museo Ibercaja Camón Aznar).

Renovarse o morir. Esa ha sido la máxima de Ibercaja con el Museo Camón Aznar. Una rehabilitación en profundidad, tanto en el aspecto arquitectónico como en el expositivo. Y el gran acierto lo constituye la apertura de un segundo patio en la zona posterior, donde el edificio del siglo XX permitía la intervención. Un vacío que intercomunica y articula las tres plantas de esta zona del museo además de proporcionarle luz cenital. Un recurso que funciona muy bien, y que recuerda, en cierto sentido, la solución que Moneo ha dado para la ampliación del Museo del Prado, integrando el Claustro de los Jerónimos. Aquí sin embargo tiene una nueva funcionalidad, ya que dialoga con el patio renacentista y ofrece un punto de fuga que une visualmente el Palacio de los Pardo con la arquitectura contemporánea. El segundo punto importante y esencial para estructuración del Museo ha sido la reorganización de la colección. Con buen criterio se han eliminado algunas piezas de dudosa autoría y se ha apostado por un discurso cronológico, donde la figura de Francisco de Goya tiene un protagonismo trascendental. No podemos olvidar que la Exposición Internacional de Zaragoza, atraerá hasta este Museo a muchos visitantes y la figura del artista aragonés es el mejor reclamo. Se han trasladado las obras más

sobresalientes que anteriormente se exhibían en el Patio de la Infanta, en la sede central de la entidad de ahorro. Un cambio de ubicación temporal, motivado por la exposición "Del futuro al pasado" que conmemora los 30 años de programación de las salas de exposiciones de Ibercaja.

 A photograph showing the original entrance courtyard (Antiguo patio de ingreso). It features a large, white, curved reception desk with a glass base. In the background, there are ornate architectural details, including arched balconies and tapestries hanging on the walls.	 A photograph showing the new courtyard (El nuevo patio). The space is defined by tall, vertical red panels. On the right, a red wall displays several framed artworks. The ceiling is dark with recessed lighting, and the floor is made of polished wood.
Antiguo patio de ingreso	El nuevo patio

Un mostrador central y envolvente, da la bienvenida al visitante. Un elemento que constituye la primera premisa de lo que nos vamos a encontrar, una fusión entre lo clásico y la modernidad. El primer tramo de escaleras nos lleva a la primera planta en la que se muestra pintura y escultura de los siglos XV al XVIII. Un recorrido desde la influencia italiana y flamenca hasta la época de Goya. Entre las numerosas piezas que obligan a un recorrido pausado y exhaustivo (como en el resto del museo) destaca la presencia de nombres como Ribera, Zurbarán o Valdés Leal. Una vez empapados de la historicidad accedemos a la sala principal del palacio renacentista donde

se encuentra el que se ha denominado “salón dorado”. Es aquí donde se han instalado las obras de Goya y de sus contemporáneos. Un espacio que se extiende longitudinalmente a lo largo de toda la fachada del palacio y que si bien se ha querido conservar el aire decimonónico original, ha tenido que doblegarse ante imponderables del siglo XXI. Se ha colocado un falso techo para tapar las conducciones que sin embargo ha obligado a crear unos huecos que permitan colocar las antiguas lámparas. Una solución bastante poco ortodoxa que sin embargo estamos seguros, pocos visitantes notarán atraídos visualmente por la exhibición de la obras de Goya. Al fondo de la sala en el gabinete, el recuerdo ineludible a José Camón Aznar, crítico de arte y cuya colección es el fundamento del museo. El siguiente ámbito sin embargo te hace reconciliarte con la museografía. Vitrinas casi etéreas muestran las colecciones completas de las cuatro series de grabados de Goya, “Los Caprichos”, “Tauromaquia”, “Los Desastres” y “Los Disparates”, a los que se les une “Los Toros de Burdeos”. El Museo Ibercaja Camón Aznar se convierte de esta manera en el único en el que se puede visualizar toda la obra grabada del pintor aragonés. Y además respetando la iluminación tamizada para preservar las obras, al mismo tiempo que se ha creado un ambiente intimista y propicio para su contemplación.

