

Arte contemporáneo en San Juan de la Peña

Entre los actos oficiales que arroparon la recuperación y apertura al público del Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña, el día 8 de Octubre del 2007 se inauguró una magna exposición de arte contemporáneo aragonés en un marco solemne: la galería de arte que a la par se inauguraba en el claustro de dicho monasterio.

Comisariada por Angel Azpeitia, coordinador del texto-catálogo, cuenta con apartados catalográficos a cargo de Manuel Sanchez (aspectos teóricos), Fernando Alvira (la pintura figurativa), Carmen Rábanos (la abstracción pictórica), Jesús Pedro Lorente (escultura) y Pedro Pablo Azpeitia (fotografía).

Entre el amplio espectro de obras expuestas yo destacaría algunas por su relevancia, envergadura y o calidad plástica, así, entre la pintura figurativa, una característica obra de Pascual Blanco, de esos años, “Subjetividad de enredo”, 1975, en el que la figura se alía con la masa vegetal enmarañada, pura mezcla de humanismo y ecología.

Los paisajes arquitectónicos de Virgilio Albiac (“Paisaje aragonés”, 1982) y José Baqué Ximénez (“Pueblo”, 1976), nos remiten a un paisajismo español de posguerra bien aprehendido por estos maestros aragoneses, en el caso de Baqué bien arropado por un cromatismo fauvista muy impactante.

Fermín Aguayo, miembro muy activo del “Grupo Pórtico”, parte muy a menudo de una figuración que abstractiza magistralmente y en fechas muy tempranas, como en “Semana Santa” (1952). Completamente abstracto y muy temprano, (1949) es la obra de Santiago Lagunas “Formas aguzadas”, poblada de signos masónicos como los que utilizara Kandinsky y con ese característico “efecto vidriera” que parece reiterarse en ese “Sin título” (1991) de Juan José Vera, sabiamente compuesto.

Una de las crucifixiones de Saura, su “Crucifixión X” (1960)

de su potente Neoexpresionismo abstracto, en el que se desenvuelve muy bien José Manuel Broto en la época representada en "Subida a la montaña" (1984). Abstracto geométrico se nos presenta Enrique Larroy, con su "Rojo polar", del 2003, en la línea de lo mejor del Construtivismo ruso de un Malévich con su "suprematismo" cromático.

Entre abstracto y conceptual se muestra Paco Simón en su "Entre la piel y la distancia", 1999, cuadro de gran sutileza cromática y acertadas entonaciones y contrastes.

Magnífico es el ejemplar "Composición abstracta" (1970) de Manuel Viola, con sutiles veladuras y un claroscuro matizado de color, cuadro muy bien elegido.

En escultura, menos aludida, destacaría la "Espiral" de Santiago Gimeno, en la línea de las reiteradas por el canario Martín Chirino, pero con una relectura más minimal.

Por último, disfruto con las fotografías arquitectónicas de Mario de Aguavives, bien representado por "Otra ciudad" (2003), con sus paramentos murales manipulados para proporcionarles infinita continuidad y volúmenes kantianos. También con las de temática feminista de Carmen Molinero, como ésta del 2003, que puede servir de reflexión final, porque es cierto que..."Si pasas tanto tiempo entre los objetos acabas convirtiéndote en uno de ellos"...

Juana Francés – Pablo Serrano. La relación de dos artistas de El Paso

Se ha escrito y debatido sobre la relación de artistas que han formado

parejas sentimentales, muchas veces superficialmente tratando la anécdota de unas relaciones tempestuosas, a veces analizando la repercusión de esta unión, la fagocitación del uno por el otro, otras, estudiando la influencia de ambos en sus respectivas creaciones. Así se ha hablado, entre muchos otros, de Camille Claudel y Rodin, de Sonia y Robert Delaunay, o de Frida Kahlo y Diego Rivera. Si bien pocas veces se ha investigado sus consecuencias en artistas españoles como Amalia Avia y Lucio Muñoz, Juana Francés y Pablo Serrano, Menchu Lamas y Antón Patiño...

Quizá nos atrae más una relación marcada por el desamor, entendemos que el sufrimiento al que éste conduce es más fructífero para la obra del artista, creyendo que los momentos mejores de creación son los marcados por la sublimación de los sentimientos, bien, los iniciales de la relación o los finales.

Muchas veces no es así, el éxito del vínculo, su repercusión en la obra, viene marcada por el cúmulo de todo lo que comparten, atracción mutua, aficiones, gustos, amigos, ideas, opiniones, y la cercanía de una persona con la que poder comentar, dialogar, discutir sobre todo lo que interesa a ambos.

Tenemos que analizar como fue esta relación entre Pablo Serrano y Juana Francés, vamos a dejar que nos lo diga ella:

Mi encuentro con Pablo Serrano es fundamental. Fue hallar el amor a la vez que un camarada para recorrer juntos el camino del arte. Ahora cada uno tiene su estudio, necesitamos mucho espacio los dos. Somos ferozmente críticos el uno del otro y compartimos todo el tiempo posible. Nos gusta la soledad de dos (Arazo, 1980).

Estas palabras son de octubre de 1980, todavía vivía Pablo, con ocasión de la exposición de la artista en la galería Punto de Valencia. La periodista comenta que ríe jovialmente y la describe como vivaz, de cabello corto y flequillo, adivinando un temperamento inquieto en la mirada y en la forma de accionar.

La declaración que sigue la hace en 1986, el año siguiente del fallecimiento de Pablo, en Palma de Mallorca con motivo de la exposición de la artista en el Palau Solleric, se muestra muy reacia a hablar de él, por el dolor que siente:

La muerte de Pablo es aún muy reciente, su recuerdo permanece muy vivo, es muy doloroso hablar de Pablo; pero te puedo decir que fue, a lo largo de treinta años, mi amor, mi amigo, mi compañero, mi vida, durante todo ese tiempo (0.,1986) .

En 1987 declara a José Manuel Álvarez Enjuto:

Nos conocimos en una exposición mía en la primavera del cincuenta y seis en el ateneo de Madrid, y desde ese momento... iclak! Para mí Pablo fue todo, fuimos compañeros, amigos, el mi padre, yo su madre, su hija, mi hijo, todo (Álvarez,1987) .

En esta misma entrevista realizada en el año 1987, con ocasión de su exposición en la galería Juana Mordó, le preguntan ¿Qué variaciones se producen en su vida con su marcha?: “Una soledad tremenda, un corte total. No puedo contestarte más, no me preguntes” (Álvarez,1987) .



Juana Francés con Pablo Serrano al sol

Juana Francés con Pablo Serrano en el estudio

Vamos a remontarnos al año 1956, cuando se conocen, las relaciones que Juana Francés había tenido hasta entonces habían sido un fracaso, ninguna se hizo definitiva. Una mujer como ella, con las ideas claras con respecto a su carrera artística, su bagaje intelectual, incluso su físico, en ese momento, tenía que impresionar. Hemos comentado que no iba a ser fácil encontrar pareja, pues para ella lo primero era la pintura y no un matrimonio al uso. Necesitaba otra persona que su tarea principal también fuese el arte, y que además hubiese comunión de ideas, de forma de ver la vida.

Pablo llega a Barcelona el 30 de julio de 1955, procedente de Montevideo, con una beca de dos años para viajar por España, Francia e Italia. Esta beca es el Premio de Escultura del Salón Nacional Bienal de Artes Plásticas. Deja en Uruguay esposa e hijo, Pablo Bartolomé nacido en el año 1939. En 1956 conoce a Juana Francés en las Salas del Ateneo de Madrid, donde ésta expone. Parece ser que este encuentro es decisivo y que se hace visitante asiduo de la exposición, según cuenta su amigo y crítico Cirilo Popovici (Popovici, 1976).

No sabemos que intención tenía Pablo Serrano cuando sale de Uruguay, pero el hecho es que no volvió a vivir allí. Podría ser Juana Francés el motivo principal o uno de los motivos para su establecimiento en España. Quizá se habría quedado de todos modos, su intención era abrirse paso en Europa, Juana fue un gran apoyo para Pablo en todo momento, pero en sus inicios en España pudo ser, además, su introductora en el mundo artístico.

No sabemos con exactitud el año de nacimiento de Pablo Serrano, pues como Juana, no le gustaba decir la edad que tenía, la partida de nacimiento y la inscripción de bautismo se quemaron, creemos que nació en 1908, con lo que sería 15 o 16 años mayor que ella. Todo el mundo pensaba que se llevaban más, Juana era una persona menuda, vistiendo siempre muy juvenil, que parecía más joven, y él con su barba podía aparentar más edad.

La escultura que Pablo Serrano hace de Juana Francés en 1957, no es la de una mujer, sino la de una niña, no sabemos si él la ve así, o es la faceta de Juana que quiere resaltar, pues a ella seguramente le agradaba que él la mirase de ese modo.

Pablo era un hombre con mucha personalidad y mucho bagaje que había vivido una vida en Uruguay, seguramente cuando llega a España no busca nada sentimentalmente hablando, pero lo que no pretendía era una relación convencional. A Pablo no le hacía falta nadie para introducirse en España, era una persona que sabía relacionarse muy bien con todo el mundo, pero Juana también estaba muy bien relacionada y a su exposición iban muchos artistas de vanguardia y críticos. Va a la exposición de Juana y se siente atraído por la persona física, intelectual y humana, y por su faceta artística. A ella le debe de ocurrir lo mismo, ambos son el complemento del otro.

La amistad se inicia inmediatamente, emprenden un largo viaje recorriendo gran parte de Europa con José M^a Moreno Galván. Su relación se consolida.

En carta de María Freire, artista uruguaya, fechada en Montevideo el 5 de febrero de 1960, agradece a Juana y Pablo: “las atenciones que nos dispensasteis, la cordialidad y amistad que nos brindasteis, el taller de Juanina, la Tasquita del 9, la cena con el Equipo 57 y tantos otros recuerdos tan emotivos” (Documento 00359.03 Carp. 63-A Museo Pablo Serrano de Zaragoza).

Este documento nos indica que son un nexo de unión entre artistas de los dos países, además de mostrarnos la relación existente entre grupos de pintores de distintas tendencias y formas de afrontar los problemas plásticos y políticos.



Juana Francés con palomas



Pablo Serrano con palomas

Eran muy diferentes los dos. Juana Francés amaba la tranquilidad, ser pocos, la soledad de dos, que decía ella, le importunaba mucho el teléfono. Pero Pablo citaba a todo el mundo en el estudio. Era una persona desbordante, le gustaba estar con mucha gente, y a Juana esto le producía mucho cansancio.

Juana no era muy organizada con sus cosas, su correspondencia..., y por el contrario Pablo lo tenía todo muy controlado. Esta faceta, en cierto modo desordenada de la artista, no la podemos llevar al terreno de la obra, cuando había una exposición tenía que tenerlo todo bien controlado, las obras bien preparadas para enviar, tenían que estar bien transportadas y bien embaladas a la vuelta, incluso en alguna ocasión escribía para recordarlo.

No fue una mujer convencional ni acomodaticia, se ha pensado siempre que pesó mucho la personalidad de Pablo en ella, creemos que sí, pero no en el sentido que se piensa, él no eclipsó ni a la artista ni a la persona, si ella estaba en segundo plano fue voluntario. Juana Francés era una trabajadora incansable, lo que le gustaba era trabajar, sólo hay que ver la gran cantidad de obra de que disponemos. Le gustaba exponer, las exposiciones las preparaba con ilusión, y le gustaba viajar. Pero todo esto en diferente medida que a su marido. Pablo era un gran trabajador, pero también un teórico, justificaba su obra, le gustaba presentarla, tener entrevistas, relacionarse con críticos y galeristas, era su propio marchante.

Seguramente esta unión, fue un bien para ambos, los dos eran invitados a todos los sitios, se relacionaban con mucha gente, artistas, escritores, críticos..., estas relaciones sólo les pudieron aportar más riqueza cultural, abrirles nuevos campos y diferentes puntos de mira. Respecto al trabajo, cada uno trabajaba en su estudio, aunque en algún tiempo lo comparten, eran muy metódicos y ordenados en su tarea, por lo que tampoco se pudieron perjudicar el uno al otro en este aspecto. La unión les favoreció a los dos.

