

Los imaginarios y bestiarios únicos del taiwanés Mu Pan

Que el arte asiático está cada día más presente en diferentes instituciones es un hecho irrefutable. Las barreras culturales cada vez son más difusas y el interés en Occidente por las diferentes regiones asiáticas propician que ya sea normal encontrarnos artistas japoneses, chinos, coreanos, vietnamitas, etc. tanto en espacios expositivos públicos como privados.

Ejemplo de esta realidad es la exposición “Mu Pan and Other Beasts” que se celebra entre el 26 de abril al 26 de julio en el Espacio Solo / Contemporary Art Collection de Madrid, una sala de reciente creación ubicada en el corazón de la capital española en la que se exponen la colección privada de Ana Gervás y David Cantolla.

Hasta este interesante espacio ha ido a parar una importante retrospectiva de Mu Pan (1976, Taichung, Taiwán). Este artista taiwanés emigró a Estados Unidos en 1997, donde se formó en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, centro en el que actualmente también imparte docencia. Fruto de esta trayectoria transcultural, la obra de Mu Pan hunde sus raíces en sus orígenes asiáticos, tomando algunos referentes como los maestros japoneses del *ukiyo-e* o los relatos tradicionales chinos, pero paralelamente nos encontramos con un estilo no adscrito a ninguna tradición concreta, con referencias a iconos de la cultura pop norteamericana y occidental o a personajes y elementos bíblicos.

Con un estilo casi naif y un dibujo muy simple crea dinámicas composiciones plagadas de pequeños detalles en los que nos podemos quedar absortos, buscando diversas referencias o tratando de descifrar los comportamientos y acciones de los personajes. Mu Pan casi siempre trata de representar escenas

cargadas de una narrativa épica y violenta, muchas veces aparentemente desproporcionada, mostrado crueles luchas y encarnizadas entre diversas razas de animales y personas o entre seres gigantes contra seres diminutos, cuestionando la naturaleza humana más primitiva y cruda.

Gracias a esta exposición en el Espacio Solo / Contemporary Art Collection del podemos descubrir y encontrarnos de primera mano con la obra de este interesante y paradigmático artista. Además, la configuración de este espacio hace que la visita resulte realmente amena y relajada, como si paseáramos por una lujosa casa en un ambiente muy distendido, descubriendo en las diversas habitaciones las obras de Mu Pan. Además, este espacio solo se puede visitar con visitas guiadas en grupos reducidos, lo cual es positivo para entender mejor la obra del artista, junto con los textos de sala y el audiovisual que se proyecta de este, pero como consecuencia negativa hace que sea más difícil poder acceder a visitar la muestra.

La luz fría de Hammershøi,

maestro de la pintura danesa

El narrador en estas imágenes es la luz que, suave y gris, inunda la habitación y hace hablar con mil palabras esta pared desnuda.

Hans Rosenhagen, 1905, *Kunsten*

El nombre de Vilhelm Hammershøi (Copenhague, 1864 – 1916) quizás sea recordado por quien visitase la exposición celebrada en Barcelona en 2007 en la que se establecían

interesantes analogías entre las obras de este artista y las de su compatriota cineasta Carl Theodor Dreyer. El pasado marzo tuvo lugar la inauguración de una retrospectiva del danés en el Museo Jacquemart-André de París que se prolongará hasta el mes de julio, titulada *Hammershøi, el maestro de la pintura danesa*.

Hammershøi representa un arquetipo de artista nórdico que no supo o quiso insertarse en los círculos artísticos europeos de su tiempo, en las capitales del arte como París o Roma. Visitó ambas ciudades en varias ocasiones, pero su pintura no respondía al gusto de esos ambientes, aunque sí fue apreciada por la crítica más intelectual. Así, Rainer Maria Rilke llegó a dedicarle un ensayo y los críticos de arte más modernos supieron apreciar lo que los coleccionistas no valoraron. Sin embargo, no pareció preocuparle esa escasa repercusión en París o Roma. Hammershøi se movió siempre con fortuna en el ambiente artístico de su ciudad natal, que contaba con reputados centros de formación como la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca y muestras periódicas como las exposiciones de primavera celebradas en la Charlottenborg Kunsthall. El artista pasó por ambas, además de por la Frie Studieskoler (los talleres independientes), formación que permitió la eclosión de su talento a una temprana edad. En este contexto conocería a pintores como Peder Severin Krøyer, unos años mayor que él.

La muestra del museo Jacquemart-André permite comparar las obras de juventud de Hammershøi con las de otros pintores de su entorno como su amigo Carl Holsøe o las de su cuñado Peter Ilsted. La sensación que transmiten es la de una gran homogeneidad, no sólo en el tratamiento de los mismos asuntos (fundamentalmente vistas de interiores domésticos) sino también a nivel técnico. Estilísticamente se muestran seguidores de una tradición ajena a la francesa o a la mediterránea. Su intimismo remite a las obras de la escuela barroca holandesa, a los interiores de Vermeer o de Hooch, con

la diferencia de que las de estos contemporáneos daneses resultan más luminosas. La luz es la protagonista de estas obras, pero de una manera completamente diferente a la del impresionismo francés o el luminismo mediterráneo de Fortuny o los *macchiaioli*. Hammershøi y su círculo representan una claridad fría, una luz grisácea que inunda los grandes interiores vacíos, terriblemente sobrios. Con ello consiguen atmósferas silenciosas y a la par inquietantes, en una vía en la que parece preceder el arte de Hopper.

La muestra queda articulada en ocho salas, cada una dedicada a una temática diferente dentro de la obra de Hammershøi. En la cuarta sorprende la sencillez de su pintura de paisajes. La mayoría de ellos se encuentran ambientados en la isla de Selandia, un territorio de llanuras y costas arenosas que encaja perfectamente con la sobriedad buscada por el artista. Aun así, en estas obras hizo un ejercicio de simplificación eliminando cualquier elemento arquitectónico o humano reconocible. Tan sólo mantuvo las líneas de árboles o el minúsculo detalle de algún molino al fondo, creando sensación de profundidad y lejanía. Sin embargo, las obras más desconocidas de la exposición posiblemente sean las presentes en la sala dedicada al desnudo, un género menos habitual en su producción, pero igualmente interesante. Sus desnudos se muestran carentes de idealización, alejándose del gusto ecléctico del desnudo de finales del XIX. Son imágenes lúgubres que, sin embargo, albergan una modernidad y preconizan el gusto de los realismos centroeuropeos del XX.

Las obras aparecen distribuidas en esas ocho salas, con unas paredes pintadas en tonos oscuros que contrastan con la claridad de las pinturas. Resultan de gran interés las comparaciones con las obras de Holsøe y, por primera vez se establece un diálogo entre las de Hammershøi y las de su hermano Svend. Además de todas estas pinturas, pueden contemplarse abundantes fotografías realizadas por el propio artista, muy aficionado a este medio. Hizo uso de él a la hora

de recrear sus composiciones, pero también como manera de retratar su vida cotidiana y la de su esposa Ida, protagonista de muchos de los cuadros.

En definitiva, se trata de una muestra muy bien elegida de unas cuarenta obras del artista danés, incluyendo algunas inéditas pertenecientes a la embajada de Dinamarca en París y otras prestadas por importantes museos del norte de Europa como el Statens Museum for Kunst, la Hirschsprungske Samling de Copenhague, el Nationalmuseum de Estocolmo o el Malmö Konstmuseum.

De ilusiones y tragedias

Dicen que el dolor personal se utiliza como instrumento o fuente de la creación estética. Nada más alejado en la obra de Lina Vila, cuya mirada, interroga a sus obras, dejando abiertas heridas, obsesiones y angustias que se desbordan y toman la forma de imágenes huérfanas en pinturas, dibujos, acuarelas e instalaciones con las que Lina Vila ama su vida.

Las Salas Goya y Saura del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, acogen la exposición titulada *Lina Vila. La vida en los pliegues*. En la presente exposición, comisariada por Chus Tudelilla, no existe un propósito retrospectivo, sino más bien un intento de crear algo bello a partir de una experiencia de vacío y desesperada soledad. Entre las más de cien obras elegidas desde el inicio de la trayectoria artística hasta la actualidad, se revelan las fragilidades de la vida en composiciones vulnerables, quebradas... etc., que no temen a mostrar duelos. Lina Vila mira de frente a la enfermedad, a la muerte y al dolor, y para hacerlo convierte su experiencia en imágenes. La fragilidad de lo cotidiano, la fugacidad de la juventud, del placer y de la vida misma, el *memento mori*

cristiano, son los mimbres que componen el tópico de las *Vanitas* artísticas. La belleza de hoy será podredumbre mañana, nada es permanente ni seguro en el implacable discurrir del tiempo, a esa verdad, se impone la constatación del amor que le unió a las personas cuya desaparición testimonia la artista.

Las dos salas componen en sí, un relato interrelacionado. En la primera sala somos testigos de una gran *vanitas*, en la que cuervos, búhos, alces, cabras, ciervos, simios, perros, irrumpen e interrumpen, imponiendo con su presencia simbólica y sus múltiples significados la jerarquía de instintos y presagios. Junto a esta secuencia de estampas, deseos, sueños, dolor y silencios se asocian en una amplia secuencia de imágenes elegidas que revelan la enfermedad con imágenes de la persona enferma y de quién la cuida.

En la segunda sala nos encontramos con un jardín de flores, donde Lina Vila encontrará el refugio buscando señales en la proximidad de lo más cercano. Huertos y jardines dan testimonio de los inicios de la vida sobre el planeta y nos permite soñar con el misterio de los orígenes. Lina Vila siempre ha pintado flores. Le fascinan sus formas y colores, pero la atracción de la artista por la pintura de flores está ligada a su expresión metafórica del ciclo de la vida. En esta parte de la exposición, la autora, recurre a la pintura como instrumento de investigación y conocimiento de la historia natural, es aquí donde se descubre un homenaje tácito a mujeres artistas del siglo XVII, que Lina rescata del olvido, y que como ella, atendieron a la pintura de lo natural: Giovanna Garzoni, María Sibylla Merian o Rachel Ruysch. En esta exposición de Lina Vila, hay mucho de estas artistas pioneras; las suntuosas flores, las frutas y verduras están influidas por Giovanna Garzoni, el retrato de Rachel Ruysch toma los rasgos de Lina Vila, que va acompañado de un enorme jarrón con flores, y de un cielo atravesado por nubarrones azules, también la artista recupera el legado de la primera

entomóloga empírica que viajó para observar y describir los insectos en su hábitat, María Sibylla Merian, en la última serie que cierra esta exposición: *Insectos y Todos afanados como insectos procurando una compañía*. Saltamontes, libélulas, hormigas, escarabajos, avispa y moscas gigantes, ocupan la secuencia de papeles de ambas series en grupo o en solitario. Los insectos que Lina Vila graba o pinta a la acuarela, aparecen ensimismados en sus relaciones, ajenos a todo; o vagabundeando y posándose erráticos en el entorno doméstico de la casa.

Podríamos resumir que esta exposición es una especie de “dolor autobiográfico”, asociado de forma sutil, casi imperceptible en algunos casos a animales y plantas con la enfermedad, la muerte y el luto por quienes la amaron y ella amó. De entre todos los insectos, la mosca, es sin duda alguna el animal que más nos afecta, siempre tan cerca del ser humano, símbolo de la putrefacción, su revoloteo recuerda el olor a la muerte. Sin embargo, como motivo pictórico tuvo un enorme éxito entre mediados del Quattrocento y principios del siglo XVI, pues contribuía a designar el cuadro como pintura de artificio, y evidenciaba el dominio del artista.

Le modèle noir, de Géricault a Matisse

El modelo negro, de Géricault a Matisse es el título de la fuerte apuesta expositiva del Museo de Orsay para esta primavera-verano de 2019. Es difícil pasear por la capital francesa estos días y no ver publicidad o portadas de revista dedicadas a esta muestra que ha recibido gran atención mediática. No es para menos, pues alberga la ambiciosa

intención de arrojar luz sobre una cuestión no suficientemente tratada por la historiografía artística ni por los discursos museísticos: el papel de los modelos de raza negra en la Historia del Arte contemporáneo. Cronológicamente, el recorrido expositivo arranca en la Revolución Francesa, llegando hasta la Europa de entreguerras, siglo y medio en el que Francia vivió los avances del abolicionismo, al mismo tiempo que fueron gestándose potentes contradicciones sociales que han llegado hasta hoy.

La muestra presta atención a las fechas históricas de esta lucha por los derechos de las personas de raza negra. Fundamentales las de 1794 –cuando en pleno contexto termidoriano la esclavitud fue prohibida en las colonias, siendo repuesta por Napoleón en 1804– o la abolición definitiva en la II República en 1848. Esta no supuso el fin de la discriminación ni de la animalización de las personas de otras razas, llegándose a inaugurar un zoo humano en París en 1877.

La llegada de población negra a la metrópoli tuvo su reflejo en el arte francés. En realidad, fue un camino de ida y vuelta, pues también numerosos artistas procedentes de la Francia continental viajaron a las colonias, representando a la población autóctona en sus obras. Así, generalmente el objetivo de los artistas era retratar lo exótico, cayendo en numerosas ocasiones en el tipismo. Esta época quedó ilustrada a partir de las obras de artistas como María Guillemine Benoist, que denotan sensibilidad y admiración en la captación de la belleza negra, o las dramáticas representaciones de Géricault, quien erigió en héroe a un negro en su célebre *Balsa de la Medusa*.