El último piso nos reconcilia con el arte de los siglos XIX y XX. Paredes blancas para avanzar en el tiempo desde la influencia goyesca de Eugenio Lucas al romanticismo de Fortuny con alguna inclusión de autores impresionistas. El grueso de la representación lo constituye “La Escuela de Vallecas”, sobre todo por una buena colección de piezas de Benjamín Palencia. El recorrido expositivo del museo se cierra con una selección de obras pertenecientes a artistas aragoneses contemporáneos amigos de José Camón Aznar. Un recorrido que te deja un buen sabor de boca, aunque como siempre hay detalles que es necesario limar. En algunas cartelas que acompañan a las obras, la información no es exacta y no es permisible que la cesión de un cuadro se notifique con una cuartilla blanca

en la pared. Respecto a la elección de los colores de las paredes que identifican cada planta, el más idóneo es que el envuelve los grabados de Goya. El blanco nunca falla, pero quizá se esté pecando de la utilización del rojo, que últimamente inunda todos los nuevos museos. Pero como todas las modas, son pasajeras. Lo mejor es la selección que se ha hecho de la colección, dejando en los almacenes muchas obras que distorsionaban el conjunto.

DEL EBRO A IBERIA.

	
Inauguración, con cuadros de Velázquez y Ribera	Tramo final de la exposición

La renovación integral del museo también ha llegado a la zona dedicada a exposiciones temporales. Se ha cerrado su anterior entrada lo que recupera el aspecto original de patio renacentista. Además se ha ganado todo el espacio que antes ocupaba la biblioteca, lo que permite una mayor dimensión, incluso en momentos determinados poder hacer coincidir dos exposiciones distintas al mismo tiempo. Para su inauguración se ha elegido una muestra ambiciosa como su nombre indica "Del Ebro a Iberia". 42 piezas, entre pinturas y esculturas que abarcan desde el periodo romano hasta la contemporaneidad. Un repaso cronológico a través de la historia que tiene dos hilos conductores, la aparición de la virgen al apóstol santiago (no en vano es la primera imagen que se encuentra el visitante) y el nacimiento del castellano en San Millán de la Cogolla (con la aportación de códices y beatos miniados). Es el relato de la historia a través de las religiones, con una marcada

preeminencia por el cristianismo y su necesaria manifestación iconográfica a través del arte. Llaman la atención el tríptico de la pasión del Bosco, un expolio del Greco de menor entidad o el San Sebastián de Ribera. De la mano de un cuadro de Velázquez menor, llegamos a la ilustración y a Goya. A partir de ese momento llega la ruptura y la progresiva secularización al arte. El pintor se desembaraza de las ligaduras y surgen los géneros. El punto final debería haber sido Sorolla, pero el comisario de la exposición, Antonio Meléndez, ha querido ir más allá y ha compilado el siglo XX con el trinomio por excelencia, Picasso, Dalí y Miró, --una baza siempre segura-- y con algunas aportaciones mas recientes, como Saura, Chillida o Barceló, que se le escapan un poco de la mano para cerrar de manera coherente el discurso expositivo. Pero esto no es óbice para resaltar su valía, no hay que olvidar que Antonio Meléndez tiene su prestigio ganado con muestras del calibre de Las Edades del Hombre. "Del Ebro a Iberia" permanecerá abierta hasta el 28 de septiembre.

Dibujando siempre en el

espacio: Anthony Caro, on and on

El pasado 17 de febrero, Fernando Alvira, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A.), entregó el Premio ARCO a Anthony Caro, artista inglés (New Malden, 1924), que se sitúa en la renovación de la escultura de los últimos cincuenta años.