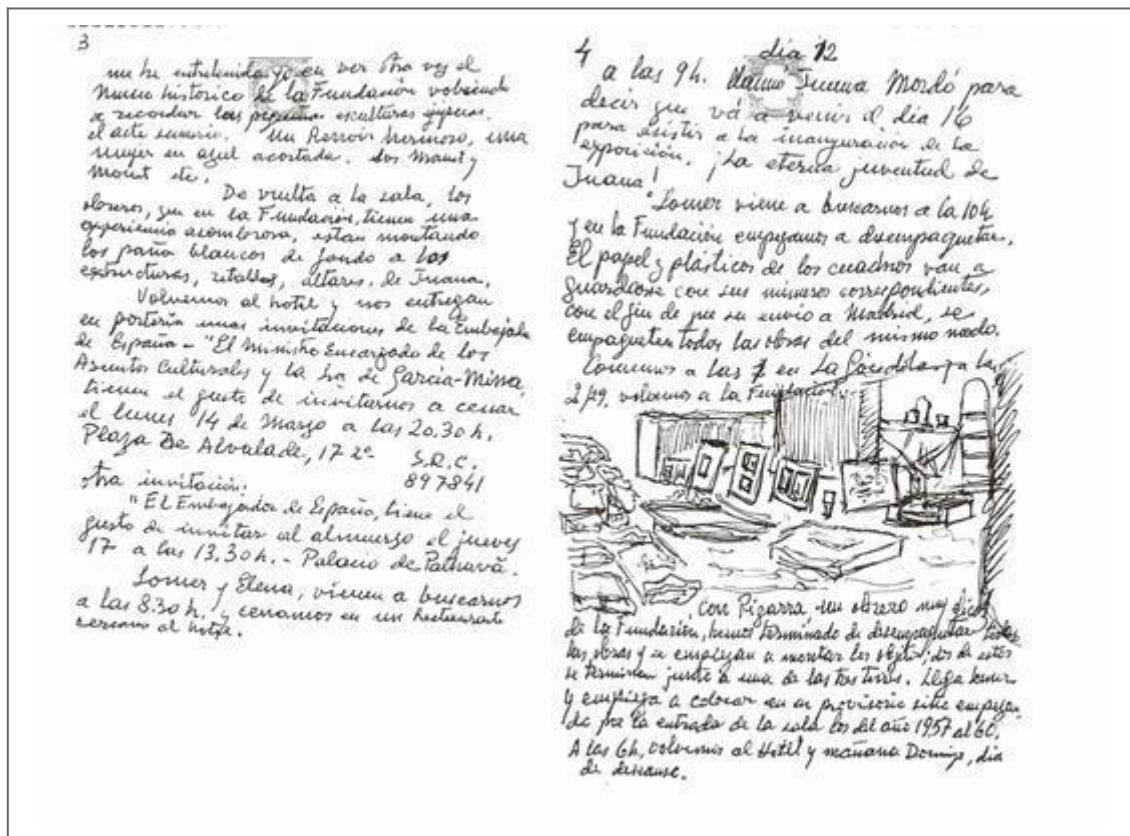
La música era también algo más que tenían en común, según una carta fechada el 19 de marzo de 1973, en Barcelona, de Gabriel Puig (Documento s/n Museo Pablo Serrano de Zaragoza), compañero de colegio de Pablo en Sarriá, por la que sabemos que tocaba el oboe. Juana Francés tenía la carrera de piano.

Para Popovici: "pocas veces se ha dado en la historia del arte español

tan total fusión por parte de una pareja de artistas y que a pesar de esa compenetración, se hayan quedado cada uno con su identidad propia, insoslayable e indiscutible" (Popovici, 1976:12)

Pablo admiraba a Juana y se dejaba aconsejar, ella le ayudaba en la selección de piezas que llevaba a las exposiciones, y siempre le acompañaba. Él siempre estuvo alentándola, animándola, apoyándola, si bien es cierto que en todo momento demandaba su presencia, su opinión, su atención y su compañía, y esto, en una persona tan activa y de tanta vida social dentro y fuera de España, como era Pablo Serrano, tuvo a la fuerza que quitar mucho tiempo y atención a los trabajos de Juana.

Hay que decir que Pablo estaba tan ilusionado con las exposiciones de Juana como con las que hacía él. Existe un diario escrito por Pablo, del viaje a Lisboa con ocasión de la exposición antológica de Juana en la Fundación Calouste Gulbenkian, en el que detalla el viaje, la estancia, el montaje de la exposición, la inauguración... realizando algún dibujito (Documento s/n Museo Pablo Serrano de Zaragoza).



Diario viaje a Lisboa escrito por Pablo Serrano

Tuvieron entre ellos una buena relación. En el año 1968 Pablo tiene que viajar a Nueva York, no sabemos por qué circunstancias no viaja con Juana, le escribe casi todos los días, unas cartas muy íntimas y cariñosas (Documentación s/n Museo Pablo Serrano de Zaragoza)

Pablo necesitaba a Juana sentimental e intelectualmente, necesitaba su apoyo y su consejo, en el tiempo que están separados le escribe continuamente y algunos días dos veces. Hay mucho amor, cariño y celos.

Entre las cartas de Pablo encontramos borradores escritos a mano por Juana. No sabemos si Juana estaba detrás de todos los asuntos de Pablo, le dirigía o corregía lo que no le parecía bien, o si solamente lo hacía cuando él no estaba bien de salud.

Si en Juana Francés encontramos en su carácter algún rasgo infantil, no tenemos que descartar que faltasen en Pablo, quizá es algo común en la generalidad de los humanos. El caso es que si hoy, hay familias que felicitan la navidad con fotografías de sus hijos, el matrimonio felicitaba el año 1967 con una fotografía de ellos en su estudio con la perrita Catalina (Documento s/n Museo Pablo Serrano de Zaragoza).

Feliz Año 1967

JUANA FRANCES
PABLO SERRANO
Avenida Generalísimo, 51
MÁDRID - 16 - Tel. 279 61 48



Foto BUDD, N. Y.

Tarjeta de felicitación del año 1967 con foto

Compartieron, estudio largo tiempo, fueron miembros fundadores del grupo *El Paso*, participando en las primeras exposiciones del mismo, realizaron otras exposiciones conjuntas con diversos artistas, y los dos juntos en Lausanne, Altea, Alcoy, Aranjuez, Sevilla y Zaragoza, esta última en la sala Gastón, titulada *J. Francés – Pablo Serrano. Homenaje a la Convivencia Artística*.

Podemos ver alguna relación entre la obra de ambos en algunos momentos, así decía Pablo: *El hombre en la vida no hace más que ir conformando su propia bóveda*. Entre 1960 y 1963, estaba haciendo sus *Bóvedas para el hombre*, utilizando ladrillo, escayola y bronce. En este momento Juana Francés está empleando materiales de construcción en sus cuadros informalistas, y entre estos emplea trozos de ladrillo, tras estos años, su pintura volverá a dar un cambio hacia cierta figuración, empezará su etapa de *El hombre y la ciudad*.



Tierra de Campos lienzo de Juana Francés en los que se trabaja con ladrillos

Ambos tienen en amplios momentos de su trayectoria una preocupación por los problemas humanos. Los *Fajaditos* de Serrano son seres sin libertad, atados y oprimidos, en la misma línea que los homúnculos de Juana Francés. Es lógico que en una relación tan profunda como la que viven, haya puntos en común aunque la obra de uno y otra sea tan diferente.

Podríamos decir que en los *Hombres con puerta*, de Pablo Serrano, la puerta está abierta, las bóvedas, que el hombre conforma a lo largo de toda su vida, son para cobijarse, refugiarse. En los homúnculos de Juana Francés, no existe esa visión de esperanza y protección, los de Juana están atrapados, encerrados en sus ventanas y cajas, el ambiente es claustrofóbico y agobiante, impera la soledad y la incomunicación. Son dos formas diferentes de ver el mismo problema.

Hay una obra informalista de la artista que nos recuerda a las *Unidades yunta* de Serrano e incluso al *Pan partido*. Creemos que es simplemente la forma, el estar en contacto continuo con una persona y su obra, son formas que se quedan en la retina y en un momento u otro aparecen, y no tienen por qué tener correspondencia en el tiempo.



Algaiat obra de Juana Francés de 1960

Eduardo Westerdahl dice:

Pero aún quedan sólidas muestras de sus trabajos que están acompañadas por los cuadros de su mujer, Juana Francés, pintora de insólitas denuncias. Esta compañía con una artista como Juana Francés ha creado una comunicación, un perfecto maridaje. En la obra de Juana, el hombre –de manera absolutamente diferente– vuelve estar, pero esta vez como denuncia de una opresión social.

Y termina:

Se comprenderá que la unión de Pablo-Juana viene a formar un frente de acción común. Su casa se convierte de esta manera en un templo o fábrica de maquinaria espiritual en defensa del hombre (Westerdahl, 1977: 273).

La esposa de Manuel Viola, Laurence, destaca la afirmación de Juana

Francés al lado del escultor: "Hay que apreciar en Juana Francés la mujer que supo afirmarse al lado de Pablo Serrano cuya personalidad hubiera podido resultar aplastante, puesto que la obra de Pablo es una afirmación humanista frente al pesimismo desgarrador de Juana" (I. de Viola, 1990).

Pablo Serrano fallece en 1985, esto supone una ruptura total en la vida de Juana que queda reflejada en su obra, sufre graves crisis, depresiones. En los años ochenta, la artista había roto con la dureza de su etapa anterior, ahora utilizaba colores muy luminosos, que tras la muerte de Pablo se tornarán de luto, grandes fondos oscuros, generalmente negros sobre los que resaltan los torbellinos de sus cometas.

A pesar de todo, sacará fuerzas para defender el proyecto de Pablo, la Fundación Pablo Serrano de Zaragoza, de la que será presidenta.

Pocos años le sobrevive, el 9 de marzo de 1990, es encontrada cadáver en su bañera, fallece cuando estaba preparando su última exposición, que acabó siendo su primera exposición póstuma. En su testamento lega la cuarta parte de su abundante creación al Museo Pablo Serrano, quería que su obra y la de Pablo, permanecieran unidas tras su muerte.



Sin título, 1989

Arte público en las autovías de la provincia de Zaragoza.

INTRODUCCIÓN:

Desde que el mundo es mundo, el hombre siempre ha querido decorarlo todo, abundantes son los ejemplos en este terreno, pues no hay más que mirar las decoraciones que poblaban el interior de las cuevas donde vivían estos primitivos seres. Hoy en día la cosa no ha cambiado mucho más que hace millones de años, somos más evolucionados, nadie lo dudaría en estos momentos, pero seguimos teniendo ese deseo de decorar. En este caso ya no son cuevas húmedas y oscuras sino suntuosos palacios de la alta burguesía del pasado siglo XIX. Hoy en día en pleno siglo XXI en donde las telecomunicaciones son nuestra fuente para seguir estando en contacto unos con otros,

seguimos teniendo ese impulso por decorar que teníamos en siglos pasados, pero ahora en vez de hacerlo a suntuosos e impresionantes palacios, lo hacemos en la vía pública, adornando nuestras carreteras, rotonadas, calles y plazas con lo mejor de nuestros artistas, para que el arte y la cultura esté presente en cada momento y en cada lugar. En estos espacios públicos están representados todos los géneros, tendencias y materiales, desde el monumento conmemorativo y la estatua figurativa en recuerdo de significativos personajes de la historia local hasta la escultura de investigación y los nuevos impulsos del emergente arte público. Lo que vamos a explicar en las siguientes líneas, es una breve pero intensa aproximación de la decoración existente en nuestras carreteras aragonesas.

HISTORIA DE UN PROYECTO:

Desde el año 1994 del pasado siglo XX, el Ministerio de Fomento, a través de la Demarcación de carreteras del Estado en Aragón se han ido llevando una serie de actuaciones que han tenido como fin no sólo el arreglar algunas de las carreteras que pasan por nuestra Comunidad Autónoma que bien necesitaban una reparación y acondicionamiento urgente, sino decorar tanto con esculturas como por representaciones más o menos curiosas los parajes y paisajes por los que el usuario recorre cada día para tener una mejor y más amable visión de los sitios sin llegar a permitir en ningún momento la distracción del usuario. Pues bien, desde aquel tiempo



hasta hoy, todas o la gran mayoría de las actuaciones que se han llevado a cabo en esta materia en Aragón, han corrido a cargo de los diseñadores Francisco Javier Bueno y José Luís Gracia, a quienes agradecemos desde aquí todo el tiempo que han dedicado a aportar material y documentación al presente trabajo.