En estos tiempos seguían vigentes las teorías de la gradación racial, según las cuales los rasgos físicos determinaban las capacidades de cada grupo étnico. Sin embargo, a lo largo del XIX fueron apareciendo artistas que se apartaron progresivamente de las visiones más estereotipadas,

preocupándose por reflejar el ideal de belleza negra. Creadores como el escultor Charles Cordier lanzaron alegatos en contra de esa visión racista, luchando contra el monopolio europeo de la belleza, proclamando una idea de belleza universal. Así puede apreciarse en los bronce de este artista expuestos en Orsay.

La muestra avanza cronológicamente, llegando hasta el siglo XX, enseñando los espectáculos desenfadados de Josephine Baker y los avances del movimiento de la Nègresse de los años 30, cuando alcanzó su plenitud la toma de conciencia por parte de la población negra en la lucha por sus derechos. Es interesante el paralelismo que se propone con el movimiento de la Harlem Renaissance que revitalizó la cultura afroamericana en EE.UU.

El mayor valor de esta propuesta es la nueva visión que aporta sobre determinados aspectos de la Historia del Arte. La investigación que ha acompañado a la muestra ha permitido descubrir el nombre de algunos de los modelos representados, así sucede con el retrato de Madéleine, que anteriormente tenía la despectiva denominación de *Portrait d'une Nègresse*. Algunos llegarían a ser modelos profesionales para la École des Beaux-Arts, como Joseph, descubierto por Géricault cuando pintaba su *Balsa de la Medusa*. Por otra parte, la exposición propone una nueva lectura de una obra tan emblemática como la *Olympia* de Manet. La investigación del equipo de comisarios de la muestra ha permitido saber que el nombre de la modelo negra era Laure, la cual aparece en más cuadros del artista.

En países como Francia, que basaron su poderío económico y político contemporáneo en el colonialismo, exposiciones como esta resultan necesarias para reflexionar sobre el papel de las personas de otras razas en la construcción de las fórmulas sociales y culturales actuales. Reivindicar su contribución cultural, económica, o como en este caso, artística, es necesario frente a los discursos políticos xenófobos que han triunfado en los últimos años y que niegan estas aportaciones.

La Historia del Arte francés no sería la misma sin esas transferencias culturales, del mismo modo que Francia no podría haber alcanzado su papel de liderazgo en la política europea del XIX sin el apoyo de las colonias.

Por todos esos aspectos, la exposición resulta necesaria y espero que no sea la única de este tipo. Discursos como el de esta muestra son necesarios también en Gran Bretaña, Alemania o incluso España. El único aspecto que convendría revisar es la extensión de la misma, quizás con una cantidad menor de obras a exponer o con una cronología más acotada, el discurso hubiera sido más claro.

Los habitantes del siglo XX a través de la obra de August Sander

La fotografía ha sido un medio a caballo entre la obra de arte y el documento científico, un medio controvertido por su carácter de verosimilitud que ha acabado creando un lenguaje que reviste toda imagen en aparente realidad. Uno de los protagonistas que contribuyeron a la creación de este magnífico engaño fue el alemán August Sander (1876-1964), cuya obra ha captado la atención de los grandes teóricos de la imagen, desde Walter Benjamin a Susan Sontag, Roland Barthes o John Berger.

Gracias a la exposición “Fotografías de «gente del siglo XX»” que se celebra entre el 23 de marzo al 23 de junio en La Virreina Centro de la Imagen de Barcelona, en colaboración con el August Sander Archiv del Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur de Colonia, podemos acercarnos mejor a la obra

de esta figura clave de la Historia de la Fotografía y a su extensa obra, gracias al comisariado de Valentín Roma y Guillermo de Zuaznabar.

Esta muestra del trabajo de Sander, la panorámica más grande organizada en el Estado español sobre el fotógrafo alemán hasta el momento, trata de dar una visión en profundidad de las series elaboradas para su proyecto *Gentes del siglo XX*, un trabajo colosal por desarrollo a lo largo del tiempo (iniciado en la década de 1910 y que no abandona hasta su muerte); por la consiguiente magnitud en términos cuantitativos (consta de un total de 619 fotografías de retratos conservadas); y por su relevancia histórica, ya que a través de este se comienzan a plantear y asentar algunos términos como “fotografía documental” , en un contexto general en el que la fotografía reclama un papel independiente y voz propia.

Resumiendo enormemente este monumental trabajo, *Gentes del siglo XX* fue fruto de los deseos de August Sander por recoger de una manera sistemática los retratos de las personas contemporáneas a él, dividiendo a los alemanes de aquel momento en siete grandes carpetas: «El campesino», «Los artesanos», «La mujer», «Las clases y profesiones», «Los artistas», «La gran ciudad», «Las últimas personas».

Por lo tanto se trata de una exposición difícil de abordar por el enorme peso de la figura protagonista y por la complicada tarea de selección de obras. Pero el resultado es más que atractivo. La exposición reúne un total de 196 obras, cuyo orden y selección se ha realizado de una manera casi matemática para tratar de mostrar la visión representativa más exacta posible del trabajo global del fotógrafo alemán. Para ello se exponen estas fotografías en diversos espacios respetando la división de las siete categorías creadas por Sander. Además, el peso de cada espacio se ha repartido acorde a una división porcentual teniendo en cuenta el total de las imágenes conservadas de *Gentes del siglo XX* en cada carpeta. Únicamente se ha realizado una excepción con la carpeta de

«La mujer», a la que se ha dado un peso significativamente mayor respecto al resto teniendo en cuenta el trabajo original.

En conjunto se trata de una magnífica exposición de una de las figuras más relevantes de la Historia de la Fotografía tratada de una manera muy respetuosa. Una oportunidad única para enfrentarnos cara a cara y de una manera abarcable a uno de los mayores trabajos fotográficos del siglo XX.

Entrevista a Natalia Escudero, Premio AACA 2018 al artista menor de 35 años

Entrevistamos a Natalia Escudero (Zaragoza 1991) con ocasión de la obtención del premio de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, reconocido por su exposición *Blanco* en la galería A del Arte, y por las que a lo largo de 2018 ha presentado en otras ciudades del mundo, la última en Tokio. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Bellas Artes, *Arte en contexto* por la Kunsthochschule de Kassel. Ha obtenido diversos premios, becas y estancias. Le felicitamos por este premio, por toda su trayectoria y le deseamos mucho éxito.

¿Qué supone para ti este premio concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte?

He recibo con una gran ilusión este reconocimiento por el significado que tiene en este momento de mi carrera artística.

En diciembre de 2017 terminé mis estudios de Máster en la Kunsthochschule (ó Universidad de Arte y Diseño) de Kassel (Alemania). En ese momento tenía claro mi propósito para el 2018: aprovechar esa preciada y recién adquirida independencia y dedicar todo el tiempo posible a mi actividad creativa. Por este motivo, el premio concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte supone un reconocimiento al esfuerzo realizado durante el año 2018, así como el apoyo de esta gran familia que compone el entramado cultural en Aragón y, sin duda, la certeza de ir por buen camino.

Desde *Testimonio de hoja perenne* a la actualidad han pasado pocos años, pero contemplando tu obra no lo parece ¿Cómo ha sido ese cambio de pintura en sus distintas manifestaciones y con mucho colorido, a tus instalaciones e intervenciones actuales en las que podemos decir que el protagonismo lo tienen el silencio, el vacío o el blanco?

El arte supone para mí una necesidad de descubrir y aprender. En *Testimonio de hoja perenne* (2014) mostraba un interés por la práctica pictórica. Mi preocupación radicaba principalmente en **el espacio en el que la pintura tiene lugar**, espacio que por aquel entonces reducía al lienzo, pero que hoy concibo como algo mucho más amplio.

Durante mis años de aprendizaje en Madrid, aprendí a disfrutar del accidente pictórico, de los momentos fortuitos de la pintura, lo cual se podía apreciar en *Testimonio de hoja perenne*. Aprendí sobre todo a observar y desarrollé lo que me gusta denominar: mirada de pintora. Esta mirada es lo que todavía me acompaña y que considero queda patente en piezas como *Colección de paredes* de la serie *Wall works* o en la video-instalación *Blanco*, ambas expuestas en marzo del 2018 en la galería A del Arte. A través de estas piezas trato de hacer visibles las superficies del interior de la casa en la que mi padre pasó su infancia y, que tras ser desocupada, desprovista

de su contenido más evidente, se convirtió en un lugar idóneo para el ejercicio de esa observación pausada. En su interior encontré motivos pictóricos, cuadros ya *pintados*.

Para terminar de responder a tu pregunta, permíteme dejar claro que el proyecto *Blanco* gira en torno a todo aquello que no lo es (blanco), lo que a simple vista parece vacío pero que a través de una mirada atenta nos acerca a un mundo repleto de detalles, de historias acalladas.

¿Has abandonado totalmente la pintura o tienes intención de simultanearla? ¿Te sientes más cómoda con las instalaciones? ¿Sientes que se adaptan mejor a tus fines? ¿Cuáles son las herramientas y los materiales con los que prefieres trabajar?

Mi respuesta depende de lo que se considere *pintura*. Si reducimos la pintura a su definición más tradicional (representación gráfica a través de la aplicación de pigmentos sobre una superficie bidimensional), está claro que mi obra se distancia de la misma y que mis intereses actuales no encuentran respuesta en este medio. Sin embargo, considero que en términos de arte contemporáneo se debe hablar de pintura *con matices*. De esta manera, una instalación es –al menos en parte– pintura expandida. En ella intervienen elementos pictóricos tales como el color, la forma, la textura o la gravedad.

Por otro lado, existe otro aspecto de la pintura tradicional de la que mi trabajo se aleja. La pintura es y ha sido entendida como una representación gráfica de la realidad. Vista así, mis intereses artísticos difieren radicalmente de esta concepción porque para mí el arte es una realidad y no una representación de la misma. Es por este motivo que, con gran frecuencia, recurro al uso de objetos cotidianos. Considero que estos están mucho más cercanos al espectador que una imagen de los mismos.

Aprovecho para confesar aquí uno de mis sueños para el futuro: me encantaría ser profesora de *pintura*.

¿Cómo defines tu obra?

Mi obra podría definirse como una invitación a mirar y querer ver. Parto de la realidad que me rodea y a través de una dosis justa de acción, trato de desvelar lo oculto del motivo en cuestión. El proceso tiene sin duda tintes expedicionarios, aunque no analíticos. Se trata de una búsqueda oscilante e intuitiva en la que intervienen fragmentos, objetos y espacios así como las consecuencias que el paso del tiempo tiene sobre ellos. Mis preocupaciones a menudo se presentan cargadas de un halo de intimidad al tiempo que hacen referencia a una problemática común. Me interesan las relaciones de apego entre las personas y los objetos, hago uso de la acción de coleccionar como medio artístico y me planteo las relaciones que surgen entre los elementos de la colección, así como las consecuencias de su pérdida o ausencia. Durante el proceso *traduzco* estas preocupaciones a través de la creación artística en forma de instalaciones, ensamblajes, palabras, fotografías y videos.

¿Crees que tu obra es fácil de comprender o precisa de algún apoyo para llegar al espectador? ¿Crees que el arte no tiene que ser explicado y que es la sensibilidad, la formación o la práctica de mirar lo que tiene que llevar a la comprensión?

El bloqueo generalizado ante una obra de arte abstracta o conceptual reside en que el pensamiento que predomina en el público es desconcierto e incomprensibilidad. Cuando alguien visita un espacio expositivo con la expectativa de disfrutar de dominio técnico, a menudo no lo encuentra entre las manifestaciones artísticas que se llevan elaborando desde hace más de un siglo. Es sorprendente que después de tanto tiempo

las expectativas hayan cambiado tan poco. A menudo se achaca este desconocimiento a una falta de formación reglada. En los colegios de nuestro país el temario de Historia del Arte apenas aborda la creación artística de la segunda mitad del siglo XX y prácticamente no llega a lo relativo a las manifestaciones actuales. El resultado ante tal desconcierto se ve traducido, lamentablemente, en distanciamiento hacia gran parte de los nuevos lenguajes. Ante esta problemática yo siempre invito a abandonar ese pensamiento predominante y que obstaculiza todo diálogo entre el público y la obra. Una vez esa negativa se deja de lado, el diálogo depende de cada cual. Ahí radica precisamente la singularidad del arte, en que existen tantas interpretaciones como personas.

Dicho esto me gustaría añadir que personalmente no creo que la formación reglada sea necesaria para el disfrute del arte contemporáneo, pero sí hace falta tener una mente abierta y cierta dosis de curiosidad.

En cuanto a mi obra, si bien es cierto que a veces es una obra compleja, pienso que ésta contiene mensajes para todos los públicos.

Eres una artista muy joven, muy inquieta y con una interesante trayectoria, has realizado distintos proyectos en varias ciudades como Londres, Kassel, Génova o Tokyo ¿De qué manera te motivan los lugares para la realización de tus intervenciones?

En Kassel (Alemania) viví casi cinco años. Llegué con una beca Erasmus y al ver las posibilidades que había en la escuela y todo lo que podía aprender, decidí quedarme. Finalmente, compaginando universidad y trabajo me gradué con lo equivalente a un Máster de Arte *en Contexto*. Hoy en día me suena raro este calificativo, ya no concibo el arte sin su contexto –originario o provisional. Probablemente esto se deba

precisamente a mi aprendizaje durante esos años. Hoy pienso que no es posible aislar una obra, incluso cuando esta es expuesta en el aséptico cubo blanco de la galería.

Durante este tiempo, al volver a Zaragoza entre semestre y semestre, aproveché para hacer uso de la casa de mi abuelo, que desde su fallecimiento en marzo de 2011 se encontraba deshabitada. Lo que en un principio iba a ser mi taller, se convirtió en fuente de inspiración y la frecuencia de mis viajes aumentó. Se podría decir que el tiempo pasado en esa casa ha sido la estancia más importante que he realizado. Muchas veces no hay que irse tan lejos.