Desde Marzo hasta el 7 de Septiembre 2008, la National Portrait Gallery, en su Balcony Gallery, expone un grupo de esculturas retrato. Se trata de una ocasión única para contemplar cuatro cabezas en bronce que Caro dedicó en 1988/89 a su esposa, la pintora Sheila Girling.

Este cuarteto muestra lo que podría ser un retrato facetado en el sentimiento sobre la persona y la relación marital.

Desde diversas direcciones, han vuelto a mi estudio, fotos de obras anteriores, sobre las que ya escribí en su día. Y me gusta resaltar una pieza, realizada en 2004, que fue motivo de debate, defensa, comentario y comparación en tertulias con amigos. Se trata de "Open Secret", libro de acero inoxidable y bronce (en cuatro tiempos), con poemas de Enzensberger, y un fragmento del "Mercader de Venecia" de Shakespeare, grabado por A.Caro.

Coincide en el tiempo su exposición con la NPG, y es que se puede contemplar en el Victoria and Albert Museum, hasta el 29 de Junio 2008, en la muestra organizada, entre otros, por Ivory Press, "Blood on Paper: the Art of the Book".

Encontraremos libros que comunican la creatividad y personalidad de los diferentes artistas, hasta 38, que han realizado libros u obras relativas a libros, como Baselitz, Bacon, Balthus, Chillida, Francesco Clemente, Sol Lewitt, Tàpies, Damien Hirst, entre otros, y una pieza de Anselm Kiefer hecha para esta exposición.

Recuerdo muy bien la última vez que hablé con Anthony

Caro. Fue en Barcelona. Hace unos años, la Fundació Caixa Catalunya en La Pedrera, y en una sala anexa, abierta para aquella ocasión, presentó una interesante exposición de Anthony Caro.

Es adecuado definir un poco la obra y apuntar que Anthony Caro empezó a trabajar como ayudante de Henry Moore, influenciando su iniciación en la escultura a base del modelado de la materia. Será a partir de su viaje a New York, en los años '60, cuando muchas cosas cambian en sus conceptos artísticos, con la perspectiva y la atmósfera del expresionismo abstracto y el uso de nuevos materiales. Pese a todo, sigue prefiriendo la arcilla, moldeable, y el acero, que tiene sus resistencias y su dureza de manejo para desarrollar las formas que Anthony Caro siente.

Funde los planos dinámicos de sus grandes composiciones directamente en el suelo, sin usar pedestales, para que sugiera más contacto entre el observador y la obra. Nos habla de sus esculturas metálicas aéreas y de piedra líquida. En realidad poco transforma las piezas, prefiriendo revelar los materiales originales. Posee el culto de ensamblar los objetos de uso cotidiano, y poco a poco van surgiendo las imágenes ligadas al título establecido por el autor. Técnicamente su obra se encuadra en el formalismo vanguardista, evolucionando con los años hacia una visión elástica de la realidad, y hacia un hincapié en el concepto ético.

Acumular en el aparcamiento lindante con su taller piezas descartadas en fondos de ferrocarril, objetos de uso industrial, trozos de viejas calderas, son un reto para él, pues sabe que según su precisa articulación y moldeado, podrán transformarse en arte, tal vez, o quedar como simple herrumbre; parecido destino el de un dibujo, que puede quedarse en un garabato o convertirse en obra de arte.

Aquella primera parte de la exposición – "Dibujando en el espacio"-, situada en la Pedrera, reunía 22 piezas, de 1963 a 1988, en las que pudimos observar desde el inicial brillo y color, a las últimas, más acordes con los tiempos y con una cierta reflexión política, descartado ya el cromatismo, para

dejar la materia viva respirando en el aire, las formas oxidadas, y las composiciones que definen el espacio. La distribución de las obras no seguía un orden cronológico, sino que se estudió expresamente para la sala, siguiendo un voluntario entrelazado para unir la escultura de Caro, con las estructuras de Gaudí y la luz que penetraba por las ventanas, dando ligereza al conjunto.