En este trabajo se van a ver dos tipos de actuaciones combinadas: la estética y la técnica, con ellas los diseñadores han querido demostrar que ni la contemplación estética carece de técnica ni la obra técnica carece de belleza estética.

Los desarrollos de los elementos artísticos se han realizado apoyados con aplicaciones informáticas de tratamiento de imagen, lo que ha permitido analizar siempre el resultado final de una forma virtual e introducir retoques antes de su definitiva ejecución. Las actuaciones artísticas en las obras se pueden englobar en dos grupos uno el tratamiento artístico de superficies extensas como pueden ser: taludes y estribos de las estructuras, muros de tierra armada, pantallas acústicas y por otro lado los elementos ornamentales verticales.

SUPERFICIES EXTERNAS:

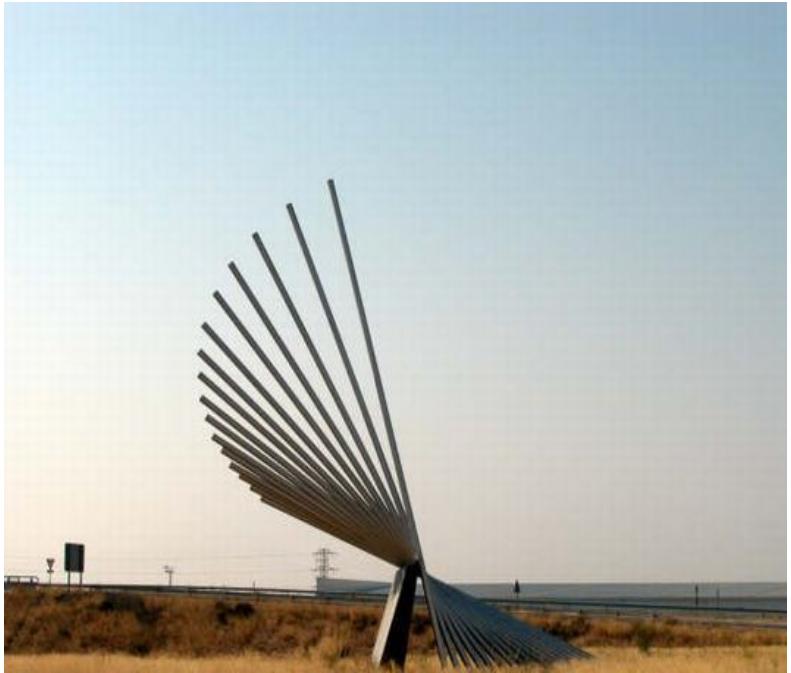
Se denominan superficies externas a las decoraciones que se realizan en tratamientos dispares, buen ejemplo de ello es sin duda lo que se realizó en autovía A-23 tramo "Villanueva de Gallego-Zuera" y de la Z-40 "Ronda Sur de Zaragoza, donde los encachados, eran revestido con baldosas de 40 x 40, para proteger el terreno y evitar las cárcavas y así aportar un elemento decorativo. Los dibujos decorativos se han ido combinando con diferentes colores y cortes, que dan un dibujo en forma de ceneta muy bien logrado y curioso a la vez. Algo muy parecido ocurre con lo que se hizo en la A-23 "Romanos-Paniza, la diferencia es que en este caso las baldosas se les ha dado un tratamiento de hormigón proyectado y posteriormente pintado para realzar solamente el elemento artístico que está suspendido del tablero (estrellas mudéjares). Sin embargo estos diseñadores tienen la capacidad de romper con todo tipo

de monotonía haciendo cosas tan dispares como lo que se puede ver en Z-30, Z-40 y A-23 tramo “Maria de Huerva – Zaragoza”, se pensó sobre los planos de los estribos rompiendo las grandes superficies lisas de las placas de hormigón y combinarlas con otras placas con relieve, es decir pintando los relieves con el mismo color de las barandillas de protección de las estructuras y así conseguir realzar los dibujos y hacerlos armónicos con los elementos metálicos.

Caso parecido en cuanto a decoración pictórica ocurrió en la mencionada A-23 donde se diseño una franja que ocupara las $\frac{3}{4}$ de la superficie de la pantalla con la finalidad primera de su estética y aportando una alegoría al nombre de la autovía con los colores propios del mudéjar y en segundo lugar para proteger los paramentos de posibles pintadas incontroladas. Al igual se empleó la misma técnica de pintura sobre los hastiales en el túnel del Somport, donde a base de franjas longitudinales de colores se representaron las banderas de España y Francia situadas en las entradas respectivas y ya en el interior del túnel, en la zona donde se encuentra la frontera natural de los dos Países y para remarcarla, se pintó un mural alegórico a la bandera de las Naciones Unidas y a la vez se entrelazaron las franjas de las banderas respectivas de los dos países.

ESCULTURAS:

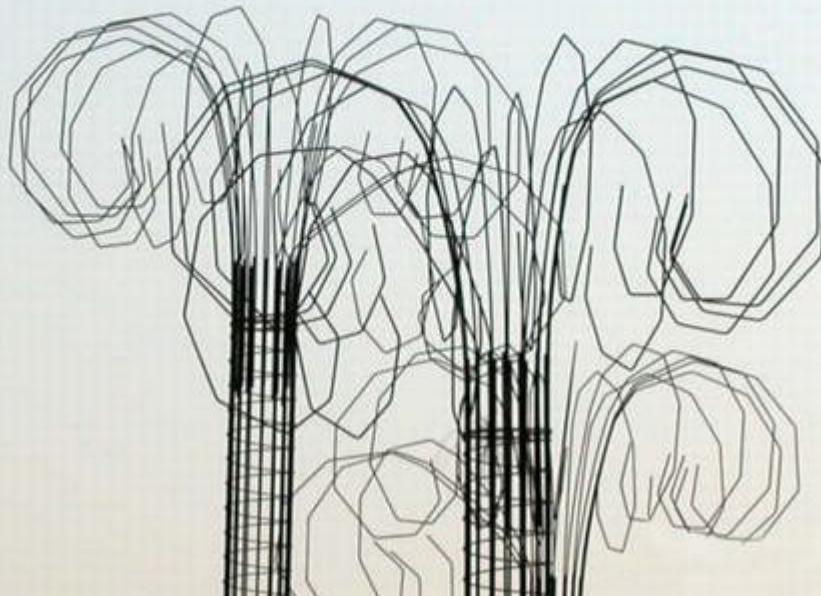
En cuanto a esculturas se refiere, los autores actúan en los espacios que quedan libres en los enlaces y en las zonas de expropiación de la propia obra, primero realizando montajes virtuales de cómo puede ser el resultado final siempre en convivencia con el entorno en que se van a ubicar, y después cuando el resultado sea óptimo hacerlo realidad.



Paloma

Varias son las intervenciones escultóricas que se han realizado divididos en cinco autovías distintas, En la A-23, autovía Villanueva-Zuera se colocó el elemento titulado *Paloma*, se trata de un elemento esta compuesto por 16 tubos galvanizados y pintados en color acero metalizado con una longitud de 15 metros cada tubo, apoyados en un muro de hormigón con un desplome de un metro en su coronación, la disposición de los tubos forma una superficie alabeada que adquiere diferentes formas según el punto de vista. Es un elemento que en la actualidad se encuentra iluminado. Pero sin duda alguna el grupo de elementos más conocido y también porqué no decirlo más repetido fueron sin duda alguna las *palmeras* , se partió de una armadura de acero con pilas a las que se les soldó en su extremo superior varillas del mismo material hasta tomar las formas de palmeras, dándoles diferentes alturas y en su anclaje con el suelo se hormigonó para dar sensación de una corteza pétrea. El conjunto en planta se rellenó con bolos de caliza sacados de la propia obra, rodeando las piezas. Fueron utilizadas tanto en la autovía de Villanueva del Gállego como en la Z- 40 a la altura de la autovía Ronda Sur, o en la autovía a Castellón, sólo que con diferente diseño poniendo en este caso varillas

ascendentes a lo largo de su perímetro.



Palmeras

Todas ellas bien reconocidas por el público, pero volviendo a la autovía A-23, debemos de citar también los *cilindros*, que son un conjunto de armaduras de acero en este caso pintados de diferentes colores y dispuestos en dos grupos uno en vertical y otros entrelazados entre ellos anclado sobre una peana de hormigón, y los *cubos* elementos geométricos de hormigón y de chapa galvanizada, dispuestos en forma que la superficie curva del interior del arco vertical en donde se apoyan los cubos que crecen desde la base de la figura recortando sus cantos curvos y rectos en el horizonte. Todo ello concluido por los *peones* que son un conjunto de dos piezas de hormigón y acero inoxidable recubriendo parte de su superficie, de doce metros de altura, dispuesto a ambos lados de la autovía que observan al espectador como dos atlantes o semidioses que ven y controlan lo que hacen los humanos. En realidad se trata de un homenaje a los cuerpos de los "peones camineros" del Ministerio de Fomento.



Peones

Pero sin duda alguna dos son los grupos escultóricos mejor hechos y más reconocidos, más incluso que las palmeras, el primer conjunto se encuentra en el llamado enlace 1, cerca de la Feria de Muestras, el monumento, conocido como *Cuatro Caminos*, tanto por el lugar en el que se encuentra, confluencia de las direcciones de Madrid, Barcelona, Castellón, Zaragoza, como por la estructura que tiene, que recuerda a los grandes arquitectos como el estadounidense Frank Gehry, autor del mítico Museo Guggenheim Bilbao con características geométricas diferentes, tanto en curvatura como en altura y que forman ángulos dobles para dar sensación de multiplicación de caras y aristas, y finalmente por la ubicación, en lo alto de un monigote dominando todo el enlace.

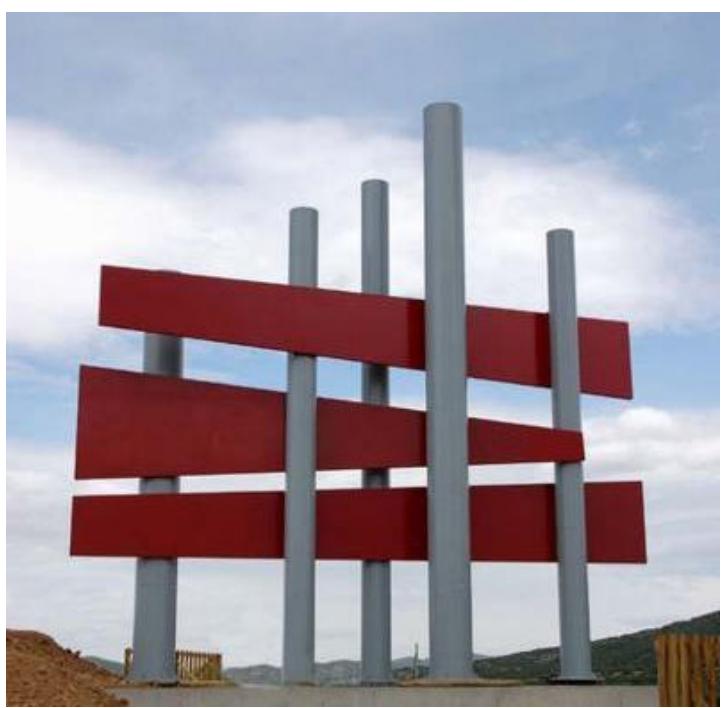


Cuatro caminos

El segundo monumento emblemático que destacamos es sin duda alguna las *Torres Mudéjares*, embarcado dentro de la autovía A-23, entre Mainar- Paniza. Se trata de dos elementos compuesto por cuerpos independientes, formados por unas columnas de hierro dobles que sujetan unas estrellas mudéjares a diferentes alturas así como los azulejos de las propias torres pintados con los colores del mudéjar, todo ello representando esa “ruta mudéjar” que mezclado con actuación artística de las estrellas mudéjares de acero, suspendidas en los tableros de las estructuras de los puentes y las poblaciones que en ella la conforman, hacen del lugar algo realmente excepcional.