Escribo esto y no puedo evitar reírme, porque acabo de volver de una estancia en Tokio.

A Japón fui con un interés muy concreto y el choque cultural –por su riqueza y porción– fue tal que cuando me surgió la posibilidad de volver, así lo hice. Entre octubre de 2018 y marzo de 2019 he disfrutado de dos estancias de investigación y producción en Tokio, cada una de dos meses. En este país he disfrutado de la ingenuidad del no saber y la constante situación de incompreensión me ha resultado muy sugerente. A pesar de las barreras del lenguaje verbal y escrito, he observado los detalles del lenguaje corporal de una cultura en la que las insistentes muestras de atención, admiración y respeto forman parte de lo cotidiano, una cultura en la que el rito y la superstición se prolongan en el tiempo y comparten espacio con la admiración y el respeto por la naturaleza y los últimos avances tecnológicos.

Todo *viaje* puede verse traducido en aprendizaje, pero una ha de estar abierta al mismo.

En el ámbito expositivo, me gusta poder permitirme el tiempo de *escuchar* al espacio en el que me encuentro, observar sus características y subordinar la obra al mismo. En las ocasiones en las que lo consigo, se crea una atmósfera que

invita a la audiencia congregada a formar parte de la misma.

¿Con qué proyecto te has sentido más a gusto, más identificada?

Como cierre de mi etapa en Kassel quise acercar la casa en la que tanto había trabajado en Zaragoza para, de alguna manera, “trasladarla” a Kassel. Lo más difícil resultó encontrar el lugar idóneo para hacerlo. Recuerdo visitar a una amiga y de compartir mis ideas con ella. Estábamos en el salón de su piso y yo, inquieta, no paraba de moverme de un lado a otro. Entonces me di cuenta del crujir del viejo suelo de madera bajo mis pasos nerviosos y me convencí de que ese era el mejor lugar. Mi amiga, contagiada del ímpetu que sentía e inconsciente de lo que todo aquello suponía, me dijo que sí.

Durante el proceso previo a la inauguración de la intervención sufrí mucho porque hasta el último momento la obra no tuvo sentido. Vaciamos el piso y sobre las paredes del mismo salón en el que aquella tarde nos encontrábamos, proyecté imágenes del interior de la casa de mi abuelo. A través del vídeo quise aumentar la sensibilidad de las personas que durante esos tres días entraron en la casa. Al dejar atrás la habitación de dicha proyección y volver sobre sus pasos, se darían cuenta de los detalles del pasillo, la entrada, las puertas, escaleras etc.. en un proceso similar al que yo experimenté en la casa de mi abuelo: al vaciarla, al despojarse de su contenido habitual, las superficies cobraron significado.

Ésta fue la primera vez que mostré las proyecciones que componen el proyecto *Blanco* y probablemente fuera la manera más acertada de hacerlo. El hecho de traer a la gente hasta aquel lugar y hacer que tuvieran que encontrarlo, llamar al timbre, subir las escaleras, etc., todo ello se convirtió en parte de la obra. Me gustaría hacer algo parecido en Zaragoza.

¿En qué proyecto estás trabajando en la actualidad?

Actualmente estoy trabajando con una serie de fragmentos cerámicos encontrados en la casa de mi abuelo. Durante mi estancia en Tokio comencé una investigación en torno a ciertos procesos de naturaleza alquímica basados en la técnica japonesa del Kintsugi (método tradicional de reparación de cerámica), reflexionando sobre la materia y los ciclos vitales, al tiempo que planteo un paralelismo entre los fragmentos cerámicos y las fuerzas de rotura provocadas por fenómenos geológicos. La contextualización del proyecto se remonta a comienzos de marzo de 2011, momento en el que mi abuelo paterno fallece, su casa es deshabitada y Japón sufre el terremoto más potente de su historia.

¿Cuando estás trabajando surgen ideas que quieres llevar a cabo? ¿Qué planes tienes para más adelante?

Cuando trabajo tengo muchas ideas. Sobre todo cuando estoy tranquila. La mayoría de estas ideas no llegan a materializarse, ya sea por falta de tiempo, de medios, porque tengo otras prioridades o porque en realidad no son tan buenas ideas como me lo parecieron en su momento, o no tienen mucho sentido en el momento en el que me encuentro. Poco a poco he aprendido a no ser muy impulsiva y dotar a los procesos creativos del tiempo que merecen. Esto último resulta bastante difícil teniendo en cuenta la celeridad a la que nos vemos sometidas en la actualidad.

Respecto a mis planes, el próximo mes de junio expongo junto a 14 artistas en la Fundación María José Jove en A Coruña; en julio mostraré el proyecto *Blanco* en la Pinacoteca Municipal Eduardo Úrculo de Langreo, Asturias; este verano estaré trabajando en el paso fronterizo de El Portalet, entre los valles de Tena (Huesca) y Ossau (Bearn), de la mano de la Agrupación Europea de Cooperación Territorial (AECT); y

después me trasladaré a Gran Canaria durante un mes, para continuar el proyecto *Archipiélago* en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM).

Samuel Beckett en un recorrido desde el surrealismo al informalismo

Samuel Beckett (Dublín, 1906 – París, 1989) fue un novelista y dramaturgo irlandés. En el Trinity College de Dublín, obtuvo la licenciatura en lenguas románicas y posteriormente el doctorado. Trabajó también como profesor en París, donde escribió un ensayo crítico sobre Marcel Proust, mantuvo contactos con artistas y pensadores de su tiempo y en 1937 se estableció definitivamente en París.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Beckett se entregó de lleno a la escritura. Terminó la trilogía novelística *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, y escribió piezas de teatro fundamentales. Aunque utilizaba indistintamente el francés o el inglés como lenguas literarias, a partir de 1945 la mayoría de su producción está escrita en francés, y él mismo tradujo sus obras al inglés.

En París su vida se desarrolla en un ambiente impregnado del pensamiento surrealista y con otras formas de abstracción geométrica como *Cercle et Carré* o *Abstraction-Création* desarrolladas a partir de los años treinta. Desde estas tendencias plásticas se va a establecer una separación clara entre abstracción “fría” o geométrica, y “cálida” o expresiva que dará lugar al Tachismo o Informalismo años más tarde.

Samuel Beckett llega en literatura a “otra poética” de la imagen. En este planteamiento rompe con la línea tradicional desarrollada en la creación artística a lo largo de las décadas y siglos anteriores. Los antecedentes y el desarrollo de las vanguardias a principios del siglo XX suponen la ruptura con elementos fundamentales en la obra de arte como la claridad en el tema expuesto, las líneas compositivas bien definidas, el concepto tradicional del espacio o el uso naturalista del color.

Frente a estos parámetros establecidos, el tema -el gran tema- desaparece de la obra plástica. El cubismo supone la ruptura con el concepto de espacio euclídeo aplicado a las obras de arte. El color pasa de buscar la semejanza con lo percibido, a la arbitrariedad. Dadaísmo y surrealismo transforman la linealidad de la razón occidental y el Informalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial recoge elementos de estas transformaciones previas para crear la obra informe reflejo y continuidad de esa ruptura con los valores establecidos.

Samuel Beckett se encuentra con el Surrealismo en sus primeros años en París y más tarde con el vacío existencial que sigue a la Segunda Guerra Mundial. A través de la relación que mantuvo con la pintura, Beckett define su propia vía. En una carta escrita en 1937 se atisba lo que será su nueva postura artística, su nueva “aventura de la escritura”. Beckett considera que la Literatura está atrapada en viejos cauces hace tiempo abandonados por otras formas de arte como la música y la pintura. Aboga entonces por avanzar hacia la “desfiguración” en literatura como habían hecho ya otras manifestaciones artísticas.

Analizaremos su relación con estas líneas estéticas fundamentales en su vida y la influencia que ejercieron en la obra de este autor. En primer lugar, la ruptura con la lógica espacial y lineal que se va consolidando en el Beckett de los primeros años en París, en contacto con el Surrealismo. Después, la conexión de su obra literaria con las formas

plásticas del Informalismo, formando así esa otra poética tanto literaria como plástica que acompañara a sus obras tanto en el fondo como en la puesta en escena.

1. Samuel Beckett y el cuestionamiento de la linealidad del espacio – tiempo. El surrealismo alrededor



1. Beckett y Giacometti. Imagen cortesía de la Fundación Alberto y Annette Giacometti

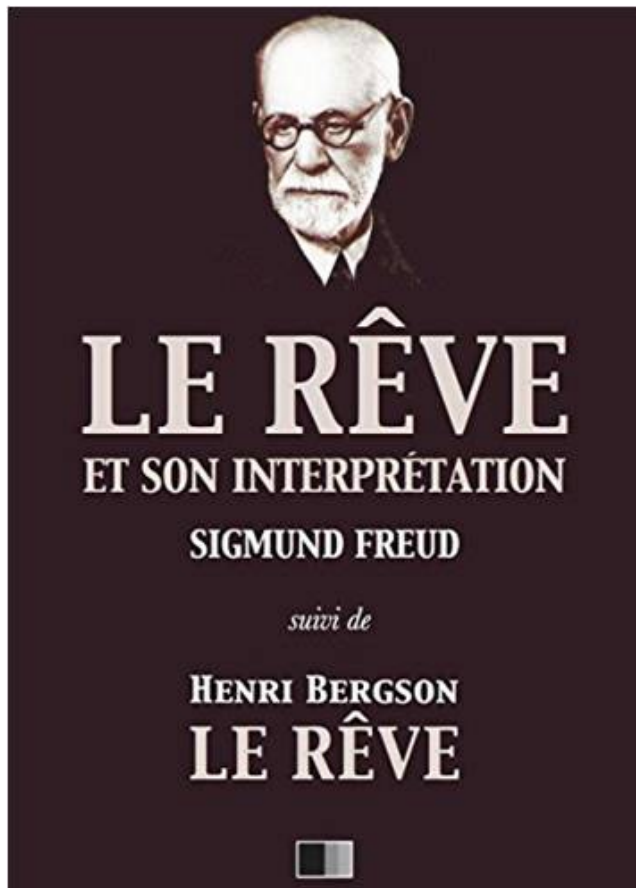
En el desarrollo de la vida en París de Samuel Beckett es importante su amistad con Giacometti. No se sabe exactamente cómo se conocieron, uno procedente de Irlanda y el otro de Suiza. Es probable que los dos fueran presentados por algún artista conocido común en París, en otoño de 1937. Su amistad se fue consolidando lentamente. Beckett era propenso a largos silencios. Giacometti era extrovertido y hablador. Fueron intimando, como resultado de sus inquietudes y preocupaciones artísticas afines. La época en que mantuvieron mayor contacto, entre 1945 y 1960, fue también el periodo en que desarrollaron sus trabajos más destacados. La proximidad de sus inquietudes estéticas hace que se entrelacen las explicaciones artísticas sobre ambas figuras.

Estas inquietudes estéticas iban más allá de lo escultórico (Giacometti) y lo literario (Beckett). El interés por el diseño y la moda^[1] (Wilkinson, 2018: p. 2) de ambos artistas, por ejemplo, se abre a campos más amplios como el diseño, la arquitectura y el cine. Giacometti diseñó objetos -lámparas y jarrones- en los años 30 y Samuel Beckett experimentó también con otros ámbitos de la creación. Hizo una película, *Film*, en 1965 y una serie de trabajos televisivos como *Eh Joe* en 1966, en donde la arquitectura y el diseño son elementos fundamentales.

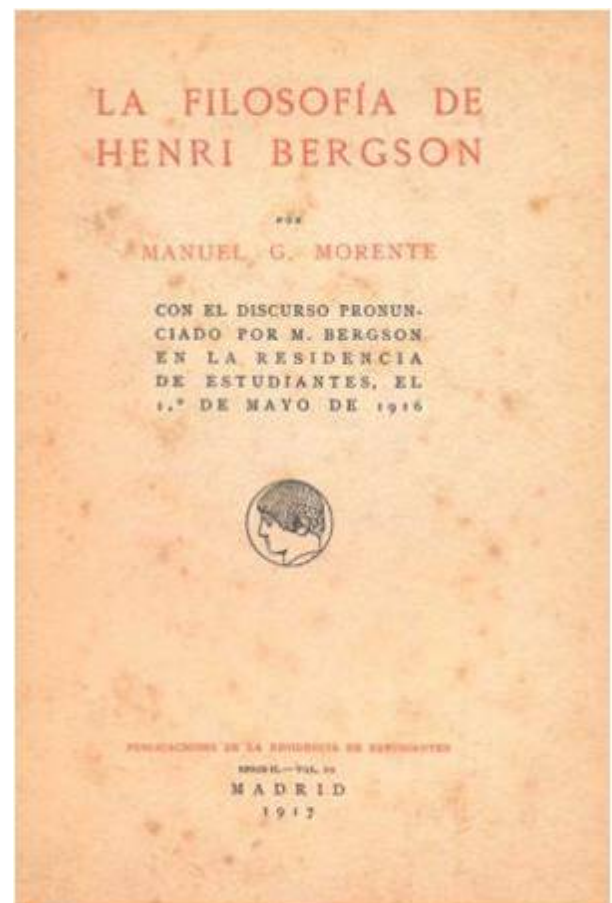
El proceso de formación de estos artistas, que cuajaría en estas y otras creaciones, pasa antes por la huella que dejaría en ellos la relación con el surrealismo tras su llegada a París. Giacometti se relacionaría estrechamente con André Breton. Beckett, por otra parte, mantuvo también contacto con el surrealismo, llegando a traducir la obra de algunos de sus representantes más destacados, como Paul Éluard, René Crevel y el propio Breton. Son unos años en los que es importante el eco del pensamiento de Henri Bergson, filósofo francés que en 1927 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. En este sentido es significativo comprobar las numerosas referencias de André Breton a Bergson.