La segunda parte de la muestra se ubicaba en una sala justo enfrente de la Pedrera. Allí se instaló "El Juicio Final", 25 esculturas realizadas en los '90, después de la guerra de los Balcanes, pertenecientes al Museo Würth, de Künzelsau. Este conjunto, cuyo devenir fue proyectando su propio tema a medida que Caro trabajaba las piezas, desembocó finalmente en esta representación de los desastres y la barbarie, en la condición humana y en la reflexión sobre aspectos concretos y abstractos. Cuando esta obra se expuso en Venezia, en un viejo granero, adquirió para el autor un sentido preciso, pues ofrecía la sugerión de una basílica. Como bien me explicó Caro, cada vez que las esculturas se desplazan, lucen de forma muy diferente y surge la pregunta de cómo mirar la escultura, desde qué ángulo y distancia.

Su humor británico y su jovialidad le hacen incline al entusiasmo, elemento que no parece abandonarle en ningún momento. Viendo imágenes de su taller, el acero y el fuego se unen en una mágica danza, cuya chispeante y musical lentitud engendran las obras de la mente.

En los últimos cincuenta años de escultura, Anthony Caro es considerado uno de los "Top 10", así que merece la pena visitar de vez en cuando esta moderna fragua de Vulcano que dibuja el espacio.

La Apariencia del Tiempo y la pintura de Luis Calvo

Luis Calvo Díez expone en Zaragoza, en mayo, en la Caja Rural de Teruel (Paseo Pamplona), para recordarnos el efímero paso del tiempo al sufrir el parangón con la perdurable esencia de las obras de arte.

Me gusta dejar constancia de que Luis Calvo es aragonés, y por mucho que intentemos soslayar tópicos, los paisajes y el impacto endémico de las propias raíces, se deja vislumbrar en la manifestación artística, como último recurso de la conciencia. Y lo apunto porque conocí su obra fuera de Aragón, en casa de importantes coleccionistas.

Las recientes obras de Calvo, se cimentan en el bodegón –la naturaleza muerta–, que en este caso, cobra extraordinaria vida en los jarrones con flores; sus "retratos" florales presentan, en apariencia, una gran sencillez compositiva, copia *dal vero* que prepara en su estudio, cuidando con esmero y exquisitez la luz que incide sea en la frescura de los pétalos de vibrantes colores, que en la calidad plástica de los jarrones. Del mismo modo, Luis Calvo consigue extraer y revelar la textura matérica de los objetos que dispone con espontánea premeditación (aunque parezca un contrasentido) sobre la claridad de fondos neutros. Apreciamos, pues, de forma casi táctil, la lograda transparencia del vidrio y sus difíciles reflejos líquidos, el brillo de las piezas de cerámica, y la opacidad de rústicas aceiteras.

Su pintura se desarrolla desde la base de la perfección buscada en el dibujo, y supera la dificultad técnica con meticulosa elaboración; el resultado es un realismo, cuya sobria sencillez y austera sinceridad, se desborda de sentimientos contenidos, de la modesta personalidad del verdadero artista, que nunca satisfecho con sus criaturas, gesta en su mente el proceso de nuevas creaciones con renovado entusiasmo.

Solo conociendo personalmente a Luis Calvo, descubrimos la cálida afabilidad de quien, con el paso de los años y la riqueza de su sensibilidad, reconoce que cuanto más pinta, más le queda por aprender.

Su excelente capacidad pictórica le fue reconocida en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, lo cual no satisfizo el ansia natural del joven Luis por el aprendizaje técnico de los secretos de antiguos talleres. Decidió empezar de cero: la perfección del dibujo, la sublime repetitividad de la línea y la disciplina del clasicismo, le abrieron el camino de su libertad artística.

Ahora, se permite revelar el *genius loci* de su tierra, en la magnífica gama cromática de cielos que dominan horizontes bajos, paisajes resecos de tanto viento y labranza, un Aragón que sublima en la naturaleza universal de las emociones.