Torres mudéjares



Las provincias

También son dignas de mencionar los motivos escultóricos titulados *Las Provincias*, elemento de cinco grandes columnas de diferentes diámetros y alturas de chapa, la más alta doce metros, pintadas en color gris metálico, que representan las cinco provincias, desde Somport a Sagunto, que atraviesa la Autovía A-23 y tres franjas en acero que simulan la unión de las cinco Provincias, o el motivo conocido como *La parra*, un conjunto formado por unos cilindros abiertos de acero soldados entre ellos y a la vez encajados en el fuste, con una altura de 12 metros de altura. El monumento representa un racimo de uva, que unos años después, fue logotipo de la Denominación de Origen de Cariñena.



La parra

En definitiva, hasta aquí llega esta breve aunque intensa primera entrega sobre el arte público fuera de nuestra urbe de cemento que son las ciudades y que en un futuro no muy lejano se completará con el resto de Aragón.

V.V.AA.: V Apéndice de la Gran Enciclopedia Aragonesa. URUSARAGÓN. 2007 (590 pags.).

Con el subtítulo de “25 aniversario. Homenaje a la Expo y a Aragón”, acaba de salir el hasta ahora último Apéndice de la Gran Enciclopedia Aragonesa. Un ejemplar imprescindible para todo aquel que quiera saber todo lo acontecido en los últimos 25 años en nuestra tierra aragonesa.

Este ejemplar va a ser el mayor exponente cultural de todo Aragón, desde el pueblo deshabitado al más populoso, incluyendo Historia, Geografía, Arte, Floklore, etc. Este volumen, también es interesante dentro del arte contemporáneo, pues al margen de salir las biografías de destacados miembros de esta asociación, caso de Fernando Alvira, Ángel Azpeitia, Manuel Pérez Lizano, Pedro Sancristóval, o Carmen Rábanos Faci, dos miembros de esta asociación, han realizado sendos trabajos sobre arte contemporáneo para este apéndice. En primer lugar, Manuel Pérez Lizano, ha realizado todas las biografías de los artistas aragoneses, vivos. En segundo lugar, José Antonio Val, ha realizado, entre otras voces, una completa recuperación de las mejores exposiciones celebradas en Aragón en los últimos cinco años, desde la aparición del último apéndice, en el año 2001, hasta nuestros días.

Este apéndice, ha sido dirigido en esta ocasión por el historiador del arte y aragonés, Wifredo Rincón. Como curiosidad, destacar que al margen de salir las distintas "voces", o trabajos que han ocurrido en Aragón en todo este tiempo, se ha añadido una parte especial de 50 páginas, dedicadas a un índice que incluirá absolutamente todas las voces aparecidas en la Enciclopedia y en sus cuatro Apéndices anteriores. A su vez se ha añadido otro apartado que nunca había aparecido en estos veinticinco años de existencia de la enciclopedia, y es un repaso por todos los pueblos de Aragón, en donde se analiza exhaustivamente todo, desde la economía, población, historia...etc..

El trabajo fue realizado por nuestro querido compañero Alfonso Zapater, poco antes de fallecer. Se trata pues de un legado de un gran hombre que siempre se preocupó por Aragón y que nos ha dejado una gran impronta no sólo en sus trabajos anteriores, sino también como culminación que se ve reflejada en este hasta ahora último apéndice.

Quizás sólo haya una cosa negativa que hayamos encontrado en este trabajo, pues no es nada común que en un libro, y sobretodo en un ejemplar tan bien echo e importante como este,

aparezca en las últimas páginas dedicadas a “publicidad” de empresas, que imaginamos habrán sido colaboradoras de una manera u otra en esta publicación. No creemos que esa sea una manera interesante cuando menos de concluir un ejemplar de un libro tan importante para la historia de Aragón.

Esperamos que si en el futuro continúa la colección se tome esto en cuenta y se le dé el aire de dignidad e importancia que este trabajo requiere.

La historia de este importante proyecto, que es La Gran Enciclopedia Aragonesa, comenzó hace veinticinco años de la mano de José María Sáiz, Burgos 1933, quien se traslada con su familia a Zaragoza con tal sólo once años. Pronto se vincula al mundo editorial creando UNALI (Unión Aragonesa del Libro). En 1980 se embarga en su proyecto más importante, la Gran Enciclopedia Aragonesa, publicándose los doce primeros números en el año 1981, y dilatándose durante dos años, dirigiéndola Eloy Fernández Clemente. Incluyendo sus tres primeros apéndices desde el 2001 en adelante. Esta obra, por la que alcanzó un gran reconocimiento fue la base para su actualización con La Gran Enciclopedia Aragonesa 2000, editada por El Periódico de Aragón.

El redescubrimiento del arte español del siglo XIX

¿Realmente esta exposición es un redescubrimiento?, la respuesta es muy clara y contundente amigo lector, si. Porque si tenemos en cuenta que la pintura española del XIX, al contrario que los grandes nombres europeos como Turner, Delacroix, Courbert, o los impresionistas en pleno, no tenían carisma alguno, no ya en Europa sino en la propia España, mientras que los grandes cuadros de historia aparecían sólo

como ilustraciones en los libros de historia, o incluso en algunas ocasiones, en cromos colecciónables para uso escolar , o por el contrario adaptándolas para los carteles anunciadores de películas de la misma temática, que fueron muy bien acogidas por la estructura del franquismo, que nos querían convencer de que la “unidad de la patria” ya existía desde tiempos de Séneca. Afortunadamente hoy en día la cosa ha cambiado mucho, los cuadros del siglo pasado empiezan a lograr altas cotizaciones, y los grandes museos vuelven a sacar tímidamente a la luz aquellos lienzos, como es el caso que nos ocupa. E incluso se organizan exposiciones, véase el ejemplo que se hizo en Aragón en los años 90 del pasado siglo XX con una exposición titulada “Aragón en la pintura de Historia”, comisariada por nuestros compañeros Ángel Azpeitia y Jesús Pedro Lorente, que no por casualidad, constituyó un resonante éxito popular.

PINTURA:

En el caso que nos ocupa, después de diez años de cierre, se vuelve a abrir la sección de pintura del XIX del Museo del Prado, en forma, de exposición temporal. La exposición la componen ciento siete piezas divididas entre pintura y escultura. En el primer término, la exposición comienza con el Goya ochocentista, de los cuales



Goya: La marquesa de Santa Cruz

destacaremos tres ejemplos, la marquesa de Santa Cruz, como pieza estrella, la duquesa de Abrantes, y el retrato de Juan Bautista Muguiro, todos estos retratos realizados en la mejor época del reconocido como mejor pintor español de todos los tiempos. A su vez se exponen retratos neoclásicos de Vicente López, o la pureza de los Madrazo, representado en el retrato de Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches, pues no sólo es el retrato más conocido de esta familia de artistas sino también el más atractivo y seductor de cuantos hay en la muestra. Tres óleos son los que cuelgan de temática costumbrista del hermano del mítico poeta de las oscuras golondrinas, por cierto, el género costumbrista sigue siendo para algunos algo desecharable hoy en día como lo fue en su día la pintura de historia. De Eduardo Rosales han tenido un trato especial en esta exposición, pues fue una gloria española ochentista, y entre la importancia de su arte, y que murió muy joven, ha permitido ver obras de grandes dimensiones, como el muy conocido Testamento de Isabel la Católica, 1864. Pero sin duda lo que el público aprecia más en estas exposiciones de artistas del XIX son los grandes cuadros de pintura de

historia, y en esta exposición el visitante no acaba defraudado, pues los cinco metros de anchura de La rendición de Bailén, de José Casado de Alisal, o los seis del Fusilamiento de Torrijos, de Antonio Gisbert, no son piezas en absoluto banales, y no digamos los cinco metros de base de Doña Juana la Loca, de Pradilla, con esa trágica vibración de los trazos que permitió al autor ganar la única Medalla de Honor en el año 1878, sin a ver ganado anteriormente nada en ninguna exposición. Óleos de similares tamaños son los de Lorenzo Vallés, Dióscoro Puebla, Manuel Domínguez, Alejandro Ferrant, o José Moreno Carbonero.



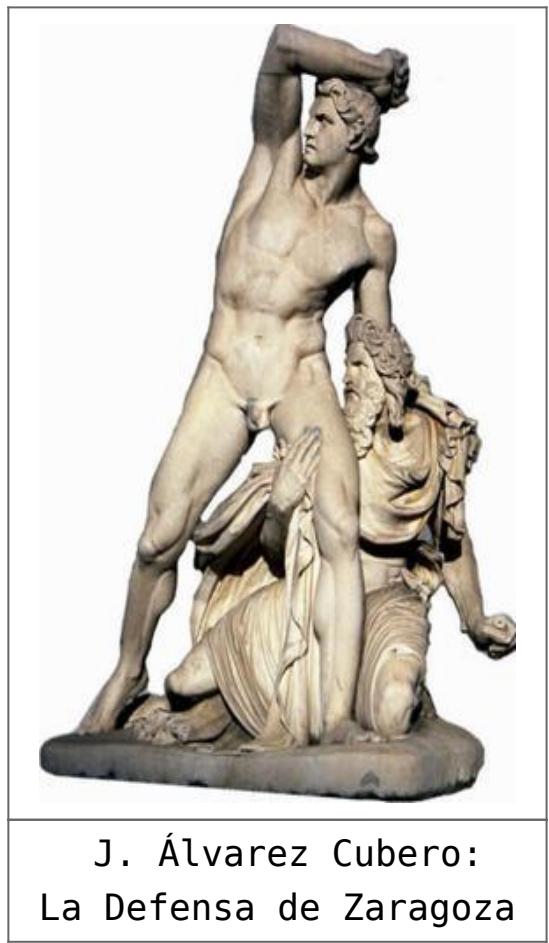
Pero el mundo de la pintura iba por otros derroteros, en Francia triunfaba Courbert, y a este lado de los Pirineos los dos autores que “cortaban el bacalao” eran sin duda alguna Ramón Martín Alsina, y un poco más tarde, el belga, Carlos Haes, ambos dos perfectamente representados en sendos cuadros paisajistas. De Mariano Fortuny se exponen ocho buenos ejemplos de la trascendencia que este artista tuvo tanto a nivel nacional como internacional, entre estas obras destacan la batalla de Wad-Ras de 1860, o el Desnudo en Portici , 1874,. En cuanto al realismo español del último cuarto de

siglo, se representa perfectamente en las obras de Muñoz Degraín, Emilio Sala, Ignacio Pinazo...etc...

El apartado de pintura concluirá con Aureliano Beruete y Joaquín Sorolla. De Sorolla hay piezas sobradamente conocidas como ¡Aún dicen que el pescado es caro! o uno de los típicos en la playa, en los que el maestro juega con los reflejos de la piel mojada de las personas retratadas, echo que valió para describir a Sorolla como impresionista. En cambio de Beruete, se muestran los paisajes que tanto y tan bien lo consagraron. Sin embargo se echa de menos que en esta exposición no se hubiera continuado con otros artistas también importantes como Regoyos, Ruiseñor, Casas, Camarasa, Zuloaga, o Mir, artistas sin los cuales no sería entendida la pintura decimonónica.

ESCULTURA:

En cuanto a la escultura se refiere, los buenos ejemplos de época neoclásica, son sin duda alguna las piezas de



J. Álvarez Cubero:
La Defensa de Zaragoza

José Álvarez Cubero. Pero para curiosidades en cuanto a escultura se refiere, el espectador no puede dejar de ver la

escultura de Camilo Torreggiani, que fue capaz de retratar en mármol a Isabel II a través de un velo y reconocerse perfectamente los rasgos de la reina, sin duda alguna lo mejor. Ya de la segunda mitad del XIX y siguiendo con la escultura, se explica muy bien en esta exposición, porqué este periodo iba a ser una cota casi privada de catalanes, con obra de Suñol, o Querol. Todas estas esculturas, mezcladas con los grandes lienzos de historia, hacen del espacio un lugar idílico e importante para la cultura española.