Hay una notable influencia bergsoniana en el surrealismo. Libros de Bergson como *Matière et mémoire* (*Materia y memoria*, 1896) y *L'énergie spirituelle* (*La energía espiritual*, 1919), basado en una conferencia de 1901 titulada *Le rêve* (*El sueño*), dejan su huella en el imaginario surrealista y se puede percibir en aspectos como el concepto de memoria, el de creatividad o el interés por el sueño y la paramnesia (ilusión de lo ya vivido). Pero sobre todo, la filosofía de Bergson determina cierta actitud subversiva frente a la idea tradicional, fija e inamovible, de tiempo y espacio, ahora entendida como "duración (durée)" e "intuición" (Izuzquita Otero, 1986: 39). Esto lo recogen los artistas del surrealismo. En palabras de Jack Spector:

Los surrealistas, enemigos de las continuidades temporales y espaciales, a las que consideraban aliadas del racionalismo burgués, dieron la bienvenida a todos los que, en la ciencia o en las artes, atacaban las ideas convencionales de tiempo y espacio (Spector, 1997:62).



2. *El sueño en Freud desde Bergson*



3. Bergson. Texto de conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes

Buñuel es otro surrealista que se mueve en la órbita de Bergson. En 1916 Bergson dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes^[iii] (Uscatescu, 1991: 465-482). En los años inmediatos, entre 1917 y 1925, Buñuel se alojó en la Residencia en la que la influencia del Premio Nobel 1927 estaba presente. En el cuento escrito en 1923, *Por qué no uso reloj* (Buñuel, 1982), Buñuel manifestó su desprecio por la

linealidad cronológica establecida. En este texto se refirió a Einstein y experimentó desenfadadamente con la relatividad del tiempo. También Dalí jugó con este concepto a través de sus pinturas de "relojes blandos", realizadas desde 1930 (Gubern, 1999: 414).

En este clima de impronta bergsoniana, no sólo los surrealistas reciben su influencia, también lo harán, a través de ellos Giacometti y Beckett [\[iii\]](#). Se ha señalado en distintas ocasiones que el problema del tiempo y su relación con la condición humana está latente en las obras de Beckett, llegándose a afirmar que "el Tiempo es el único personaje que 'pasa' por la escena beckettiana y el que, desde bastidores, ha marcado previamente los pasos y el destino de los demás" (Bargallo y García, 1991: 1).

Esperando a Godot presenta a dos vagabundos: Vladimir (Didi) y Estragón (Gogo) que esperan cerca de un árbol la llegada de Godot. Mientras esperan, pierden el tiempo jugando juegos verbales, haciéndose preguntas, pensando en suicidarse o marcharse, encontrándose y desencontrándose en el mismo lugar. Reciben asustados, la visita de Pozzo y Lucky, un amo y un esclavo y escuchan el largo monólogo que finalmente dice que el hombre y su cerebro, a pesar del progreso, se están encogiendo. Luego reciben a un muchacho que les trae un mensaje de Godot. El segundo acto se desarrolla igual que el primero con algunas variantes.

Beckett en su obra dramática manifiesta, a través de los diálogos, cómo es la vivencia del tiempo en sus personajes. Diálogo y tiempo serán conceptos básicos, elementos de la estructura dramática que se alían en la propuesta estética.

En el inicio -Acto I y Acto II, se define la situación con la presentación de cada acto y se enfatiza la repetición con la misma puesta en escena (páramo- árbol- mismos personajes) se hace hincapié en la espera, ya sugerida; y en el Acto II, vuelve la referencia obligada a la repetición del acto de

esperar.

Continúa una sección que no tiene correspondencia en el segundo acto, porque ya no se da la necesidad de presentar nuevamente a Pozzo y Lucky. Llega un momento en el que predominan los discursos, en el primero, el de Pozzo y en el segundo, el de Vladimir. En los dos actos, se presenta Lucky como el centro de la escena y los dos actos presentan un espacio, desde la salida de Pozzo y Lucky hasta en final.

A partir de esta confrontación podemos pensar en las ideas de Beckett en relación con el tiempo, porque es posible la idea de un tiempo cíclico, una posible estructura del desarrollo temporal de la puesta en escena. Se postula el tiempo, en forma de inevitable espera; el tiempo transcurre y la posibilidad de ser conscientes del desarrollo de la historia los conducirá a reflexionar sobre la identidad propia y la de los objetos. Vladimir cantará su canción enfatizando la idea del tiempo cíclico, también dialogará con Estragón sobre este tema:

Vladimir: Esperamos a Godot.

Estragón: Es cierto. (Vladimir reemprende su ir y venir.) ¿No puedes estarte quieto?

Vladimir: Tengo frío.

Estragón: Hemos llegado demasiado temprano.

Vladimir: Siempre al anochecer.

Estragón: Pero la noche no cae.

Vladimir: Caerá de pronto como ayer.

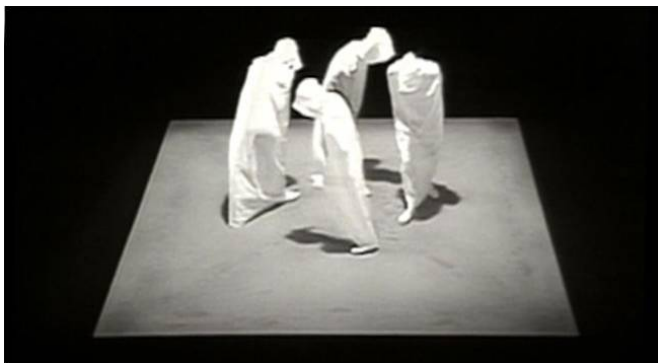
Estragón: Y después será de noche.

Vladimir: Y podremos marcharnos.

Estragón: Y después será otra vez de día. (Pausa.) ¿Qué

hacer, qué hacer?

Samuel Beckett tiene en cuenta el pensamiento de Bergson en su deseo de definir el concepto de espacio (Zubiri, 1996: 106). Esto dará lugar a algunos debates con Georges Duthuit, crítico de arte francés también relacionado con los surrealistas y seguidor de Bergson. La obra que mejor ejemplifica el acercamiento de Beckett al problema del espacio la realiza en 1980, *Quad I* y *Quad II*, pequeña pieza de teatro mudo reconvertida en dos versiones para ser emitidas por televisión: la primera en color, la segunda en blanco y negro. Esta obra de Beckett ofrece una nueva gramática visual capaz de producir una imagen en sí misma basada en una repetición rítmica en bucle, filmada con cámara fija situada desde arriba, sin cortes de montaje, creando la sensación de un movimiento en continuo fluir. Este tipo de imagen se corresponde, precisamente, con la *imagen pura* de inspiración bergsoniana.



4. Quad 2 El espacio en Beckett.



5. Quad 2

En este trabajo, la repetición que realiza Beckett es una reiteración constante de un fragmento pero, en este caso, lo que ocurre en *Quad* es que repite, no siempre lo mismo, sino lo distinto pues el fragmento, al repetirse, se hace diferente cada vez. Por eso, tampoco debe comprenderse como la repetición freudiana de "Más allá del principio del placer" (1920), basada en la reiteración de lo mismo ("*Fort*

da'"). Es además, un instrumento que expresa alienación, llegando a parecer un recurso de efecto cómico, característico en Beckett y presente en obras como *Esperando a Godot*.

María del Carmen Molina Barea (2017) en su clarificador trabajo, "Percepción espacio-temporal en la obra de Samuel Beckett y Alberto Giacometti", explica con gran claridad el significado del espacio en *Quad* así como la relación que puede establecerse entre esta obra y las reflexiones científicas desarrolladas sobre el tema. A partir de su estudio podemos considerar que esta dinámica de repetición centrífuga-centrípetas de *Quad* traza una visión espacial concreta, susceptible de ser estudiada a partir del concepto de tetradimensionalidad formulado hacia 1908 por Hermann Minkowski, quien, contradiciendo la tradición científica, sugirió que el espacio no es realmente como lo percibimos por los sentidos. Él abogaba por un espacio tetradimensional, que superase el espacio tridimensional descrito por la geometría clásica de Euclides (*espacio euclídeo tridimensional*). Dicho de otra forma: Hermann Minkowski comprendió que el espacio que percibían los sentidos era solamente una visión externa, una forma de manifestarse algunas de las propiedades geométricas del espacio universal real (Sazanov, 1990:14).

La naturaleza del tiempo y del espacio son por tanto, cuestiones que preocupaban a Samuel Beckett, que se manifestaban en su literatura y que él mismo intentó resolver visualmente por medio de obras tan elaboradas, aunque aparentemente sencillas, como *Quad*, en la que enlaza de manera muy personal elementos temporales y espaciales.

Alberto GIACOMETTI

LE RÊVE, LE SPHINX
ET LA MORT DE T.



6. Giacometti. *El sueño, el Sphinx y la muerte de T*

Si nos referimos a Giacometti, el texto, "Le rêve, le Sphinx et la mort de T.", escrito en 1946, sería otro ejemplo de la preocupación de este artista por el "problema" del tiempo. Giacometti en su escrito combina tres historias: un sueño en el que da muerte a una araña, el cierre del Sphinx [\[iv\]](#) y el encargo de escribir sobre la muerte de T.

El trabajo contiene saltos temporales, que combinan los recuerdos biográficos del autor con vivencias especialmente impactantes, sueños, fabulaciones y estados emocionales a

través de la ansiedad y el terror. Sueño, vigilia. Noche y día. Los elementos se entrelazan en diversos sentidos. De esta forma, el texto permite acceder a la experiencia temporal de Giacometti que además sitúa sus vivencias en un espacio concreto. En su texto genera un entramado espacial donde se entrelazan el tiempo psicológico (Bergson) con el tiempo cronológico (Minkowski). Esto le lleva a diseñar su diagrama espacio-temporal, un disco que permite situar los distintos hechos de manera simultánea, aun teniendo una localización distinta en el continuo fluir espacio-temporal.

De pronto, tuve la sensación de que todos los acontecimientos se producían simultáneamente a mi alrededor. El tiempo se hacía horizontal y circular, era espacio al mismo tiempo, e intenté dibujarlo. [...] Con un extraño placer, me veía a mí mismo paseando por el disco tiempo-espacio, y leyendo la historia erigida ante mí. La libertad de comenzar por donde quisiera, por ejemplo por el sueño de 1946, para concluir, después de dar toda la vuelta, algunos meses antes, ante los objetos [...]. Me interesaba mucho la orientación de cada hecho en el disco (Giacometti, 2001: 69-70).

Lo que hace Giacometti es configurar una idea de tiempo que rompe la unidireccionalidad temporal, para poner en su lugar la coexistencia de pasado y presente. La temporalidad de "El sueño, el Sphinx y la muerte de T." se desarrolla como en un sueño, es decir, como la percepción descolocada del tiempo que experimentamos al soñar. Giacometti consigue enlazar varios estados oníricos, sin saber exactamente cuándo termina uno y empieza otro. Nisiquiera el propio autor es capaz de distinguirlos. "Me desperté en ese momento, pero me desperté en el sueño, que continuaba" (Giacometti, 2001: 62). O, como expresa el poema de Beckett: "Sueño/sin fin/ni tregua/alguna. (Beckett, 2005: 51)".

Este fenómeno se da también en la obra de varios artistas surrealistas. Así, por ejemplo, el entrelazado de la imagen siguiendo una secuencia de tiempo-sueño puede verse claramente en *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929), que sorprende por su inadecuación a un esperado orden argumental, debido al solapamiento repetitivo de recuerdos, imaginación y ensueño. Samuel Beckett expone el mismo fenómeno en términos semejantes:

La identificación de la experiencia inmediata con la pasada, la repetición de una acción o reacción pasada en el presente, produce en efecto una mezcla entre lo ideal y lo real, imaginación y aprehensión directa, símbolo y sustancia (Beckett, 2008: 86).