Los temas inmediatos –membrillos, gardenias, cerámica popular–, elementos que trascienden la temporalidad, conquistan con aparente simplicidad la mirada, pero detrás se cela un complejo trazo, una pincelada experta y segura, preciosista, que no mengua en frescura y lírica nobleza. La delicadeza de las sombras leves, carentes de dramatismo, se convierten en espléndidos juegos lumínicos, recreando sobre el lienzo el importante concepto del claroscuro. No obstante, bajo esa premeditada precisión, se intuye el silencio del que hacía mención al principio, como una respiración estéticamente entrecortada, una *opera non finita*, que es el preludio y la invitación a seguir admirando, en su viaje hacia la perfección, la pintura sincera de Luis Calvo.

Con él, lleva la expresión de sus deseos, la realidad de sus pinturas, el paisaje agreste y los cielos inolvidables de Aragón.

Me niego, por esta vez, a caer en los postulados de la crítica de arte. Quiero que la pintura de Luis Calvo trascienda por sí sola, porque, en realidad, las palabras sobran, donde sólo tienen cabida los sentimientos y su silencio.

La hermosura de las flores frescas, con sus jarrones de

vidrio y agua , son la sublimación de tantos páramos olvidados en el secano.

Las cerámicas, los frutos, son la memoria permanente, la eternidad del tiempo, a pesar nuestro. La vida de la materia iluminada por un atardecer fugaz.

Luis Calvo expone su obra como el que desnuda su alma, y consigue deshacerse de lo superfluo para quedarse sólo con la esencia.

Así veo yo su pintura. Un reflejo de constancia, una madurada fascinación, una imborrable tenacidad que, en las tierras del Ebro aviva, tortura, depura y afina cualquier pensamiento.

De las cumbres a las vegas, el "*Circius*" (así llamaban al Cierzo los romanos), noble viento, en la pintura de Luis Calvo, la sinceridad de sus lienzos y el inequívoco e innegable recuerdo de los maestros.

Paisajes henchidos de alba, cielos enamorados de un sol que se escapa, para renacer en otro cuadro, en otro día. Horizontes perdidos con la mirada en el amparo de unas montañas que arropan aunque se esté lejos -grises azulados, destellos de blanco de plomo-. Perderse en esos paisajes, significa elegir la fuga de un mundo ilusorio, porque la realidad está en esas prodigiosas nubes y esas luces, frutos de un cielo privilegiado, donde el viento rige, ordena y fluye por los cauces de agua imaginarios, los que no se muestran, porque si los viéramos estaríamos ya en los dominios de Leteo, abducidos en el olvido.

Sigo, pues, el viento *imperator* que, en los cuadros de Luis, se manifiesta tanto en su presencia como en su ausencia, entre los horizontes fustigados o en la quietud lírica de unas flores.

El tiempo pasa, y para la pintura de Luis Calvo Díez, eso es una apariencia variable, una categoría filosófica de la que se puede prescindir, pues sus cuadros son bellos, bellos en la armonía del tiempo.

En la historia de la pintura aragonesa, está Luis Calvo. Pero no se prodiga en fiestas, *vernissages*, ni está en esa

efímera pléyade de artistas fugaces -lo que dura una moda-, a menos que tenga que recoger algún galardón o reconocimiento. He visto sus cuadros en casas donde el lujo es reflejo maridaje de buen gusto, en colecciones donde la calidad anega la inversión. Pero Luis Calvo es modesto, perseverante en la pureza; y, con templanza y austerdad, exige más de sus manos (él no sabe que sus pinceles ya son caricia y sentimiento). Una y otra vez, la persistencia de los bodegones, de las flores, el estudio minucioso, los matices, *nuances* de la luz, hacen que ni un solo pétalo se repita, que ni un aroma se pierda.

Permítanme concluir citando, una vez más, a mi maestro de estética: "lo más importante es disfrutar de la belleza, no explicarla".