REPRESENTACIÓN ARAGONESA:

La presencia aragonesa en la muestra es constante, tanto por los pintores, como por los temas seleccionados. En cuanto a pintura se refiere destacaremos a dos grandes conocidos que ya hemos citado anteriormente, son el caso del universal Goya, de quien citaremos para esta ocasión el dibujo *El toro y la mariposa*, pieza estrella de los veintisiete dibujos que de Goya se exponen, pues no sólo es un dibujo fuera de lo normal en cuanto a este tipo de producción se refiere, sino que es una de las más caros que el Ministerio de Cultura ha comprado recientemente, pues pagó a la casa Christie,s 1.900.000 de euros, la cifra más alta jamás desembolsada por un dibujo. El otro artista aragonés es sin duda el viejo Pradilla, quien demuestra claramente porqué en su tiempo fue considerado como "el mejor pintor después de Goya", en esta exposición se muestran dos grandes lienzos que denota ese gran detalle descriptivo y verismo arqueológico de su profundo conocimiento de la época de los Reyes Católicos, del que se había convertido en especialista indiscutible y que tantos honores le habían granjeado en el pasado. Ejemplos como el ya mencionado *Juana La Loca*, o *El cortejo del bautizo del príncipe don Juan por las calles de Sevilla, 1910*, así lo demuestran. Otras obras pictóricas que aunque no estén echas por artistas aragoneses, si muestran momentos de la historia de nuestra comunidad autónoma, así pues se nos presenta la oportunidad de ver *Los amantes de Teruel*, de Muñoz Degrán, obra interpretada con arrebatadora exaltación pictórica de su

personal estilo, acorde con el romanticismo apasionado de un tema tan próximo al espíritu decimonónico, clave fundamental del enorme éxito de este cuadro, o también otro echo importante de nuestra historia como fue La leyenda del Rey Monje, de Casado de Alisal, que ya se puede ver completamente restaurado en las dependencias del Ayuntamiento de Huesca. Soberbia calidad pictórica con que está resuelta toda la composición y la visión agudísima tanto de los sobrecogidos nobles aragoneses, como, sobre todo, la figura del rey con su perro y las cabezas decapitadas, demostrando claramente el dominio pleno de todos los recursos pictóricos que Casado alcanzó en su madurez. La única escultura, y no menos importante, que deberemos destacar es La defensa de Zaragoza , del cordobés Álvarez Cubero, obra cumbre, por el testimonio de fuerza, dramatismo y el valor del ser humano, al rememorar aquellos desgraciados días de lucha y superación.

Celebremos pues, que un siglo artístico e históricamente denso como ha sido el siglo XIX vuelva a la primera pinacoteca del Estado español representada en una amplia y visible exposición.

DATOS ÚTILES:

El siglo XIX en el Prado

Museo del Prado, Patrocinado por BBVA

Comisarios José Luis Díez y Javier Barón

31/10/07- 20/04/08

Miquel Barceló en la Fundación Godia

En el apetecible y atractivo orden del Eixample de Barcelona, es un placer nada desdeñable acercarse a la Fundación Godia,

que abrió al público las arcas de sus tesoros en la sede de la c/ Valencia, en 1999.

Entonces, desde el Paseo de Gracia -lugar donde todos solemos encontrarnos un día u otro (según me dijo Mario Soldati, en veraniega tertulia con Attilio Bertolucci, en Lerici)-, observaba la remodelación de los espacios que ocuparían, primero el Museo Egipcio y, más tarde, la Colección Godia. Reconozco que me sentía atraída por ambos acontecimientos y entusiasmada por la acertada ubicación de dichas colecciones.

Gracias a mi familia tengo la plena conciencia de lo que es el mecenazgo, a lo largo de los siglos, y adentrarme en el mundo de un coleccionista supone siempre una sorpresa y un curioso estupor al contemplar las piezas que se acumulan como *mirabilia*, *Wunderkammern* que, en el caso de la Fundación Godia abre sus puertas al gran público.

Desde mi primera visita, quedé satisfecha y complacida al notar las magníficas obras que componían la exposición, no numerosas, pero de gran calidad. A través de cada obra, intentaba analizar la personalidad de Francisco Godia Sales, su capacidad para captar y seleccionar las piezas. En el fondo, el deseo de poseer del coleccionista refleja el deseo de poseer la belleza, y suele mostrar (a posteriori) el gusto y las modas.

Si observamos históricamente el proceso, que viene de antiguo, dejando atrás los espacios que se reservaban en las casas para el "Anticuarium", en el que se colocaban piezas del pasado, ya en el s.XVII, después de los Gabinetes Científicos (*Wunderkammern*) renacentistas, se perfila el concepto de colección; hasta la Revolución Francesa, la historia de las colecciones demostraba su sentido, no solo de poder, sino también de conocimiento, aumentando el juego de obras, pasando por libros, restos arqueológicos, piezas religiosas, cuadros...

Por eso insisto en que el "furor collectionandi" de una

persona consigue reflejar su pasión y sus intereses intelectuales en los objetos que posee. Resulta ser un juego apasionado. Las modalidades de coleccionar son diferentes. Pero estamos de acuerdo en que los objetos colecionados dan placer, satisfacen el goce estético y además, ¿por qué no?, dan un status, un prestigio social.

Este preámbulo, a modo de introducción, sirve para presentarles el legado de Francisco Godia, hombre singular, apasionado, de gusto exquisito y, ¿cómo no?, colecciónista de arte. Su colección es una de las más importantes de España, y recoge desde piezas medievales del s. XII, a cerámicas y pintura moderna.

A mediados del 2008 la sede de la Fundación Godia se trasladará a la antigua casa Garriga i Nogués (en actual remodelación). La última exposición que se podrá admirar en la calle Valencia, es la de Miquel Barceló.

La Fundación presenta 46 obras procedentes de colecciones privadas de Barcelona. Esta elección tiene varias peculiaridades, ya que muestra obras inéditas, de carácter más íntimo del que nos tiene acostumbrados, y, además, es la primera exposición que la Fundación Godia dedica a un artista vivo.

El comisario, Enrique Juncosa, director del Irish Museum of Modern Art de Dublín, ha optado por mostrar las piezas exaltando su calidad sobre una secuencia más o menos cronológica.

Obviamente, podemos ver muchas obras de su época catalana, incluso el cuadro que se utilizó para la invitación en la galería Trece, "Brega de cans" (1981). Piezas de su paso por la 7^a Documenta de Kassel ('82), de su estancia en Viena, en Nápoles y, cómo no, lo que para mí supuso un encantador *turning point* : el viaje a Mali. A partir de entonces (1988), los guijarros serán un constante "capricho" reconocible para

la imagen como barceloniano.

Una vez más en África, a mitad de los '90, Barceló afrontó las primeras cerámicas. En aquella época se fraguó lo que a principios de 2007 se vería plasmado en la catedral de Palma, los paneles sobre el tema del milagro de los panes y los peces. La metamorfosis de la arcilla, material que, como dice Miquel, "no es clásico, es ancestral".

El periodo que transcurrió trabajando en sus estudios de Barcelona, de 1974 a 1981, se ve culminado por el éxito que obtuvo al presentar su obra en la galería Trece de la ciudad. Despega ya como artista internacional: Kassel, Nápoles, París, Zúrich ... y Nueva York: 1986, la Leo Castelli Gallery.

En la época en la que parecía reiterativa y casi obsoleta la abstracción y el arte conceptual, distinguió, por instinto, en el panorama internacional, la obra del mallorquín. Seguía su trayectoria con interés, hasta llegar a cierta "comunión" con sus cuadernos de Mali; supuso para mí el vórtice desde el que Barceló esparciría su energía hacia una evolución natural.

Las dos veces que estuve más cerca de sus lienzos, después de su paso por la Biennale de Venecia, fueron en Nueva York, cuando Leo Castelli ya estaba enfermo, y Barceló expuso casi como homenaje al que fue su gran impulsor; y en 1998, cuando el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), le dedicó la última gran exposición retrospectiva.

Contemplar ahora en la Fundación Godíá algunas obras que nunca antes habían sido expuestas, produce un cosquilleo de emoción; sobre todo porque descubres las piezas que diferentes coleccionistas eligieron con gusto y, tal vez con preclara intuición del éxito y reconocimiento que Miquel Barceló obtendría con el paso del tiempo.

A sus cincuenta años, este artista incansable, taciturno, inmerso en su creatividad casi como cuando empezó, está a punto de cerrar el círculo. Un nombre en la historia del arte

contemporáneo, otro artista español, ícono internacional.

Todo esto, y más, merece ser visitado con la discreta emoción del que descubre una personal **colección** (de "colligere": elegir y recoger), que inevitablemente se une al sentido de eternidad.

Y, ahora, permítanme acabar citando a Mario Praz: "un objeto debería poseer al menos uno de estos cuatro requisitos: rareza, belleza, interés histórico y lo que los ingleses llaman *association value*".

Orensanz: Un artista arrebatado por su destino.

Ángel Orensanz es un autor de temperamento arrebolado, que combina bien las palabras con sus volátiles gestos. Cada nueva exposición es para él un regalo al que cuida y mimá hasta el último detalle, pero en este caso con más razón, ya que es la primera vez que Zaragoza le dedica una muestra individual y además con carácter retrospectivo. Parece mentira que uno de los artistas que mas presencia tiene en el arte publico urbano, no contara en su extenso curriculum, con ninguna exposición personal en la ciudad. Con esta al menos se resarce en parte, de lo que todavía le han negado los grandes espacios institucionales. Pero aún hay un aspecto que la hace más especial y es que las obras que se exhiben forman parte de su propia colección, de ahí el titulo "Los orensanz de Orensanz". Esculturas, dibujos, relieves, que durante años han permanecido en sus talleres o viviendas y que ahora se pueden contemplar. Siempre es complicado saber porque un artista se queda con unas piezas y con otras no, en ocasiones es el

destino el que hace que una pieza no se venda y en otras es la propia voluntad de un artista que decide quedarse con ella.

La exhibición que se puede visitar en la sede de Cajalón en Zaragoza, se abre con la escultura del esquiador y se cierra, con las telas de colores de *Las Golondrinas en Venecia*, última visión que nos acompaña antes de dejar las salas. Dos piezas que como un suculento menú sirven para abrir boca en una mesa preparada con una amplia y variada degustación. Es el mundo resumido y compilado de Ángel Orensanz, un artista que demuestra que no sólo es un escultor, sino un autor completo, que ha sabido trabajar sobre materiales muy distintos y lo más importante se ha ido adaptando a los tiempos con un discurso distinto que abarca desde el academicismo de su etapa de aprendizaje hasta el arte más conceptual. Una cincuentena de piezas nos proporciona la referencia para penetrar en el caos plástico de las personalidades de su autor. El descubrimiento de su inquietud pictórica, su docto manejo del dibujo y sus locuras volumétricas.

Considero todo un acierto, bastante arriesgado por parte del comisario de la exposición, Jesús Pedro Lorente, elegir la sala más amplia y preferente para ubicar la imponente colección de dibujos y gouaches, realizados en su mayoría en la década de los 90, con alguna data a principios de este siglo. Es en estas piezas donde encontramos al Orensanz más dramático, que retorna a sus referentes clásicos, con una clara impronta evocadora de los seres desgarrados y en posturas tensionadas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel. También son especialmente interesantes obras como *Identidad mítica*, un acrílico sobre papel de 1999 o, *Intuición e instinto*, una técnica mixta de 2001, que recogen influencias seguramente no premeditadas de autores como Antonio Saura, en las que los gestuales trazos recomponen rostros perturbadores. Obras en su conjunto que definen uno de los perfiles más usuales de los escultores, su vena como dibujantes. Prueba de ello es que la Biblioteca Nacional, cuente en su colección con

varios grabados de Ángel Orensanz.

La obra más antigua corresponde a una escultura en escayola patinada en bronce que se titula *Tierra y mar*, que el artista modeló a los 20 años cuando estudiaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge en Barcelona. Una pieza en la que se denota, como bien indica el comisario en el texto del catálogo, la fascinación de Orensanz por Auguste Rodin. Pero especialmente atractivos son los relieves en madera fechados el mismo año, en 1961, que a modo de friso corrido representan hombres realizando distintos trabajos. Todo un fresco de rudas profesiones que el escultor aprovecha para marcar la compacta musculatura de sus actores y el movimiento de su acción. La década siguiente definirá un estilo por el que comenzará su reconocimiento artístico. Totems o tubos, maneras para definir ese bosque troquelado de especies metálicas que con mayor envergadura forman parte del paisaje urbano zaragozano. Un lenguaje que le consagró en París y que le llevó a participar en importantes bienales como la de Sao Paulo en 1977. Pero especialmente curiosas son las dos obras tubulares realizadas en mimbre, un material poco usual en el autor y que en el catálogo se referencian vinculadas a sus orígenes rurales. Son sólo una muestra de la inmensa capacidad del artista para manejar los materiales, que incluso a día de hoy nos sigue sorprendiendo.