2. Samuel Beckett y lo que la obra de arte debería venir a ser. La deriva informalista

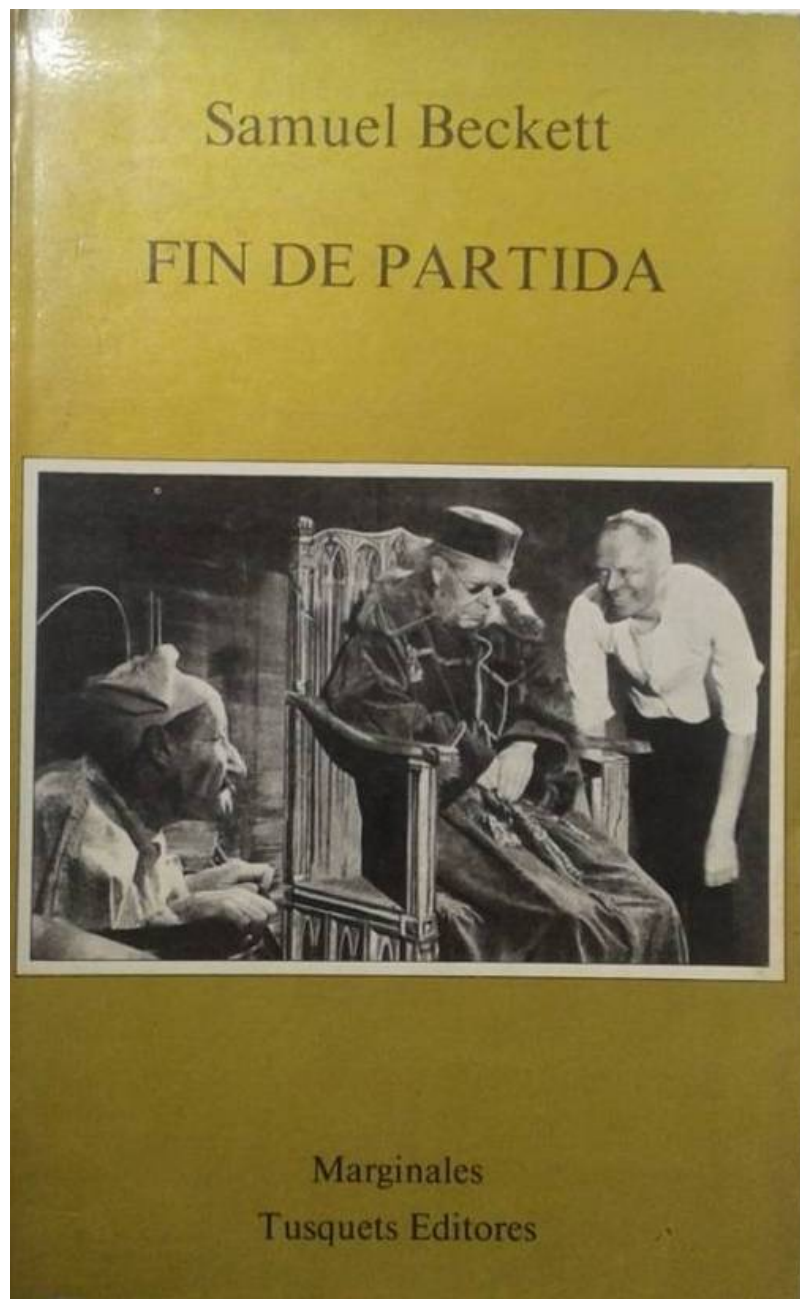
La Segunda Guerra Mundial marca un paréntesis de dolor y sufrimiento humano que se reflejará en el trabajo de artistas y pensadores desencantados con la orientación tomada por la civilización Occidental.

Adorno (1980: 33) en su *Teoría Estética* plantea el lenguaje

artístico como un lenguaje del sufrimiento o “conciencia de las miserias”. En su obra *Filosofía de la nueva música* publicada en 1949, afirma que

La inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor del hombre, como en el caso paradigmático de la nueva música de Schönberg, Webern y Berg que ha tomado sobre sí todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los grupos colectivos. Resuena sin que nadie la escuche, sin eco (Adorno, 1996: 106-107).

Se trata de una apuesta por un arte que se resiste a someterse al orden dominante radicalizando su carácter autónomo y derivando en un hermetismo que lo cerrará cada vez más a la comunicación generalizada. En su planteamiento de un arte que no se somete a servir ni al proletariado ni a un orden establecido y caduco, Adorno expone que en el mundo actual solo es legítimo el arte que expresa un grito de protesta contra todo lo inhumano y opresivo. Los grandes modelos de este tipo de creación artística son para Adorno *Erwartung*, (*La espera*) un monodrama op. 17 de Arnold Schönberg y la pieza teatral *Fin de la partida* la segunda obra de teatro que escribió Beckett entre 1954 y 1956 (Adorno, 2003: 281-321).



8. Beckett. *Fin de la partida*

Fin de la partida se publicó en 1957 y se estrenó ese mismo año en Londres y en París dirigida por Roger Blin. El destino de los hombres se ha jugado a una sola carta y se ha perdido. La obra se desarrolla en un espacio cerrado, gris casi asfixiante del que los personajes no pueden salir. Hamm, especie de rey desposeído, paralítico y ciego que tiene como trono su silla de ruedas. Los padres de Hamm, Nagg y Nell, viven sin piernas, hundidos en cubos de basura, animalizados y en una situación que intensifica la sensación de encierro.

Clov mantiene con Hamm una relación paterno-filial a la vez que de amo-esclavo.

El clima de la obra es el de la degradación y repetición a través del tiempo, el vacío y desmoronamiento del mundo, la muerte cierta y la incertidumbre que esta genera. Como en *Esperando a Godot*, nunca pasa nada. Los personajes tienen un pasado pero no hay referencia de este hacia el futuro aunque se señalan constantemente aspectos de la civilización que ya no existen.

En un ensayo titulado *El Rey Lear o Final del Juego*, inspirado en *El Libro de Job* y en *El Rey Lear*, Jan Kott (1974), especialista en Shakespeare, compara esta obra de Shakespeare con el teatro de Samuel Beckett y considera que en *El Rey Lear* el tema es la descomposición y el derrumbamiento del mundo. Kott afirma que la crueldad isabelina estaba reflejada en la obra, era el tipo de crueldad cotidiana a la que se enfrentaba el público de *El Rey Lear*. Sin embargo, para el público de mediados y finales de los años sesenta, esta crueldad es un símbolo del absurdo y de lo grotesco de la existencia. La diversidad de destinos y la aparente causalidad de los mismos refleja más un caos que un orden oculto y descifrable. "En la tragedia moderna, la historia sustituye al destino, a los dioses y a la naturaleza. La historia es el único sistema de referencia". Lucas Margarit (2003), sin embargo, refiriéndose a Beckett, cuestiona esta opción y afirma que "este sistema también se pierde, si no hay posibilidad de progreso, y la obra de Beckett es sintomática de esa imposibilidad. La historia se reduce, como los demás sistemas ordenadores del mundo, a un vacío de alternativas de elección".

De los planteamientos estéticos de Adorno pueden extraerse algunos rasgos de lo que la obra de arte debería ser. El arte auténtico es negativo en el sentido de que habla de sufrimiento, de la barbarie y de las contradicciones humanas. Produce displacer. Es negativo con la sociedad a la que niega,

denuncia, critica desde su normatividad inmanente. Esto frustra nuestras expectativas de comprensión en la medida en que se presenta como un enigma no resuelto.

Adorno pierde toda esperanza de poder usar su *Estética* y su *Dialéctica negativa* como herramientas para cambiar la sociedad. Se convierten en una crítica incesante, sin fin y sin contrapropuestas. Podemos ver en este sentir una afinidad con los planteamientos estéticos que encontramos en las obras de Samuel Beckett y con las realizaciones plásticas del Informalismo.

El existencialismo de la postguerra, la fenomenología y el orientalismo están también detrás de las manifestaciones artísticas del *Informalismo*. Plásticamente, desde el automatismo surrealista se desarrolla el planteamiento de las imágenes informes en el arte. La expresión directa y espontánea como reflejo de la condición particular del individuo. El resultado no es una estética de lo completo, sino de lo inacabado. Se manifiesta la pintura como revelación de la materia. Se experimenta con los materiales de desecho o de cualquier tipo. La materia, sus propiedades y características, expresan y hablan.

Esta tendencia expresiva se generalizó en la segunda mitad de los años 50 y recibió de los críticos una amplia lista de nombres como *arte informal*, *tachismo*, *abstracción lírica*, *pintura matérica*, *un arte otro...*

“Arte informal” (Informalismo), es un término acuñado por el crítico de arte Michel Tapié en 1950. “Tachismo” por Charles Estienne en 1954. El concepto de creación espontánea es común a ambos pero el arte informal alude a un arte de caligrafía inconsciente en tanto que el tachismo (de “taches” o manchas) se refiere más a la libre disposición de manchas de color como un signo o gesto que expresa las emociones del artista.

La coincidencia entre esta corriente pictórica y los

planteamientos literarios de Samuel Beckett no es solo cronológica. En el informalismo, como en la evolución de las formas creativas de Beckett, todo nos lleva a una estética de la incertidumbre existencial en la obra. Se trabaja “a tientas”, sin aparente criterio compositivo previo. Así parecen hacerlo Beckett al escribir y los informalistas al pintar. Se atiende a cualquier acción sobre el lienzo o sobre el soporte de la obra en general: trazos, rasgaduras, pinceladas, manchas, símbolos gráficos... Todo puede expresar un mensaje para el espectador. Las ideas a su vez, no aparecen nítidas. Se manifiestan de forma interrumpida, inconclusa. A nivel macroestructural, en el Informalismo / Tachismo encontramos dinámicas narrativas en deriva, laberínticas, sin lógica espacial ni temporal, similares a las formas de creación literaria en Beckett.

En esta línea se mueven estéticamente Tal Coat, Masson y Bram van Velde, artistas plásticos centro de interés para Samuel Beckett y objeto de sus *Tres diálogos* [\[v\]](#) con el crítico de arte Georges Duthuit. La postura de Beckett sobre estos artistas plásticos, en realidad nos dice más sobre el propio Beckett que sobre los artistas que le sirven como un modelo para expresarse sobre su idea de lo que es y debe ser el arte y, en su caso, la literatura, llegando a formular una de sus primeras alabanzas al fracaso como elemento esencial en el arte, tras su experiencia de la Segunda Guerra Mundial.

André Masson(1896-1987) estableció una relación con el Surrealismo francés realizando obras desde el automatismo puro, desarrollado como una técnica creativa, en la misma línea que Joan Miró del que fue contemporáneo y al que conoció en París en los años 20. André Breton en persona trató de conseguir que se uniera al Movimiento Surrealista, y en su primera exposición individual mantuvieron una reunión fructífera, consecuencia de ella Masson pasa a centrarse en gran medida en el automatismo surrealista. Comienza a introducir nuevas formas de creación en su obra, como el uso

de la arena, o incluso toma conciencia del movimiento escultórico de la mano de Giacometti, realizando una primera escultura en 1927, aunque es cierto que su posición en el movimiento fue breve, debido a que las formas políticas en las que se movían en el surrealismo no eran las que coincidían con su pensamiento. Después se trasladó a Niza con Matisse, en el año 1932. En el año 1954 recibió el Gran Premio Nacional de las Artes, con una obra pictórica cada vez más sumida en la abstracción, rasgo por el que la Bienal de Venecia dedicó en 1958 una sala entera a su obra. Son los años en los que Beckett formula reflexiones sobre su trabajo. Beckett, en diálogo con George Duthuit dirá sobre Masson:

Perdóneme por tanto si, así como evocamos un Tal Coat tan diferente, me refugio en mi sueño de un arte que no sentirá ningún resentimiento ante su propia indigencia insuperable y que estará orgulloso de no entregarse a la farsa del toma y daca (Beckett, 2000).

Tal Coat o “Wood face” en bretón (1905-1985) es un artista francés considerado uno de los pioneros del tachismo, campo que explora tras la Segunda Guerra Mundial, y su tendencia no figurativa. Sobre su trabajo de este periodo Beckett dirá

Lo único que estos revolucionarios, Matisse o Tal Coat, vinieron a perturbar fue un cierto orden en el dominio de lo posible (...). No obstante yo hablo de un arte que se aparta con hastío, cansado de sus magras hazañas, cansado de querer poder, cansado de poder, cansado de realizar un poquito mejor la misma sempiterna cosa, cansado de dar unos pasos de más en un camino limitado.

D- ¿Y usted qué preferiría?

B- La expresión del hecho de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, ningún poder de expresar, ningún deseo de expresar y, al mismo tiempo, la obligación de expresar (Beckett, 2000).

Sobre el pintor holandés Bram van Velde (1895-1981) dijo que fue el primero en admitir que ser artista es fracasar. Fallar es parte de su mundo y el abandono, la deserción y la artesanía que subyace son su día a día.

Mi argumento, ya que estoy en el estrado, es que van Velde es el primero en desistir de este estetizado automatismo, el primero en admitir que ser un artista es fracasar, como nadie se anima a fracasar, que el fracaso es su mundo y la huida de su deserción, arte y técnica, buen mantenimiento del hogar, existencia. No, no, permítanme expirar. Sé que todo lo que se requiere ahora, para llevar aún este horrible asunto a una conclusión aceptable, es hacer de esta sumisión, esta admisión, esta fidelidad al fracaso, un nuevo momento, y del acto del cual, incapaz de actuar, obligado a actuar, él hace, un acto expresivo, aún si sólo de eso mismo, de su imposibilidad, de su obligación (Beckett, 2000).

La ruptura de Beckett con las técnicas tradicionales dramáticas y la nueva estética que proponía le acercaban al rumano Eugène Ionesco, y suscitó la etiqueta de «anti-teatro» o «teatro del absurdo». Se trata de un teatro estático, sin acción ni trucos escénicos, con decorados desnudos, de carácter simbólico, personajes esquemáticos y diálogos apenas esbozados. Es la apoteosis de la soledad y la insignificancia humanas, sin el menor atisbo de esperanza.

El teatro de Beckett adquiere tonos existencialistas, en su exploración de la radical soledad y el desamparo de la existencia humana y en la drástica reducción del argumento y los personajes a su mínima expresión, que se refleja asimismo en su prosa austera, disciplinada, aunque llena de un humor corrosivo.

En 1945 Alberto Giacometti y Samuel Beckett volvieron a París tras la Segunda Guerra. Giacometti pasó los años de guerra en Génova mientras que Beckett huyó al sur rural de

Francia y se unió a la Resistencia. Su vínculo se hizo más íntimo. Beckett ahora vivía en un apartamento sobre la Rue des Favourites, manteniéndose deliberadamente cerca de los cafés y del estudio de Giacometti en un intento de revivir la forma de vida de antes de la Guerra, sus encuentros en cafés o los largos paseos nocturnos por la ciudad. Amigos, partícipes de encuentros artísticos y culturales, colaboraron en varios proyectos artísticos, entre ellos el *icono del árbol esquelético* para volver a poner en escena la obra *Esperando a Godot* de Beckett en 1961. Judith Wilkinson, investigadora de la relación entre Giacometti y Samuel Beckett, relata al respecto:

En la producción original de Godot en 1953 en el Théâtre de Babylone (una tienda reformada), Giacometti se sentó entre el público. Al parecer el director Roger Blin había improvisado un endeble árbol para la producción, usando alambre enrollado de colgadores de ropa envueltos en pañuelos de papel sujetos a una pieza de espuma de caucho. No es difícil imaginar que Giacometti no se había impresionado con el caótico intento de Blin en el escenario. Cuando Beckett invitó a Giacometti a crear una visión completamente nueva para su trabajo en 1961, el artista aceptó rápidamente. (Wilkinson, 2018)

El trabajo de estos dos artistas está enlazado con el París de la posguerra y la filosofía existencialista, con sus nociones de absurdo, aislamiento social, ansiedad y falta de sentido. En una entrevista con el crítico de arte Reinhold Hohl, Giacometti describió el proceso de construir el escenario en su estudio, con Beckett:

Experimentamos largas noches con el árbol de yeso, haciéndolo más grande, haciéndolo más pequeño, haciendo sus ramas más finas. Nunca nos pareció perfecto. Y uno le decía al otro, quizás.