En 1986 Ángel Orensanz se traslada a Nueva York y se instala en una sinagoga en Manhattan, que posteriormente se convertiría en la Fundación que lleva su nombre. A partir de este momento y de manera evolutiva, se va volviendo más audaz con cada proyecto. Como buen montañés es un hombre empecinado que cada vez ejecuta con mayores dimensiones sus ideas. Los espacios urbanos, las extensiones naturales van acogiendo obras suyas que se tornan coloristas, vibrantes con el entorno y manteniendo un diálogo con las distintas ubicaciones, que le hacen recorrer medio mundo. Un artista con tantas inquietudes, exposiciones e intervenciones, complica como es lógico, la

tarea del comisario que debe de elegir sólo una pequeña parte de la obra para la muestra temporal. Si a ello le añadimos que tiene un carácter retrospectivo, la labor se vuelve titánica. Aunque parezca que las salas de Cajalón albergan un número excesivamente elevado, yo me solidarizo con el comisario, porque batallar con un artista en ejercicio es adelgazar varios kilos.



Medusas, técnica mixta, 2007

El arte urbano

Cuando salimos por las calles nos sentimos invadidos por toda clase de estímulos sensoriales; el ciudadano se ve inmerso entre las obras de arquitectura e ingeniería, resultado de la acumulación histórica de la ciudad, los diferentes grupos sociales y las contaminaciones acústicas y medioambientales.

En esas calles, los muros urbanos, cuando no han tenido una función comercial o decorativa, han sido aprovechados como escaparate de cartelería publicitaria por ser un efectivo y rápido modo de llegar a la población, lo mismo ocurría cuando se trataba de llegar a la opinión con pintadas reivindicativas. El graffiti, aprovechando esos lugares carentes de utilidad comercial, como los bajos de los puentes, las traseras de los edificios públicos o privados (en los que los arquitectos han cambiado la estética diseñada por la simple funcionalidad), los edificios abandonados, las cercanías de las estaciones de tren o metro, (que son en realidad “no lugares” de paso), ha convertido en estéticos espacios carentes de belleza. Los graffitis han formado así parte de nuestra cotidianidad, hemos crecido con ellos de la misma manera que lo hemos hecho con los carteles de publicidad, que de la noche a la mañana aparecen y cambian, y ya no nos extraña, al pasear por las calles, ver pintadas a todo nuestro alrededor, que pasan del mero vandalismo, en unos casos, a obras que despiertan la curiosidad y la fascinación en otros, hasta el punto de mejorar estéticamente la experiencia del ciudadano; es en ese momento, en el que el graffiti deja de pasar desapercibido para nuestros ojos, cuando se convierte en una fascinante y singular obra de arte.

Esto, que no es insensible a ojos del viandante, no iba a dejar de serlo, para los miembros profesionales del mercado del arte -críticos y galeristas-, quienes, como avisados ojeadores de clubes de fútbol, han buscado con interés y con extrema cautela al virtuoso detrás de la pintada, prácticamente desde sus orígenes en los años setenta y ochenta hasta la actualidad; realizando con ello un ejercicio de evolución del artista, como trataré de explicar en este artículo. Los galeristas tienen sobrada experiencia en la búsqueda de nuevas corrientes artísticas y estas nuevas manifestaciones no les tomaban por sorpresa, no en vano ya habían trabajado con autores underground y del pop art, que recogían iconos de origen similar.

Una manera lógica de estudiar el graffiti, y ya publicada, es el punto de vista histórico. Es conocido que hay que remontarse a la década de los setenta, para ver cómo los problemas políticos y sociales tienen una respuesta gráfica reivindicativa en las calles y no sólo en Norteamérica sino también en Europa y, más tarde, en España. Pero la pintada política se aleja del concepto actual, más centrado en la cultura hip hop y que bebe de las fuentes de

los primeros grafiteros de los 60, que firmaban con su nombre por los barrios de Filadelfia y Nueva York. No me extenderé ahora en los nombres de los grafiteros que con sus historias épicas dieron con la invención del nuevo lenguaje en los 60, 70 y 80 y que ya han sido motivo de excelentes y dificultosos estudios, debido a la escasez de obras especializadas en el tema, y al hecho de que los resultados de las primeras intervenciones han desaparecido y de quedar algo son fotografías y vídeos de graffitis anónimos, que no están debidamente registrados ni catalogados; de hecho, será ya avanzada la década de los ochenta, cuando el escritor realiza su libro (black book) de manera detallada y consciente, pudiendo así los estudiosos seguir su evolución, incluso en su propia página web.

En el caso español, al ser una corriente importada, son más concretos y exactos los estudios que se han realizado, de hecho a primeros de los ochenta, escritores neoyorkinos ya consagrados por los galeristas y los críticos de Estados Unidos, ya hicieron muestras en galerías españolas. Como muchas de las más importantes corrientes culturales de los últimos años, el graffiti apareció en España con la movida madrileña. Sí que en este caso parece emblemático por su relevancia Muelle (el fallecido Juan Carlos Argúello), quien fue el primero en aparecer alrededor del año 1980, caracterizado por poner un muelle y una flecha al final de su firma, lo que hizo que otros muchos siguieran su estilo por lo que comenzó a llamárseles flecheros. En los cuatro años siguientes le siguieron otros como *Bleck* (la Rata) y *Glub*; se trataba de un movimiento descontrolado, con mucho respeto entre ellos y que se les denominó graffiti autóctono de Madrid.

Es necesario citar, para este artículo, los términos que inventaron y que son la base del movimiento. Todo comienza con el deseo de notoriedad, de identidad social y racial de una serie de pandillas de barrios concretos de Nueva York y otras ciudades americanas, por ello el graffiti comienza siendo un nombre, un "tag". Un "tag" es una firma o unas siglas de una firma de un artista o un grupo de personas, no necesariamente todos ellos grafiteros, llamados "*Crews*", la asociación de números a estas firmas corresponde a una palabra cifrada. Aunque un *tag* es más que una simple firma, es una manera de expresar un propio estilo mediante un apodo, un nombre artístico conocido por todos los relacionados con él, pero desconocido para el resto de la ciudadanía; el graffiti por su condición de ilegal hay que terminarlo a toda prisa y se tiene que saber de quien es; en el mejor de los casos un "tag" debe de dejar claro quien lo ha dibujado en tan solo unos cuantos trazos. El *tag*, es una forma rápida y "poco arriesgada" de expresar un propio estilo y el escribirlo por toda la ciudad es una manera de publicarlo y el pintarlo en los trenes una manera de que su estilo se conozca en el exterior por las otras pandillas. El "*throw up*" o "*flop*" es otro término a considerar y que surge de la evolución del "tag" en 1975, también en Nueva York, y consiste en abreviar al mínimo el tiempo de

realización del graffiti, para poder salir del barrio e invadir toda la ciudad con ellos, estando más alejado de realizar una obra de valor estético y entrando más en una obra de competición o autopromoción. La evolución hacia obras artísticas de envergadura surge, cuando se pretende por grafiteros con inquietudes y talento artístico, la creación de obras con una vocación de permanencia. Si citaré aquí, la vida de Basquiat y su reflejo en el film que lleva su nombre, dirigido por Julian Schnabel en el que se ve una subida a los cielos artísticos por parte de un grafitero protegido por Andy Warhol y los críticos de Nueva York, de la que hablaré más adelante.

Existe un rasgo de vital importancia, en la definición que trato de dar del artista de paredes en el arte actual y que lo diferencia de las corrientes iniciales; el graffiti como tal (que aún persiste como graffiti hip-hop), realizado con spray y escribiendo una firma que se adorna, se dimensiona y se barroquiza con elementos y figuras hasta ser prácticamente ininteligible, evoluciona a algo que sólo comparte con aquel algunos rasgos (ya sean técnicos o conceptuales) y que según los estudiosos no puede llamarse graffiti, pasa a ser *Street art*, o *Urban art*, es decir arte en la calle, al combinar el spray o incluso deshacerse por completo de él y pasar a ser una obra en la que se dan otros materiales, otros criterios de composición y ubicación e incluso otro concepto; nos encontraríamos, pues, ante una versión urbana del *Land Art*.

Las intervenciones en la calle existen incluso antes de que los graffitis empezaran a ser comunes en las calles del Nueva York de los ochenta, pero en el lienzo de la ciudad es ahora cuando el artista multidisciplinar toma la técnica del graffiti como inspiración. El artista actual debe dominar o al menos tener presentes varias disciplinas, no en vano es materia destacada cada vez más en las facultades de Bellas Artes la asignatura de interdisciplinariedad y en el grupo de artistas que he seleccionado para este artículo se da el uso de la pintura, el video, la fotografía, la ilustración, el diseño gráfico y de objetos, el arte en la web, etc. como diferentes disciplinas que se usan para reflejo de un mismo concepto, el *Street Art*, pues, se convierte en un eslabón más en la cadena de estas disciplinas.

Pongámonos por un momento en el punto de vista de un galerista, él, que tiene como interés poder dar una serie de obras a coleccionistas e inversores, tendrá muy presente a la hora de arropar a un artista urbano, no sólo su más o menos épico *curriculum* de grafitero, sino también su posible capacidad de amoldar su particular arte a las ventas de una galería, ya sea con ilustraciones en cuadernos de autor, dibujos enmarcados con el mismo estilo que las paredes, vídeos de las intervenciones callejeras o fotografías de las acciones que por sí mismas tienen una calidad vendible. No es extraño, además, ver todo tipo de ropa o tablas de *skate* diseñadas por grafiteros; la frontera entre el gran arte y el arte decorativo se ve una vez más

diluida.

Pero el escritor “tradicional”, fiel a los mecanismos originales, todavía existe y goza de buena salud, es él el que invade las calles, el que tiene un transfondo social, ligado al *hip hop*, que realiza obras por placer propio y disfrute altruista de su grupo o del público en general, obras que se ven irremediablemente destinadas a existir sólo en la documentación gráfica, porque acabarán borradas por el propietario de la pared y en el peor de los casos penalizadas con la consiguiente multa. La evolución lógica de estos artistas es el abandono de la práctica por el exceso de desmotivación que provocan la persecución, las multas, etc., o la legitimación institucional por medio de la participación en eventos legales respaldados por fabricantes de pinturas en spray (caso de Montana), Concejalías de Cultura, discotecas, galerías, conciertos, festivales, concursos o simplemente por el aprecio del público ante una obra destacada por méritos propios, como las celebradas intervenciones de SpY en Chueca o en Atocha. Es criterio, entonces, del propio escritor, si continúa con su obra urbana, compaginando con su obra expositiva o si por el contrario la abandona.

Ejemplo de esta institucionalización es el caso del Ayuntamiento de Alcorcón (que tiene hasta un Museo del graffiti), los cursos y muestras de graffiti del Museo Pablo Serrano de Zaragoza y el del Segundo y Tercer asalto que se produjeron en 2006 y 2007 en Zaragoza, o el caso de “*on youth culture*” de la Feria ARCO 2006. Muy reciente es la materialización en muros del Museo Reina Sofía de Madrid, del concurso “Guernica” en el que los escritores de los bocetos ganadores exponían sus particulares versiones del cuadro en un tamaño igual a la obra original.

Esta es una de las nuevas incursiones que el graffiti toma, uno de los caminos para convertirse en protegido de la institución arte. El artista, ya no necesariamente *underground*, que se legitima en las facultades de Bellas Artes, se beneficia de las becas y de los premios a la creación artística dados por las instituciones y fundaciones y que realiza obras de Galería que se transportan y se venden con guantes blancos como las obras tradicionales, un artista que utiliza todos los vehículos y que ninguno le es hostil.

La actual querencia, por parte de museos y galerías, por un artista ecléctico, multidisciplinar (término que se está empezando a sustituir por el de pluridisciplinar, para no confundir con el multimedia, más centrado en los medios de comunicación y las imágenes web y flash), que tan pronto hace fotografía como vídeo, como pintura, como escultura, como instalaciones, como una animación interactiva en una pagina web, ha llevado a arrinconar las artes tradicionales de pintura y escultura (recuerdo la escasez de ellos en la anterior Documenta de Kasell y la reivindicación de la pintura y la escultura en Arco por parte de visitantes y coleccionistas ante

la avalancha de fotografía que se produjo en la feria a principios del 2000). Un artista tradicional puede, pues, utilizar los medios del graffiti, como medio de inspiración o de expresión y un escritor de graffitis de origen, puede dar el salto (que sólo es un pequeño peldaño) a pintar el interior de una galería o traducir su *black book* a un “*white book*” disponible para la venta y hacer toda una suerte de pequeños grabados alegóricos al tema o fotos de registro de la acción efímera, de carácter vendible, para mayor alegría de inversores y galeristas.

Por ello, aunque nos encontremos ante una obra realizada con spray y tenga como origen la calle, asociarlo inmediatamente al mundo del *skate*, del *hip hop*, de la ropa con capucha talla XXL y las actuaciones nocturnas, ya no tiene que ser una asociación automática, pues el movimiento ha dado tantísimos adeptos y se ha extendido tanto en el tiempo y el espacio que es difícil de catalogarlo sin un estudio previo.

El graffiti tiene que ser, por definición, una manifestación lo suficientemente elaborada, ya sea técnica o conceptualmente, como para considerarse arte, tiene que ser una obra creada para la contemplación estética de los espectadores, de una manera gratuita y en lugares públicos, en la ciudad, por y para ella, y que por su característica de intervención en la propiedad privada, tiene un carácter ilegal y efímero. Está estrechamente ligado al *hip hop*, que importado con él de Estados Unidos es la voz reivindicativa de las imágenes, de ahí viene también su claro componente social. De ahí el nombre de graffiti *hip hop*. También ligado al *skate*, a la ropa ancha con capucha, (¿existe una manera mejor de huir de la policía tras haber pintado en una propiedad privada que con el *skate* y la cabeza y la cara cubierta?).

Las intervenciones artísticas urbanas actuales se registran en foto, como ya hicieran los antiguos artistas del *Land Art* o los *performers*, es una documentación de permanencia. Actualmente, toda intervención es también grabada en vídeo, lo cual es un vehículo muy adecuado para documentar todo el proceso y en muchos casos acompañando a la música. Estos vídeos suelen ser colgados en internet (*youtube*) para distribución y visión gratuita por todo el mundo, (no habría que confundirlos con un videoarte, aunque no sería de extrañar que en galerías y museos se exhiban como si se tratara de una obra artística con suficiente entidad por si misma, que hubiera decidido crearse, por adecuado, en ese medio y no como un mero documento, imagino a los sufridos asistentes sentados en la solemnidad de las salas negras viendo un vídeo documental que se podría descargar en internet y al que le puedes dar cámara rápida).

Ya hemos dicho que la red es utilizada por estos artistas, para la divulgación, en su vocación de universalidad, pero también es escaparate de sus propias páginas web, donde se anuncian

como un artista o una empresa cualquiera y que, en muchos casos, son descubrimiento del diseñador gráfico que se encuentra detrás del *tag*; este vehículo hoy por hoy se está convirtiendo en uno de los más importantes en este mundo del arte urbano, con sitios tan sugerentes y atractivos que compiten, en su diseño y presentación artística, con las exitosas webs sobre el cine o las estrellas de la música.

También es muy característica la movilidad geográfica, multiplican sus obras por todas las ciudades del mundo, en muchos casos buscando una intervención “multinacional”, una obra que englobe todos los países, también es una manera importante de conseguir *curriculum*. Estas intervenciones se realizan en solitario por el artista y su crew o también enmarcadas dentro de ferias y festivales donde se reúnen figuras de la música, *djs* y *vijs* como otra disciplina artística de gran importancia.

En cuanto a la autopromoción, aquellos *tags* o *throws ups* de los tiempos de los 70 se han traducido en “stickers”, las pegatinas diseñadas con la firma, logo, sitio web, etcétera, que pueden colocarse por todos los sitios, interiores y exteriores, por donde el artista viaje, al igual que el uso de la plantilla de estarcido, como una manera rapidísima y simple de pintado de un dibujo complejo.

Otro campo de actuación de estos artistas es el de la moda, que además de tener un carácter de definición estética, sirve para su financiación, con tiradas limitadas de camisetas y demás prendas (personalización de tablas de monopatín ...), como si de la antigua obra gráfica de un pintor se tratara.

Las publicaciones especializadas pasan por revistas, de tipo más o menos tradicional, fáncines, (no olvidemos que en esencia el origen bebe del comic y de la ilustración), objetos (juguetes sólo en apariencia, que en muchos casos no gustarían a niños, lo que unido a su factura industrial les da gran fascinación, figuras y similar que están empezando a alejarse de las dos dimensiones sin abandonar el concepto del autor) y libros de artistas a modo de catálogo, de los que si se tuviera que resaltar un rasgo es su impecable diseño, de gran calidad e imaginación; publicaciones en web y las propias páginas de los artistas como difusoras de noticias, encuentros etc.

¿No es esto definitorio del artista contemporáneo multidisciplinar? El artista actual que tiene su discurso, ya sea éste más o menos personal se vale del vídeo, de la fotografía, de la informática, de internet y del arte objetual, pero no dirá que no a la realización de una serie de grabados, para satisfacer la demanda de una galería ni tampoco a exponer en un museo todos los dibujos y bocetos relacionados con algún tipo de instalación o intervención en la ciudad o

en la naturaleza, si eso son sus derroteros en el arte. En la mayoría de los nuevos planes de las Facultades de Bellas Artes, ya no existen las especialidades por definición, y es el alumno quien a la carta y por medio de los créditos se crea su propia especialidad, además de la existencia de asignaturas de interdisciplinariedad y de asignaturas que priman el concepto sobre el medio como “arte y entorno” “arte y espacio arquitectónico” etc.

Es por esto por lo que el artista urbano tiene todos los rasgos, a mi juicio, para adecuarse a la demanda de la institución arte actual, envuelto además con esa pátina de lo nuevo, de lo que, como corriente, apenas tiene más de 20 años. Con una ventaja, el artista urbano tiene como base de su arte algo que ha comenzado con la diversión, no es el artista de estudio, que se encierra y que considera su pintura su trabajo. El artista urbano pinta por entusiasmo, porque quiere, por egocentrismo si se quiere, como una acción entre colegas de la *crew*, como una acción en el festival donde habrá música, fiesta, bebida, y posibilidad de relacionarse y donde el artista invitado va a dejar su obra, no lleva su trabajo en la furgoneta a diferencia del artista tradicional, él va al sitio a trabajar, hace falta, pues, tener esa motivación que da la diversión en el trabajo; por otra parte todos los elementos de evolución artística que tenía el graffiti se relacionan con las evoluciones demandadas hoy en día, las videoinstalaciones o videoperformances enriquecen los encuentros y festivales y lo mismo ocurre con el arte en la red.

Josep María Catalá, profesor de Estética de la Imagen de la Universidad de Barcelona, en la introducción (“Formas del inconsciente urbano”) del libro “Barcelona 1000 graffitis” de la fotógrafa Rosa Puig, explica la dicotomía en la que se mueve el mundo del graffiti, que evoluciona desde su origen ajeno a los caminos del arte contemporáneo, a la importancia que esta corriente artística tiene en el arte de final de siglo, este hecho ha pasado desapercibido para sus receptores inmediatos e incluso para los propios grafiteros, pero esto, concluye Josep María Catalá puede haber resultado positivo, pues su falta de conciencia respecto a su relevancia ha contribuido a “la vitalidad del fenómeno y, por consiguiente, a su trascendencia”, es decir el hecho de que se trate de una forma estética espontánea que no se deja atrapar fácilmente por las redes del arte contemporáneo.

La otra dicotomía a la que hace referencia Josep María Catalá es la de interior/exterior, para el interior de Museos, colecciones y galerías van obras que quedan así legitimadas, sacralizadas incluso, en cambio para el exterior van obras que él define como inclasificables, como ciertas esculturas en donde se encuentra el territorio de cultivo del graffiti. “El graffiti, se lanza no sólo a producir sus obras en el exterior, sino a estetizar lo que por su situación y textura parece refractario a toda estética. En este sentido, el graffiti es lo opuesto al museo”.

Quizá la mejor reflexión de la situación del grafitero evolucionado a artista se da en el caso de Basquiat y en su paso de artista *underground* a cotizado artista de galerías. Tal y como podemos ver en la película biográfica de Julian Schnabell, tenemos todo el avance épico de un artista que nos recuerda a otros pintores malditos de la historia del arte y que también han dado material para sacar películas, salir de la miseria de la Calle, llevar una vida desgraciada pese al éxito y morir joven nos recuerda a Toulouse Lautrec, a Van Gogh, a Modigliani. Cómo no iba su fascinante vida a dar lugar a una película. Basquiat sale de la calle, donde duerme en cajas de cartón, pasea como un vagabundo delante de críticos de arte que, posteriormente, se encargarán de encumbrarlo, y pinta graffitis por las calles que firma con el nombre de "Samo". Su encuentro fortuito con un avisado Andy Warhol hace que su obra salte a las galerías y sea ensalzada por críticos y galerista convirtiéndose en un famoso artista más, aunque él todavía se considere que es el mismo que pintaba por las calles. Destacaría de toda la película, como momento definitorio del salto grafitero - artista, la escena en la que un incrédulo Basquiat ve como un par de individuos pican la pared, para poder apropiarse de un graffiti de Samo, él, divertido con la situación decide acercarse para firmar y retocar su obra y que se la lleven con valor renovado; ante esto los ladrones, que no creen que él sea el mismísimo Basquiat, le propinan una paliza temerosos de que un extraño destruya la obra que tanto valor tiene; esto es lo más importante y lo que resalta también Josep María Catalá, cuando un artista abandona el anonimato, en realidad es sólo esto lo que abandona porque su pintura, su escultura sigue siendo la misma pero con renovado valor, pero el grafitero como Basquiat deja también un pedazo de su vida artística a la que ya no podrá volver, porque cuando su obra adquiere el suficiente valor como para no estar en las calles, por mucho que se quiera continuar en ellas, son las propias obras las que se han transformado y ya no pueden vivir en las calles. Como dice Josep María Catalá: "No se puede transportar el graffiti a las galerías o a los museos, porque para ello habría que meter una ciudad entre cuatro paredes."

Jesús de Diego en su libro *Graffiti: la palabra y la imagen* dice:

Para un escritor tradicional pintar fuera del ámbito público no es graffiti, sino otra cosa, una pintura que ha sido realizada con una estética prestada, pero nada más. Usar otros instrumentos como el aerógrafo también alejan a estas obras de lo usual y las aproxima al arte convencional y aceptado. (De Diego, 2000:129).

El análisis del graffiti de exposición queda más allá del estudio de Jesús de Diego pero aún así puntualiza cosas importantes, él señala que los miembros de la institución arte no aceptarán la decisión de considerarlo como un arte del todo:

La barrera impuesta por críticos y galeristas entre artistas y vándalos del graffiti tiende a su

desaparición. La influencia de las nuevas formas de expresión como el graffiti hip hop ha sido mucho mayor que la que el discurso pictórico internacional y museístico ha podido ejercer en aquél. Las evidentes influencias de artistas en escritores no debe llevarnos a pensar que no es así. Por el contrario el escritor de graffiti lleva a su terreno estas influencias, transformándolas y distorsionándolas en sus propias condiciones de producción. El graffiti de exposición constituye el resultado necesario del encuentro entre dos formas muy diferentes de expresión. Diferentes de contenidos en formas y en propósitos. A estas alturas de finales de siglo nos encontramos con que procesos de este tipo pueden estar renovando los viejos recursos de la producción artística y estar llevándola a nuevos parámetros de creatividad y capacidad expresiva .(De Diego, 2000:131).