Este “quizás” expresa la nueva poética abierta y sin clausura

tanto en Beckett como en el Informalismo con el que se relaciona e identifica su estética de la postguerra. A partir de estas nuevas bases, se puede analizar la influencia de Beckett en artistas posteriores como Bruce Nauman, Mirosław Balka, Doris Salcedo y Gerard Byrne. La obra de Byrne titulada *Construction IV from existing photographs (after Giacometti)* 2006 renueva la presencia simbólica del árbol de *Esperando a Godot* de 1961 probablemente destruido en mayo de 1968, en los disturbios de París, cuando los estudiantes ocuparon el Odeón Théâtre durante las protestas. A la vez que hace revivir la riqueza surgida alrededor de estas dos figuras.

[i] J. Uscatescu, catedrático de la Universidad Complutense, en un artículo titulado “Bergson y la mística española” (Folia humanística, noviembre-diciembre 1991, pp. 465-482), recoge la información sobre lo que declaraba Bergson después de su visita a España en 1916 en estos términos: “En Madrid puse a prueba a mi público mediante una conferencia sobre el sueño: después, viendo que éste me seguía muy bien, hasta el punto de anticiparse a mí por el camino que yo seguía, abordé la elevada cuestión del alma, de su espiritualidad, de la supervivencia, de nuestro destino inmortal, y llevé a mi auditorio más lejos y más arriba de lo que había hecho nunca. Ninguna sorpresa, por tanto, al comprobar que España es el país de los espíritus generosos como Don Quijote y de místicos como Santa Teresa y San Juan de la Cruz”.

[ii] Samuel Beckett se familiarizó con la filosofía de Bergson en el Trinity College de Dublin y en l'École Normale Supérieure de París. Asimismo, Arthur Aston Luce, reconocido experto en el pensamiento de Bergson, fue el tutor de Beckett en el Trinity College entre 1923 y 1927. En MILZ, M. *Samuel Beckett und Alberto Giacometti. Das Innere als Oberfläche; ein*

ästhetischer Dialog im Zeichen schöpferischer Entzweigungsprozesse (1929-1936), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, p. 258.

[\[iii\]](#) La investigadora Judith Wilkinson afirma que a través del acceso al archivo de imágenes se revela la atención de ambos artistas por el estilo personal. "Giacometti y Beckett privilegiaron trajes prolijos y entallados, de líneas simples hechos en tejidos de buena calidad. El patrón eludido, comúnmente vistiendo tweed o tersos trajes de lana con camisas a medida, una delgada corbata y un ajustado sweater de lana por debajo. Los retratos, hechos por algunos de los más importantes fotógrafos del siglo veinte, incluyeron a Richard Avedon, Brassai, Henri Cartier-Bresson y Sabine Weiss; ilustran su emergente estatus de íconos del estilo".

[\[iv\]](#) El Sphinx era un conocido prostíbulo parisino, que Giacometti apreciaba especialmente y al que iba con frecuencia acompañado de Samuel Beckett.

[\[v\]](#) Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Les Éditions de Minuit, París, 1998. Primera edición en *Transition Forty-Nine*, 5, Paris, Diciembre de 1949. Estos diálogos evocan conversaciones mantenidas entre Samuel Beckett y el crítico de arte Georges Duthuit, pero éste último no participó en la redacción de los mismos. Samuel Beckett le confió a Raymond Federman: "'No creo que él los haya aprobado pues ellos sólo reflejan, muy libremente, las numerosas conversaciones que mantuvimos en esa época a propósito de los pintores y de la pintura".

Entrevista con Paco Rallo, Premio AACA a la mejor difusión de arte contemporáneo 2018

Paco Rallo es artista visual y diseñador gráfico; pero estas designaciones se quedan cortas para definirle. Artista integral y privilegiada mente. Hombre de pensamiento incansable, siempre ha mantenido una actitud crítica e irónica ante la vida y la cultura. Su prodigiosa memoria hace que la conversación siempre sea interesante, al mismo tiempo que permite descubrir o recordar la reciente historia contemporánea. Rallo es el humanista de hoy de día, siempre atento a nuevos lenguajes, comunicador de ideas y catalizador de sabios criterios que difunde a través de su blog y otras plataformas digitales como Twitter, LinkedIn, Instagram y Facebook. Por esa labor ha sido reconocido con "Premio a la mejor labor de difusión de arte contemporáneo" por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

-D0. ¿Después de tantos años de profesión, quizá resulta extraño que llegue un premio por esta faceta?

-PR. Considero un gran reconocimiento y un honor recibir un premio, viniendo de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte. Se premia la labor de difundir el arte y la cultura contemporánea, trabajo duro y constante que realizo por mi fuerte compromiso gremial y social. Hace años que aprendí de los artistas mayores su generosidad, que el camino es individual y, sobre todo, lo importante que es hacer visible nuestro trabajo y hacerlo respetar. Por estos motivos abrí dos grupos en Facebook, en plena crisis económica, donde informo de multitud de actividades culturales en el grupo Ahora de Artes Visuales con 847 seguidores y en diseño & artes visuales

con 551 seguidores, siendo ellos, de muy diversas procedencias, los que han pedido ser agregados voluntariamente. En sus comentarios sí que recibo muchos agradecimientos y soy consciente, de que para saber lo que sucede en nuestra ciudad muchas personas visitan diariamente en Facebook Ahora de Artes Visuales y mi perfil personal Paco Rallo con 261seguidores y 1642 amigos. Las redes Twitter, con 133 seguidores, LinkedIn, con 422 seguidores, Instagram, con 212 seguidores y WhatsApp las utilizo únicamente para difundir mis trabajos y promocionar mi blog.

-D0. Un blog es una herramienta muy personal, donde verter escritos y experiencias. Precisamente en las últimas entradas, se puede leer su relación con importantes artistas como John Cage, Díaz Caneja, Wolf Vostell, Pepe Ortega o Leandro Mbomio. ¿Es necesario recordar el pasado reciente?

-PR. Indudablemente. El 26 de mayo de 2006, creé una carpeta en el ordenador con el nombre «Escáner a mi memoria» que contiene unas subcarpetas con listados de Artistas, Diseñadores, Intelectuales..., que he conocido y otra con los museos que he visitado. Me imagino que tuve la necesidad de hacerlo por el temor que tenemos a perder nuestra débil memoria, pero también me sirve para reconstruir y posicionar mi vida como artista en situaciones y fechas. Consideré que era el momento de escribir mis vivencias personales, con ciertos artistas en mi blog (pacorallo.blogspot.com). Con algunos de ellos fueron momentos puntuales y con otros mantuve o mantengo relación desde hace años. He tenido la suerte de conocer artistas nacidos en los últimos tres siglos (XIX al XXI). Es mi tributo y reconocimiento hacia ellos, que fueron amables y generosos conmigo, que me enseñaron sus estudios, sus obras o sus casas y me transmitieron sus vivencias y conocimientos. De ellos aprendí mucho y forma parte de lo que yo soy. Y claro que es necesario evocarlos, porque muchos de ellos han fallecido y casi nadie los recuerda; mi última

entrada está dedicada al escultor Félix Burriel Marín. Este proyecto abarcará también a personas del arte, con las que mantengo lazos afectivos desde hace décadas. Es mi necesidad vital y creo que terminaré recogiendo todos en una publicación.

-D0. En 2011 abre su blog personal, al considerar que es una forma más abierta, directa y personal de publicar sus textos, trabajos de arte y de diseño, que en una página web. ¿Por qué?

-PR. Porque al ser un artista que trabaja en muchos campos de las artes visuales, encontré en el blog una herramienta más poliédrica que encajaba con mi pensamiento. Al no tener una estructura cerrada como las web, me permite, con total libertad, publicar todo lo que considero, desde obras de hace décadas a las más actuales, incluir mis trabajos de diseño y publicar mis escritos como una disciplina más del arte, o los trabajos de otras personas que escriben sobre mis obras, sin tener que llevar una cronología. En definitiva me da la libertad de expresarme, e introducir lo que es mi mundo personal como un creador difícil de clasificar.

-D0. Tiene mas de 80 mil visitas en su blog. ¿Que le escriben sus seguidores? ¿Como es la comunicación? Y sobre todo ¿que le aporta como artista?

-PR. He revisado ahora las estadísticas de audiencia que me informan de que llevo 90.560 visitas a 1 de junio de 2019. Los nueve países que más entradas recibo, desde que lo inicié el 5 de octubre de 2011, son: España, Estados Unidos, Rusia, Alemania, Francia, Reino Unido, Ucrania, México y China. A estas naciones el blog las recoge en su historial, desde el comienzo como los más frecuentes, pero son muchos más los países que entran, porque las estadísticas me permiten ver las entradas mensuales, semanales y diarias tanto en número de

visitas como de países, y fluctúa mucho. Sin embargo, es muy sorprendente las pocas veces que alguien escribe algo y eso que tiene una aplicación con traducción. Tampoco soy consciente de qué personas, empresas, corporaciones, ve mis entradas, estando expuestos a que copien y plagien sin enterarte, pero eso nos pasa a todos los que colgamos nuestros trabajos o pensamientos en las redes. Me aporta visibilidad, que considero que es fundamental, en esta nueva era de la comunicación porque si no, simplemente, no existes.

-D0. ¿Considera que las redes sociales (twitter, instagran o facebook), con las que usted trabaja, son fuentes de conocimiento?

-PR.No considero que sean fuentes de conocimiento a la maneara tradicional del término. Estas redes son muy diferentes unas de otras, cada una abarca roles distintos. Pero sí que es cierto que son partes de una nueva cultura del mundo actual. Son, más bien, una parte de intercambio cultural. De ello se han percatado las grandes Bibliotecas Nacionales, donde han creado departamentos específicos que se encargan de recoger desde blogs, webs, revistas, a memes, twits, fotos, carteles, libros... que se publican en medios digitales. Si no se recoge se perderá este legado documental. Se está guardando desde lo cotidiano a lo cultural, de lo social a lo científico, de lo político a lo espiritual tanto de autores como de anónimos, siendo la forma actual de transmisión del pensamiento, para que pueda ser estudiada por las futuras generaciones. Son otro tipo de documentos que se han creado con unas nuevas herramientas. Esta sobreinformación que manejamos, no nos permite darnos cuenta de que todo se superpone y de que casi nada permanece en nuestra frágil memoria. De ello, la importancia de ser conscientes de todo lo que podemos perder como sociedad, nuestra propia memoria, pues en definitiva, es la suma de todas las memorias las que conformarán nuestra vida y la historia cotidiana actual.

-D0. ¿Hasta qué punto las redes sociales son importantes en la difusión del arte contemporáneo?

-PR. Es el medio de mayor difusión global en tiempo real que existe. Nunca en la humanidad ha existido una herramienta tan poderosa. Es cierto que abarca demasiada información. Hay que saber seleccionar y buscar, quedarte con lo que te llama la atención, y ampliar tus conocimientos, estando atento a lo que sucede, porque todo caduca con rapidez. Sin estos medios no habría conocido a ciertos artistas de diferentes países, ni tenido información puntual sobre sus creaciones, que me emocionan. He trabajado con artistas que no conozco personalmente de diferentes países e idiomas, les he invitado a colaborar en proyectos editoriales que he desarrollado y la respuesta ha sido muy positiva. Todo lo he tratado por e-mail y ellos me han enviado sus archivos editables con las instrucciones técnicas que les había marcado. Me interesan temas de actualidad y también de épocas pasadas. Existen maravillosas páginas para hacer visitas virtuales en museos, galerías o entrar en los fondos documentales de bibliotecas, hemerotecas, filmotecas, fonotecas, fototecas y un sin fin...

-D0. No me resisto a preguntarle como conceptúa el arte actual desde la perspectiva de un artista trasgresor y rompedor, como es Paco Rallo.

-PR. La designación de "arte actual", es un término que me gusta mucho. Yo me defino como artista actual poliédrico, porque me posiciona en lo inmediato que busco. Otras definiciones las encuentro de galerías especializadas y de anticuarios, —me refiero al arte moderno o contemporáneo—mención aparte son las tendencias que se entrelazan, unas con otras, creando híbridos interesantes. La creación actual es abierta a diversas disciplinas que

interactúan entre sí, dando libertad de acción al artista, donde todo se acopla en la medida que el creador sea más o menos cleptómano y sepa encontrar o dar otro sentido y lectura a obras que parten de una transmisión anterior. Creo que es otra forma de transgredir, mezclar bien tus técnicas con tus conocimientos y hacer un nuevo y bello cóctel para los sentidos. Las vanguardias históricas han cumplido más de 100 años. Las *performances*, el *collage*, el *objet trouvé* y un sinfín de Ismos, junto a las escuelas Bauhaus, Suiza o Rusa y las grandes contribuciones internacionales de la pintura, la escultura, la arquitectura, la ingeniería, la fotografía, el cine, el vídeo, la tipografía, el diseño, el dibujo, el grabado, la publicidad, la ilustración, la moda, el tapiz, la cerámica, el cómic, el graffiti, la música, la filosofía, la poesía y la literatura han convivido sin prejuicios en el siglo pasado. Los conceptos trasgresor y rompedor siempre existirán, porque el arte y el pensamiento es abierto. Actualmente lo experimental es el arte creado através de las tecnologías de los «Nuevos Medios», incluyendo los gráficos, los fractales, el arte digital, el arte virtual, la animación, los videojuegos, la impresión 3D y la robótica... nuevos materiales, con soportes visuales, sensoriales y táctiles. Nuevos conceptos creativos de gran impacto visual.