Y por último citar una reflexión de una entrevista del grafitero ZOSEN, para acabar de ilustrar la situación:

...Pero y la otra gente, ¿qué ha pasado? Las multas y el control han disuadido a muchos de los artistas urbanos, ahora que está más difícil el tema es cuando de verdad se ve para quién es una necesidad pintar en la calle, cueste lo que cueste y arriesgándose lo que haga falta. La mayoría de la gente del graffiti de BCN es un poco vaga (lazy) en comparación con otras ciudades como Berlín por ejemplo, dónde el graffiti es perseguido hace años y la ciudad sigue igual de bombardeada, icueste lo que cueste!...(Zosen, en revista subaquatica.com 2007)

Lógicamente dejar las calles no tiene que ser ninguna tragedia, el caso de Basquiat es poco común por no decir único y los artistas que resaltan en los diferentes eventos españoles siguen más por la línea de las múltiples disciplinas y adecuan sus obras a sus diferentes lienzos, un comportamiento más de los años 2000.

En las paredes de la feria de ARCO de Madrid, ya habían hecho acto de presencia en años anteriores y de la mano privada de galeristas de prestigio, grafiteros consagrados como Barry McGee o Aka Twist; es por esto que con motivo de la edición del año 2006 y coincidiendo con su 25 aniversario se realizó un ciclo de conferencias, en las cuales se trataba de pulsar la realidad actual del movimiento y sus posibilidades en el mercado (no olvidemos que ARCO es una feria y como tal es para vender), en lo que los organizadores denominaron “*on youth culture*”; sobre la cultura de la juventud se pretendía introducir el arte no oficial, el arte emergente; se realizaron 3 conferencias para las que había que pagar 45 Euros y a las que sólo se podía asistir siendo un profesional relacionado de alguna manera con el arte. Esta política de altos precios es en parte una medida para evitar las grandes aglomeraciones que se suelen

producir en estos eventos de gente movida por la curiosidad más que por el verdadero interés, al igual que pasa con el precio de la entrada, pero en este caso se estaba hablando de *Street Art*, que es un concepto relacionado con el arte en la calle y que cuyas máximas, en principio, son las de la gratuidad y la cercanía con la ciudadanía; quizá la medida no era la adecuada y por ello se criticó en revistas especializadas como subaquatica.com

Las conferencias fueron de artistas y personas extranjeras relacionadas con el medio, y hablaron del posible mercado que podría tener esta corriente y de los nombres propios más importantes. Las siguientes muestras eran apariciones en los propios stands de las galerías, con autores que como ya he dicho, estaban consagrados; para algunos críticos especializados (subaquatica.com) había que rebuscar por ellas para acabar encontrando a los grafiteros y una vez que se encontraban, (en algunos casos había que ser un entendido), resulta que eran artistas que ya habían estado otros años allí y no tenían que ver con el fomento del arte emergente de aquel año, con lo cual se puede decir que el programa “*on youth culture*” no era más que una declaración de buenas intenciones y que los artistas ya estaban por méritos propios.

Analizando más concretamente a los artistas que expusieron en la edición del 2006 de ARCO, donde los graffitis destacaban por rasgos propios, entre pintura y fotografía al estilo tradicional de galería, el graffiti se asemejaría más al arte de la instalación escultórica, en la que los artistas tratan de adaptar una obra a las tres dimensiones de las paredes de un espacio, ésta es la tarea de un grafitero “encerrado”, la adaptación de sus graffitis a las paredes del espacio expositivo, algo de gran complejidad en relación al graffiti exterior por lo reducido del tamaño. Barry McGee (Galería Modern Art de Londres) es un artista que realiza obras para galería y pese a ello todavía hace obras para la calle lo cual le da una coherencia y un respeto por parte del mundo del graffiti, su obra está muy cotizada y en ARCO se pudo ver lo que anteriormente se comentaba de la adaptación de los grafiteros a las disciplinas, ya que era una instalación con multitud de pequeños dibujos, un diminuto muñeco-juguete-escultura que con un spray en la mano a modo de conceptual autorretrato pintaba en las paredes del stand, (y que por cierto, no funcionaba, o esa era la sensación que daba), ejemplo, pues, de multidisciplinariedad y objetualidad, rasgo definitorio de la mayoría de artistas contemporáneos de la actualidad.

Claire E. Rojas y Ed Templeton, también expusieron sus obras todas ellas instalaciones que tenían en común la acumulación de cuadros y fotografías de pequeño formato enmarcados de manera que recuerdan al Art Povera, al Dadá y al Naif y son ejemplo de artistas conceptualmente cercanos al graffiti, pero no enteramente definidos por él en estas obras.

Destacables y más coherentes con el concepto graffiti eran las obras de El Tono, Nuria y de

Nano 4814 (que con Saxie forman la *crew* de “El Equipo Plástico” con obras de graffiti tradicional), estos autores en sus galerías Vacío 9 y *Ad hoc*, utilizaron las paredes del stand como si de la pared de un festival ciudadano se tratara con total coherencia a su obra anterior. El Tono realizó una serie de elementos geométricos entrelazados con colores planos, que en exteriores se van adaptando a la arquitectura del elemento que va invadiendo puertas, ventanas y huecos; todo ello se complementa en simbiosis compositiva, convirtiéndose en una obra que lejos de invadir su lienzo lo ensalza y realza. A diferencia del graffiti clásico, el Tono estudia las diferentes dimensiones de la pieza, por definición va más allá del graffiti realizando una auténtica instalación pictórica. El graffiti clásico que elige sus lugares en función de su capacidad para ser visto por el mayor número posible de personas, por ser una zona protegida de las inclemencias del tiempo, etc., evoluciona en artistas como El Tono tomando el concepto que el escultor de instalaciones tiene para realizar sus obras: el uso de las tres dimensiones del espacio y el equilibrio de ellas con la obra. En este sentido, destacable es la intervención que realizó El Tono en el Segundo Asalto 2006 de Zaragoza, donde lugares de estética imposible como son las casas derrumbadas del casco viejo, terreno abonado para el graffiti clásico, son adornadas en su concepción más espacial

Si interesados por la obra de El Tono y Nuria, visitamos su web podremos ver cómo su obra se extiende internacionalmente, que las fotografías que hacen las veces de documentación tienen valor por sí mismas como obra de arte y si aprovechamos todos sus enlaces y una vez en aquellos, otros más, nos daremos cuenta de la magnitud del fenómeno del arte urbano y de cómo el escritor tipo de los ochenta se ha convertido en un artista que expresa su arte en las calles como una disciplina más de su proceso creativo. Nuria Mora en su web, realizada toda a punto de cruz, nos brinda una obra muy femenina y no exenta de una inocencia infantil no perdida, sus acuarelas podrían colgarse de las galerías más exigentes o servir de excelentes ilustraciones. Vemos también en su web y en sus enlaces sus diseños de moda.

Dentro de este mismo grupo de autores que expone en galerías podemos citar a Hugo Alonso (Galería Adora Calvo) grafitero de Salamanca, licenciado en Bellas Artes y ganador de varios concursos de pintura. En sus obras de exposición retoma un estilo evolucionado de su graffiti (MacU), de gran detalle y volumen, pintando con aerógrafo, siempre en blanco y negro, crea imágenes de un realismo casi fotográfico; pero, además, realiza fotografía y video con el mismo concepto que el de sus cuadros.

BLU es otro artista que quisiera destacar y que todavía podemos contemplar en Zaragoza con motivo del “Segundo Asalto” sus fascinantes obras se alejan del graffiti *hip hop*, por el abandono del spray, del colorido industrial y del muro a escala humana; sus grandes composiciones en blanco y a rodillo son un reflejo agigantado de sus diminutas ilustraciones. Si

fascinante resulta su obra urbana no menos lo es su web que mediante una animación flash nos introduce en su cuaderno de artista por donde deambulamos por su obra y por los diferentes países donde está ubicada, así como sus proyectos en vídeo y toda su obra de papel. El concepto graffiti ya no define a estos artistas cuya obra ha crecido hasta ser algo de mayor magnitud ¿arte urbano? ¿postgraffiti?.

Siguiendo la estela de Segundo y Tercer Asalto, SpY es un famosísimo grafitero de Madrid que también refleja la evolución a la que quiero hacer referencia, abandonando el graffiti clásico actúa con su *crew* "los Reyes del Mambo", por diferentes ciudades del mundo. Si visitamos su impecable web, vemos cómo sus intervenciones continúan siendo ilegales, nocturnas, rápidas, pero sus obras muy ligeras sútiles y diáfanas han evolucionado de la pintura al arte objetual, han disminuido la escala para cargarse de contenido hasta el punto de pasar desapercibidas a las autoridades o incluso asimiladas y celebradas por la ciudadanía. Su mensaje varía el significado del objeto, pero su variación es un leve toque mínimo para el cambio, convirtiéndose en una metáfora visual; el resto lo pone quien observa y comprende a primera vista, es como si el guiño también estuviera presente en la mente del espectador y sólo hubiera que despertarlo, como si los objetos ya tuvieran ese segundo significado en sí oculto y SpY simplemente se hubiera encargado de destaparlo. El ladrillo como medio de la pintada en lugar de su soporte, señales de tráfico que cambian su primer significado: semáforos que sonríen, parejas homosexuales que cruzan el paso de cebra de la mano en Chueca, señales de tren en las que el vagón derrama una lágrima en Atocha, pegatinas para ciegos pegadas en las barandillas en las que éstos se agarran, postes de la M-30 que se convierten en lapiceros, comeculos de pegatina en las marquesinas de los autobuses, toros de Osborne que se desangran como los de las plazas, enormes carteles con las fotos de los políticos que con una bola de poliestireno adherida a la nariz disfraza y rompe con la seriedad que la foto pretende dar o los carteles de "se vende" en la puerta de una iglesia criticando la terrible especulación urbanística.

Julio García Falagán, joven pintor y diseñador vallisoletano, que pese a tener una trayectoria alejada del arte en la calle, en uno de sus trabajos conceptuales, basado en el graffiti, propone la elevación a la categoría de artista al propietario de los muros donde los escritores de graffiti han actuado. Este autor después de observar detalladamente las invasiones de los graffiti y las posteriores correcciones de los propietarios que cubren cuidadosamente los *tags*, descubre que éstos realizan siempre esta corrección de forma rectangular y con pintura neutra o bien con una pequeña capa de cemento líquido que siempre acaba destacada en el muro como un parche, ya que no corresponde exactamente con el color base. El muro como renovado lienzo vuelve a ser tentador, para posteriores escritores que variando en sus formas, acaban

volviendo a pintar la pared, con la consiguiente corrección por parte del dueño. Este juego sin fin acaba dando como resultado paredes en las que sobre un fondo se agrupan una serie de elementos geométricos de similar color, que varían sutilmente en diferentes tonos haciendo una obra espontánea y no premeditada que recuerda a Malevich. La obra de Falagán, que como vemos está cargada de sentido del humor, pretende catalogar estas nuevas obras de abstracción geométrica surgidas gracias al graffiti y completarlas con entrevistas a los autores que recibirán sorprendidos su nueva categoría de artistas y con ello cambiar su punto de vista respecto al graffiti, que había invadido su muro.

Si tecleemos en internet *Space-Invaders* veremos un grupo que realiza una invasión, nunca mejor dicho, de todas las ciudades del mundo por parte de unos marcianos que como su propio nombre indica no son otros que los del viejo juego de Arcade. Los artistas trabajan sobre mosaico y crean así el mismo efecto de pixelado que tienen los marcianitos. En su web se ven todos los lugares que ya se han invadido, además podemos asistir a sus obras de exposición donde dando vueltas al tema del mosaico y el pixel hacen una nueva versión a partir de retratos compuestos por acumulación de cubos de Rubicks. Además podemos ver en su página web toda la colección de objetos diseñado por ellos: camisetas, libros, etc.

Lógicamente esta selección no pretende ser descriptiva ni clasificatoria y sólo responde a un criterio personal que pretendo sirva de ejemplo descriptivo de cómo una expresión artística surgida hace más de treinta años ha servido de aprendizaje y de inspiración para los nuevos artistas. Lejos del museo, los muros han sido y serán foco de manifestaciones artísticas a las que deberemos estar siempre receptivos, lienzos en blanco donde no hay que pasar cribas elitistas para exponer, un arte libre para todos, donde todos tienen una oportunidad y donde el éxito no se mide por los parámetros de la institución arte.



varia

Aragón puertas abiertas