-D0. Cual debería ser el papel de las instituciones respecto al arte contemporáneo, en estos momentos.

-PR. Las instituciones tienen la obligación de velar por el arte de su tiempo, con conocimientos y medios económicos, valorar el trabajo de los artistas visuales, incentivar sus proyectos a nivel local, nacional e internacional, crear estudios de alquileres de baja renta donde puedan trabajar, enseñar y guardar sus obras. Fomentar talleres de intercambio de artistas con otros países, reducir las cuotas de seguridad social en función de sus ingresos, fomentando la profesionalidad. Zaragoza es una ciudad con un número

importante de artistas desde hace décadas, que tienen que buscarse la vida en otros campos profesionales y es muy lamentable desaprovechar tanto talento. Solo un pequeño grupo de artistas somos los que hace años decidimos consagrarnos al arte, con todos los sacrificios que conlleva. Pero son decisiones personales, que deberían ser valoradas por las instituciones a la hora de priorizar sus políticas culturales, sus programaciones y la adquisición de obras, incluso las de arte urbano, que carecemos de esculturas de calidad y prestigio por toda la ciudad.

-D0. ¿Y el futuro de las artes visuales y el diseño gráfico?

-PR. Es complicado aventurar, en los diversos campos que se mueven las artes visuales y el diseño gráfico. Desde hace años, creo que convivirán las técnicas tradicionales con las nuevas tecnologías y que se auto-realimentaran entre ellas, generando otros conceptos y formas de pensamiento. También creo en la gran aportación de las mujeres artistas, que serán una parte muy importante en la renovación del arte de este nuevo siglo. Creo en su libertad, valentía y sensibilidad, sin ataduras ni vergüenzas, con actitud crítica y coherencia con sus obras, junto al movimiento fraternal del Feminismo. También creo en el resultado final de las obras, en su significado y en lo que transmiten, al margen de quien las haya realizado o firmado. Igualmente creo en la nueva tendencia creada en el 2000 del arte Cíborg, movimiento artístico que se basa en la creación y adición de sentidos nuevos al cuerpo humano vía implantes cibernéticos y en la creación de obras artísticas a través de nuevos sentidos y sensaciones. Pienso que serán una parte importante del arte que se avecina junto con la robótica, y estos juntos darán maravillosas sorpresas. Pero actualmente me sorprende ver el movimiento en torno al dibujo, con un nutrido grupo de cuaderistas, que algunos fotógrafos estén retomando la fotografía química, que ciertos pintores trabajen con técnicas de temple al huevo o los

escultores sigan las técnicas tradicionales de talla en piedra o madera, sin olvidarnos del importante número de *Collagistas*. Técnicas que han vuelto a ponerse en valor con otros discursos estéticos renovados. Para finalizar, decir que deseo un nuevo humanismo reflexivo desde el pensamiento filosófico, poético y científico, tres importantes partes del arte de todos los tiempos. El futuro del arte llegará rápido y veloz con la generación Z (1994-2010) que son un binomio de juventud y tecnología, siendo más globales, más tecnológicos e interraciales.

Francisco Rallo Lahoz (1924-2007) :

Francisco Rallo Lahoz nació en Alcañíz (Teruel) en 1924, hijo de Miguel Rallo Calvo y Josefa Lahoz Gil, una familia humilde que emigró un tiempo a Francia y se instaló definitivamente en Zaragoza. Con tan sólo doce años ya daba Paco muestra de un interés por el dibujo, la pintura... Empezó de aprendiz en un taller de mármoles en la calle Conde Aranda (Zaragoza), compaginando el trabajo con la escuela de Artes y Oficios, a la que acudía por las tardes. Hizo la mili en Barbastro (Huesca), donde ejerció multitud de labores, desde bibliotecario hasta secretario del juzgado militar; pero en la capital del Somontano conoció al pintor oscense José Beulas, con el que forjó una gran amistad, así que su vocación artística se reforzó. Una vez licenciado, esperaba trabajar en el taller del escultor Félix Burriel, con quién se había formado durante sus estudios académicos, sin embargo, éste le dijo que se ganara la vida por su cuenta. Entró a trabajar en Mármoles la Viuda en el Paseo Cuéllar, realizando sobre todo arte funerario. Sus dos primeras esculturas de creación propia

serían un retrato de su propio padre, *Miguel Rallo*, y una figura *De Alcañíz*, una joven ataviada con el típico traje regional aragonés, en 1949.

A los cuarenta y cinco años de edad pudo montar su tienda particular, tras familiarizarse con el proceso de fundición en Cataluña, Madrid y Villanueva de Gállego. No sólo realizaba esculturas, sino también, pintaba, doraba... Pronto le llegarían los primeros grandes encargos, como la restauración de la iglesia de Palomar (Teruel) o el retablo de la Virgen de la Purísima en Gargallo (Teruel) en 1959-60. También haría obras escultóricas para particulares. Como el encargo que en 1955 realizó para la cafetería las Vegas: un relieve en piedra arenisca, que lo tituló *África*, de 242 x 94 x 6,6 cm. Hoy ya no se puede ver en ese bar, pero está conservado en manos privadas. Tampoco se encuentra ya en su emplazamiento original el relieve para la Industrias Nacoral en 1963, ni el *Caballo galopando* que hizo en 1968 para la Cafetería Oro del Rhin, hoy en paralelo desconocido, ni el *Angelote sentado*, que formaba parte de la entrada central del cementerio de Torrero y era su primera escultura pública en el sentido pleno de la expresión. Mejor suerte corrió otra escultura para un espacio público en Castejón de Monegros, un pequeño pueblo de 550 habitantes, localizado en la Comarca de Los Monegros, a los pies de la sierra de Alcubierre, cerca de Sariñena (Huesca), donde le encargaron una placa conmemorativa en mármol con retratos en bronce del matrimonio *Burgasen- Mazuque*.

Entre las muchas obras suyas visibles en las calles de Zaragoza la más antigua es una colaboración con Antonio Torres Clavero: el *Apostolado* realizado en 1966 para el friso sobre la puerta de la iglesia del Convento de la Encarnación, al lado de la Puerta del Carmen. Pero poco más tarde, en 1969, realizaría uno de sus conjuntos más conocidos, las musas para la fachada del Teatro Principal, figuras de unos 230 centímetros colocadas un año después en las cuatro fachadas del teatro. Quince estatuas en total, aunque nueve eran las

musas griegas, pero se van repitiendo cuatro figuras, que Rallo escogió por ser las musas relacionadas con los espectáculos de ese edificio: *Talía*, musa de la comedia y de la poesía bucólica; *Melpómene*, musa de la tragedia, con una máscara trágica; *Euterpe*, musa de la música, coronada de flores; *Terpsícore*, musa de la danza y de la poesía corporal. Cuando en 1985 se restauró el edificio transformando sus fachadas, se cambiaron de ubicación y algunas pasaron a coronar el tejado, cinco se instalaron en su interior y dos se llevaron a la plaza de Santo Domingo.



Otros encargos de prestigio llegaron en 1969 y 1970, concretamente un busto en bronce del poeta *Miguel Labordeta*, para su tumba en el cementerio de Torrero, a partir de su mascarilla funeraria, a sugerencia del periodista Alfonso Zapater. En 1970, recibe el encargo de realizar varios medallones del Príncipe Juan Carlos, para sustituir las cabezas de Franco cuando falleciera, aunque la Zarzuela tardó demasiado en dar el visto bueno, llegando a fallecer el prócer promotor de la obra. En 1971, Rallo recibe el encargo de realizar el busto de *Julián Nieto Tapia*, una cabeza de mirada

firme y serena, muy realista, que hoy podemos localizar en el patio de las escuelas de Miralbueno, en recuerdo a ese sacerdote y maestro de Miralbueno, un hombre muy querido en el barrio. En 1973 realiza un relieve para el Olivar Stadium, un complejo deportivo, para el cual nuestro escultor ideó su anagrama con la iconografía de un olivo con los cinco aros entrelazados característicos de los Juegos Olímpicos.

Acabado el franquismo, durante los años de la Transición, siguieron encargos similares. En 1975 trabajó en Alagón (Zaragoza), concretamente en la fachada del Ayuntamiento, para la que ejecutó en piedra un escudo con la heráldica de la villa, que todavía sigue colocado sobre el balcón, por encima de la entrada principal. De nuevo en Miralbueno, en su Parque, nos encontramos el homenaje a Paco Lacasa, monolito de piedra, que fue una propuesta del barrio, para homenajear a su alcalde, con retrato de busto basado en una fotografía, siendo inaugurado el 22 de agosto de 1976.

En 1976 realizó un busto en bronce dedicado al consagrado torero *Braulio Lausín "Gitanillo"* de Ricla para su pueblo natal, que quiso rendirle este homenaje antes del décimo aniversario de su muerte una glorieta con su nombre donde se erigió esta escultura, que lo representa ataviado con el traje de luces, con la montera calada y elegante chaquetilla. En otro pueblo de la provincia, Borja, encontramos la estatua de la Purísima Concepción en el patio del Colegio de Santa Ana, realizada por Rallo en 1978. De 1979 data un ángel a tamaño natural, para un panteón funerario de la familia Barrio en el cementerio de Jaca, donde aún se puede ver con sus alas desplegadas, y su mirada puesta hacia el cielo. Pero su principal obra pública de ese periodo la encontraremos en la zaragozana Plaza del Pilar: dos grupos de *Niños con Peces*, tres crios de diferentes alturas y formas, que en sus manos llevan peces, de los cuales brota el agua. Son esculturas realizadas en bronce en la fundación Vilá de Tarragona, fechadas en 1979. Pilar Fernández Portolés fue la defensora

férrea de este proyecto para decorar como fuentes ornamentales los pilares de mármol ya existentes, siendo a día de hoy un emblema de la ciudad (Rallo Lahoz, 2009: 46-59). Ambos grupos escultóricos se colocaron en octubre de 1979, anteriormente únicamente estaban los pedestales de hormigón, que servían únicamente como bebedores de palomas.

En 1980 se le encargó a Paco Rallo que realizase un busto para rendir homenaje a Pilar Bayona, un año después de su muerte, a los 82 años de edad atropellada por un automóvil. Un busto en bronce hierático y sereno que se encuentra en el Conservatorio Profesional de Música. Ese mismo año, crea para Cretas (Teruel), un busto de Nicanor Villalta, (1897-1980), retrato en bronce hecho al poco de su muerte, que puede contemplar en los Jardines de Corona de Aragón. El torero mira a un frente alto, erguido con la cabeza alta, ataviado con trajes de luces, sin montera.

Fechada y firmada en 1980 está también la escultura que adorna en el Parque Grande el rótulo de la Calle Isabel Zapata, jotería zaragozana descendiente una familia de jotos de Andorra (Teruel). La escultura está realizada en bronce y piedra, a modo de un relieve; la figura va vestida con su traje de baturra, se muestra en pleno baile, elevando su mano izquierda. Ese mismo año Rallo, llevó a cabo múltiples trabajos de restauración de las figuras de la Fosa Común del Cementerio de Zaragoza.

En el limbo del arte en el espacio público, hay una curiosísima obra que Francisco Rallo llevó a cabo en 1982, es *La Pilara*, el cabezudo para la comparsa de Gigantes y Cabezudos de Zaragoza. Representa a Pilar Lahuerta, la famosa cantante de la Sala Oasis, que posó en el estudio del artista, como prueba un retrato a lápiz que se conserva. La escultura de Rallo ya no sale en la comparsa, sino una copia que se realizó luego ex proceso, para preservar la original. Otro aragonés ilustre cuya figura retrató fue San José de Calasanz, pero fue un encargo para Nueva York en 1985 que da testimonio

de la difusión de su arte.



Otras obras de los años ochenta en espacios públicos son una placa en arenisca para el Palacio de Montcada de Fraga (Huesca) en 1986 y una fuente ornamental que a mitad del 1987 realiza para la zaragozana plaza de Santo Domingo: es la conocida *Fuente de las Musas*, coronada por un obelisco, en torno al cual se asientan cuatro figuras de bronce que lo rodean. Son dos figuras femeninas y dos masculinas, *La tragedia* (llevan de atributo una máscara), *La comedia* (porta, como la tragedia una máscara), *La expresión mímica* (en posición de baile) y *la música* (lleva una lira), las escayolas se conservan en la Escuela de Teatro de Zaragoza. (Rallo Lahoz, 2009: 56). Durante 1988 y 1989 trabajó para la Academia General Militar, restauró el monumento a Alfonso XIII y realizó también, varios relieves; también realizó trabajos de restauración, para el panteón-monolito, de Joaquín Costa, en el Cementerio de Torrero.

Una obra de las más emblemáticas de la ciudad de Zaragoza y en la trayectoria artística de Francisco Rallo, se sitúa a ambos extremos del puente de Piedra: su reforma se había encomendado al arquitecto José Manuel Pérez Latorre, quién diseñó en 1989 los pedestales para los cuatro leones iguales de 250 cm de alto, 130 de ancho y 400 cm de profundidad, colocados en 1990,

aunque no tuvo lugar la inauguración hasta el 8 de mayo de 1991. El león rampante siempre ha sido símbolo de la ciudad de Zaragoza desde que se encontró en una medalla del Pilar a mediados del siglo XIII; según parece, se debe a que Alonso VII, rey de Castilla y León, fue también durante un determinado periodo rey de Zaragoza y él cedió el emblema del león a la ciudad que aún se sigue usando, tanto en el escudo municipal como en el del equipo de fútbol. Quizá fueran una alusión a ese emblema los cuatro leones que en 1920 se colocaron en el Puente de Piedra, aunque eran figuras durmientes en una piedra de mala calidad que a los pocos años estaba destruida pero todavía eran recordados por una jota (Lorente, 2015: 65). En lugar de reproducirlos Rallo decidió realizar cuatro leones despiertos y protegiendo la ciudad: dos miran a la calle don Jaime, y otros dos miran hacía el Arrabal. Rallo realizó un profundo estudio anatómico de leones, tanto en revistas, fotografías, documentales o en el zoológico de Valencia, trabando durante dos años en este proyecto. Modeló varios leones a diferentes escalas: el primero se debió a la escala 1:30, el segundo león a escala 1:2 y el definitivo fue a tamaño natural. Los modeló en arcilla en una sala de la antigua facultad de Medicina y Ciencias, el actual Paranifo de la Universidad de Zaragoza, y luego comenzó el vaciado en escayola, con su hijo y con Fernando Cortés. Belen Boloqui, llevó un seguimiento fotográfico de la producción de esta obra, que se fundió en la fundición Ramón Vilá de Tarragona. Al año siguiente, realizó los Medallones del *León* para todas las farolas de Zaragoza, que todavía hoy podemos contemplar y una *Placa conmemorativa* en el Puente de Piedra en bajorrelieve, de 190 x 140 cm.



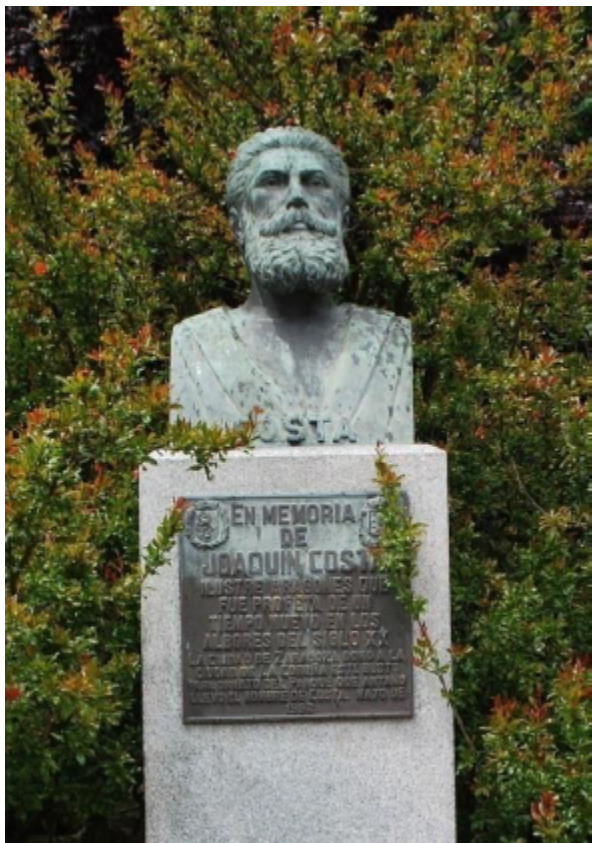
Justo en frente, ante la fachada trasera de la Lonja, hay otra estatua animal firmada por Rallo que data de aquel mismo año y se inscribe en la misma reforma urbanística. *Caballito*, es un monumento-homenaje, al fotógrafo Ángel Cordero García. Se fundió en la fundición artística Vilá de Valls, en Tarragona, en 1991, se sitúa en el Paseo Echegaray y Caballero, en la plaza trasera de la Lonja. Es una escultura en bronce, con un pedestal en granito rosa. Lleva una inscripción que dice: “Al fotógrafo, Ángel Cordero García. Estuvo en esta plaza desde 1925 hasta 1978”. Ángel Cordero fue un fotógrafo ambulante que tuvo su "estudio" en esta plaza durante más de cincuenta años, fotografiando a grandes y chicos con un caballo de cartón piedra, como el que vemos en la foto. Como Paco Rallo ya había realizado muchas esculturas para feriantes, se le encargó, y la firmó en el cuello del caballito “Rallo 1991”.

Pero el punto nodal de aquella polémica y tan ambiciosa reforma urbanística de 1991 era la Plaza del Pilar, donde ya hemos visto que había dos fuentes obra de Rallo, a quien el arquitecto Ricardo Usón, responsable del proyecto de la plaza y fuente de la Hispanidad le encargó en este momento la *Bola*

del Mundo, inaugurada el 8 de mayo de 1991. Un globo terráqueo de hormigón en el que curiosamente están más hundidos que el mar los continentes, entre los cuales falta precisamente América, cuya silueta, o al menos la correspondiente a tierras hispanoamericanas se puede reconocer en la vecina fuente.

En ese año triunfal de 1991 también efectuó Rallo para su pueblo natal, Alcañíz, una talla en madera policromada, *Jesús atado a la columna*, que se puede considerar arte público pues es una imagen procesional que se puede contemplar en las calles alcañizanas cada Miércoles Santo, junto a otras obras como Jesús Nazareno realizado por Joaquín Larrañaga de 1958 o La Verónica de los Imagineros de Olot de 1983-1987.

Fue un momento en el que la carrera de Rallo alcanzó un punto de máxima consagración, no sólo en su tierra, sino incluso fuera de Aragón. En 1992, realizó nuevamente un busto en memoria de Joaquín Costa, que se encuentra en La Coruña, en el Parque de Santa Margarita. El modelo de escayola que usó para la realización de este busto, se encuentra en Zaragoza, en el Torreón Fortea. En la placa de debajo del busto se puede leer: "En Memoria de Joaquín Costa, ilustre aragonés que fue profeta de un tiempo nuevo, en los albores del siglo XX. La ciudad de Zaragoza donó a la ciudad de La Coruña, este busto para ornato del parque, que antaño llevó el nombre de Costa. Mayo de 1992". La placa lo dice todo, no se precisan más explicaciones, salvo añadir que este original en escayola lo regaló su autor al Ayuntamiento de Zaragoza. Con otras autoridades locales también su relación había llegado a ser muy fructífera, incluida la Academia General Militar o la Universidad de Zaragoza, para la que realiza en 1994 una placa en mármol yugoslavo colocada en la antigua Facultad de Medicina y Ciencias, con el escudo de la Universidad rodeado de guirlandas.



Durante 1995-1996 interviene en la restauración y recuperación de los yesos de la Casa de los Morlanes, que podemos contemplar desde la Plaza San Carlos. No solo realizó una restauración de los relieves ya existentes, sino que hubo de añadir dos más de los cuales ni siquiera había alguna referencia. La iconografía no fue invento exclusivo de Rallo, pues estuvo asesorado por los arqueólogos del Ayuntamiento de Zaragoza. Tras varios estudios y reuniones con el arquitecto José María Ruiz de Temiño, director del proyecto, decidieron que esas dos yeserías añadidas estuvieran dedicadas a *Salomón y la Creación de su templo* y *David venciendo a Goliat*. Ambas obras las llevó a cabo con un tipo especial de yeso sin enganches que se conoce como el yeso de aljez.

Otra obra pública, para el Parque Central en Ejea de los Caballeros (Zaragoza) realizada también en 1996 fue busto en bronce dedicado al *Ilustrísimo Sr. Mames Esperabe Lozano*, ejeano ilustre que fue nombrado Rector Magnífico de la Universidad Pontificia de Salamanca en 1869 y ejerció el cargo durante 31 años, llegando a simultanearlo con el de senador por Palencia en 1872. Retratado con su mirada al frente, traje

y pajarita, cuelga sobre su cuello la Orden de la Gran Cruz de Isabel la Católica. Es una de las mejores estatuas públicas de nuestro artista, quien puso muy ufano su firma, "Rallo 96" aunque no se inauguró hasta el 5 de abril de 1997, al final de la Avenida Pablo Cosculluela.

Del mismo año 1996 es una Virgen del Pilar, para los jardines del Pilar en Madrid, cuyos promotores podían haberla encargado a cualquiera, pues no es obra muy creativa sino de mera reproducción de la más icónica estatua de Aragón, pero decidieron que la realizase un escultor aragonés. Más interesante es la estatua en bronce del Padre Juan Bonal, fundador de las hermanas de Santa Ana, de 2,15 m, realizada en 1997 para la Ermita de Nuestra Señora del Salt (Zaragoza), aunque ahora ya no está visible en ningún lugar de frecuentación pública, pues actualmente se conserva en la casa general de la congregación en Zaragoza.

Tras el cambio de siglo, ya muy mayor, Rallo realizó menos encargos públicos. En el 2000 hizo un relieve en ámbar para la empresa cervecera La Zaragozana, productora de las cervezas marca *Ámbar*. En 2005 realizó diversos trabajos para la CAI. Pero su última obra pública zaragozana, acabada el año antes de su muerte, fue el busto en bronce a *Antonio Beltrán Martínez*, de 100 x 60 x 50 cm, sobre un pedestal de mármol. Se encuentra en la Plaza de San Francisco, muy cerca del Campus de San Francisco de la Universidad de Zaragoza, donde el homenajeado trabajaba como catedrático de Prehistoria, tal como explica la inscripción en su pedestal donde se puede leer "Antonio Martínez Beltrán 1916-2006. Catedrático de la Universidad de Zaragoza, Concejal, Medalla de oro y cronista de la ciudad" . Entre el medio millar de publicaciones de las que fue autor, este erudito natural de Sariñena (Huesca) realizó una gran labor como cronista oficial de la ciudad de Zaragoza, ciudad de la que fue hijo predilecto, por lo que el Ayuntamiento de Zaragoza le dedicó este monumento, inaugurado por Juan Alberto Belloch, alcalde de la ciudad en ese momento,

acompañado de autoridades del campus universitario, hacia donde mira la efigie con gesto serio y sereno, perpetuando su recuerdo allí donde pasó tantas horas de su vida.

Con ello se cierra esta revisión panorámica a la obra pública de Francisco Rallo, uno de los más importantes escultores aragoneses del siglo XX, con obra pública abundante en Zaragoza, pero también en otras ciudades aragonesas, de las tres provincias, así como en Madrid, La Coruña e incluso fuera de España. Continuó con buen oficio la escultura pública tradicional, tanto de género religioso como el retrato monumental, con ejemplos tan señalados como los bustos de Beltrán Martínez, Mames Esperabe, Pilar Bayona, Pilar Lahuerta, Gitanillo de Ricla... Pero también aportó a la escultura monumental ejemplos innovadores, como los magníficos leones del zaragozano Puente de Piedra. Y está por estudiar su trayectoria artística en otros géneros y ámbitos, donde también fue muy prolífico.

Necrológica: Ángel Azpeitia Burgos

El pasado 19 de enero falleció Ángel Azpeitia Burgos (1933-2019), que fue presidente fundador de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte (AACA), integrada en la red territorial de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), que también él presidió y de la que era presidente honorario. Su larga trayectoria profesional estuvo muy ligada al arte contemporáneo, por una parte a través de la docencia (en la Escuela de Artes de Zaragoza y en la Universidad de Zaragoza, pero también en los cursos de iniciación al arte de la CAI) y sobre todo de la crítica, que durante sesenta años ejerció ininterrumpidamente en el diario Heraldo de Aragón desde 1962, además de en revistas especializadas o a través de otras formas de intermediación, como el comisariado de exposiciones, jurados en premios, etc.

Era una figura muy respetada y querida en su tierra, pues al arte aragonés dedicó la mayor parte de sus trabajos, desde su monumental tesis doctoral sobre Marcelino de Unceta (defendida en 1976, que fue la base de un gran libro publicado por Ibercaja en

1989) a su último ensayo inconcluso, sobre la escultura contemporánea en Aragón (era miembro de la Academia de Bellas Artes de San Luis por la especialidad de escultura), un estudio que no pudo terminar porque hace unos diez años sufrió un ictus que le produjo una hemiplejía de la que nunca llegó a recuperarse del todo. Aún se esforzó en escribir algunas postreras reseñas de exposiciones, con las que culmina el volumen Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas, 1962-2012, una antología publicada en 2013 por PUZ que puede descargarse gratis en la web de AECA: <http://www.aecaspain.es/index.php/publicaciones/libros-y-articulos/440-angel-azpeitia-exposiciones-de-arte-actual-en-zaragoza>

Por otro lado, su curiosidad y su pasión por el arte contemporáneo le llevaron a estar siempre al día de las novedades en el resto de España y en el panorama internacional, que seguía intensamente a través de viajes y de ávidas lecturas, como bien ha descrito su amigo Manuel Pérez-Lizano Forns en el libro Ángel Azpeitia: Historiador y Crítico de Arte. Intensidad radial, 1933-2012 publicado en Zaragoza por Aladrada ediciones en 2012. De hecho, yo creo que si a Ángel Azpeitia le hubieran pedido destacar una obra entre sus numerosísimas publicaciones él habría señalado un libro que él escribió para lectores hispanohablantes de cualquier lugar del mundo: el Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual, publicado en Madrid por la Compañía General de Bellas Artes en 2002.

La erudición y pasión que puso en sus trabajos, pero sobre todo el recuerdo de su alegre bonhomía, son un gran legado personal que deja a quienes nos consideramos sus discípulos y amigos. Ojalá seamos dignos continuadores de tantos caminos que él nos abrió.